

Article

« L'Océantexte »

Jean-Pierre Vidal

Études littéraires, vol. 11, n° 1, 1978, p. 11-81.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500453ar>

DOI: 10.7202/500453ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

L'OCÉANTEXTE

jean-pierre vidal

De toutes les strophes qui forment *Les Chants de Maldoror*, la neuvième du Chant I est, sans conteste, la plus célèbre. Au point que c'est la seule à laquelle, timidement, Lagarde et Michard font place. Pourtant si l'on se fie aux raisons qui jusqu'à récemment (jusqu'à *Tel quel*, mettons) ont fait élire Lautréamont par divers mouvements, écoles ou individus, il y a de quoi se surprendre. Rien ici qui puisse alimenter le goût du spectaculaire de ceux, surréalistes en tête, qui ont fait de Lautréamont le poète des images insensées, de la fureur profératrice, du verbe fou, une sorte de Rimbaud à la puissance. Rien qui soit susceptible d'extrait, d'épigraphe, sinon peut-être, au tout début de la strophe le « poulpe au regard de soie » ou « ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium ». C'est fort peu, comparé à d'autres strophes.

On pourra sans doute invoquer le thème, cet « épitomé » du Romantisme, de Coleridge à Melville, de Hugo à Baudelaire. Toute une lecture, toute une idéologie se démasqueraient dans ce choix.

Pour qui au contraire se résoud à suivre le texte dans l'enchevêtrement contourné de son parcours signifiant plutôt que dans son apparent « message » il apparaît très vite que cette strophe IX, loin de se résumer à un sens, à un référent particulièrement agissant, propose ici la plus complexe, la plus englobante de toutes les métaphores de lui-même qu'il ne cesse de produire. Toutes les procédures signifiantes qui, dans le flux incessant qui les caractérise, font des *Chants* le texte du sens inarrêtable, indécidable, se sont ici donné licence et notamment celle de se trouver représentation. Tout au plus pourrait-on reconnaître, oublieux pour un temps seulement de son caractère fondamental de « mise-en-abyme » généralisée, au référent « océan » le pouvoir de se laisser lire, avant même le texte, comme une représentation privilégiée de l'inhumain, de l'énigme, de l'innommable, de

l'antitexte en un mot. Un monstrueux silence qui clôture le texte, le fracture et l'incite à se produire. Et certes il semble qu'il faille reconnaître aux *Chants* le choix d'un tel référent en vertu précisément de ses titres à représenter tout référent dans ce qu'il est par définition : à la fois incitation et limite de toute parole. En ce sens il est proche du galet ou de la racine de *La Nausée*, des objets à texte de Ponge, de la baleine de *Moby Dick*. Ce dernier exemple est particulièrement utile. En effet, Melville ne cesse de dire la distance des mots et des choses par toute une série d'impossibles mimétismes : le projet explicitement avoué de faire un livre-baleine, la tentative de capture par collection, par classification des baleines selon leurs rapports métaphoriques à des types de livres (in quarto, in octavo etc. . .), les blessures de *Moby Dick* comme l'écriture en son corps tracée de ses poursuivants, la jambe d'ivoire d'Achab comme l'écriture en son corps laissée par *Moby Dick* (à la fois perte et gain, rature en un mot : la prothèse est le signe de ce que lui a pris *Moby Dick* et de ce qu'elle lui a laissé, *en échange*), la signature du *sauvage* Quequeg comme une duplication d'un signe tatoué à son corps, etc. . . Dans *Moby Dick* ce qui s'écrit c'est l'impossible corps.

Dans *les Chants*, dire l'océan c'est dire le texte. C'est du même coup célébrer les impossibles et indispensables noces du mot et de la chose, de la narration et de la fiction, de l'écriture et de la lecture, de Ducasse et de Lautréamont, de Lautréamont et de Maldoror enfin. Une dialectique indépassable y préside perpétuellement.

Non seulement cette strophe neuvième est-elle un des foyers les plus agissants du texte, ne serait-ce que par son rassemblement, à l'enseigne référentielle de l'océan, de quasi tous les processus signifiants à l'œuvre dans *les Chants* mais de plus elle répercute à l'échelle du premier chant ce que représente ce premier chant tout entier par rapport aux autres : un texte autonome sinon indépendant, quelque chose comme ce que serait, par exemple, tel roman de Simon par rapport à sa production romanesque globale.

Si des raisons biographiques (mais pas seulement biographiques) invitent à considérer le Chant I comme autre chose qu'une simple partie extraite et annonciatrice de

l'ensemble des *Chants de Maldoror*, ce sont des raisons structurales qui poussent à envisager cette strophe IX comme un réduit (dans tous les sens du terme) et notamment celle-ci : comme les cinq premières strophes, la neuvième met en scène une instance préfacielle, pseudo-voix auctoriale qui avertit, dédie et rattache le texte à un environnement biographique fantasmatique mais qui finit, semblable à tout « incipit », par énoncer la répétition, la reprise, la suite au milieu des fanfares d'un commencement que le jeu littéraire veut absolu.

I. Au tout début, une perpétuation : l'adresse au lecteur, encore.

« Je me propose, sans être ému, de déclamer à grande voix la strophe sérieuse et froide que vous allez entendre ».¹ Souvenons-nous de la toute première strophe² des *Chants* : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit... » Le lecteur était alors laissé seul avec le texte, la voix auctoriale se résument à la fonction dédicatrice : souhait et connaissance (du texte). C'est de la certitude des qualités du texte (certitude en forme de projet) que s'inféraient, problématiques et à venir (« enhardi et devenu) plutôt que données biographiquement, celles du lecteur, sous forme de description optative.

¹ *Les Chants de Maldoror*. Librairie générale française. Collection « Livre de poche » (édition 1976), p. 57.

Je m'en tiendrai, tout au long de cet article, à cette édition, la plus courante. Je prendrai également la liberté de n'indiquer de pagination que lorsqu'il s'agira d'une autre strophe, la lecture que je vais risquer ici de cette neuvième strophe se déroulant phrase à phrase, dans l'ordre du texte, ce qui rend superflue toute référence paginale.

² Il est de tradition d'utiliser, s'agissant des *Chants de Maldoror*, le terme ici proposé par le texte pour désigner chacune des parties qui forment chacun des chants. Je m'en tiendrai à cet usage.

Cependant il y avait pour cette strophe le risque d'une confusion étant donné que, plus que toute autre, elle repose sur la division prosodique que l'on désigne précisément par ce terme.

J'ai donc du avoir recours à un archaïsme (d'emploi, car le mot, au pluriel, a toujours cours) et qualifier de « stance » chacune des séquences en forme de strophe qui commencent par « Vieil océan » et se terminent par « je te salue, vieil océan ! ». Elles sont au nombre de dix si l'on exclut la dernière occurrence qui forme plutôt, nous le verrons, une sorte de « Da capo ».

C'est maintenant, dans ce début, l'« auteur » qui est seul aux prises avec son texte, son texte à « déclamer ». Il n'est, là encore, qu'un relais, non plus comme dans la strophe I l'éditeur, le préfacier, mais l'interprète, l'exécutant. Le texte n'aura pas lieu sans lui et pourtant c'est sans lui que le texte existe. Le texte est et n'est pas la lecture qui s'en peut faire. Plurivoque par définition, le texte est toujours à re-susciter.

Mais, de la même façon que, dans la strophe I, il y avait coïncidence entre les qualités connues du texte et celles exigées du lecteur inconnu, il y a ici, dans cette autre préface, le projet d'une adéquation de la voix à ce qu'elle va déclamer, d'un mimétisme de l'exécutant par rapport au texte : l'interprète va « déclamer à grande voix » cette strophe « sérieuse », il va dire « sans être ému » cette strophe « froide ». Nul autre risque, pour l'exécutant, que de ne pas être « à la hauteur ».

Pour l'auditeur en revanche une menace en forme de certitude, une menace du même ordre que celle que la strophe I faisant peser sur lui tout en lui offrant la difficile parade : « qu'il (n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance » (p. 47). Logique, tension d'esprit, défiance, ne sont-ce point là les qualités qui soustendent ici le projet du déclamateur, les conditions nécessaires à l'absence d'émotion qu'il se propose de conserver.

Puisque l'« auteur » s'est emparé ici des qualités que la strophe I recommandait au lecteur, il ne reste à celui-ci, dans cette strophe-ci, que la défiance et l'obligation d'avoir à « se garder » d'un envahissement par le texte, d'un envoûtement. Ce danger est comparable à celui dont la strophe I menaçait le lecteur sans qualité. Là « les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre » (p. 41). Ici : « l'impression pénible qu'elle (la strophe) ne manquera pas de laisser, comme une flétriure, dans (les) imaginations troublées ». La menace chimique est devenue physique; ce n'est plus la dissolution qui attend l'âme mais le stigmaté, la flétriure. Impression, imposition du fer rougi au feu mais aussi état du végétal qui manque d'eau, ajout et/ou manque.

L'auditeur devra aussi se garder d'une autre impression, celle de la mort imminente (cf. « les émanations mortelles »

de la strophe I) de l'auteur, mort dont l'impression pénible que laissera la strophe peut être un signe avant-coureur : « Ne croyez pas que je sois sur le point de mourir, car je ne suis pas encore un squelette, et la vieillesse n'est pas collée à mon front ». Où l'on voit, agissant à distance, le double sens de « flétrissure » : la réduction mortelle (« un squelette ») et la marque (« la vieillesse (. . .) collée » au front).

Où l'on voit surtout, subvertissant l'effet du commencement (de toute façon déjà subverti d'être la reprise de la strophe I), l'effet de nouveauté, une étonnante réinscription de la strophe précédente. Voyons-y de plus près.

La strophe VIII présente, entre autres, une description du « jeu » qui, répercutant certains traits de la strophe I prépare certaines émergences de cette strophe neuvième : « Mon haleine exhale un souffle empoisonné » (p. 55) (cf. « les émanations mortelles » de la strophe I et l'insistance sur la *voix* dans cette strophe IX). C'est bien, en effet, le souffle (de l'exécutant, de la strophe) qui produira ici l'impression pénible, « comme une flétrissure ». Cette flétrissure qui est, dans la strophe VIII un des signes du « je » : « je couvre ma face flétrie. . . » (p. 56). L'impression, on l'a vu, porte la mort et la vieillesse. Or, que dit encore la fin de la strophe VIII : « Nul n'a encore vu les *rides* vertes de mon front; ni les *os en saillie* de ma figure *maigre* (. . .) quand j'avais sur ma tête des *cheveux d'une autre couleur* » (p. 55-56). Rides, squelette affleurant et cheveux que le temps a changés, la dénégation de la strophe IX se fonde des affirmations de la strophe précédente.

Ainsi l'accent s'est porté insensiblement de la strophe à celui qui la profère et, dans ce glissement, est apparue, par le biais d'un lieu commun, l'image, comme floue, de l'« auteur » : « Écartons en conséquence toute idée de comparaison avec le cygne, au moment où son existence s'envole, et ne voyez devant vous qu'un monstre, dont je suis heureux que vous ne puissiez pas apercevoir la figure ».

Le chant du cygne écarté, la seule explication à l'impression pénible reste non pas la mort imminente de l'« auteur » mais sa monstruosité. Encore faut-il remarquer que la personne fictive de l'« auteur » subit une étrange procédure : il est « devant vous » et cependant l'audi-

teur-lecteur ne peut apercevoir sa figure. C'est qu'il est maintenant le texte, ce monstre sans visage. Si Maldoror s'avance toujours masqué, Lautréamont (et pour cause !) est toujours invisible. Il est tout entier dans cette lisière hors texte où la biographie de Ducasse se rêve dans la sienne, fantasma et déjà fiction. Le même jeu de miroirs et de métamorphoses, la même anamorphose règle les rapports Lautréamont-Maldoror comme les rapports Ducasse-Lautréamont. Bon nombre de commentateurs, pressés dans leur lecture, n'y ont vu que du feu.

Le monstre donc n'est pas Lautréamont mais la phrase suivante (« mais, moins horrible est-elle — la figure — que son âme ») qui établit un ordre de grandeur, une progression dans l'horrible peut, par contrecoup, faire apparaître en filigrane la même gradation entre le « monstre » et « la figure ». Car incontestablement l'invisible se rapporte au visible, « l'âme » horrible de l'« auteur » reprend le souffle commun à la strophe et à l'exécutant. Elle est contenu de la figure comme l'impression est contenu de la strophe et répercute ainsi le double sème porté par le signifiant « flétrissure ».

Énonçant l'invisible le texte en fait le démasque. Le processus du dévoilement par étapes répond à la logique du décollage qui forme ici la rhétorique secrète du texte. En effet, à la vieillesse « collée » au front succède l'impératif métalangagier : « écartons toute idée de comparaison » puis, au niveau thématique, le contenu de cette comparaison : « le cygne, au moment où son existence s'envole ». Le lieu commun du chant du cygne a produit un autre cliché : la mort comme envol, ascension. Et ce dernier cliché en récupère un autre : l'âme décollée du corps (la figure).

Un dernier décollage viendra clore la séquence : celui qui sépare l'âme horrible d'une explication possible de sa nature : « Cependant, je ne suis pas un criminel ». Dans l'ordre des hypothèses concernant la biographie imaginaire de l'« auteur » nous sommes ainsi passés d'un « je ne suis pas celui qui va mourir » à un « je ne suis pas celui qui a donné la mort ». Et ceci ne représente qu'une variation en deux modulations distinctes mais formant contrepoint d'un thème énoncé dans la strophe précédente : le condamné à mort « qui va bientôt monter à l'échafaud » (p. 56). Or il était

alors question de « col », certes par rapport à la décollation qu'une guillotine implicite fera subir à ce condamné, mais aussi dans un contexte qui récupère les « grues » de la strophe I, c'est-à-dire que le cygne au long col n'était pas loin, surtout si l'on ajoute que les grues de la strophe I formaient un angle « à perte de vue » (cf. l'invisibilité de « la figure » dans cette strophe IX d'autant plus que les grues forment aussi, dans le I, une « figure³ géométrique » — p. 42 et, qu'il est alors fortement question du « cou » de « la plus vieille » d'entre elles).

Dans ce processus d'engendrement du texte par lui-même on n'aura garde d'oublier que l'échafaud de la strophe VIII reprend la grue de la strophe I (au sens que je veux convoquer ici, celui de l'instrument et non plus l'oiseau, il est attesté, en français, dès le XV^e siècle), annonce le pilori implicite où, dans cette strophe IX, il s'agit de montrer le monstre et l'explicite « pont des vaisseaux » qui apparaîtra bientôt.

Reprenons. Et reprenons dans une coupure, une censure : « Assez sur ce sujet », formule qui stoppe net, juste après la dénégation de criminalité toute tentation d'imaginer un portrait moral de l'« auteur ». L'explication à l'horreur de son âme restera à jamais suspendue, l'horreur ainsi accrue de rester phénoménale. À la place, la biographie fantasmée s'oriente vers l'événementiel, ce qui sans doute permet de faire affleurer Ducasse sous les traits de Lautréamont, mais ce qui n'autorise en rien qu'on l'y écrase.⁴

« Il n'y a pas longtemps que j'ai revu la mer et foulé le pont des vaisseaux, et mes souvenirs sont vivaces comme si je l'avais quittée la veille ». Le changement de sujet n'est pas si brusque qu'il y paraît. D'abord il s'agit là encore d'une réinscription de la strophe précédente (« Au clair de la lune, près de la mer », « la lune qui se (balance) entre les mâts »

³ Le jeu de mot figure (géométrique) — figure (au sens de face) se trouvera encore, comme il est déjà dans la première strophe, dans cette strophe neuvième — cf. la suite de cet article.

⁴ C'est pourtant de cette phrase que se sont autorisés nombre de chercheurs pour chercher la trace d'un voyage transatlantique récent de Ducasse. Ils l'ont enfin trouvée, allons, tant mieux ! Mais quant à l'intérêt de cette trouvaille... Il est certain qu'elle ne fera que confirmer des convertis dans leur goût du voyage transtextuel.

reviendra plus loin dans cette strophe IX. Plus précisément, dans la strophe précédente, « les os en saillie » qui forment la figure du « je » sont comparés successivement « aux arêtes de quelque grand poisson » et « aux rochers couvrant les rivages de la mer ». Lautréamont est condamné à l'océan). Ensuite et surtout, feignant de parler d'autre chose c'est les mêmes obsessions dont le texte en fait, dans une sorte de « retour du refoulé » par delà la dénégation, s'articule et se reprend. Qu'on en juge plutôt : le texte proposait au lecteur de voir (un monstre) et de ne pas voir (sa figure), il fait du « je » ici celui qui a revu. Le texte écartait l'idée de mort imminente, il insiste ici sur le caractère vivace des souvenirs et il insiste tant que le signe de la fraîcheur : « la veille » s'inscrit du corps signifiant qui dit la flétrissure : « la vieillesse ». C'est du vieil qu'en anagramme se fait la veille. On pourrait ajouter le pont « foulé » par rapport à l'existence qui « s'envole » (le cygne). La mer est le lieu de vie jusque dans le poids de ce pas sur le pont. La vie ne peut mieux se dire que dans ce retour à la mer (à la mère, bien sûr. Nous en reparlerons), la mer-mère à fouler. L'océan, « vieux célibataire », aux *eaux amères*, conjuguera les images parentales à retrouver/détruire.

Qu'il s'agisse encore dans cette courte fiction biographique de ce qui se disait plus haut par le métalangage préfaciel, c'est ce que la phrase suivante va souligner d'un « néanmoins » autrement tout à fait incongru (il n'y a *rien d'incongru dans Les Chants pour qui prend la peine de lire*) : « Soyez *néanmoins*, si vous le pouvez, aussi calmes que moi, dans cette lecture que je me repends déjà de vous offrir, et ne rougissez pas à la pensée de ce qu'est le cœur humain ». Car ce « néanmoins », par delà le discours biographique (moral et événementiel), porte sur « l'impression pénible » que la strophe ne manquera pas de produire. Et ici encore, comme veille au corps de vieillesse, la réaction exigée du lecteur, la même que celle que le récitant s'impose, se marque dans l'anagramme : « *déclamer* » — « *calmes* ». Le processus mimétique se renforce encore de porter aussi sur la relation figure-âme ici transcrite en rougeur (faciale sans doute) — cœur (du rouge encore à quelque niveau du signifié). Signalons ici que la dialectique surface-profondeur et sa résultante collage-pénétration, avec son incontestable

portée sexuelle, est à l'œuvre dans toute la strophe, comme nous l'avons vu et le verrons encore. Elle va jouer aussi maintenant dans la séquence suivante, celle du poulpe où finissent par aboutir tous les motifs relevant du mimétisme, de la duplication, du double en un mot. C'est en effet toute la série des rapports qui dans le texte s'établissent entre l'exécutant (et sa lecture) et le lecteur-auditeur (et son impression) qui va maintenant résulter, directement amorcé par l'implicite généralisation du « cœur humain », en cette union corrosive, ce rapprochement rêvé du poulpe et du « je ».

L'instance préfacielle devient ici dédicatrice et non plus d'une strophe mais d'un spectacle. C'est à dire que le texte s'installe dans la fiction, une fiction qui n'est pas à proprement parler un récit mais un espace intermédiaire où les divers modes textuels (récit, métalangage, métaphorisation, fable et sa morale) s'interpénètrent, se jouent. Ici Maldoror rejoint Lautréamont⁵ comme le lecteur devient, totémisé, le poulpe⁶.

⁵ Il serait bon de préciser ici qu'en fait la distinction que j'ai nettement établie plus haut entre Lautréamont (l'instance auctoriale) et Maldoror (l'instance personnage et/ou, selon les séquences, narrateur) n'est pas aussi claire puisque dans cette strophe on pourrait arguer d'une des acceptions du titre (*Les Chants de Maldoror*) pour reconnaître Maldoror précisément dans cette voix qui déclame. L'inscription ici du « je » dans un paysage dessiné par la fiction (et non plus dans un vague lieu biographique) fait d'autant plus pencher en faveur de cette lecture.

⁶ Outre le contexte de la strophe, ce qui me pousse à cette interprétation c'est le fait que déjà auparavant (strophe II) le lecteur s'est vu proposer une métaphore animale qui, après celle des grues dans ses rapports avec le cygne d'ici, appartient à une lignée totémique où s'inscrit aussi le « je » : le requin. Car toujours dans *Les Chants* qui dit métaphore du lecteur dit aussi, par quelque biais, métaphore du « je ». C'est, entre autres procédés, par l'espace métaphorique qui leur est commun que le texte dit sans cesse que lecteur et scripteur ne forment qu'un même lieu paradoxal (un lieu de production et non évidemment une personne). Mieux, il arrive bien souvent que l'un soit présenté comme engendré par l'autre; c'est ce qui se produit lorsqu'on lit, après que le lecteur ait été fait requin, que le « je » se désire fruit de l'accouplement de « la femelle du requin » et du tigre (strophe VIII p. 55).

On n'aura garde d'oublier que, dans ce processus de métaphorisation totémique, le lecteur comme le scripteur sont appelés à entrer en rapport avec des « personnages » animaux de la fiction et qu'ainsi le requin, par le

Et tout de suite, reprenant les diverses communautés de souffle énoncées plus haut, c'est de rapports d'âmes qu'il est question : « O poulpe au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne; ». Celui dont l'âme est encore plus horrible que la figure se reconnaît pour double indissociable « le plus beau des habitants du globe terrestre (...) en qui siègent noblement (...) la douce vertu communicative et les grâces divines. . . ». Celui dont la « figure maigre » est formée d'« os en saillie, pareils aux arêtes de quelque grand poisson, ou aux rochers couvrant les rivages de la mer, ou aux abruptes montagnes alpestres » (strophe VIII, p. 55) se dit frère d'un mollusque. Celui qui foule se proclame inséparable d'un céphalopode qui glisse à travers les eaux. Sa « poitrine d'aluminium » appelle le « ventre de mercure », métal de couleur certes assez proche mais dont on sait que, justement, il attaque l'aluminium. Étrange alliage, surprenante alliance où Mister Hyde étreint le Docteur JeKyll. Mais le paradoxe s'étend à la personne même du double aimé qui, tel Quasimodo, est une belle âme dans un corps difforme.

Dans ce chant I, les anges adolescents dont Maldoror fait ses amours, proies et bourreaux, et qui sont des représentants du lecteur objet de désir, admettent au moins une autre image animale fort semblable : le crapaud de la strophe XIII. « Quelle majesté, mêlée d'une douceur sereine ! (cf. « la douce vertu communicative et les grâces divines » Son regard, quoique doux, est profond (cf. « ô poulpe au regard de soie ». Le poulpe, animal des profondeurs). . . Qu'il est beau ! (cf. « le plus beau des habitants. . . ») « et encore ceci : « Mais, qu'as-tu donc fait de tes pustules visqueuses et

biais du poulpe, se transforme en crapaud, en pou etc. . . J'aurai l'occasion d'y revenir.

Notons dès maintenant qu'à mon sens le remplacement systématique dans la deuxième édition de « Dazet » par toute une série d'animaux plus ou moins ragoûtants n'est pas le produit d'une quelconque animosité biographique mais le signe que, Dazet eût-il été maintenu, il ne pouvait alors s'agir, *de toute façon*, dans ce nom propre que de l'anonyme lecteur : l'ami/ennemi biographique est là pour dire l'ami/ennemi qu'est le lecteur, car il est tout au plus le premier lecteur, celui que Ducasse, encore empêtré dans sa biographie, imagine à son texte.

fétides, pour avoir l'air si doux ? »⁷ où peuvent se lire la douceur du regard du poulpe et son « sérail de quatre cents *ventouses* ». On remarquera aussi, comme il se doit, des ressemblances nombreuses entre le crapaud et le « je », le crapaud et le lecteur. Deux exemples entre mille : « le crapaud s'assit sur les cuisses de derrière (qui ressemblent tant à celles de l'homme !) » (p. 89) et le « je », « accroupi vers le fond de ma caverne aimée » (strophe VIII, p. 56) et, dans cette strophe neuvième l'homme « accroupi » dans sa tanière (p. 60). Outre cette posture, le titre donné au crapaud : « monarque des étangs et des marécages » (p. 89). On se souviendra en effet que, dans la strophe I, le texte énonce « les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » (p. 41) et l'on n'oubliera pas non plus les « pustules visqueuses et fétides » du crapaud. Enfin, la strophe I du chant II énoncera : « l'homme, à la figure de crapaud » (p. 93).

Mais l'adolescent lui-même (et non plus sa représentation animale), présent comme tel dans la strophe VI de ce chant I, ne laisse pas d'annoncer le poulpe, par l'invocation qui lui est adressée : « O adolescent, aux cheveux blonds, aux yeux si doux » (p. 50) et où l'on peut voir, le cliché « cheveux de soie » aidant, l'amorce du regard soyeux du poulpe. Et surtout par l'étreinte éternelle que le « je » lui propose : « nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer. . . ma bouche collée à ta bouche » (p. 50) que l'on comparera à l'étreinte avec le poulpe, ventre contre poitrine, mercure corrodant l'aluminium.

L'image du poulpe, on le voit, charrie bien des éléments du texte et c'est n'avoir pas lu que d'en faire une simple métaphore expressive dont le secret git ailleurs que dans le texte. Il est en fait un des signes que, dans *Les Chants* rien n'est unique, tout est reprise, rien n'est fixe, tout se transforme.

L'une des plus surprenantes parmi ces transformations qui ont le poulpe pour un de leurs pôles est celle qui le lie jusque dans le corps du signifiant au « pou ». Elle mérite certes qu'on s'y arrête quelque peu.

⁷ Toutes ces citations extraites de la strophe XIII se retrouvent aux pages. 87 et 88.

Le pou est une des puissances qui, partie de l'homme (« que les hommes plus nombreux que les poux, fassent de longues prières », strophe VII, p. 52, l'homme « à la chevelure pouilleuse », etc. . .) et accouplées à Maldoror⁸ lui servent de machine de guerre contre l'homme et contre Dieu. Une strophe entière lui est consacrée : la neuvième(!) du chant II.

Précédée de la strophe sur le festin anthropophage du Créateur et suivie de la strophe des « Mathématiques sévères » avec tout ce que peut rappeler de notre strophe sur l'océan⁹ cet environnement ô combien signifiant !, elle accepte comme amorce partielle la phrase finale de la strophe qui la précède où nous lisons notamment ceci : « Oh ! quand vous entendez (. . .) le condamné mugir, dans la prison, la veille de la guillotine; et le poulpe féroce raconter, aux vagues de la mer, ses victoires sur les nageurs et les naufragés. . . » (p. 122). L'océan, on le voit, n'est pas loin et lorsque le texte énonce : « ô pou à la prune recroquevillée » (p. 125), comment ne pas entendre un écho de « ô poulpe au regard de soie ». Mieux, déjà qualifié ailleurs (strophe 12 du chant I) de « vénérable » et ici de « manitou horrible » (p. 124) il est fait des parentés textuelles du « je »¹⁰ et de l'océan, du « je » et du poulpe, car l'étreinte, dans *Les Chants*, est prélude à une scissiparité où les sèmes se distribuent et s'échangent. Et l'invocation au pou passera par la reconduction anagrammatique de l'invocation à l'océan : « Je te salue, soleil levant » (p. 125) reprend en effet presque parfaitement le littéral de : « Je te salue, vieil océan » par quoi débutent toutes les stances de notre strophe neuvième.

Le texte des *Chants* est comme un organisme où des cellules en suspension forment un équilibre précaire sans cesse modifié selon d'incessantes recompositions. Comme aussi en un kaléidoscope, les lamelles sémiques y forment, réajustées, de nouveaux assemblages. Ainsi des caractéristiques du « je » et de sa déclamation, du lecteur et de son impression,

⁸ Maldoror ou le « je » se veulent fils du requin et père du pou.

⁹ J'aurai l'occasion de revenir là dessus plus loin dans cet article.

¹⁰ Remarquons encore, dans la description de la fosse où grouillent les poux engendrés par le « je » : « Ce nœud hideux devint, par le temps, de plus en plus immense, tout en acquérant la propriété liquide du mercure. . . » (p. 127)

enfin du poulpe et du « je » : chacun de leurs attributs peut servir à la qualification d'autre chose. Le spectateur peut devenir le spectacle (comme le lecteur devient le scripteur devient le texte) et le poulpe, métonymie de l'océan, annonce celui-ci par la cour que représente son « sérail de quatre cents ventouses », jeu du tout et de ses parties, comme l'océan aura plus loin pour cortège ses vagues; le poulpe, siège de vertus humaines, est contenant comme l'océan, il est aussi surface (ou plutôt profondeur transformée en surface de collage; *vente* contre la poitrine du « je ») comme lui. Enfin, semblable au « je », il introduit la comparaison incessante que la strophe va maintenant faire de l'océan et de l'homme.

L'invocation au lecteur à quoi se résume cette partie « préfacielle » de la strophe s'est insensiblement transformée en une invocation à l'objet matière à texte qu'est, dans la fiction, l'océan. Le métalangage, une fois de plus, est un des arcanes de la production textuelle.

II. Premier mouvement : marée montante. L'attraction des astres scientifiques.

La vieillesse qui n'est pas encore « collée » au front du « je » est, d'entrée d'invocation, ce qui caractérise l'océan. Il n'est pas indifférent qu'au moins ce rapport thématique se dessine entre l'invocateur et l'invoqué, rapport inverse mais qui établit une indéfectible complicité.

Tout de suite, l'océan, tel Dieu, ne peut être appréhendé par le propre. Il évoque, il ressemble et l'espace métaphorique qui l'enserme lui fait subir de bien curieuses métamorphoses. Ses vagues sont « de cristal ». Par le biais des sèmes de lumière et de transparence communs à la vague et au cristal, voici que la mer se solidifie, voici même qu'une synecdoque implicite (ou infratextuelle) fait ressembler le liquide à ce qui traditionnellement le contient, voici que le flux incessant s'immobilise. La métonymie secrète se poursuit puisque par l'entremise d'un de ses attributs (les vagues) c'est l'océan tout entier qui ressemble à « ces marques azurées que l'on voit sur le dos meurtri des mousses ». Les lignes successives

des vagues, cristallisées¹¹, arrêtées, sont devenues zébrures de fouet. Or *la* mousse est l'effervescence des vagues. Lier la vague au mousse c'est bien sûr, en toute logique, passer de l'océan à ceux qui le parcourent mais c'est aussi faire apparaître dans le corps d'un des signifiants l'évocation d'un double homophonique qui appartient au paradigme de la vague et forme ainsi redondance ou plutôt écho. Et puisque de corps il s'agit, remarquons comment la métonymie secrète se répercute. Les vagues azurées tracées au dos des mousses font de l'océan une ecchymose : « tu est un immense *bleu*, appliqué sur le corps de la terre ». Si une des couleurs traditionnelles de l'océan est ainsi récupérée, par la bande, un substantif qui ne dit en premier que la blessure et aussi le sang figé, c'est aussi la présence contextuelle du mousse qui surdétermine cette métaphore. En effet, le mousse est aussi, dans le métier de marin, un apprenti, un novice, un « bleu » (ce sens est attesté dès 1840). Le texte a fait surgir « mousse » de la vague océane, voilà que maintenant il l'y renvoie infra-textuellement.

C'est par un jeu des surfaces que la terre se voit donner (restituer plutôt, car tout cet étonnant travail du texte n'aboutit qu'à... un lieu commun) un corps, produit par le corps des mousses, marqué en surface d'un stigmaté, comme le dessin des vagues transforme en surface la profondeur de l'océan. Paradoxe que cette absence de profondeur à quoi le texte réduit son référent et dans ce paradoxe une métaphore du texte surgit : le texte, mouvement-fixité, profondeur-surface. Le texte justement qui énonce sa fabrication en un métalangage de la satisfaction : « J'aime cette comparaison », où s'énonce en outre la saisie par le langage de ce qui était précédemment spectacle (cf : « ce spectacle que *j'adore* ». C'est justement la phrase qui met fin à la partie « préfacielle » de la strophe.)

Puis cette première stance fait resurgir des bribes de la strophe I où le texte se présentait marécage, lande et enfin

¹¹ Peut-être pourrait-on voir là une réminiscence de Stendhal (*De l'amour*) puisque la fameuse théorie de la « cristallisation » — le terme, selon moi, aurait joué non par son signifié mais par un jeu de mot sur son signifiant : cristal pour cristaux — s'autorise de l'évocation des mines de sel de Salzbourg.

tempête. Voyez plutôt : « Ainsi, à ton premier aspect, un souffle prolongé de tristesse (...) passe, en laissant des ineffaçables traces, sur l'âme profondément ébranlée. . . » La strophe I parlait d'« *émanations* mortelles » puis d'un « *vent* étrange et fort, précurseur de la tempête ». Et avant que le motif pneumatique, progressivement lié au motif aérien (le vol des grues) ne transporte le cheminement métaphorique du lecteur du tellurique à l'atmosphérique, Gaïa la terre-mère des anciens retranscrite en cette mère dont la contemplation par le lecteur-fils est une activité angélique¹², avant que le ciel ne s'ouvre, l'eau mêlée s'énonçait dans « les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison » dont les émanations menacent d'imbiber l'âme « comme l'eau le sucre ». Un travail signifiant extrêmement troublant menant de l'aqueux volatil à la queue du volatile (celle, complaisamment décrite, de la grue de tête) dans le filigrane du texte comme ici le jeu sur le signifiant « mousse »¹³.

C'est ici par le corps du fils (le mousse) et non par celui de la mère (mais n'est-elle pas dans ce « *vieil océan* » qui, *célibataire* », n'en est pas moins la mer ?) qu'il faut passer pour conquérir le ciel. C'est sur le dos du fils que s'inscrit le ciel (« *marques azurées* »).

Supplicier, mettre à mort, de page en page, le fils, c'est une des hantises des *Chants*, liée au motif homosexuel et tenant plus du « *complexe d'Abraham* » que d'une célébration christique, encore qu'humoristiquement une telle célébration puisse se déceler aussi, comme une concurrence déloyale faite au dieu de colère et d'amour par Maldoror et ses anges.

Comme dans la strophe I dont cette stance première peut ainsi apparaître comme une réduction, le texte parcourt les éléments dans cet ordre : l'eau (mais mêlée dans la strophe I comme elle est, ici, solidifiée en cristal), la terre (liée à une rhétorique de la famille), le ciel (ici réduit au vent et adouci).

¹² O Freud !

¹³ Dont une troisième acception peut se trouver annoncée par cette « *flétrissure* » dont parle cette strophe neuvième.

Le ciel, de tempête dans la strophe I, est ici tout de douceur : ce « souffle prolongé »¹⁴, « on (le) croirait être le murmure de ta brise suave ». Suave¹⁵ et triste, c'est le « fruit amer » de la strophe I, le fruit amer devenu fruit de la mer (« ta brise »), la mer que précisément, plus loin dans cette strophe, le texte dira aux « eaux amères ». Le texte se souvient de ses commencements. L'océan rappelle « au souvenir de (ses) amants, sans qu'on s'en rende toujours compte, les rudes commencements de l'homme, où il fait connaissance avec la douleur, qui ne le quitte plus ». L'océan, puissance insidieuse (« sans qu'on s'en rende toujours compte », comme le texte tel qu'il se présente dès la strophe I, danger pour quiconque n'apporterait pas « dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa *défiance* » (p. 41). Il faut se méfier de l'océan référent, comme du texte, comme de la peste, car, comme l'eau le sucre, comme le mercure l'aluminium, comme le texte sa lecture, il corrode en étreignant. Ventre contre poitrine, c'est toujours, dans *Les Chants* la même guerre des corps dont l'étreinte ne peut être que supplice. Maldoror ou la lecture étreinte, la lecture suppliciée.

La lecture accouchée aussi, rudes commencements que le texte de chant en chant reprend inlassablement en sa violente pédagogie.

En sa « science » aussi, que dit la strophe deuxième, par la bande : « Vieil océan, ta forme harmonieusement sphérique, qui réjouit la face grave de la géométrie, ne me rappelle que trop les petits yeux de l'homme ». Par la bande, parce qu'énonçant la mathématique c'est de sa textualité qu'en fait le texte parle. C'est en effet « proportionnellement » que l'océan, dans la première strophe, ressemble aux marques sur le dos des mousses.

Certes il s'agissait alors d'une sorte de « mutatis mutandis », d'un « comparativement » où se marquait la différence d'échelle et donc le pouvoir qu'à la comparaison

¹⁴ Où se retrouve, il va de soi, le souffle déclamatoire de la « grande voix » du « je » et de ce qu'il interprète, dans la partie « préfacielle » de cette strophe.

¹⁵ Robert : « qui a une douceur *délicieuse* ».

de rendre commensaux des incommensurables. Mais cette comparaison qui s'achève en métaphore (« tu es un immense bleu ») repose, nous l'avons vu, sur une synecdoque filée. Ce qui nous invite à considérer le premier sens du terme « proportion » : « rapport de grandeur entre les parties d'une chose, entre une des parties et le tout » (Robert). Le tout, c'est l'océan, ses parties sont les étapes synecdochiques qui conduisent à la métaphore finale : les vagues (qui agissent en secret puisqu'elles semblent d'abord hors-jeu, simple épithète qui les dit attribut de l'océan), les mousses. L'océan est couvert de vagues (elles-mêmes couvertes de mousse) comme le dos des mousses est couvert de « marques azurées » dont la nature et la couleur amènent la métaphore finale. À la surface de l'océan, les vagues. Au dos des mousses (que l'océan, par définition, *porte*), les zébrures. Et, dans un processus syllogistique, la conclusion : l'océan est une ecchymose au dos de la terre. Le vocabulaire mathématique a pour principale fonction de proclamer subrepticement la mathématique du texte.

Les proportions font l'harmonie d'une chose : « ta forme harmonieusement sphérique » dit le texte qui, ici encore, se souvient. Sphère, surface et solide, l'océan, précédemment superficialisé, passe de l'un à l'autre en engloutissant dans le processus, au point de capturer ses propriétés, celle qui le porte : la terre. Du tellurique au planétaire, le texte revient sur terre, revient à l'homme, revient au même. L'anthropomorphisme des comparaisons appliquées à l'océan va dans cette stance deuxième reprendre en partie le processus de la première. En substituant au raccourci de la première stance (« tu ressembles (...) à ces marques azurées ») un autre raccourci beaucoup moins discret. Car si « proportionnellement » atténue quelque peu, en le « naturalisant », le saut sémantique d'« océan » à « marques », l'absence ici de toute justification explicitement logique laisse le lecteur à sa surprise : « ta forme (...) ne me rappelle que trop les petits yeux de l'homme ». Porté tout entier par « forme », le sème « proportionnellement » y est à la fois assuré et escamoté. La surface textuelle ne porte alors, localement, quand s'effectue le deuxième raccourci, que la violence de la disproportion. Mieux, il la souligne : « que *trop* les *petits* ». Le rapprochement est d'autant plus invraisem-

blable qu'il est lui-même violence, surenchère, « trop » face à ce « petit » dont est formé le comparant. Le terme dont se sert le métalangage qu'est l'évocation jure avec un de ceux qui forment le signifiant de la chose évoquée. Et ce « petit » est relancé aussitôt, le comparant devient lui-même comparé : « les petits yeux de l'homme » sont dits « pareils à ceux du sanglier pour la petitesse ». La « forme » qui autorisait la comparaison initiale est ici escamotée au profit de ce qu'elle a produit. Mais c'est pour resurgir, processus syllogistique encore, dans la conclusion, car c'en est ainsi une, bien qu'elle soit cachée d'être une partie de la mineure¹⁶ : « et à ceux des oiseaux de nuit par la *perfection circulaire du contour* ».

Une chaîne signifiante s'est encore ici constituée, dans une concaténation d'autant plus forte qu'elle est, par endroits, secrète, une chaîne signifiante qui a pour résultat, comme dans la première stance, de faire du sème « homme », pourtant apparemment privilégié, une simple étape du parcours. Et c'est cette stase qui permet à l'océan de récupérer des animaux (sanglier, oiseau de nuit) qui lui sont étrangers. Capture correspondant à celle qui permettait au « je », dans cette strophe même, d'hominiser une créature océane : le poulpe.

On remarquera qu'ici encore un triangle oedipien s'est formé, comme dans la strophe I, et que la mère ici aussi porte les marques du tabou. Le « vieil océan »¹⁷ réjouit, par sa forme, « la *face grave* de la géométrie ». Ce « *pater formosus* », par ses rapports avec la géométrie, a engendré le trop petit, rejeté, parmi d'autres, animalisé. Les noces encore et encore se célèbrent et le fils en est exclu. Comme le fils de la strophe I devait détourner « *les yeux* (...) de la contem-

¹⁶ Majeure : L'océan rappelle les yeux de l'homme (par la sphéricité).

Mineure : Les yeux de l'homme rappellent ceux du sanglier (par la petitesse) et ceux des oiseaux de nuit (par la sphéricité).

Conclusion (informulée) : l'océan rappelle les yeux des oiseaux de nuit *mais aussi* ceux du sanglier.

Cet implicite est remarquable en ce sens qu'il maintient le rapport océan terre, au niveau cette fois tellurique (l'animal terrestre par opposition à l'animal aérien : l'oiseau de nuit) après l'envolée planétaire (par la sphère et la sphéricité des yeux de l'oiseau).

¹⁷ On sait que, dans *Les Chants*, la vieillesse est un des signes du père, signe par lequel vient jusqu'à affleurer le père biographique : « Adieu, viellard, et pense à moi, si tu m'as lu » (strophe finale du Chant I).

plation auguste de *la face*¹⁸ maternelle », l'homme de cette stance deuxième, parce que trop petits ses yeux, ne peut prétendre à réjouir la face de la déesse géométrie. Ô aveuglement d'Oedipe, ô les yeux qui n'ont pas su voir suppliciés encore, détournés, rapetissés, crevés.

Sur le corps de l'homme (le dos des mousses, les yeux) l'océan déferle les vagues de ses comparaisons qui dans leur ressac emportent le trop petit.

Comme dans la première stance, une séquence méditative ou philosophique, une « morale » pour dire bref vient fermer l'espace de la comparaison qui, nous l'avons vu, s'assurant sur l'homme, en fait le perd. Et, comme dans la première stance, c'est la « morale » qui vient le récupérer. L'océan-ecchymose produisait la variation sur la tristesse, effet du souvenir des « rudes commencements » de l'homme, une douleur proprement cosmique (l'océan est le signe de la meurtrissure de la terre) se trouvant une dimension humaine, reprenant en l'amplifiant le siège premier de cette souffrance : le dos des mousses qui sont, comme chacun sait, des marins à leurs durs commencements. L'océan sphère harmonieuse produit ici la variation sur la beauté et les prétentions qu'y a l'homme.

Cette morale est ici encore réflexion historique : « Cependant l'homme s'est cru beau dans tous les siècles ». Et ici encore l'instance auctoriale telle un coin s'y fiche :

¹⁸ À propos, on remarquera que dans cette strophe I une sorte de jeu de mot fait resurgir cette *face* dans la *figure* que forme au ciel le vol des grues. La séquence des grues suivant directement celle de la mère, on ne peut s'empêcher de voir agir ici, infratextuellement, une des autres acceptions du mot « grue » (femme de mauvaise vie) dans son rapport dialectique à la mère (dans une perspective freudienne, la mère de l'Oedipe est à la fois le contraire et l'incarnation de la « grue »).

Dans cette stance deuxième de la strophe IX, c'est la *géométrie* qui se trouve dotée d'une *face*, mais la *figure* (cette fois au sens de visage) n'est pas loin, moins d'une dizaine de lignes plus bas : « pourquoi regarde-t'il la figure de son semblable avec tant de mépris ? ». Autant d'éléments qui, selon moi, confirment la présence de la mère dans la géométrie. Que l'instance maternelle commande à la fois la face (les fesses) et la figure (l'abstraction des lignes) dit assez quelle charge inconsciente le texte mobilise.

« Moi je suppose plutôt que l'homme ». Au lieu d'être comme précédemment retour exclamatif sur le texte (« J'aime cette comparaison »), elle est voix qui dénonce l'illusion, non pas d'un lieu de certitude (certitude du goût et du plaisir dans la première stance) mais de l'espace ambigu de l'hypothèse, de la supposition qui fait le « je » solidaire de l'homme : celui-ci en effet « se doute » qu'il n'est pas beau. Et « je » suppose qu'il se doute. Bien loin de l'assurance que donnerait un « je sais qu'il sait » (avec son double décrochement réflexif), la phrase dit assez que la vue d'Oedipe reste floue, brouillée. C'est du fond de la caverne de Platon que le « je » et l'homme s'interrogent sur la beauté. L'océan avait un témoin ainsi qu'une norme de sa beauté : » la face grave de la géométrie ». L'homme n'a d'autre témoin, d'autre norme que lui-même. Le ciel pour lui reste vide et la beauté n'est que le décret de son amour ou de sa haine, dialectiquement mêlés : voulant croire « par amour-propre », il regarde « la figure de son semblable avec (...) mépris ». Étrange prémonition de Sartre et même de Lacan, l'autre est le révélateur absolu : le mépris que je lui porte est signe qu'il n'est pas beau, que je ne le suis pas non plus et du même coup le mépris me dit mon amour-propre et l'illusion que je veux me faire. Mais le « je », lui, en bon moralisateur, s'est exclu : ce n'est qu'à « son semblable » que l'homme a affaire. Dans le ciel des idées le « je » observe, intouché. Voire. Le piège en effet s'est refermé sur lui : puisque c'est par l'assertion de son identité, par son adhérence à soi (adhérence fantasmatique évidemment, le texte le dit bien) que l'homme se pose différent de celui que le « je » malicieusement énonce son « semblable », c'est le même quant-à-soi (« Moi, je ») qui, ainsi révélé, fait retour explosif sur le réduit du moraliste et l'éventre.

Remarquons bien, pour en finir avec cette deuxième stance, comment la séquence elle-même, dans sa structure, est circulaire (quand elle parle précisément de sphère et de contour circulaire). Elle l'est certes d'abord, comme toutes celles dont la succession forme cette neuvième strophe, par l'apostrophe initiale répercutée à la fin : « Vieil océan (...) Je te salue vieil océan ». Mais plus encore, sa fin est son commencement par la duplication de la structure triangulaire sur laquelle se fonde la thématique essentielle du regard : l'océan est spectacle et pour la géométrie et pour le « je ». Il

réjouit l'une et fait dériver l'autre. Le « je » est alors, d'une certaine façon, au sommet du triangle : il voit l'océan et sait qu'à cette vue la face de la géométrie est réjouie. Pareillement l'homme est spectacle et pour son semblable et pour le « je » qui voit son regard en portant le sien. Là encore, au sommet du triangle, le « je » reçoit une révélation. Mais une révélation plus ambiguë cette fois : il ne sait plus, il *suppose*. C'est qu'il est maintenant partie prenante. De ce triangle-ci aucune science ne permet de s'abstraire, comme la géométrie au ciel de l'abstraction assurait le « je » de toute la force de ses impeccables certitudes. Les lois de la géométrie fondaient le discours du « je ». Elles le perdent maintenant. Mais, dans les deux cas, ces lois ordonnent la pratique du scripteur.

Cette stance a inscrit la faille, le clivage de la conscience au sein du « je ». La suivante l'agrandit en exacerbant l'espace qui sépare l'océan de l'homme. Dans les deux premières l'océan, fût-ce « proportionnellement » et *ex contrario*, évoque l'homme, lui ressemble par quelque trait. Ici il en formera l'antithèse, le repoussoir. Ce qui, bien-sûr, n'est qu'une autre façon de renvoyer à lui. Voyons plutôt.

Et d'abord ce double mouvement qui tout en faisant refluer l'océan sur lui-même, intangible et enfin à rien d'autre comparable, le pose en principe abstrait et le pare de l'attribut par excellence de la divinité : « Vieil océan, tu es le symbole de l'identité : toujours égal à toi-même ». Plus de dérive métaphorique (ou métonymique), plus rien en regard : l'océan n'évoque rien que lui-même. Mieux, symbole lui-même et d'un signifié qui coïncide traditionnellement avec Dieu, qui en profère presque le nom ou le rend inutile, l'océan échappe maintenant à tout autre système de signe, à tout autre langage, à tout autre discours, fût-ce celui, impérieux et clos, de la géométrie. Dire l'océan c'était auparavant tenter de le saisir par quelque approximation évocatrice et s'en trouver aussitôt renvoyé dans la mouvance irrépressible des signes. Dire l'océan maintenant c'est se trouver confronté au silence de la redondance, au non-signifié absolu, à Dieu ou au néant, bref à l'envers du texte : le verbe. Et dans ce lieu, les contraires cohabitent : « si tes vagues sont quelque part en furie, plus loin dans quelque autre zone, elles sont dans le calme le plus complet ». Espace paradoxal, l'océan ignore la contra-

diction. Cette contradiction qui est le lot de l'homme et la façon de sa temporalité.

Pourtant les deux mondes sont parallèles : vagues *ici* en furie, *là* dans le calme le plus complet, homme *tantôt* « accessible », *tantôt* « de mauvaise humeur »¹⁹ « qui rit aujourd'hui et pleure demain ». Comme pour renforcer la contradiction et l'historicité de l'homme (là où l'océan est identité et espace), le temps subit une accélération vertigineuse : ce soir et demain sont déjà là, dans le présent grammatical de la phrase. Comme pour mieux marquer la distance qui sépare l'océan de l'homme (« tu n'es pas comme l'homme »), les premiers indices de sa contradiction fondamentale s'inscrivent dans l'espace : « dans la rue » et reposent sur un autre chiasme : le mouvement de l'homme est arrêté pour voir un autre mouvement (« deux bouledogues s'empoigner au cou »), il ne s'interrompt pas quand passe (certes un autre mouvement, et parallèle au sien, mais) le signe de l'immobilité humaine finale (« un enterrement »).

Des deux spectacles offerts à l'homme : la violence et la mort, l'un est son image animale, son totem pour ainsi dire, l'autre son au-delà absolu, le tabou des tabous. L'un et l'autre sont des signes qui l'excèdent, le posent et le clôturent. L'océan sans bornes, lui, se répercute à l'infini dans sa propre contemplation. On ne saurait mieux dire l'irréparable différence qui va se marquer jusque dans le transfert de la relation duelle, spéculaire, que l'on reconnaissait à l'homme dans la strophe précédente, à sa ménagerie domestique : muf-

¹⁹ On remarquera le chiasme qui fait comme onduler (vagues encore ?) le parallélisme :

vagues en furie	,	dans le calme
↓	↙ ↘	↓
homme accessible	,	de mauvaise humeur
↓	↙ ↘	↓
qui rit	et	pleure

et, auparavant dans le texte, cet autre encore, plus complexe :

vagues en furie	,	dans le calme
↓	↙ ↘	↓
homme s'arrête	,	ne s'arrête pas

fle à muffle, s'empoignant « au cou »²⁰ les dogues sont sa dérision.

Ici s'achève un premier mouvement de cette strophe, dans l'apothéose et la dérision, le plus grand écart possible des voies offertes à l'océan et à l'homme. Ensuite, tout va repartir, de plus loin, du plus « naturel » puisqu'enfin à l'océan la profondeur est rendue. Façon coutumière des *Chants* : le paradoxe y précède le lieu commun et bien souvent le fonde. L'océan surface, sphère, symbole finit bien par devenir profondeur, contenant, phénomène.

Cependant, et en ce sens on pourrait parler d'un équivalent rhétorique du mouvement de la vague, le deuxième mouvement chevauche le premier à un autre niveau de structure puisque la quatrième stance reprend la troisième en ceci que l'océan y est aussi encore opposé à l'homme quand dans les deux premières il lui ressemblait. La « morale » de cette quatrième stance énonce en effet : « tu es modeste. L'homme se vante sans cesse, et pour des minuties ». Mais avant d'en arriver là, une autre forme de relation entre l'océan et l'homme aura été instituée, non plus rapport spéculaire (métaphore ou opposition) mais rapport d'utilité, rapport nourricier (maternel pourrait-on dire) : « Vieil océan, il n'y aurait rien d'impossible à ce que tu caches dans ton sein de futures utilités pour l'homme ». Prophétisme qui nous rappelle que Ducasse est le contemporain de Jules Verne, mais aussi motif de l'enfoui, du secret, du masque à quoi nous préparait l'océan surface et la feinte croyance de l'homme en sa beauté.

En fait c'est plutôt ici le thème de l'enfoui, de l'intérieur secret, du ventre en un mot, qui s'impose à la lecture, avec ses troublantes harmoniques anthropomorphes : après le « sein » de l'océan voici que le texte nous parle des « mille secrets de (son) intime organisation ». Le seul indice à l'appui de la possibilité de « futures utilités » océanes n'est-il pas la baleine. L'unicité de cet exemple ne laisse pas de lui donner une importance considérable. Et certes la baleine est, pour le

²⁰ Dans l'univers de Maldoror les chiens eux-mêmes sont des vampires. Puis, le col est, dans *Les Chants*, signe aérien, siège mobile de la vue conquérante. Prendre au cou c'est d'une certaine façon, aveugler.

XIX^{ème} siècle, ce Léviathan qui, sensiblement à la même époque, fascinera Melville et fera de *Moby Dick*, par bien des points dont, aussi surprenant que cela puisse paraître, sa textualité²¹, une réplique américaine des *Chants*. Léviathan des origines, énigme des « rudes commencements de l'homme », ventre fantasmatique, objet symbolique privilégié de tout ce qui ressortit au complexe de Jonas.

L'océan, cachant dans son sein la baleine, n'est-il pas alors l'image amplifiée et comme en abyme de l'antre fécond (« fait con » dirait Lacan) ?

Dans cette stance, il n'y a pas que l'océan qui soit anthropomorphe. Soucieuses de discerner de l'océan « l'intime organisation », les sciences naturelles, comme plus haut la géométrie d'une face, sont dotées d'« yeux avides ». Bien sûr il y a là inscription du symbole traditionnel de la science (l'œil perçant)²² mais le lieu commun se trouve ici réactivé par la stratégie de l'œil et du regard à l'œuvre dans tout ce début de la strophe IX.

Il nous reste, pour en finir avec cette quatrième stance, à signaler que l'opposition océan-homme ne se limite pas à l'opposition anthropomorphique modestie-vantardise. Elle se répercute à tous les échos : l'océan donne, les sciences naturelles sont « avides », en attente donc. L'océan donne (sans rien dire) un énorme singulier : la baleine, l'homme se vante de pluriels minuscules : « des minuties ».

La cinquième stance reprend d'une certaine façon le processus synecdochique à l'œuvre dans la première. Mais au lieu d'assoir la comparaison océan-homme sur un papillement du tout et des parties, sur un jeu de surfaces, elle la forme à partir de la mise à jour d'un des contenus de l'océan : « les différentes espèces de poissons qu'(il) nourri(t) » à quoi

²¹ Je me propose, dans une publication ultérieure, de montrer l'étonnante modernité de la pratique scripturale à l'œuvre dans *Moby Dick*.

²² Et on remarquera, à cet égard, que la conscience que le « je » prend de l'imposture humaine naît de la contemplation d'un regard. L'absence de certitude que manifeste alors cette conscience (« je suppose ») se répercute ici dans le « il n'y aurait rien d'impossible » dont la valeur assertive se trouve atténuée par la présence du conditionnel là où un présent aurait, en apparence du moins, tout aussi bien fait l'affaire et la phrase.

se lie et s'oppose l'espèce humaine dans la pluralité artificielle que lui confère l'existence des nations. L'océan est alors en quelque sorte hors-jeu, coïncidant avec le signifié nourricier (maternel ou paternel), introduisant la comparaison poissons-hommes pour ne reparaître qu'à la morale dont il commande la logique « a contrario » : « En outre, du spectacle de tes mamelles fécondes, se dégage la notion d'ingratitude; car, on pense aussitôt à ces parents nombreux, assez ingrats envers le Créateur, pour abandonner le fruit de leur misérable union ». Le traitement anthropomorphe que subit ici encore l'océan fait sourdre insensiblement le motif humain, par une litote vertigineuse qui passe sous silence et ses véritables nourrissons (les poissons) et les sentiments qu'en toute logique anthropomorphique ils seraient susceptibles de lui porter. La mise sous silence et des uns et des autres fait que l'océan est ici nourricier pour rien, avec cette double conséquence : l'ingratitude (absence de retour) est déjà en germe ici, dans cette absence textuelle du référent qui donnerait sens à ces « mamelles fécondes » et, d'autre part, une opposition radicale lie l'océan parthénogéniteur (cf, plus loin, « ô grand célibataire ») à l'homme dont la « misérable union » n'a pas de suite nourricière. Textuellement un géniteur vierge, sans enfants visibles mais nourricier s'oppose au couple humain dont l'étreinte produit un « fruit » (« fruit amer ?) qu'il ne nourrira pas. En fait, l'homme est au pilori du double feu : répercutant en effet l'océan, voici l'objet contextuel de l'ingratitude humaine : le Créateur. Car celui-ci forme bien avec l'océan une chaîne qui enserre l'homme. L'un (l'océan) porte le sème nourricier sans le sème de sa conséquence éventuelle (gratitude/ingratitude), l'autre (le Créateur) porte le sème de la conséquence (ingratitude) sans le sème nourricier. Et c'est parce qu'il refuse d'assumer la fonction nourricière que l'homme est stigmatisé d'ingratitude.

Cet assemblage signifiant, tout entier fondé sur l'intermittence des sèmes qui le forment ne manquera pas de

²³ À la différence de la déesse géométrie, les sciences naturelles ici placées dans un contexte utilitaire, sont résolument humanisées : leurs yeux cherchent où la géométrie contemplait, elles enquêtent où celle-là reçoit de l'océan non pas un don mais un tribut offert à la justesse de ses théorèmes.

produire une résurgence sous forme de variation dans la strophe 8 du Chant II où le Créateur se nourrit d'hommes qu'il pêche dans une mare sanglante, d'hommes dont le texte humoristiquement indigné précise, dans une exclamation, qu'ils « n'étaient pas des poissons ! ». Dans cette dérision carnavalesque de la pêche miraculeuse le texte dit assez bien que, quant à lui, il se nourrit de lui-même.

Mais revenons à notre cinquième strophe où, une fois de plus, le lieu commun s'est produit d'un travail signifiant extrêmement complexe. C'est ainsi de l'intérieur que la morale est tournée en dérision. Si étonnant est le travail textuel qui lui est proposé que la lecture, comme éblouie, assourdie, ne perçoit plus le « message » et reste attachée, écartelée, aux paradoxales combinaisons par quoi le lieu commun, comme une incongruité, finit par apparaître dans sa nudité royale. Contre toutes les lois de la rhétorique, Ducasse cultive systématiquement la chute subvertie en platitude.²⁴

Dans cette cinquième strophe, la chute est là où on ne l'attendait pas, là où on attendait plutôt le lieu commun et même la citation. En effet dans la comparaison poissons-hommes un accroc se produit dans le tissu logique, dans la mesure où ce tissu est formé ici du lieu commun que notre lecture, mise en condition par le texte, attend immanquablement et finit par produire là où il n'est pas, là où seule son absence, son absence présente, s'offre à notre surprise. Tout commence, encore une fois, dans l'anthropomorphisme : « les différentes espèces de poissons (...) n'ont pas juré fraternité entre elles ». Ce qui produit dans la lecture l'attente en forme de lieu commun du motif de la haine (et de la guerre). À sa place, première déception, l'indifférence : « Chaque espèce vit de son côté ». Suivons bien. « Les températures et les conformations qui varient

²⁴ C'est bien de cela qu'il s'agit lorsque, par exemple, à la fin de la troisième strophe affleure le discours proverbial : « qui rit aujourd'hui et pleure demain ». Sagesse des nations, piège à Faurisson !

Cet effet de l'ironie la plus perverse se retrouvera parfois, au contraire, en début de strophe, par exemple dans ce même Chant I la huitième strophe et son énorme : « Au clair de lune, près de la mer. . . » et sa suite : la mère, à la fenêtre, la nuit, et auparavant la mère-fenêtre (« avec des yeux vitreux, ma mère me dit »).

dans chacune d'elles, expliquent, d'une manière satisfaisante, ce qui ne paraît d'abord qu'une anomalie ». Une anomalie, l'indifférence ? Mais c'est faire expliquer l'indifférence, et « d'une manière satisfaisante », par la diversité, qui est une anomalie ! La sagesse des nations, discours universel quoi qu'on en puisse dire, discours qui pénètre nos raisonnements même les plus fous ou les plus étranges, la sagesse des nations dit que la diversité engendre au contraire l'intérêt au mieux, au pire la haine. Paix indifférente des poissons, paradoxale paix des profondeurs ! Les poissons, s'ignorent, soit, encore que la convocation des sciences naturelles dans une stance précédente ne puisse que laisser supposer au lecteur quelque connaissance, même vague, de leurs découvertes et donc le faire s'inscrire en faux contre cette assertion péremptoire. Mais que dire du « il en est ainsi de l'homme » qui suit. Quand bien même il ne serait pas fait appel à l' ancestrale expérience commune, à l'histoire, au vécu le plus quotidien, le texte lui-même, dès la strophe 5, a annoncé une couleur fort différente. Comme pour atténuer ce mensonge complaisamment exhibé, cette fausseté ricanante, cette folie qui se moque, l'opposition que tout lecteur devait attendre ici (« il n'en est pas ainsi de l'homme ») est déplacée sur les raisons : l'homme « n'a pas les mêmes motifs d'excuse ». Autrement dit, je vous concède la différence, accordez-moi de la situer ailleurs. La séquence peut alors se lire ainsi : les poissons ne sont pas frères; le lieu commun ajoute : donc ils sont ennemis. Le texte corrige : ils sont indifférents. C'est qu'ils sont dissemblables. Dans leur indifférence ils sont semblables à l'homme; le lieu commun corrige : ils sont différents par cela même. Le texte conclut, implicitement, l'homme (« qui n'a pas les mêmes motifs d'excuse ») est semblable à l'homme. Le lieu commun acquiesce... ou proteste. En ce qui a trait au motif de l'identité, la séquence se lit : les poissons diffèrent entre eux mais sont semblables à l'homme qui est semblable à lui-même. Ce qui reprend en le contorsionnant le discours d'identité de la stance troisième : l'océan est semblable à lui-même et différent, par cela même, de l'homme qui, lui, est différent de lui-même. A-t'on jamais vu pareil tournicotis logique ?

Le lieu commun ainsi convenablement appâté, capturé au point qu'il en corrige le texte en dépit de sa manifeste

résistance, là, sous mes yeux, il reste, d'un coup sec, à le sortir. Le moyen ? La paracitation. Voltaire. *Candide*. Souvenons-nous du récit fameux de la bataille que le roi des Bulgares livra au roi des Abares, de « la mousqueterie qui (ôte) du meilleur des mondes environ neuf à dix milles coquins qui en infectaient la surface », des canons, de la baïonnette et de leur somme : « le tout pouvait bien se monter à une trentaine de mille âmes ». Et relisons Lautrémont : « Un morceau de terre est-il occupé par trente millions d'êtres humains, ceux-ci se croient obligés. . . ». Trente mille, trente millions et la désinvolture : chez Voltaire elle porte sur l'homme alors que la terre reçoit l'ironie, dans ce contexte, de la formule de Pangloss. Chez Lautrémont, la désinvolture ridiculise le territoire (« morceau de terre »), épargne l'homme d'un terme neutre. Et puis, le texte des *Chants* ne dit-il pas, ici précisément, que l'homme « cultive son jardin », son « morceau de terre ».

L'écho voltairien fait un bruit de bataille pour se répercuter dans une négation que le lecteur, maintenant à la merci du texte, ne peut que percevoir « de trop », comme une erreur : « ceux-ci se croient obligés de *ne pas* se mêler de l'existence de leurs voisins ». La chute est là, qui ne la voit ?, qui ne la subit ?

Indifférents les voisins ? La fin du premier chant tranchera (s'il en était besoin) mais, comme il se doit, dans l'ambiguïté la plus totale : « deux peuples, *jadis rivaux* (. . .). Buenos-Ayres, la reine du Sud, et Montevideo, la coquette, se tendent une main *amie*²⁵ (. . .). Mais, la guerre éternelle. . . ». Le poète que verra la fin du XIX^e siècle est né là, à l'embouchure de la Plata (le lieu est d'abord d'eau et d'eau partagée, quand bien même « argentine », entre deux villes : comment mieux refuser en texte le « morceau de terre » qu'en le disant d'eau et de l'eau justement qui appartient à l'autre par le qualificatif); né là, il n'ignore rien des relations de voisinage qu'entre humains on se plaît à entretenir. Ducasse est né en temps de guerre étrangère et civile, il est mort dans le même décor, mais ailleurs, un océan traversé.

²⁵ Main amie tendue au nom de la *fraternité* ? Que l'on relise la strophe VII de ce Chant I : « je lui tendis la main avec laquelle le fratricide égorge sa sœur » (p. 51).

Que sont donc les voisins d'ici, de cette invocation cinquième. Quasiment des « racines », « fixé(e)s sur le morceau de terre qui suit ». Qui suit, mais qu'est-ce à dire ? Le point de vue du scripteur est ici, encore, à vol d'oiseau, celui de Dieu, qui voit défiler les continents. Mais cet envol est retenu, comme la tentative d'abstraction de la deuxième stance, par le postulat du semblable. Condamné à la racine donc, l'homme (et le scripteur) s'enfouissent, fouissent et son animalisés : « descendant du grand au petit, chaque homme vit comme un sauvage dans sa tanière et en sort rarement pour visiter son semblable, accroupi pareillement dans une autre tanière ». Accroupi ? Mais c'est la position de la grenouille que la stance suivante va justement mettre en scène, comme elle parlera, d'ailleurs, des « substances nourissantes » que mange l'homme.

Ici, l'homme-racine puise à même la terre, il s'en nourrit, comme le poisson est nourri par l'océan. Est-ce vraiment délirer que de voir en cette racine un cordon ombilical, d'assimiler, comme plus haut l'océan, la terre maintenant au ventre. Si c'est délirer, que vient faire alors, juste après l'évocation de la racine et de la tanière, cette phrase : « la *grande famille* universelle des humains est une *utopie* digne de la logique la plus médiocre ». La famille est précisément ce qui n'a pas lieu (utopie) quand s'énonce alors la phrase finale de la stance par quoi nous avons commencé notre lecture.

Au discours biologique qui, à l'enseignement des sciences naturelles, ordonnait la rhétorique des deux dernières stances succède maintenant, au début de la sixième, et sous forme d'un théorème tremblé (parce que la logique mathématique s'y autorise un flottement métaphorique) celui de la physique. Non plus jeu de figures (comme dans l'invocation troisième où commandait la géométrie) mais remontée causale au principe, à la puissance qui a engendré une telle masse : « Vieil océan, ta grandeur matérielle ne peut se comparer qu'à la mesure qu'on se fait de ce qu'il a fallu de puissance active pour engendrer la totalité de ta masse ». Encore faut-il remarquer que la phrase énonce une distance entre l'effet et le principe causal, une distance où la comparaison (« ne peut se comparer qu'à ») prend la place que, dans ce type de dis-

cours, devrait tenir la formule mathématique traditionnelle :²⁶ « est égal à ». Dans cet espace, l'homme, l'inventeur de mesure qui, par la contemplation d'un objet se « fait une idée » de la puissance qui l'engendre, l'homme simple relais, simple spectateur. Ici encore une triangulation s'effectue : l'océan — « on » — la « puissance active ». L'instance imaginante et proférante lie comparé et comparant mais, à la différence de la stance deuxième, elle n'est pas prise dans la comparaison qu'elle formule (elle était alors prise, au moins parce que, par définition, elle est humaine et, de plus, parce qu'un piège syllogistique, dont nous avons montré les effets, s'était alors refermé sur elle). Elle est ainsi ici plutôt dans la position qu'occupait là, déesse contemplative, la géométrie. Et à la jouissance de celle-ci s'oppose maintenant le défaut, les limites physiques (car enfin, il n'est pas, lui, l'homme, une idée) de celui-là : « on ne peut pas t'embrasser d'un coup d'œil ». L'homme ne peut que se faire une mesure de la puissance nécessaire à la production de la totalité océane, il ne peut non plus embrasser totalement le spectacle qu'elle lui offre. L'œil, lieu de la comparaison océan-homme de la stance deuxième, est maintenant le signe de leur incommensurabilité.

Notons que si, précédemment, les sciences naturelles se trouvaient pourvues d'yeux avides, leurs instruments changés en organes, c'est maintenant, s'agissant de l'homme, l'inverse qui s'est produit : l'organe (qui cherche à contempler une surface là où les sciences naturelles tentaient de pénétrer une « intime organisation », une profondeur) est instrumentalisé : « Pour te contempler, il faut que la vue tourne son *télescope*, par un mouvement continu, vers les quatre points de l'horizon. . . ». Les yeux de l'homme n'ont plus de rapport à l'animal (comme dans la deuxième stance) mais au technologique.

Mais, qu'est-à-dire : « vers les *quatre* points de l'horizon » ? L'homme, encerclé, serait-il une île ? Voulant « embrasser

²⁶ La comparaison fait partie intégrante des mathématiques modernes. Et certes si biographiquement il semble exclu que Ducasse ait eu quelque connaissance des entreprises qui, au XIX^e siècle, allaient en assurer la fondation, historiquement il est significatif que ce même Ducasse soit contemporain de Boole, par exemple. *The Mathematical Analysis of Logic* date de 1847, un an après la naissance de Ducasse.

d'un coup d'œil », il se retrouve embrassé lui-même, cerné par la masse océane. S'il veut en voir l'entier il est condamné à ne pas s'arrêter (« par un mouvement continu »), condamné à tourner sur lui-même, sans fin peut-être, nouveau supplice d'Ixion où l'eau remplacerait le feu. Face à l'océan, l'homme éprouve le vertige de la connaissance impossible, impossible non parce que l'océan est infini (car la phrase dit bien qu'au prix du tournoiement l'océan se peut contempler tout entier) mais impossible parce que ne pouvant être *saisie*, impossible parce qu'inarrêtable.

Or cette tournoyante appréhension se trouve un équivalent, la pratique du « mathématicien (qui,) afin de résoudre une équation algébrique, est obligé d'examiner séparément les divers cas possibles, avant de trancher la difficulté ». Curieuse comparaison en vérité, puisque le mathématicien du texte travaille dans le discontinu, la coupure (« examiner séparément ») où l'homme de l'océan est voué au continu, puisqu'aussi le but de l'homme est d'« embrasser », celui du mathématicien de « trancher ». Cette subtile différence n'est pas une inconséquence. Elle réaffirme ce qui sépare la perception empirique de la connaissance scientifique. Au début de la stance, cette différence se marquait dans l'approximation qui déviait la formule de sa rigueur de théorème, elle s'inscrit ici dans la secrète (et humoristique) imposture de la comparaison. Dans les deux cas, le sens est subverti par l'articulation signifiante dont le parcours dénonce le métalangage. Ce que dit le texte n'est pas ce qu'il prétend. C'est en jouant le discours de la science (en se calquant sur lui puis en le convoquant pour assurer sur lui une comparaison fautive) que le texte développe sa stratégie. C'est aussi, nous l'avons vu, en jouant son opposé : le discours de la fable.

Précisément, c'est de cela qu'il s'agit encore à la fin de cette stance. Le texte va alors basculer dans le grotesque, le carnaval, la dérision : « l'homme mange des substances nourrissantes, et fait d'autres efforts, dignes d'un meilleur sort, pour paraître gras. Qu'elle se gonfle tant qu'elle voudra, cette adorable grenouille. Sois tranquille, elle ne t'égalera pas en grosseur; je le suppose, du moins. »

Après la physique et les mathématiques, La Fontaine. Après la puissance nécessaire à la production d'une masse énorme, l'impuissance humaine à atteindre le gras, le boursouflé. Plus d'équation, la seule chaîne ici n'est pas le raisonnement qui tranche mais la chaîne alimentaire sans effet visible. Plus d'instrumentalisation d'organe mais une animalisation du corps tout entier. En fait de circonférence, non plus celle que dessine la vue dans son mouvement mais le contour d'une panse. Incapable de saisir par la vue l'océan, l'homme en est réduit à l'imiter « proportionnellement » (mais justement le texte efface ici cette précaution prise par la première stance. Le grotesque s'en trouve accentué.), à le mimer. La pensée magique succède à la pensée scientifique, le totem à l'instrument intercesseur. Et le texte, dans la réinscription qui reprend une formule autrefois justifiée (stance deuxième) parce que plausible l'hypothèse qu'elle introduit, maintenant dérisoire parce que soucieuse de prudence quand il s'agit d'évidence (« je le suppose, du moins »), c'est de lui-même qu'il se moque.

Ce qu'on pourrait qualifier de premier mouvement de la strophe se termine, semble-t-il, ici. Mais il ne s'agit pas d'une coupure nette et ce premier mouvement est lui-même formé de plusieurs autres (notamment ceux qui répondent à la succession des stances selon la logique ressemblance-différence entre l'homme et l'océan). Tout se passe comme si le texte dans son élaboration produisait une métaphore de la vague qui déferle quand la précédente se retire, charriant avec elle les eaux de la précédente dont elle s'est gonflée. Rien ici n'est sans écho, tout se reprend.

Ce qui alors nous permettra de discerner un deuxième mouvement n'est en fait qu'une inflexion du texte : le plus grand développement de chacune des stances, une mise-en-scène beaucoup plus spectaculaire du « je » selon le double aspect de sa biographie fantasmatique et de son insertion dans la fiction, le recours plutôt qu'à la science à la littérature.

III. Deuxième mouvement : jusant. Le flux romanesque.

Après le texte qui s'appuie sur la science, le texte du « génie », certes encore tout pénétré d'une mathématique de

la production signifiante, n'en va pas moins jouer les effets oratoires et une sorte de dissolution de la netteté du propos comparant. Car s'il s'agit encore ici de fonder son discours sur la comparaison océan-homme, le développement exagéré d'une des parties de la comparaison efface presque sa dualité, son balancement, au profit d'exemples répétés voire même de véritables récits. Le discours se faisant oratoire et contemplant complaisamment son propre déroulement, abandonne de plus en plus le métalangage (déjà en partant subverti, comme nous l'avons vu) et déjoue ainsi le pré-texte. Ainsi triomphe du texte sur ses entours, cette deuxième partie de la strophe fait coïncider le surgissement du lyrisme, de la littérature, avec l'osmose magique de l'océan et du « je » qui, provisoirement, le capture.

Il s'agit d'une épiphanie progressive qu'il importe de suivre dans son déroulement.

« Vieil océan, tes eaux sont amères ». Curieusement, ce n'est que dans cette septième stance que l'océan est enfin pourvu d'eau. Les vagues auparavant étaient soit solides et prises pour le dessin qu'elles forment (stance 1) soit simple siège d'une agitation (stance 3). Quant à l'océan en tant que contenant, profondeur de ventre (stance 4 : son « sein », son « intime organisation »), de corps nourricier (stance 5 : ses « mamelles fécondes »), sa faune seule (stance 4 : la baleine, stance 5 : « les différentes espèces de poisson ») en rendait compte.

Ce différé de la matière même de l'océan ne laisse pas d'avoir de multiples conséquences. Il inscrit cette matière dans le paradigme nourricier précédemment établi et en fait des « eaux à mère », mais des eaux qui par leur amertume portent le signe de la stérilité. On se reportera au « fruit amer » de la première strophe, au poisson qu'il contient et à son environnement de terres stériles : marécages, landes. Le fruit amer contenait du poison, les eaux amères renferment des poissons : c'est le même jeu signifiant qui infratextuellement liait le volatil au volatil dans la strophe I. Ces mêmes poissons que nous verrons resurgir dans la stance 8 suivante pour assurer cette fois non plus, comme dans la stance 5 une ressemblance abusivement certifiée par le texte entre eux et les hommes, mais une radicale différence qui pour se mar-

quer sous le signe de la profondeur inaccessible aux hommes mais conquise par les poissons ne s'en souligne pas moins d'une implicite différence du goût : ce qui est amer et stérile pour l'homme est nourricier pour les poissons. . . ou pour ce lecteur-requin mithridatisé qui saura faire ses délices des « rouges émanations » de la haine (strophe 2).

Précisément ici, c'est autour de la notion de « goût » dans sa double portée proprement gustative et métaphoriquement dérivée que tourne la rhétorique de la strophe : « c'est exactement le même goût que le fiel que distille la critique sur les beaux arts, sur les sciences, sur tout ». La critique, expression du goût, en produit un. Expression traditionnelle du bon goût, elle en émet un qui est mauvais. Or le goût proférait dans cette strophe neuvième une double critique du spectacle référent (« ce spectacle que j'adore ») et du texte qui le porte (« j'aime cette comparaison »). Faut-il dès lors s'étonner qu'avant la science (dont nous avons vu quels rapports elle entretient avec la textualité) ce soient les beaux-arts (arts du visible) qui servent d'application à cette critique fiéleuse. Le texte une fois de plus se répercute lui-même. Et jusqu'à la lettre : (*Océan* » → « *eaux amères* » → *beaux-arts* ») (et, plus loin : « quelque *autre beau* de corps. . . bossu affreux »). Le texte s'écrit d'eau, d'o.

Mais d'où vient qu'il dénonce maintenant ce qu'il préconisait auparavant à la lecture : l'esprit critique ? C'est que la critique dont il s'agit ici est de celles, institutionnalisées, qui assurent la norme qui les autorise. Rien à voir avec cet exercice dialectique qui consiste à se laisser envahir sans se laisser perdre par l'inconnu absolu qu'est le texte. Rien à voir avec l'acceptation, toujours à conquérir, d'être produit par ce que l'on produit. Il ne s'agit pas pour le lecteur des *Chants* de se reconnaître en eux mais de se changer de l'ignorance, de la méconnaissance qu'ils supposent de lui, en eux, en lui. La lecture, comme le texte, ne peut être qu'un monstre.

Écoutons bien ce que dit maintenant le texte : sa charge contre la critique dit « a contrario » la nouveauté de son projet, son inédit : « Si quelqu'un a du génie, on le fait passer pour un idiot; si quelque autre est beau de corps, c'est un bossu affreux ». L'ordre des exemples est soigneusement

calculé. Le traditionnellement indécidable avant ce qui, visible, se donne pour évidence. Ainsi le lieu commun de l'expérience quotidienne pour laquelle l'homme beau ne saurait être un « bossu affreux », si à la rigueur on pourrait le faire passer pour laid quoique jamais pour bossu, ce lieu commun se trouve une fois de plus dénoncé d'être précédé par un paradoxe qui l'assure.

Le génie se trouve alors d'autant plus attesté qu'il est l'objet d'un décret social (« on le fait passer pour ») : le génie passe pour l'idiot comme le beau est le laid. Le social, visible dans la première formule, est escamoté dans la seconde qui en est pourtant le pendant et la prémisse secrète.

Double renvoi : à la tranquille assurance avec laquelle le texte dit « le plus beau » l'animal que le sens commun tient pour hideux (le poulpe). Au projet maintes fois réitéré d'abrutir, d'abêtir le lecteur, de le rendre « idiot » en un mot, c'est-à-dire en fin de compte de le retirer du champ social, de l'en couper résolument. Une batterie d'aphorismes semblables à ceux qu'Orwell, dans 1984, fera discours social (« la paix c'est la guerre », etc. . .) servent ici, en sous-main, à assurer le contraire : le sauvage, l'asocial, le « génie », le texte contre le discours.

Le texte agrandira la faille que le doute réflexif creuse en l'homme. Le doute ? « Certes, il faut que l'homme sente avec force son imperfection, dont les trois-quarts d'ailleurs ne sont dus qu'à lui-même, pour la critiquer ainsi ! ». Cette « morale » qui clôt la stance est l'écho amplifié d'une autre, celle qui, portant précisément sur le « beau » et non comme ici sur le « parfait », fermait la deuxième stance. Le texte moraliste se sert de l'apparence (les actions et les jugements des hommes) pour déceler dans ses failles la voie de la traversée du miroir que le texte producteur fait subir aux apparences du discours.

Mais, souvenons-nous, le doute que l'homme peut ressentir à l'endroit de sa perfection, doute qui a ici la critique pour signe, se trouvait déjà dans la stance deuxième et portait alors sur une « beauté » suffisamment imprécise pour être aussi morale et annoncer ainsi là l'« imperfection » d'ici. Le doute alors avait le mépris pour signe. Le « je » le présentait, avec une feinte prudence comme l'hypothèse qu'il tirait du

spectacle des actions humaines. Le « *je suppose* »... qu'il *s'en doute* » de la stance deuxième réapparaît ici sous la forme du « Certes, *il faut* que l'homme *sente avec force* » où chacun des termes de la formule précédente se trouve modifié dans le sens d'une plus grande certitude. Ce rapport évident entre les deux stances nous invite à considérer aussi la critique comme une extension, une amplification même, du mépris. Il nous dit aussi qu'à partir de maintenant chacune des stances suivantes, telle une vague, va se grossir, s'engrosser même d'une stance précédente et assurer son déferlement amplifié (les trois dernières stances sont, de très loin, les plus longues et la dernière est la plus longue de toutes) du ressac d'une relecture.

Ainsi, la huitième stance, que nous abordons maintenant, reprend au moins les stances 4, 5 et 6. Voyons comment.

La stance quatrième rendait à l'océan sa profondeur en proposant « les mille secrets de (son) intime organisation » à la recherche avide des sciences naturelles. Sur ce plan, la stance huitième dresse un constat d'échec (provisoire, il est vrai) : « les hommes, malgré l'excellence de leurs méthodes, ne sont pas encore parvenus, aidés par les moyens d'investigation de la science, à mesurer la profondeur vertigineuse de tes abîmes ». À noter que le motif de l'immensité physique n'est qu'implicitement porté par la quatrième stance. Il vient, en fait, plus précisément, de la sixième stance où il qualifiait une surface et offrait alors comme seul moyen d'investigation humaine le tournis télescopique de la vue (téléscope ici remplacé par la sonde) dont on peut voir une trace dans le caractère « vertigineux » des abîmes océaniques et aussi dans ce geste du « je » que nous allons retrouver plus loin « debout sur les vaisseaux », « *la main portée au front* », double geste du penseur et du guetteur scrutant l'horizon.

Au mouvement tournant de la vue-télescope a succédé la plongée de la sonde, œil tactile mesurant lui aussi à distance de l'homme : « tu en as que les sondes les plus longues, les plus pesantes, ont reconnu inaccessibles ».

Ce qui entraîne, en toute logique, la résurgence du motif de la stance 5, reliée maintenant à celle qui la précède non plus

sous le signe de l'océan nourricier mais sous l'angle de la connaissance : les poissons ne ressemblent plus à l'homme, comme c'était alors le cas, parce qu'ils s'ignorent entre eux mais ils s'opposent à lui par leur faculté d'explorer les abîmes de l'océan : « Aux poissons. . . ça leur est permis : pas aux hommes ». La comparaison obéit ici au mouvement inverse de celle de la cinquième strophe : elle se fonde maintenant sur l'évidence (dont elle tire son effet bouffon) quand alors elle la niait. Une fois de plus l'animal tourne l'homme en dérision, son « naturel » dit la vanité de la science.

Mais l'abîme océan, reconnu insondable, ne renvoie plus cette fois, comme c'était le cas précédemment, l'homme à sa petitesse. Bien au contraire il n'est que la mesure de la profondeur du « cœur humain ». Car, pour la première fois dans la strophe, l'homme est reconnu supérieur sur un point (puis, plus tard, sur un autre : l'intelligence) à l'océan. Encore cette supériorité ne se reconnaît-elle pas, comme celles concédées plus haut à l'océan, d'évidence et dans le laconisme d'une formule lapidaire, mais doit-elle être décidée après mûre réflexion et l'alignement d'une série d'exemples. Le problème lui-même n'en finit pas, textuellement, d'être posé : « Souvent, je me suis demandé quelle chose était le plus facile à reconnaître : la profondeur de l'océan ou la profondeur du cœur humain ! Souvent, la main portée au front, (. . .) je me suis surpris (. . .) m'efforçant de résoudre ce difficile problème ! Oui, quel est le plus profond, le plus impénétrable des deux : l'océan ou le cœur humain ? »

On notera que la difficulté du problème tient à la question du plus facile à reconnaître comme étant le plus difficile à connaître. L'abîme est ainsi introduit au cœur même de la logique textuelle, l'abîme et le vertige d'un discours gigogne. Mieux encore : l'environnement de l'océan semble le terrain propice à la pose du problème et c'est « debout sur les vaisseaux, tandis que la lune se balanc(e) entre les mâts d'une façon irrégulière » que le « je », ainsi mis-en-scène, lui-même balance. L'océan est ainsi, à la fois l'une des données du problème, le lieu où ce problème se pose, celui qui porte l'autre donnée du problème (le « je » pour être le « moralisateur » en partie exclu, n'en est pas moins homme) et la force qui anime une mise-en-abyme (la lune qui se ba-

lance) de l'esprit aux prises avec le problème. Le « je » est alors, et de toutes les façons, au cœur même du problème. Cette situation paradoxale le transforme lui-même en paradoxe : « . . . je me suis *surpris*, *faisant abstraction* de tout ce qui n'était pas le but que je poursuivais. . . ». Comme si l'abstraction pouvait être une opération sans conscience d'elle-même, une opération provoquée par l'environnement (ici l'océan) à tel point qu'elle est oublieuse d'elle-même et provoque l'oubli de soi. On ne saurait mieux dire la contamination que fait subir l'océan à celui qui, ironiquement, fait abstraction et le fait sans d'abord s'en rendre compte. C'est l'océan lui-même qui impose l'abstraction comme une somnolence de la pensée, comme un envoûtement même de la méditation, au moment où celle-ci se donne pour la plus intense, la plus occupée d'elle-même. Une autre abstraction s'est imposée également au « je » : celle du « but qu'(il) poursuivait » en montant sur les vaisseaux : la méditation, avant d'être elle-même l'objet d'une abstraction, a fait abstraction du voyage. C'est en perdant ce but qui aplatirait l'océan dans sa seule dimension physique que le « je » s'est retrouvé, méditant, repris par l'océan dont on ne s'abstrait pas si vite, fût-ce pour réfléchir *sur* lui. Ulysse, sans le savoir, a succombé à l'appel des sirènes.

Il se trouvait pourtant en posture scientifique, reprenant le mathématicien que la stance sur la grandeur surfacielles de l'océan (la sixième stance) avait produit. Il avait même, en tant qu'instance auctoriale, imité l'exemple de ce mathématicien en examinant lui aussi « séparément les divers cas possibles ». Du moins s'y est-il efforcé, commençant sa stance par la profondeur océane. Mais, et c'est là son erreur, il a sauté trop vite à la comparaison, sans établir d'abord sa pertinence. À la différence du mathématicien de la sixième stance, il a ignoré tout ce qui n'était pas son « but », sa solution. Et ainsi sa logique devient une apologétique. Précisément, voici venir l'argument d'autorité : « Si trente ans d'expérience de la vie peuvent jusqu'à un certain point pencher la balance vers l'une ou l'autre de ces solutions, il me sera permis de dire. . . »

Argument d'autorité, discours du père : Ducasse vieillit Lautréamont en augmentant son âge propre de presque une

décimale.²⁷ Le chercheur est devenu arbitre qui parle, comme un vieillard, de son « expérience de la vie ». Prudent (« jusqu'à un certain point ») et poli (« il me sera permis »), le « je » audacieux et féroce du début de la strophe, s'est travesti en vieillard. Mais c'est qu'il s'agit ici de rapetisser cet autre vieillard : l'océan. Il s'agit ici de faire « pencher la balance » et non plus de se laisser balancer, avec la lune, sur l'océan. Ainsi au fréquentatif imprécis (« souvent » s'oppose la durée biographique (« trente ans »)). Le temps révolu permet de trancher une difficulté qu'une longue fréquentation n'avait pu résoudre. En résumant son temps pour le transformer en champ d'expérience, en opposant le temps incernable, suspendu, de la réflexion, au temps clos de l'observation, le « je » joue les poissons contre les sciences naturelles, l'empirisme contre le raisonnement, la sagesse contre la science.

C'est quand il prétendait faire abstraction que le « je » était le plus prisonnier de l'océan, c'est maintenant qu'il lui emprunte son masque de vieux sage qu'il peut s'en dire éloigné. Flux et reflux des travestissements que le texte impose à la voix narrative. Qui distinguera la vague montante de la descendante ? Fixer le texte ? Autant vouloir arrêter le mouvement immobile de la mer.

Mais voici le flot pressé des exemples : tous semblables et tous différents. Cela commence par une double multiplication : de l'âge, du nombre : « J'ai été en relation avec des hommes qui ont été vertueux. Ils mourraient à soixante ans, et chacun ne manquait pas de s'écrier : « ils ont fait le bien sur cette terre, c'est-à-dire qu'ils ont pratiqué la charité : voilà tout, ce n'est pas malin, chacun peut en faire autant. »¹¹. Si nous ne perdons pas de vue que ce premier exemple est censé illustrer la « profondeur du cœur humain », force nous sera de reconnaître que ses voies sont

²⁷ Cette amplification a pour effet de récupérer le 3, signe privilégié, formule en quelque sorte, de bon nombre de structures de cette strophe (et des *Chants* tout entiers). Elle répercute le « trente millions d'êtres humains » de la strophe 5 et insiste sur l'arbitraire d'une simplification dont relèvera aussi le « soixante ans » des « hommes vertueux ». De plus, en établissant un rapport numérique avec la strophe 5, elle souligne une autre parenté entre les deux strophes : leur commune illustration de rapports sociaux.

pour le moins détournées. Tout d'abord, le « je » établit un rapport privilégié avec ces hommes dont la vertu est assurée par sa seule parole. Mais leur donnant à tous au moment de leur mort le double de l'âge qu'il s'attribue à lui-même, il en fait, bien plus qu'une classe d'âge, une multiplication des pères, se condamnant ainsi à jouer les fils admiratifs, alors que son discours partait du point de vue de l'ancêtre qui récapitule donc, d'une certaine façon, englobe. Et la durée de la relation qu'il a pu avoir avec eux ne laisse pas de devenir problématique.

Puis ce rapport privilégié qui se fondait sur le décret du « je » (ils « ont été vertueux », je vous l'assure) se trouve contredit par l'apparition d'un chœur (« chacun ne manquait pas de s'écrier »). Comme si cette parole qui s'affirmait souveraine avait besoin d'être confirmée par l'acquiescement commun. Cette confirmation est donc aussi une mise en doute de la parole du « je », plus trop assurée, et de la vertu qu'elle reconnaissait. Et pourtant, la parole universelle citée en quoi s'abolit, se met en doute et se confirme la parole du « je », semble d'abord n'en être que l'amplification. Mais c'est pour aussitôt en devenir, paradoxalement, la réduction. En effet, le « je » parlait vaguement de vertu, la parole publique précise cette vertu de toute la réduction moqueuse d'un « c'est-à-dire » : cette vertu, c'est (ce n'est que) « la charité ». Et ajoutant un persifleur « voilà tout, ce n'est pas malin, chacun peut en faire autant », l'opinion commune réduit encore la vertu. Or, précisément, de toutes les vertus théologiques, la charité est, par définition, la plus spéculaire. Vertu sociale par excellence elle ne se fonde que de l'altérité du semblable. Elle est l'identité infiniment perdue jusqu'à trouver Dieu. Elle est même susceptible, d'un retournement proverbial qui, la réitérant, la défait : « charité bien ordonnée. . . » Elle est, par définition encore, la vertu de chacun. Au moment même où elle en manque à l'endroit de ceux qu'elle reconnaît l'avoir pratiquée, l'opinion commune réduit la charité à une sorte de redondance.

La « profondeur du cœur humain » est réduite à un jeu de surfaces, un jeu de miroirs qui met à plat la vertu (« voilà tout ») et la donne, après l'avoir reconnue exemplaire, pour tendanciellement universelle. La « profondeur du cœur

humain » ne s'exemplifie ici en fait que du caractère extraordinairement retors du discours qu'il met de l'avant pour assurer son insaisissabilité. De ce discours, le texte s'est ici fait le secret complice.

Un autre exemple ? « qui comprendra pourquoi deux amants qui s'idolâtraient la veille, pour un mot mal interprété, s'écartent, l'un vers l'orient, l'autre vers l'occident, avec les aiguillons de la haine, de la vengeance, de l'amour et du remords, et ne se revoient plus, chacun drapé dans sa fierté solitaire ». Cet exemple-ci paraît aussitôt plus pertinent à la thèse. A tel point même qu'il semble faire contraste avec le précédent et jouer, après l'effet de surprise, le soulagement que procure la banalité. Or, ici encore, la banalité n'est que l'effet d'un travail textuel rien moins que commun et, par ailleurs, une secrète logique fait de cet exemple-ci une variation du précédent. En effet, à la parole initialement souveraine du « je » maintenant un sujet problématique (« qui ? ») comme si le « je », de s'être trouvé désavoué/confirmé par la rumeur publique, en avait perdu la voix et en appelait à l'autre introuvable. Et la question porte sur la compréhension alors que précédemment il s'agissait dans l'exclamation de chacun (tous par opposition au « qui ? » d'ici) de la manifestation d'une compréhension critique, d'une compréhension réductrice qui questionne. Après le mot qui interprète mal, le « mot mal interprété ». Après la relation triangulaire : « je » — les hommes vertueux — chacun, une autre relation triangulaire : « qui ? » — deux amants — chacun « drapé dans sa fierté solitaire ». Tout d'abord relation entre « je » et un groupe, puis relation entre deux groupes dont le second réduit le premier en l'assimilant à lui, c'est-à-dire en le généralisant (donc en le détruisant en tant que groupe), la première relation triangulaire, de l'un fait le multiple. La seconde fait l'inverse qui part d'un singulier pluriel (parce que problématique) passe par le couple (c'est-à-dire à la fois une unité et un groupe) et aboutit à deux solitudes (c'est-à-dire un groupe d'uniques).

On le voit, le rapport entre les deux exemples se cimente de la variation sémantique sur « chacun » pris pour tous puis pour l'un (et l'autre), ce qui n'est la même chose qu'en apparence puisque dans le premier cas « chacun » tout en étant

singulier s'ouvre à un pluriel et que dans le second « chacun » tout en étant pluriel se ferme sur un singulier.

Mieux, cet exemple qui, étant à sa place, semble jurer sur ce qui précède, cet exemple qui, par sa banalité, paraît hors-texte, est en fait pris fortement dans le réseau scriptural, travaillant d'une relecture et pas seulement, comme nous venons de le montrer, d'une relecture de ce qui le précède directement. Voici d'abord, comme dans le début de la strophe, la « vieille » après le vieillard. Voici surtout l'écartellement des deux amants sur l'horizontale de la boussole : « l'un vers l'orient, l'autre vers l'occident », ²⁸ À la place de l'aiguille, « les aiguillons », loin de s'en tenir au Nord, pointent résolument les quatre points cardinaux du sentiment qui sont, comme il se doit, opposés deux à deux : la haine/l'amour, la vengeance/le remords. Cette rose des vents amoureux propose son labyrinthe circulaire aux manats comme l'océan de la strophe 6 offrait à l'homme encerclé le spectacle de sa masse épendue aux « quatres points de l'horizon ». Au beau milieu de ces deux cercles l'exil et le repli sur soi, cette « fierté solitaire » de qui se sait tragiquement unique, condamné de toute éternité à être séparé irrémédiablement. À celui qui ne peut tout voir (de l'océan) répond celui qui ne revoit ²⁹ plus (l'amant). Répercussion du motif de la vue, de l'espace au temps.

À n'en pas douter ce rapport que nous discernons ici prépare, s'ajoutant au rapport « je » — poulpe, la dernière strophe et l'union que le « je » propose enfin à l'océan : « Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère ? ». C'est une téléstructure syllogistique qui ainsi se formera selon le mouvement suivant : 1) « je » et le poulpe (métonymie de l'océan) devant l'océan — 2a) L'homme devant l'océan et, dans un rapport métaphorique de structures, 2b) les amants

²⁸ Le texte, parlant dans la strophe I du chemin qui doit mener la lecture vers ce lieu scriptural où se célébrera l'union, utilise la même rhétorique de l'orientation que celle à l'œuvre ici où il s'agit d'une désunion produite par « un mot mal interprété ».

²⁹ Souvenons-nous qu'au début de la strophe, le « je » était celui qui a « revu la mer » il n'y a pas longtemps. Ce rapport avec les amants qui « ne se revoient plus » contribuera lui aussi à fonder la « téléstructure syllogistique » dont je parle ci-après.

l'un par rapport à l'autre — 3) le « je » amant de l'océan devenu une métaphore de lui-même.

Mais revenons à nos exemples. Et signalons, pour en finir avec celui-là, que, portant, comme la stance 3, sur l'inconséquence humaine, il l'article, comme elle, sur le temps. Les amants s'idolâtraient hier et, à compter du « mot mal interprété » d'aujourd'hui, ne se revoient plus. En un instant, en un mot, une durée bascule dans une autre durée de sens contraire. Et c'est précisément ce motif du temps qui permet au « je » de refaire surface en qualité de commentateur, d'observateur, douillettement caché dans le pluriel implicite de l'expérience commune, de l'évidence : « c'est un miracle qui se renouvelle chaque jour et qui n'en est pas moins miraculeux ». Le paradoxe, on le voit, porte sur le temps qui chaque jour renouvelle le miracle de la séparation de chacun. La séparation éternelle se reproduit éternellement. Le « ne jamais plus se voir » est revu sans cesse. Jamais plus-toujours, dans cette opposition se croisent deux niveaux du texte : l'exemple (la fiction) et son commentaire (le métalangage), deux niveaux qui sont pris dans la même logique. Cet exemple de la « profondeur du cœur humain » est en fait un autre exemple d'un mode de fonctionnement du texte qui joue de ses niveaux, de ses navettes, dans la trame de sa production, de son « métier ».

Oratoire, la liste des exemples s'ordonne d'une répétition : « Qui comprendra pourquoi l'on savoure non seulement les disgrâces générales de ses semblables, mais encore les particulières de ses amis les plus chers, tandis que l'on est affligé en même temps ? » Appel encore à une compréhension supérieure hypothétique donc anonyme et qui exclut le « je », par définition, cet autre exemple a ceci de remarquable par rapport au premier que le « je », de spectateur est devenu acteur : car ce on est un nous.

Justement il s'agit de « savourer (des) disgrâces ». Qui donc est capable de faire beau un poulpe sinon le « je » qui « fai(t) servir (son) génie à peindre les délices de la cruauté » (strophe 4, p. 44), sinon Maldoror pour qui la laideur (et la sienne propre) est beauté, la souffrance (et la sienne propre) volupté, sinon... le lecteur enfin, appelé dès la strophe 1 à *savourer* ce « fruit amer » qu'est le texte ? Ce « on » qui ex-

prime l'évidence d'une expérience universelle dit aussi en secret le plaisir singulier que seuls peuvent en tirer ces « happy few » sans visage qui s'abîment dans le scripteur. On savoure et « l'on est affligé en même temps », dialectique sado-masochiste qui préside aux jouissances du « je », de Maldoror et du lecteur.

Mais le « en même temps » nous avertit que l'exemple précédent n'est pas loin qui fonctionnait au contraire sur un « ensuite » implicite, cet « ensuite » qui commence au « mot mal interprété ». *Ici*, c'est de bien interpréter, bien prendre, un mal qu'il est question, comme dans le premier exemple il s'agissait de mal interpréter, mal prendre un bien reconnu d'abord comme tel (la charité). Puis, semblable en partie, à la phrase précédente, cette phrase-ci oscille entre deux points cardinaux : « disgrâces générales de ses semblables », particulières de ses amis les plus chers ». Deux points qui en fait peuvent en faire quatre puisque les adjectifs n'y sont pas simple redondance, halo du substantif qui suit (générales ← semblables, particulières ← amis) mais sont par définition, puisqu'« amis » sont inclus dans « semblables » et « semblables » susceptibles d'être « amis », tout autant échangeables et capables ainsi d'établir non plus deux mais quatre distinctions, le général et le particulier qualifiant les disgrâces propres à chacun des deux ensembles (semblables, amis).

Dans l'apparent disparate des exemples, un ordre impérial préside. Et le texte se souvient : « disgrâces » des semblables et des amis après « les grâces divines » du poulpe, semblable et ami.

La force des liens que la strophe produit, de ceux en particulier qu'elle impose aux exemples malgré leur caractère à première vue hétéroclite, fait que, lorsque survient le dernier, bien qu'il ne s'impose pas plus à l'évidence (mais pas moins non plus) qu'aucun des premiers, il puisse être déclaré « incontestable », comme si les exemples précédents subissaient le même avatar (confirmation/démenti) que la souveraine parole du « je » sur les « hommes vertueux ». En effet, dire ce dernier « incontestable », c'est faire perdre leur indiscutabilité aux autres exemples que le texte, sur le moment, faisait définitifs. Écrire, c'est aussi effacer sans rature.

Et puis enfin, l'art oratoire n'exige-t'il pas la gradation. Et si fortement que, une fois respectées certaines de ses règles (la répétition, entre autres), la règle maîtresse qui veut une chute est quasi automatique. Il y aura donc chute, même si la montagne accouche d'une souris, si le pavé devient plume, si Cicéron y perd son latin dans une péroraison plate. « Un exemple incontestable pour clore la série : l'homme dit hypocritement oui et pense non. »

Cette formule admet en même temps sa réciproque (dit non et pense oui), reprend en fait magistralement (et c'est en cela aussi qu'elle est « incontestable ») toute la série des exemples. En effet, jouant sur le rapport positif/négatif sous l'angle de l'apparence et de la réalité secrète, elle reprend ce qui, dans le premier exemple, était négativisation d'un positif à travers son apparence approbation, ce qui, dans le deuxième, était transformation du positif en négatif, le jeu des apparences reposant là sur le « miracle » ordinaire, ce qui enfin, dans le troisième, était union dialectique du positif et du négatif (en deux temps : 1) le positif d'un négatif : la jouissance de la disgrâce, puis, 2) la négativisation de l'ensemble : l'affligement coïncidant avec la jouissance), le travail de l'apparence transformé alors en travail de l'inclusion/exclusion d'un groupe.

La « morale » finale³⁰ de la stance semble ensuite répondre à la question (« qui comprendra pourquoi ? ») par laquelle s'annoncent deux des exemples : « C'est *pour cela* que les marcassins de l'humanité ont tant de confiance les uns dans les autres et ne sont pas égoïstes. Il reste à la psychologie beaucoup de progrès à faire. »

³⁰ En vérité, son caractère final est en partie contredit par le fait qu'elle peut, tout aussi bien, n'être que le commentaire local du dernier exemple et tirer alors du caractère « incontestable pour clore la série » de ce dernier, son effet récapitulatif.

De plus, elle paraît encore moins finale si l'on n'omet pas de constater qu'elle est partie intégrante du balancement rhétorique de la stance;

1 — « Souvent, je me suis demandé. . . »

« Souvent (. . .) je me suis surpris. . . »

2 — « Qui comprendra pourquoi deux amants. . . »

« C'est un miracle. . . »

3 — « Qui comprendra pourquoi l'on savoure. . . »

« C'est pour cela. . . »

Elle ne semble répondre que par une reprise syntaxique biaisée : « pourquoi ? » : « pour cela », biaisée de remplacer le « parce que » exigé par la question d'un « pour cela » inattendu. En fait, elle ne répond pas du tout mais propose une explication à un mystère non pas déjà questionné par quelque interrogation antécédente, mais un mystère qu'elle porte avec elle, qu'elle pose dans le temps même qu'elle le résoud. Et ce mystère n'est pas tant la confiance et l'altruisme manifestés par les hommes que le fait qu'une telle conclusion puisse être tirées des exemples précédents.

En vérité, il s'agit d'une ironique antiphrase qui véhicule en outre une autre « morale » : puisque tout dans le comportement humain est apparence, pourquoi ne pas s'y fier ? Car, que cette apparence soit trompeuse ou non, cela revient au même, l'homme demeure inconnaissable. La confiance que l'on peut avoir en autrui c'est celle que toujours il décevra notre attente. Son absence d'égoïsme, comme nous le montre l'exemple des « hommes vertueux », vient de ce que jamais il ne pourra agir pour lui-même, pour lui seul ou pour la beauté du geste. Toujours un témoin sera là pour lui dire que ce qu'il a fait est un spectacle à commenter et que le spectateur lui-même est susceptible d'en faire autant.

C'est bien ainsi que, paradoxalement, l'hypocrisie est la condition de l'altruisme et de la confiance. Et c'est ainsi aussi que l'antiphrase se retourne sur elle-même et devient, son ironie oubliée, très sérieuse vérité.

Plus encore qu'à la science dont seule la limitation de ses instruments empêche l'accès à la profondeur océane, c'est à la psychologie, cet art, ce discours, qu'il reste « beaucoup de progrès à faire » et principalement parce que langage elle-même, elle est aux prises avec un langage trompeur. Toute « morale » en cette matière est elle-même jeu de surface et de profondeur, surface et profondeur du langage (dire et penser sont ici les deux pôles dialectiquement échangés de ce jeu des apparences).

La stance suivante est la neuvième. La neuvième de la neuvième strophe. Comme pour souligner cette mise-en-abyme, l'homme d'abord spectateur et comparant de l'océan, puis, sous les traits du « je », porté par lui, va s'y trouver

propulsé par sa surface « jusqu'au ciel » ou englouti par sa profondeur « jusqu'au fond de (ses) domaines » et c'est l'océan qui, à son tour, deviendra spectateur : « ce patriarche *observateur*. . . » Nous sommes ici au cœur du tourbillon textuel, de la trombe océane.

Cela commence par l'introduction d'un nouveau thème : la puissance de l'océan thème qui ne représente que l'aboutissement explicite de tout le pouvoir latent que le texte, de stance à stance, reconnaissait implicitement à l'océan. De plus, ce motif est conquête par l'océan de ses origines, de son principe, dont il s'assimile le principal trait. Son principe ? : « ce qu'il a fallu de *puissance active* pour engendrer la totalité de (sa) masse » (stance 6). Puissance active certes que maintenant celle de l'océan, active au détriment de l'homme : « Vieil océan, tu es si puissant, que les hommes l'ont appris à leurs propres dépens ».

De la même façon que l'océan, par sa masse, donnait à l'homme l'idée de la puissance génératrice, la manifestation de cette puissance incarnée maintenant dans ce qui n'était tantôt que son effet visible ne peut s'exercer que sur l'homme, ainsi mesure encore, mais dans son corps cette fois, ce corps qui est histoire puisque s'y exerce une pédagogie, s'en tire une leçon (« les hommes l'ont appris »).

Et cet aspect historique des rapports entre l'homme et l'océan se marque d'une accentuation de la durée du texte, d'une anti-litote généralisée qui pour ne pas être à proprement parler une redondance n'en est pas moins un ralentissement du débit du texte, un ralenti de son élaboration : « ils ont beau employer toutes les ressources de leur génie. . . Incapables de te dominer. Ils ont trouvé leur maître. Je dis qu'ils ont trouvé quelque chose de plus fort qu'eux. Ce quelque chose a un nom. Ce nom est : l'océan ! ». On aura sans doute remarqué que ce que j'ai appelé le « ralenti » du texte s'amorce au contraire d'une litote : les points de suspension qui font haletter la phrase, comme en effort elle-même, en halte de travail, au point qu'elle s'achève dans un soupir d'impuissance qui est aussi une impuissance verbale. Comme si l'effort de son référent empêchait le texte de parler ou comme si le texte proposait sa lacune comme le signe, à son niveau, de l'impuissance dont est frappé par

l'océan l'homme. Nous retrouvons ainsi ce double aspect du référent océan dont je parlais au tout début de cet article : il est à la fois matière à texte et négation de texte, silence qui à la fois fonde et déjoue le texte. Toutes les ressources du « génie » des hommes sont impuissantes à dominer l'océan, toutes les ressources du « génie » du texte sont impuissantes à le dire.

Rayonnant depuis cette lacune, les phrases suivantes se reprennent les unes les autres comme si l'hébétement du silence imposait, une fois brisé, le bégaiement. Un bégaiement devant le maître océan mais aussi un bégaiement qui fait surgir, dans le monumental du sentencieux, un autre maître, à la voix de prophète, le « je » qui, à son tour, fait la leçon et profère, souverain, le nom de l'innommable. Accents sacrés en vérité : l'océan est grand et Maldoror³¹ est son prophète. « La peur que tu leur inspires est telle, qu'ils te respectent. »

Dieu tyrannique, l'océan se rit du respect³² qu'on lui porte : « Malgré cela, tu fais valser leurs plus lourdes machines avec grâce, élégance et facilité. ». La lune et le « je », pierrot mélancolique qui la discernait entre les mâts, se balançaient sur l'air d'une chansonnette, voici maintenant la « valse » des « plus lourdes machines » valse malgré tout élégante et gracieuse par la facilité avec laquelle le puissant cavalier sait imposer son pas. L'instrument (téléscope, sonde) est maintenant le signe, amplifié pour en être mieux utilisé, de la puissance de ce qui lui servait d'objet. Bal, carnaval, cirque, en lieu de science : « Tu leur fais faire des sauts gymnastiques jusqu'au ciel, et des plongeurs admirables jusqu'au fond de tes domaines : un saltimbanque en serait jaloux ». En bon pédagogue, l'océan fait suivre³³ les leçons d'exercices. Exercices imposés qui permettent la conquête involontaire des

³¹ Me pardonnera-t'on cette inconséquence (Maldoror pour Lautréamont pour le « je ») au nom de la beauté de la formule coranique dont elle est produite ? Que celui qui n'a jamais confondu Maldoror et Lautréamont et... me jette au panier dès maintenant. L'océan retrouvera bien les siens.

³² Double respect : celui du père, celui de l'adversaire. C'est la même chose, a dit Oedipe à Dieu.

³³ En fait, c'est le texte qui, dans son déroulement, fait suivre les leçons d'exercices. L'océan référent fait l'inverse : de la répétition de ces exercices imposés à l'homme, il lui fait tirer leçon.

« domaines » jadis interdits à la volonté et à l'instrument qui la prolonge.

Au moins l'humanité est-elle rendue à l'homme, non plus « grenouille » et « marcassin » (après avoir ressemblé au sanglier et à l'oiseau de nuit) mais enfin gymnaste et qui ferait des envieux non plus parmi la gent animale mais parmi ceux d'entre lui qui sont spécialisés « saltimbanques ».

Le motif de la jalousie, joint à celui de l'engloutissement, fait resurgir les jaloués de pouvoir plonger au fond que présentait la stance huitième : les poissons. Et la phrase alors commence dans le mode biblique pour s'achever dans la blague la plus commune : « Bienheureux sont-ils, quand tu ne les enveloppes pas définitivement dans tes plis bouillonnants, pour aller voir, sans chemin de fer, dans tes entrailles aquatiques³⁴, comment se portent les poissons, et surtout comment ils se portent eux-mêmes. »

L'alternative de la phrase précédente (saut au ciel ou plongeon au fond) s'est réduite à une seule possibilité, mais dans cette réduction, des traces de l'alternative subsistent. Le ciel est là encore, implicitement, mais transformé en ciel des élus par la formule qui fait « bienheureux » les hommes. Mais « bienheureux *quand*... », ce qui transforme l'éternel en ponctuel, et « bienheureux » par défaut, « bienheureux de ne pas... », ce qui fait d'un bonheur la simple absence de malheur. La phrase précédente agit aussi ici en ceci encore que le « bienheureux sont-ils quand... » vaut en outre pour un « encore peuvent-ils s'estimer heureux... » qui propose cette phrase comme une surenchère à la précédente et donc ce nouveau plongeon comme se distinguant de celui de l'alternative par le fait que, sans alternative, il est, lui, définitif : l'ironie du « comment ils se portent eux-mêmes » parle alors de mort.

Remarquons ici que l'interrogation sardonique sur la santé des noyés est la résultante d'un jeu de mot implicite sur « porter ». En effet, c'est parce que l'océan porte trop bien les hommes qu'il les envoie en l'air, c'est parce qu'il cesse de les supporter qu'il les envoie par le fond (c'est-à-dire encore,

³⁴ Où l'on voit les poissons transformés, de nourrissons qu'ils étaient dans la stance 5, en fœtus portés par le ventre océan.

mais certes dans un autre sens, au ciel) voir comment « ils se portent ».

L'océan propose, par ses « plis bouillonnants », un voyage « sans chemin de fer », une visite définitive de ses « entrailles aquatiques ». Pour un siècle où il n'est pas d'avion, le chemin de fer est le summum de la vitesse, le symbole de la puissance humaine. Faire que sa rectitude rigide se trouve effacée³⁵ par un tissu mouvant (« plis »³⁶), que son métal s'y liquéfie par le feu (« bouillonnants »), que sa suppression impose à ses usagers d'être avalés par un corps (« entrailles »), c'est dire le dérisoire de la « bête humaine », de la machine mythique, surpassée comme moyen de transport, elle la toute neuve, par un ancestral élément, elle la technologique et la terrienne, par un aqueux non-inventé. La même opposition entre la technologie et la nature, opposition qui repose aussi sur les degrés différents d'efficacité de l'une et de l'autre, se retrouvera dans cette stance, dans la scène du combat naval.

Pour l'instant, la présence du technologique conduit le débat sur le terrain de l'intelligence et de son efficacité : « L'homme dit : « je suis plus intelligent que l'océan ». C'est possible; c'est même assez vrai; mais l'océan lui est plus redoutable que lui à l'océan : c'est ce qu'il n'est pas nécessaire de prouver. « Ici le « je », commentateur, arbitre froid, et non plus prophète exalté, s'amuse à compter les points. Il confirme, après y avoir bien réfléchi (« c'est possible; c'est même assez vrai »), la parole de l'homme, il s'en laisse convaincre, non sans quelque réticence (« assez vrai »). Par rapport à la stance huitième, les rôles, on le voit, se sont échangés : l'homme, de commentateur qui confirme, en la subvertissant, la parole du « je », est devenu celui dont l'affirmation doit être confirmée par le « je » qui a pris place. Et l'impartial observateur pour qui se donne ici le « je » se donne des airs en singeant le C.Q.F.D. du discours scientifique d'un tout aussi définitif, d'un tout aussi satisfait : « ce qu'il n'est pas nécessaire de prouver ».

³⁵ Cet effacement est le produit d'un autre « chemin de fer », celui que l'océan impose avec une vigueur inflexible.

³⁶ Ces « plis » prolongent l'effet de surface imposé déjà à l'océan par les vagues, assimilées dans la stance I, à des lignes. Ici d'ailleurs plis sont vagues, mais plis sont aussi rides implicites du « patriarche » (cf « les rides vertes » que la strophe huitième attribue au « je »).

On notera aussi que le motif du « redoutable à » sur quoi le « je » fait porter une partie de son arbitrage en forme d'équilibre³⁷ (l'homme plus intelligent mais moins redoutable que l'océan), motif attaché ici au rapport océan-homme, sera plus loin déplacé sur le rapport homme-homme (le combat naval), l'océan alors reprenant le tout en ramassant les morceaux, l'océan se trouvant alors à arbitrer, à la place du « je », du « je », du « je » dont déjà maintenant il va prendre la place d'observateur : « Ce patriarche observateur, contemporain des premières époques de notre globe suspendu, sourit de pitié, quand il assiste au combat naval des nations ».³⁸

Dans les airs, non plus l'homme saltimbanque, non plus les « bienheureux », mais la planète entière, « globe suspendu ». Cette stance décidément qui, tirant de la vague le balancement non plus horizontal mais vertical³⁹, semble enfermer l'homme précaire dans la parenthèse de deux abîmes, n'admet pas qu'une de ces parenthèses manque. Dans un ciel vide, avant que la cigogne ne vienne à son tour l'occuper, c'est la terre qui prend place, et par la force de l'océan, comme si, telle un ballon, elle s'en trouvait propulsée. En effet, c'est l'océan qui, « contemporain des premières époques de notre globe suspendu », fait de son âge le signe des origines de la planète qui pourtant le contient, cette terre dont la stance 1 le faisait ecchymose par métaphore, dont la stance 2 le faisait équivalent par métonymie, sous le signe de la sphère. L'océan joue maintenant avec elle et la suspend aussi dans le temps, arrêtée par lui, par sa simultanéité qui conduit la chronologie, au temps des commencements. Comme si, d'en être dit « contemporain », il pouvait à ce globe être comme étranger, extérieur.

³⁷ Il est lui aussi un saltimbanque, mais de la sagesse, un Salomon gymnaste.

³⁸ On notera la reprise ici de « voir sa mort » en quoi pouvait se transcrire le « aller voir comment ils se portent eux-mêmes ». Voir sa propre mort se réécrit ici, dans le combat naval sans survivant : se donner la mort. À l'océan maintenant le motif de l'œil : il voit la mort des autres (un soupçon de son immortalité se dessine alors, d'autant plus que l'océan est « contemporain des premières époques de notre globe »). Il « assiste » à ce qui se passe sur lui : car, de la représentation théâtrale qui va suivre, il est à la fois la scène et le spectateur.

³⁹ L'horizontalité du balancement est ici assumée par le balancement *intellectuel ou moral* de l'arbitre. C'est celui de la logique de l'alternative et du choix.

Parlant de « globe », on remarquera que ce terme prépare la présence d'un œil au ciel (celui de la cigogne), pas seulement parce qu'il est susceptible d'être « oculaire » mais aussi parce que, dès la strophe 2, la sphère renvoie à l'œil (et notamment celui des « oiseaux de nuit »).

De plus, les poissons, convoqués dans la séquence précédente, font revenir ici maintenant une autre partie de la strophe 5, celle qui parlait, dans un parallèle avec les poissons, des hommes, de leurs nations accrochées comme des racines à des « morceau(x) de terre », et de l'indifférence réciproque qu'elles se manifestent. L'indifférence terrienne est devenue guerre navale.

Cette guerre fait pitié au dieu océan, non parce qu'elle est la guerre mais parce qu'elle est dérisoire dans ses moyens et ses effets. Dieu, l'océan n'est guère ici, en dépit des apparences, le dieu de pitié mais le dieu des batailles, qui se gausse du futile remuement belliqueux des hommes.

Une fiction va maintenant prendre place, en deux temps séparés par une observation où la réflexion scientifique devient métaphysique, deux temps qui, l'un par rapport à l'autre, obéissent à la logique du fréquentatif et du ponctuel, une focalisation se formant, de l'exemple à l'événement, un récit plus individualisé succédant à un récit encore pris dans sa fonction d'illustration, la fiction peu à peu se déprenant du métalangage qui, au début, la porte encore. « Voilà une centaine de léviathans qui sont sortis des mains de l'humanité. Les ordres emphatiques des supérieurs, les cris des blessés, les coups de canon, c'est du bruit fait exprès pour anéantir quelques secondes. »

Ce qui se donne pour une illustration d'un fait couramment attesté et répétitif (les « combats navals des nations »), donc pouvant s'insérer dans le texte comme une citation (citation d'un hors-texte : les faits et leur récit), très vite ne laisse pas oublier qu'il est produit du texte.

Ainsi, le terme « léviathan », dans la mesure où le XIX^{ème} siècle n'y voit plus tellement le monstre marin sans contours de la Bible ou la figure allégorique de Hobbes mais le fait souvent désignation précise d'un animal « réel » (c'est ce que fait, entre autres, Melville) nous rappelle la baleine de la

stance 5, sortie du « sein » de l'océan. Et ainsi se retrouve l'opposition, déjà mentionnée, technologie/nature, les « mains de l'humanité » transformant en outil (la toute première fonction de l'outil, encore rudimentaire, est, on le sait, de prolonger la main) ce qui, en milieu de nature, est produit d'engendrement, fruit d'un ventre mythique. L'utilité de la baleine de la stance 5 est ici retranscrite en l'inutilité foncière de ces « léviathans », inutiles non parce qu'ils se livrent à une activité destructrice mais parce que cette destruction ne fait que « tuer le temps » (« anéantir quelques secondes »).

On se rappellera également que l'océan, plus haut dans la strophe, donne en silence, sans se vanter. Les « léviathans » produits par l'humanité détruisent, se détruisent et ne font que du bruit. Curieusement, les « ordres *emphatiques* des supérieurs » répercutent la grande voix déclamatoire du « je » au début de la strophe et son ton prophétique de cette stance-ci. Est-ce dire que le texte, lui aussi, lutte contre le temps ? Et parle de mort, parle la mort ? Ou n'est-ce pas dire plutôt que, dans cette strophe, à la déclamation du spectacle succède le spectacle du cri (qui est produit par ce *spectacle déclamé*⁴⁰ pour quoi se donne la strophe) ? Car l'ordre emphatique est partie et parti de la grande voix du « je » et la mort, sous forme de dénégation, est une des harmoniques de cette voix qui raconte ici un ordre de mort.

Quoi qu'il en soit, la bataille navale est bruit et bruit de désordre, elle est aussi désordre du bruit. En effet, le texte présente comme simultanés des bruits qui, en fait, pourraient fort bien s'ordonner selon une succession (causale et, bien sûr, temporelle). Dans le désordre, un ordre défait réapparaît. Car « les ordres », « les cris », « les coups de canon » sont certes ordonnés selon une double logique : de l'humain à l'instrumental, et l'emphase (ordres, coups de canon),

⁴⁰ Vue et ouïe de pair dans *Les Chants*. On se reportera à la phrase qui initie cette séquence : « Voilà (. . .) du bruit » où le sens de « par exemple » de « voilà » ne parvient pas à faire oublier qu'il se lit d'abord, malgré tout, de son origine : « vois là ». On se reportera aussi à la strophe 8 du chant II (dont nous avons déjà signalé certains des rapports qui la lient à cette strophe-ci) où le « je » recouvre l'*ouïe* par la *vue*, ses tympans enfin ouverts par le cri qu'il pousse à la vue du Créateur-*Chronos* (n'oublions pas les « secondes » tuées ici) dévorant les hommes.

l'amplification, encadrant la faiblesse d'un cri blessé. Mais cette double logique en laisse apparaître une autre qui rétablirait la chaîne causale : « les ordres » « les coups de canon » « les cris des blessés ». Cette chaîne causale rétablie fait apparaître un manque qui serait de silence : la mort (les blessés ne font que l'annoncer). Et c'est ce manque qui produit l'ironie marquée par la substitution, à sa place, en forme de surprise, de la mort du temps à la mort des hommes. Textuellement, le combat se résume à une lutte jouée, « à blanc » pour ainsi dire, et qui ne fait qu'égratigner. Gonflée d'emphase, elle « *anéanti(t)*. . . quelques *secondes* ». Dans le paradigme du combat, le terme le plus fort. Dans le paradigme du temps, son point d'application détourné, dévié, le plus faible.

C'est bien de théâtre qu'il s'agit : « il paraît que le *drame* est fini, et que l'océan a tout mis dans son ventre (. . .) Pour couronner enfin la stupide *comédie*. . . » Sur cette scène, ce qui venait de la main est retourné au ventre, les « léviathans », vaisseaux de guerre, on rejoint là le léviathan qu'est la baleine. Notons la rapidité du texte : à peine a-t-il énoncé les secondes anéanties qu'il les marque en lui-même, annonçant aussitôt la fin du drame. Le « il paraît » qui porte la feinte surprise d'un « je » observateur a deux effets : au sens propre, il joue la vue, l'évidence; au figuré, il souligne la fin du drame d'un implicite « déjà » et de ce qu'il suppose : un « ce n'était donc que cela » qui souligne le dérisoire de ce spectacle mis en place à grands frais pour se donner à peine le temps d'une seconde.

Le drame n'occupe qu'un temps infime, mais son espace, sa scène, est immense : « la gueule est formidable. Elle doit être grande vers le bas, dans la direction de l'inconnu ! ». Le dérisoire de la mesure du temps humain est l'indice de l'impossible mesure de l'espace océan. Un espace qui, qualifié d'« inconnu », ne laisse pas de s'amplifier brusquement du physique au métaphysique. « Vers le bas » c'est aussi, ainsi, vers le haut de l'homme. La parenthèse de l'infini s'est refermée sur lui.

Et justement, voici le ciel, mais un ciel ramené, selon un processus maintes fois mis à jour, à l'éther physique. Avec sa faune et le *couronnement* (action de désigner le supérieur, le

chef, en coiffant le sien, son haut) qu'il confère à la « comédie ». « Pour couronner enfin la stupide comédie qui n'est pas même intéressante, on voit, au milieu des airs, quelque cigogne attardée par la fatigue, qui se met à crier, sans arrêter l'envergure de son vol : Tiens !... je la trouve mauvaise ! Il y avait en bas des points noirs ; j'ai fermé les yeux : ils ont disparu ».

Après le point de vue d'en bas, le point de vue d'en haut. La cigogne après l'océan. Notons la répercussion du thème du regard : l'océan assiste au drame (et tire sur lui le rideau de son ventre). On ne voit plus rien que... l'inconnu. Puis, « on voit, au milieu des airs » la cigogne qui voit, ferme les yeux (et donc ne voit plus), et ne voit, les rouvrant, plus rien. Notons aussi la cigogne dans la position des grues de la première strophe : comme elles échassière et comme elles migratrice, son allure d'échafaudage lui a sans doute valu de servir, par glissement, à désigner aussi un genre de levier. Cigogne et grue soulèvent (l'homme est un gymnaste qui bondit dans les airs... quand on l'y propulse), l'une en poussant, l'autre en tirant. Dans l'imagerie populaire, l'une est un substitut de mère (si, comme chacun sait, ce sont les choux et les roses qui portent les enfants, c'est la cigogne qui les apporte à leurs destinataires parentaux), l'autre son contraire, disons, pour rester dans la gent plumitive, une « poule ».

Il n'est certes pas indifférent qu'un animal à plume et qui vole⁴¹ soit fait ici témoin de la disparition des hommes. Ce « personnage » du texte, en pleine migration, mesure à un clignement d'œil le temps d'autres personnages, mais qui nous touchent d'un petit peu plus près. Seule la fatigue lui permet de les voir puis de ne plus les voir (car c'est la fatigue qui attarde le vol et fait fermer, un instant, les yeux). Et quand la fatigue rend ces importants personnages discernables, c'est sous forme de « points noirs », d'écriture donc, ramenée à sa dimension typographique. Peut-on être plus clair dans l'allégorie d'une théorie du texte ? Mouvement incessant, migratoire, seule la fatigue attarde la lecture et lui fait prendre

⁴¹ « Je saisis *la plume* qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux... » (Chant II, strophe 2, p. 96). Le pygargue est un oiseau de proie.

pour des personnages des points noirs d'encre. Le cri de la cigogne c'est plus que la moquerie des « ordres emphatiques », le cri répercuté du « je » déclamateur, ce cri qui dit : « Attention ! Texte ! ».

Nous voici enfin parvenus au finale en forme d'apothéose, au chant pour qui la raison n'est qu'un bruit de fond (mais le texte ne perd jamais la sienne, même s'il en fait semblant), les hommes qu'un piètre sujet relégué dans une parenthèse. La voix du « je » est ici celle d'Orphée qui parle aux éléments et leur commande de son verbe. Magique, la voix du « je » propose alliance, sacrée, elle invoque, démiurgique, elle évoque et décrit l'océan dans ses fastes déferlés, ses festons de vagues. Les grandes orgues du Romantisme font donner tous leurs jeux, tonitruer tous leurs tuyaux. C'est l'instant critique, soigneusement calculé, où la lecture peut être emportée, fêtu, dans la bourrasque de l'ineffable. Redoublons donc et de méfiance et de tension d'esprit.

« Vieil océan, ô grand célibataire, quand tu parcours la solitude solennelle de tes royaumes flegmatiques, tu t'enorgueillis à juste titre de ta magnificence native, et des éloges vrais que je m'empresse de te donner. » Pas un substantif sans son adjectif, pas un adjectif qui, dans cette pléthore, ne puisse s'échanger, se fixer ailleurs. Par exemple : « la solitude flegmatique de tes royaumes solennels ». L'hypallage, on le voit, déjoue le lieu commun et ainsi le souligne. Derrière la surprise de la figure, le rassurement, la réassertion du lieu commun. Le texte, comme l'océan, bouge sur lui-même, parcourt ses royaumes. Le texte est un flot aux vagues adjectives. Il s'enorgueillit de ses paires comme l'océan des siennes.

Car ici plus rien ne vient encombrer le décor, tout de solitude duelle (le texte et son référent, l'océan référent et lui-même, le « je » et l'océan, le texte et ses royaumes). Les adjectifs les plus rudimentaires : vieux, grand, juste, natif, vrai, rebondissent dans les plus oratoires : solennel, flegmatique, répercutés en substantifs tonitruants : célibataire, solitude, royaume, magnificence, éloge. L'ordre de cette liste, au passage, traduit un développement à partir d'implications de chacun des signifiés (qui dit célibataire dit solitude, qui dit solitude ne dit pas forcément royauté mais qui dit royauté dit

solitude, qui dit royaume dit. . . etc), un développement qui révèle de la variation les principaux accords, autant de stases de l'écoulement logorrhéique. Une royauté se proclame qui n'est point tant celle de l'océan que celle du discours.

Contemplation de soi, c'est de cela qu'il s'agit, l'océan se parcourant lui-même, s'enorgueillissant de lui-même, l'océan refermé, toute comparaison coupée, aux prises avec les métaphores royales qui disent sa solitude, au point que « les éloges » à quoi le « je » est réduit sont « vrais » de sa magnificence et de l'orgueil qu'il en tire. Le « je » réduit sa « grande voix » du début à une platitude qui ne peut que trop simplement « donner » des éloges, avec l'empressement servile d'un courtisan. Les éloges sont fleuris, leur profération plate. C'est qu'ils sont le propre de l'océan et cachent la laborieuse figuration du « je », comme le verbe cache le texte.

Les adjectifs n'en finissent plus d'imposer leur démesure à chaque coin de substantif : « Balancé voluptueusement par les mols effluves de ta lenteur majestueuse, qui et le plus grandiose parmi les attributs dont le souverain pouvoir t'a gratifié, tu déroules, au milieu d'un sombre mystère, sur toute ta surface sublime, tes vagues incomparables, avec le sentiment calme de ta puissance éternelle ». Majestueux, grandiose, souverain, sublime, incomparable, éternel, toute cette bimbelerie oratoire qui fait sonner toc plus d'un discours de comices, et pas seulement agricoles, c'est du bruit fait pour rien, du vent qui souffle sur du vent (pour reprendre le dit althussérien de l'idéologie). Le texte se donne ici comme aboli, de toute son éloquence de pacotille, « aboli bibelot d'inanité sonore », creux résolument, vide de tout l'engouffrement de son référent. Tout se passe comme s'il lui fallait se saborder pour faire venir l'océan à lui. En réduisant le discours à un bruit de vagues rhétoriques, il fait le silence, d'un balancement, d'un mouvement qui se réduit à soi-même.

Mais ici encore, c'est la réécriture et l'effet de citation (cette rhétorique de bazar est hors-texte) qui vont déjouer le lieu commun. La syntaxe contre les adjectifs, l'articulation contre l'expression. Voyons-y de plus près.

On constatera d'abord qu'il s'agit dans cette phrase d'un développement d'une partie de la phrase précédente, resaisie comme par un effet de cadrage, d'un cadrage plus rapproché

et qui détaille. C'est en effet ici le parcours que l'océan fait de ses royaumes qui occupe toute la scène de l'écriture. Le « je » est évacué; la seule action qui marquait plus haut sa place infime, le « don », lui est reprise, attribuée maintenant au « souverain pouvoir » qui « gratifie » l'océan. C'est qu'il n'est question maintenant que du rapport spéculaire de deux divinités : le « souverain pouvoir » face à la « puissance éternelle » qu'est l'océan. Le texte vide cède la place à l'océan qui n'est lui-même que le miroir de Dieu. Dans cette apothéose épiphanique, dans ce « sombre mystère », les vagues qui, dans la première strophe, fondaient comparaisons et métaphores, sont « incomparables ». La surface que la strophe 6 faisait sphérique et difficilement cernable est maintenant « sublime » : or, la relecture, le retour que nous avons effectué vers la strophe 6, nous révèle ici, caché par le figuré du vide rhétorique apparent, tout l'approprié du sens étymologique : « sub limes » : plus de limite, plus de borne, plus de contour même.

L'océan est « balancé » (et aussi par le texte qui éloigne résolument le sujet de son verbe, le verbe de son complément et règle cet espace en équilibre de vagues d'indépendantes et d'appositions) : lui qui faisait se balancer le « je » et la lune, les hommes jusqu'au ciel ou à l'abîme, lui qui faisait balancer le « je » arbitre entre les deux termes d'une comparaison.

L'océan est balancé « voluptueusement par les mols effluves de (sa) lenteur majestueuse ». Jouissance qui dit le texte et s'en dédit. Car c'est ici le retour de la « brise suave » de la strophe 1, ce « souffle de tristesse », dans ses rapports (déjà signalés) au « fruit amer » de la strophe I. Pour rien maintenant l'effluve, pour rien que la jouissance lente de soi-même. Et ici encore une réécriture joue l'étymologie et fait discernable dans le dérivé « odeur » l'originel, du latin encore : « effluvium » : écoulement, d'un fleuve (« flumen ») notamment, d'eau en tous les cas.

L'océan déroule ses vagues « avec le sentiment calme de (sa) puissance éternelle ». Puissance en acte dans la strophe précédente, à l'état d'essence ici. Puissance qui marquait là le transitoire humain, qui ici se dit « éternelle », et n'a besoin ni de manifestation, ni d'objet à cette manifestation. Puissance enfin qui impose le calme du sentiment, comme, au

début de la strophe, la voix puissante du « je » son souffle en effluves, réclamaient le calme (*déclamer-calme*, nous l'avons vu) de ses auditeurs-lecteurs.

L'effet de cadrage s'accroît, la phrase suivante va se développer d'un seul signifiant de celle-ci : les vagues. Grossissement en quelque sorte et, après la métaphore de l'océan miroir de Dieu, la métonymie qu'est la vague dont c'est la succession et le nombre qui font l'océan. Et ces vagues porteront un sème qui, dans la phrase précédente, était lié à l'océan : l'éternité. Mais elles le porteront plus loin dans le déroulement de la séquence qui commence avec elles, de la même façon que pour se l'approprier, elles ont du passer par dessus le syntagme qui, dans cette phrase, le porte et forme ainsi la séparation des deux séquences, des deux vagues. Le texte, en son mouvement, mime encore la formation des vagues et leur déferlement.

« Elles se suivent parallèlement, séparées par de courts intervalles. À peine l'une diminue, qu'une autre va à sa rencontre en grandissant, accompagnées du bruit mélancolique de l'écume qui se fond, pour nous avertir que tout est écume. (Ainsi, les êtres humains, ces vagues vivantes, meurent l'un après l'autre, d'une manière monotone; mais, sans laisser de bruit écumeux). »)

Le parallélisme des vagues est la transcription horizontale des divers balancements qui ordonnent la strophe et, singulièrement, de celui de l'océan sur ses « mols effluves ». De plus il redit encore le spéculaire et le semblable/différent qui sont aussi parmi les articulations majeures de cette strophe et qui, dans la phrase précédente, liaient l'océan à lui-même et à Dieu.⁴² Enfin, les « courts intervalles » qui les séparent ne sont pas sans évoquer les « quelques secondes » du combat naval, ce qui prépare la métaphore des hommes, « vagues » par leur succession et leur *mort*, mais vagues sans bruit (cf aussi le bruit qui *tue des secondes*, dans la séquence du combat naval).

⁴² Si, depuis quelque temps, Dieu vient à ma plume, c'est par fatigue sans doute et « je la trouve mauvaise » la blague qui me le donne en un clin d'œil. Précisons donc que par « Dieu » il faut entendre cette « puissance active » transcrire ici en « souverain pouvoir », un innommable donc.

Le balancement vertical n'est pas loin non plus : « A peine l'une *diminue* qu'une autre va à sa rencontre en *grandissant*. . . ». Mais seul l'océan peut le reformer, chacune des vagues n'en occupant qu'un temps. Il faudrait sans doute se forcer beaucoup pour ne pas voir, dans cette description des vagues, une métaphore du texte et de son flux, d'autant plus qu'au niveau de son propos raisonnant, de son « message » si l'on veut, le texte est, dans cette strophe, essentiellement attaché à « grandir » ou « diminuer » l'homme par rapport à l'océan. Les signifiés s'enchaînent d'un jeu de niveaux, les signifiants aussi, je crois l'avoir maintenant suffisamment montré. Libre à quelque psychocritique en goguette d'y voir le jeu d'une érection et de sa déflation post-orgasmique : « l'écume » n'est pas loin qui lui ferait risette. Il me suffit d'y voir le texte ce faisant, se faisant et s'en disant fait. Les phallus perçant les pages n'amuse plus personne.

Remarquons comment les vagues, d'abord réunies dans leur collectif, puis séparées dans l'exemple et la succession de l'une puis de l'autre, se trouvent réunies encore par le participe passé qui énonce leur jonction (« l'une (. . .) une autre, accompagnées ») sous couvert de bruit. Cet adjectif qui, contrairement à ceux qui auparavant flottaient passablement, est un ancrage, un embrayeur de sens, le lieu d'un transfert sémantique, cet adjectif dit les vagues mêlées tout autant qu'accompagnées, les vagues fondues l'une dans l'autre, rencontre faite, alors que ce qui précisément les accompagne, l'écume, elle-même « se fond ». Une formule en outre devrait attirer notre attention : ce « bruit *mélancolique* (de l'écume qui se fond) pour nous *avertir* ». La grue de la strophe I se trouvait, en une hypallage, dotée d'un « cri *vigilant de mélancolique sentinelle* » (p. 42). Est-ce à dire que la cigogne ci-dessus a convoqué sa commère, ici secrètement présente, avant de l'être explicitement plus bas, sous la forme de cet « oiseau de passage (qui) se repose » sur les vagues ? Des implosions secouent le texte et projettent dans toute sa surface des bribes de signifiants antécédents.

Le bruit de bataille de la stance précédente disait la mort d'homme par l'anéantissement de quelques secondes. Le bruit d'écume d'ici tient le discours des vanités, transcription

marine de la formule consacrée : « tout est poussière ». La formule renvoie à l'homme terrien le souvenir de l'émiettement de ce qui le porte, de l'avenir qui en cette terre attend son corps, émietté à son tour. Sa transcription marine efface l'homme et redit l'océan, et redit le texte. Car ce n'est, en fait, qu'à partir de la transcription (« nous avertir que tout est écume ») que l'homme revient dans le décor de la stance, dans une parenthèse qui, contrairement à bien d'autres, dans *les Chants*, en est une vraie, inessentielle au propos et comme rejetée. Notons que le retour de l'homme s'effectue sensiblement selon le même processus que dans la stance première où les vagues formaient (en secret) un des termes de la comparaison, les mousses (*la mousse*, ici « écume ») l'autre. La brise océane rappelait alors les « rudes commencements de l'homme », il s'agit ici de ses monotones fins. Comme pour assurer encore plus la métaphore d'un redoublement syntaxique (et faire qu'ainsi la vague évoque l'homme mais aussi l'emporte, se fonde à lui comme il se fonde), de la même façon que les vagues, à peine distinguées, étaient rassemblées dans le bruit qui les accompagne (et en fait est simultanément à leur fusion), à peine les hommes sont-ils dits « vagues vivantes » qu'ils *meurent*, comme si « vivant », de son sens général⁴³ passait aussitôt à son sens particulier.

Après la métaphore, la métonymie : le rapprochement du pseudocadrage s'accroît, distinguant maintenant sur les vagues un oiseau, dont l'amérissage matérialise en l'effaçant la parenthèse spaciale qui, dans la stance précédente, l'éloignait de la surface des flots, cette parenthèse verticale et de fiction où déjà se marquait l'homme comme il se présente ici dans la parenthèse horizontale de la typographie. Car c'est bien du même oiseau qu'il s'agit et d'abord de sa fatigue. Du même oiseau mais passé du particulier (« quelque cigogne ») au général et ainsi susceptible d'être aussi bien une grue. Le repos ponctuel de l'oiseau sur la vague après le « repos éternel » que la vague dit à l'homme. « L'oiseau de passage se repose sur elles avec confiance, et se laisse abandonner à leurs mouvements, pleins d'une grâce fière, jusqu'à ce que les os de ses ailes aient recouvré leur vigueur accoutumée pour continuer le pèlerinage aérien ».

⁴³ Non pas « en vie » (sens particulier) mais « doué de vie ».

Qui dit « pèlerinage » dit apparition ou mort, d'un dieu ou d'un saint. L'homme, aussitôt qu'apparu mort, dans une succession monotone (cf. le « *miracle* qui se renouvelle chaque jour », stance 8) est la base textuelle de cette métaphore de la migration. Et c'est l'océan, « balancé voluptueusement », qui commande l'abandon de l'oiseau au mouvement des vagues. Doublement : parce qu'il en est le principe causal mais aussi parce que textuellement c'est lui qui dans cette stance introduit le motif. « Pleins d'une grâce fière », ils répercutent la « grâce » de la valse que l'océan, dans la stance précédente, faisait danser aux machines humaines, l'orgueil de l'océan au début de cette stance, et ils amorcent l'invocation qui va suivre un peu plus loin : « Oh ! quand tu t'avances, la crête haute et terrible (. . .) avec la conscience de ce que tu es. . . », la grâce devenue terrible mais la « crête haute » disant la fierté, comme d'un coq (ou d'une grue) de celui qui a la crête des vagues pour chef lumineux. Pour l'oiseau, l'océan est asile (même au niveau sémantique, on le voit), halte, restauration des forces, comme la terre pour Antée, pour l'homme il est signe de mort. Et le lieu de la vigueur de l'oiseau (« les os de ses ailes ») est la réduction ultime de l'homme, le symbole de sa mort.

C'est maintenant sur les ruines de l'homme, sur sa mise entre parenthèses, sur son impossible oubli que la strophe va construire toute sa fin. Tentative ultime d'arrachement à son emprise, refus fantasmatique d'appartenir à sa condition, d'en être solidaire, le « je » s'y rêve hors l'homme, dans une relation érotique à l'océan, relation qui n'est pas sans évoquer certaine expérience mystique. Mais cette liquidation d'un des deux pôles de la comparaison qui articule toute la strophe ne parvient jamais (et pour cause !) à se dire totalement et, quand bien même implicite, quand bien même intermittente, la comparaison commande encore le balancement entre divers extrêmes, les renversements incessants qui font et défont cette fin de stance et de strophe.

Cela commence, paradoxalement, par la reconnaissance de la « majesté humaine ». Paradoxalement, car toute la strophe n'énonçait que les limitations de l'homme, son caractère bouffon et le grotesque ou l'inconséquence de ses attitudes. Paradoxe car ainsi la majesté est l'ultime produit de

la dérision. Est-ce la contamination sémantique des vagues qui impose à l'homme d'occuper tout le champ dont la métaphore ne lui ouvrirait l'espace que de façon limitée ? Faut-il que l'homme, une fois énoncé « vague vivante », se pare de *tous* les attributs de celles-ci et de l'océan, y compris la majesté ? C'est ce que semble dire le texte : « Je voudrais que la majesté humaine ne fût que l'incarnation du reflet de la tienne ». Posée d'emblée, la majesté humaine fait l'objet d'un souhait qui problématise ses raisons et, travaillant ses origines sur le mode conditionnel, lui propose une généalogie mythique de même nature que celle dont le « je », dans la strophe 8, formait ses rêves d'ascendance, sous le double signe du prédateur terrien et aquatique. Il ne s'agit pas de nier cette majesté, il s'agit d'en éloigner la cause de la personne humaine. Telle la grâce de Dieu, elle émanerait de l'océan, lui aussi tenu à distance, intouchable de ce que ce don se fait en deux étapes, comme autant de filtres : « l'incarnation du reflet ». Discours platonicien encore et qui nous rappelle la strophe 6 où entre la masse océane et la puissance active qui l'a engendrée l'homme ne peut que se faire « l'idée » d'une mesure.

Cette divinisation de l'océan par l'offre qui lui est faite d'être principe d'une qualité humaine reconnue, la phrase suivante en dit aussitôt le caractère insensé : « Je demande beaucoup, et ce souhait sincère est glorieux pour toi ». Glorieux non point tant pour les rejetons sur lesquels on lui offre empire (d'autant plus que le « je demande beaucoup » peut laisser supposer que cette « majesté humaine » n'est rien moins qu'assurée maintenant puisque c'est à elle aussi que peut s'appliquer cette demande exagérée) que pour l'apothéose qu'elle offre à l'océan. Façon pas si détournée de dire que l'homme crée ses idoles et que les dieux ne sont que des totems aux contours perdus.

L'apothéose permet alors toutes les projections : l'océan, auquel la strophe précédente déniait encore l'intelligence, est pourvu d'une âme, « image de l'infini » (reflet encore, l'océan reste en deça du principe suprême : il n'est ni Dieu ni l'infini) sa grandeur, « matérielle » encore dans la strophe 6, est devenue « morale » et sa mesure est en l'homme avec qui, une fois de plus, la comparaison se fait. Cette « grandeur morale »

est « immense comme la réflexion du philosophe, comme l'amour de la femme, comme la beauté divine de l'oiseau, comme les méditations du poète ». « Immense », dit l'étymologie, c'est immesurable. Pas de mesure donc, mais des points de repères, cardinaux encore. Trois au moins tracent l'horizon du « je » : la réflexion du philosophe et les méditations du poète sont, en forme presque de redondance ou d'une nuance infime, les titres de la posture que la strophe l'a vu prendre. Quant à « l'amour de la femme », dans sa double connotation érotique et maternelle, présent sous sa forme négative et dans cette strophe et dans les strophes précédentes, il appelle l'offre à la fois filiale et érotique que le « je », dont il est un des secrets, un des doubles fonds, (« et nul ne sait la quantité d'amour que contiennent mes aspirations vers le beau », plus loin dans cette stance), fera à l'océan. On remarquera que ces quatre points cardinaux de l'immensité sont formés de deux fonctions, missions ou vocations que leur analogie assimile à des métamorphoses d'une même entité « morale » et de deux catégories d'êtres liées entre elles (cf le rapport « amour »-« beau » énoncé précédemment) et proposant, chacune pour sa part, une transformation métaphorique à l'identité du « je » : l'autre sexe, l'autre espèce. Proposer alliance à l'océan c'est décidément vouloir sortir de soi (femme, oiseau) sans se quitter (philosophe, poète). Et le vouloir sous la forme de l'envol, de l'ascension, morale et physique.

Moralement « immense comme la beauté divine de l'oiseau », entre autres, l'océan est cependant « plus beau que la nuit ». Nuit de la femme, du philosophe et du poète, espace de l'indécision des formes, lieu des songes et du mal. Temps des pratiques magiques : « Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère ? Remue-toi avec impétuosité. . . plus. . . plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu; allonge tes griffes livides, en te frayant un chemin sur ton propre sein. . . c'est bien. Déroule tes vagues épouvantables, océan hideux, compris par moi seul, et devant lequel je tombe, prosterné à tes genoux ». C'est bien d'un rite infernal, d'une convocation démoniaque qu'il s'agit ici. Un rite qui se déroule dans les trois temps d'usage : appel, apparition, prostration de l'officiant, l'apprenti sorcier écrasé par la puissance infernale qu'il a convoquée.

Plusieurs transformations s'opèrent pendant la cérémonie : d'abord, en ce qui concerne l'espace du récit, on remarquera que la distance entre la narration et la fiction tend à s'abolir. Le texte en effet propose ici une fiction de la coïncidence qui fait simultanés l'événement et son récit, l'événement et la voix qui le provoque. Le texte frôle ses limites au moment même où il se donne pour une incantation.

Et l'océan change de signe, il devient « hideux », ses vagues « épouvantables », sa « lenteur majestueuse » s'est changée en trépidation, en remuement de tempête. Les comparaisons antécédentes qui, somme toute, disaient l'amour, font place à une comparaison unique, proposée comme un but à atteindre, une manière de récompense à mériter, et qui dit le visage archaïque du dieu de l'Ancien Testament. C'est la fraternité des anges déchus que le « je » propose à l'océan, une fraternité qui exige la violence exercée sur soi-même, une fraternité exclusive et mortelle. L'océan se pare de toute la quincaille sulfureuse dont Maldoror fera ses atours ordinaires. Le Romantisme le plus archétypal se donne ici libre cours et licence telle qu'il fait effet de citation. Le « je », Orphée noir, singe les démiurges maudits dont se délectent ceux que les *Poésies* appellent « les grandes têtes molles ». « Allez, la musique » (*Poésies* I, p. 346).

Puis, volte-face. Réécriture à l'envers de la séquence qui vient de s'achever. « La majesté de l'homme est empruntée; il ne m'imposera point : toi, oui ». À l'envers, parce que cette majesté que la séquence précédente assurait, en se donnant pour rêve de la faire issue de l'océan, voici que maintenant le texte en fait crédit à un anonymat. Puisqu'on ne sait quelle en est l'origine, l'océan, que le texte admettait seul à son principe, peut en tenir lieu, comme si le souhait s'était ici réalisé à travers la pratique magique. De plus, le sens premier d'« emprunté » (gauche, « qui manque d'aisance ou de naturel » — Robert) conteste la « majesté » par l'oxymoron qu'il met en place. On notera également le jeu de mot possible : emprunt-empreinte et sa suite : l'imposition, qui peuvent faire ressortir la majesté au motif du masque.

Écriture inversante également par le fait qu'ici le « je » ne déclenche plus par son verbe un mouvement mais le subit comme un spectacle : « Oh ! quand tu t'avances (. . .) alors, je

vois qu'il ne m'appartient pas, le droit insigne de me dire ton égal ». Inversion enfin, parce que le « je », de dompteur, de sorcier qui domine une puissance infernale et ne lui propose la fraternité que comme un pacte où s'énonce sa supériorité (même s'il en arrive à se soumettre, « prosterné », à la fin de la séquence), le « je » donc n'a même plus prétention à l'égalité, il ne s'en reconnaît plus le « droit insigne » (c'est-à-dire, en un sens, glorieux. Ce droit serait glorieux pour lui, comme le souhait précédent l'était pour l'océan).

La description faite de l'océan emprunte à la séquence précédente et à une autre (celle de la strophe I) certains traits révélateurs. « . . . tu t'avances, la crête haute et terrible, entouré de tes replis tortueux comme d'une cour, magnétiseur et farouche, roulant tes ondes les unes sur les autres, avec la conscience de ce que tu es, pendant que tu pousses, des profondeurs de ta poitrine, comme accablé d'un remords intense que je ne puis pas découvrir, ce sourd mugissement perpétuel que les hommes redoutent tant, même quand ils te contemplent, en sûreté, tremblants sur le rivage. . . »

La « crête » qui, avec la poitrine, dessine un corps à l'océan, reprend cet autre attribut des oiseaux (et des félins) : la griffe qui, remarquons-le, était appelée, par la séquence précédente à frayer un chemin sur le « sein » de l'océan. Puisque « crête » est aussi un terme traditionnellement consacré aux vagues, il s'agit en fait d'une métonymie : la crête de l'océan pour la crête des vagues. Ce qui nous rappelle aussi que « griffe » déjà en était une, répercutée depuis les « marques azurées » au dos des mousses, en une manière de métalepse : la vague d'abord comparée à la plaie, puis à ce qui peut la produire : la griffe.

Autre réinscription : les « replis tortueux » sont susceptibles de reprendre non seulement la distance par rapport à soi que l'océan dans son propre corps éprouve (« en te frayant un chemin sur ton propre sein ») mais aussi le poulpe du tout début de la strophe. Le poulpe et son « sésail » de ventouses, comme ici l'océan et ses replis, tels une « cour » (transformation des « royaumes » du début de la strophe).

L'océan « roule » maintenant ses « ondes », comme, au début de la strophe, il « déroule » ses « vagues ». Mais les

« ondes » ne sont pas que de l'eau. Vibrations, elles peuvent être un autre effet de l'océan « magnétiseur ». ⁴⁴

Décidément cette séquence est littéralement envahie par d'autres parties du texte. Voici encore : « avec la conscience de ce que tu es » qui reprend le « tu t'enorgueillis » du début, la déperdition de satisfaction de cette conscience n'étant qu'apparente car maintenant l'orgueil s'est effacé dans la conscience de soi, une conscience de soi trop assurée pour avoir besoin de la faiblesse qu'est l'orgueil. Voici enfin ce qui dans la stance I s'énonçait : « un souffle prolongé de tristesse, qu'on croirait être le murmure de ta brise suave » et qui se dit maintenant « sourd mugissement perpétuel » poussé par l'océan « des profondeurs de (sa) poitrine, comme accablé d'un remords intense ». La « tristesse » s'est précisée « remords » (est-ce d'avoir comparé l'océan à la « vengeance » ?), le souffle reste prolongé mais à la place de ce qu'il évoquait (« les rudes commencements de l'homme » et « la douleur qui ne le quitte plus »), une question surgit sous la forme de ce remords problématique, une question qui prépare la suite du texte où le « je » répétera : « dis-moi ». Notons que la question était déjà dans le « réponds-moi » précédent (question : « veux-tu être mon frère ? »). L'océan sait ce qu'il est, le « je » voudrait bien le savoir, car résoudre l'énigme c'est la dominer, le savoir (magique et non plus scientifique) est un pouvoir qui ne se partage pas (« océan hideux, compris par *moi seul* » et, plus loin, « dis-le moi. . . à *moi seul* »).

Curieusement, après avoir proposé la fraternité à l'océan, du haut de sa propre puissance, c'est maintenant « l'amour » qu'offre le « je » en reconnaissant la supériorité de l'océan. Comme si amour ou fraternité ne pouvaient s'envisager que dans une inégalité foncière des partenaires. Jeu de niveaux (vagues encore), relation sado-masochiste une fois de plus, amour et haine forment la dialectique de l'affectivité du « je ». Encore l'amour est-il ici contrarié par le retour de la compa-

⁴⁴ À noter, dans ce sens, que l'on parle aussi de « crête » d'une onde, qu'elle soit magnétique ou autre et que, du temps de Ducasse, la théorie du magnétisme animal parlait aussi d'« effluves » magnétiques. On le voit, le discours scientifique ou « parascientifique » contribue encore au texte en surdéterminant certaines de ses productions.

raison qui interdit la solitude au « je » qui enfin se reconnaît en les hommes des « semblables » dont l'existence suffit à rendre conditionnelle cette offre d'amour : « C'est pourquoi, en présence de ta supériorité, je te donnerais tout mon amour (...) si tu ne me faisais douloureusement penser à mes semblables, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création ». L'océan évoquait la douleur de l'homme (stance 1), il fait maintenant « douloureusement penser » à eux. Et ceci forme une reprise, en forme de commentaire, de la comparaison qui est au fondement de la succession des stances. La relation triangulaire : océan-hommes — « je » ne se peut abolir, la magie est retombée, le texte a le dernier mot sur celui qui voulait s'en abstraire par le verbe. « Je ne puis pas t'aimer, je te déteste ». Dépit dans cette haine, dépit des limites, dépit aussitôt dépassée par l'irrésistible attirance qui se sait sans espoir. « Pourquoi reviens-je à toi, pour la millième fois, vers tes bras amis, qui s'entr'ouvrent, pour caresser mon front brûlant, qui voit disparaître la fièvre à leur contact ». Par son insaisissabilité, l'océan infantilise le « je ». Le voici dans la posture du tout petit de la stance 2, consolé par une figure absolument parentale, malgré les bras « amis ». Aucune relation n'est possible avec l'océan que le refuge dans ses bras, la soumission à son pouvoir magique curateur, rêve de noyade, pulsion de mort dans l'abandon de soi au tabou. Le grand « magnétiseur » attire le « je », malgré qu'il en ait, pour lui faire éprouver encore consolation piètre, exil et manque absolus. Retour éternel qui irréalise le temps événementiel et pseudo-biographique que le « je » s'attribuait au début de la strophe (« il n'y a pas longtemps que j'ai revu la mer »). L'océan-mère est inaccessible et inouïable, le temps de l'enfance reste suspendu, anhistorique, anamnèse sans fin.

La possession, l'échange (si l'on veut, le retour à la mère) est impossible comme l'équilibre, l'égalité des niveaux. Le rêve seul mais qui même en son discours ne peut produire l'incorporation à l'instance désirée et ne propose que l'alternance de la domination et de la soumission. Le « je » ne peut s'offrir à l'océan, il ne peut le capturer, il ne peut qu'aspirer à s'en faire un allié ou reconnaître fantasmatiquement que l'action de l'océan est la réalisation de ses

désirs secrets : l'océan ne peut être qu'un fondé de pouvoir du fantasme.

« Je ne connais pas ta destinée cachée; tout ce qui te concerne m'intéresse. Dis-moi donc si tu es la demeure du prince des ténèbres. Dis le moi. . . dis le moi, océan (à moi seul, pour ne pas attrister ceux qui n'ont encore connu que les illusions), et si le souffle de Satan crée les tempêtes qui soulèvent tes eaux salées jusqu'aux nuages. Il faut que tu me le dises, parce que je me réjouirais de savoir l'enfer si près de l'homme. »

En position de suppliant et non plus de démiurge, en attente de révélation et non plus de la preuve de ses pouvoirs, le « je » répète une question sans fin, une question qui n'aura pas de réponse, contrairement à ce qui se produisait dans le cas du mouvement-réponse exigé précédemment de l'océan, réponse dont le texte, observateur fictif, suivait l'émergence dans son propre déroulement. Et voici l'océan pourvu d'un futur (« ta destinée cachée ») que le « je » augure interprète en menace : l'imminence eschatologique de Satan. Après avoir donné à l'homme le léviathan paisible et utile qu'est la baleine, l'océan est gros de Léviathan lui-même, incarnation marine de l'ennemi absolu. Notons que la menace satanique est présentée comme l'aboutissement de deux des motifs majeurs de la strophe : le jeu des apparences (« ceux qui n'ont encore connu que les *illusions* ») et le thème du ventre (l'océan qui avait un « domaine », des « royaumes » est maintenant lui-même tout entier « demeure » et du « prince des ténèbres », le titre consacré prend un tout autre sens de passer par l'océan « plus beau que la nuit » et obscur à l'homme). Avec le motif pneumatique (le « *souffle* de Satan ») qui commençait avec la déclamation du « je » mais ne laissait pas de s'étendre à toute la strophe, et celui de l'envol dans un balancement (« soulèvent tes eaux salées jusqu'aux nuages »⁴⁵), une sorte de résumé de la strophe se produit, un résumé dont Satan est le fin mot, l'écho de fiction du projet énoncé dans la strophe 4 : « Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté » (p. 44).

⁴⁵ Le salé, l'amer, à la conquête du ciel, c'est encore la métaphore du texte dans sa double modulation : imprégnation-décollage.

Le futur de l'homme, son anéantissement et sa damnation, sont inscrits dans l'espace, là, tout près, sous ses pieds, dans la puissance océane, sous sa lecture, dans le texte de tempête. *Les Chants* se proposent explicitement de détruire l'homme par l'écriture. En ce sens le scripteur est une tombe mais il n'est pas muet.

« Je veux que celle-ci soit la dernière strophe de mon invocation. Par conséquent, une seule fois encore, je veux te saluer et te faire mes adieux ! » Dans ce retour de l'instance préfacielle, dédicatrice, et qui fait ici envoi, un oubli essentiel : l'auditeur-lecteur. Le texte, refermé sur lui-même, se l'est incorporé ou l'a évacué. Le don du poème s'effectue dans la direction du référent, comme une sorte d'hommage et de signe d'une séparation finale qui n'est que la répercution de la séparation native qui fait l'homme de langage hors les choses. Une fiction de l'amant en instance de rupture définitive dit maintenant de celui qui au début de la strophe prétendait avoir revu, qu'il ne reverra plus, comme les amants de la strophe huitième. Le « je » y a perdu toute fiction biographique ou, du moins, sa fiction biographique va se donner comme hors texte et annoncer ainsi l'ironique et retors « allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire » qui clôt *Les Chants*.

IV. **Da capo et coda : l'embrun des larmes.**

La reprise de la formule qui initiait la première strophe (« Vieil océan aux vagues de cristal. . . ») referme le texte d'un refrain. Mais elle lui donne aussi un nouvel élan. Car décidément inarrêtable, comme les vagues, l'écriture produit encore des transformations. Ici, comme l'océan se solidifie encore en « cristal » (mais maintenant cette solidification n'est plus le départ de la dérive signifiante, il est le signe de la solidification du texte clos), le « je » qui lui fait face subit au contraire une liquéfaction : « Mes yeux se mouillent de larmes abondantes, et je n'ai pas la force de poursuivre ; » Les lames océanes figées déclenchent les larmes de celui que voilà maintenant tout entier océan lui-même. La transfusion s'est accomplie, le « je » peut se relever de sa tombe, il est « vampirisé ». Poursuivre ce ne pourrait être que commencer

à nouveau et être pris encore dans le même parcours métamorphique.

Plutôt que d'être renvoyé à la même limite, au même manque, sans fin, le « je » préfère l'assumer une fois pour toutes et rompre : « je sens que le moment est venu de revenir parmi les hommes, à l'aspect brutal; mais... courage ! Faisons un grand effort et accomplissons, avec le sentiment du devoir, notre destinée sur cette terre. »

Jardin des oliviers, traversée du désert ou quelque autre lieu de recul et d'extase que, du Christ à Zarathoustra, les prophètes se donnent pour se faire prier un peu, l'océan était donc tout cela. Mais prenons garde que le « devoir » du « je » n'est pas précisément d'éclairer et de sauver les hommes. Changé, c'est de la solitude infernale du texte qu'il va porter témoignage. Inchangé, c'est de la multiplicité des métamorphoses signifiantes qu'il se fera prophète.

Semant le tourbillon, déclenchant le remous et récoltant l'errance, sa plume, arrachée au vol migrant des oiseaux, est désormais trempée de l'écriture océane. Il ne reste qu'à commencer et poursuivre.

On ne me verra pas, à mon heure dernière. . .

Université du Québec à Chicoutimi.