

# LE LECTEUR COMME SIMULACRE :

## *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont

---

JEAN-PIERRE VIDAL

Entre le rêve solipsiste d'une écriture simplement répercutée dans la lecture et au contraire les conceptions de la lecture qui donnent au récepteur une initiative quasi absolue, il existe une indéniable solidarité : ici comme là il n'est question que de fidélité, aux traces de l'autre ou à son propre déchiffrement. Or il est des textes où, au contraire, la figure du leurre et du traître est tendue, en guise de miroir, au lecteur pour que, dans l'intermittence de sa convocation, il s'y reconnaisse simulacre lui-même. *Les Chants de Maldoror* sont peut-être le plus violent de ces pièges. On en lit ici la première strophe dans sa fonction préfacielle.

Between the selfish dream of a writing process being duplicated as a whole through the reading process and conceptions of reading which emphasize to the utmost the role of the reader, there is undoubtedly a real solidarity : they both stress accuracy. Some texts however lend to the reader the dubious mirror of his portrait as a forgery. *Les Chants de Maldoror* are probably amongst the most violent of these mazes. This paper deals with its first stanza, considered in its prefacial function.

Dans l'ébranlement qui la constitue, l'écriture porte le rêve solipsiste d'une lecture en miroir, une lecture qui lui renvoie l'image à peine décollée de sa production, ainsi avérée comme événement tel qu'en lui-même cette répercussion décalée le change. Transcrite dans le biographique, cette aveugle confiance spéculaire, cette certitude de l'écho, d'un écho qu'on voudrait fidèle dans sa liberté même, se lit dans les revendications de similitude à l'autre que sont bien souvent, au XIX<sup>e</sup> siècle, les adresses au lecteur, par exemple hugolienne : «Imbécile qui crois que je ne suis pas toi» ou baudelairienne : «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère».

Question d'adresse en effet, précaution quasi oratoire, l'image du lecteur ainsi invoquée comme double ou frère de l'auteur disparaît généralement dès les pages liminaires quand même ce n'est pas dès la préface. Par ce pacte où l'identité s'offre en partage, l'écriture se libère de tout scrupule et impose vite le silence à cette autre instance personnalisée à peine en ouverture : quoi qu'elle fasse, quelque étranges ou offensifs que soient ses sortilèges, le lecteur, s'il s'en donnait la peine, en trouvait le courage ou la sincérité, pourrait les contresigner. Et c'est bien cela qu'est dès lors la lecture : un contreseing que cependant seuls valident sa durée ou le droit, implicite, de critique ou, plus fondamentalement, d'explicitation. Le «Lecteur Modèle» d'Eco, même l'«architecteur» de Riffaterre avec l'intertextualité qui le porte, d'autres conceptions contemporaines encore, bien que par ailleurs elles donnent de la lecture une image dialectique par la

mise en évidence de l'interaction lecteur-texte impliquée par la «coopération interprétative» et sa liberté textuellement relativisée, la plupart des conceptions contemporaines de la lecture, dis-je, supposent un processus continu, homogène et implacablement vectorisé. Le lecteur construirait sa lecture à partir d'une discrimination, tout au plus de quelques-unes, dont il suivrait, dans la totalité du texte, la trace et les effets. C'est ainsi qu'il conférerait au texte son sens comme une fidélité à quelques propositions de départ développées tout du long en forme de variations et comme une cohérence d'autant plus impérieuse qu'elle nécessitera, pour se percevoir, l'arrêt réflexif auquel la lecture se livrera sur elle-même. Cette image du lecteur, dont la fidélité, fût-elle à ses propres attentes ou à ses propres hypothèses, est la caractéristique essentielle, n'est que l'envers de ce brave lecteur fiable et fraternel que les écrivains du XIX<sup>e</sup>, en dépit de tous les procès, tiennent pour acquis.

Cependant, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec Sterne et Diderot notamment, le lecteur est aussi un simulacre de co-présence à l'intérieur du texte, dont il devient dès lors une marque rythmique, puisqu'il est cette instance à laquelle on peut toujours faire appel pour suspendre le cours du récit ou le précipiter, jouer du métalangage ou de la litote. Et cette représentation du lecteur à l'intérieur du texte répercuté l'image symétrique, elle aussi en forme de simulacre, de l'écrivain comme récitant, conteur oral, homme de conversation, improvisateur en fin de compte. C'est-à-dire homme d'intermittence et de papillotement,

homme de syncope, toujours au bord de l'évanouissement. Ainsi, bien entendu, c'est le mode historique de la construction sociale du littéraire à partir de l'espace institutionnel du salon qui se trouve représenté et en même temps subverti. Mais c'est aussi une image de l'écriture comme risque ironique et déni libertaire, promesse à ne pas tenir, espacement où faire venir de force un silence entendu, place occupée en pointillé, masque, jeu, défi. J'ai donc ici commencé à parler du simulacre.

Le simulacre est affaire d'identité, bien sûr. Il rencontre, aussitôt joué en littérature, l'intertexte, pris non pas dans sa version positiviste d'inscription plus ou moins déferente d'un texte dans un autre, mais dans une acception derridienne ou baudrillardienne, en tant que suture, sans antécédence et par définition intermittente, de divers et d'hétérogène.

La vocation de substitution et de suspension du simulacre équivaut à faire passer ce qu'on pourrait appeler, en termes peirciens, l'«objet immédiat», c'est-à-dire celui que l'«interprétant» construit à partir du «representamen», dans la position de l'«objet dynamique» qui est, somme toute, l'événement de l'expérience phénoménologique ou phanéroscopique. Car le simulacre est un signe réifié, passé au statut de chose et dans ce mouvement même abolissant et le signe et la chose; ce qui est à proprement parler la logique du sortilège, à la violence seule duquel le signe se montre vulnérable, si l'on en croit Baudrillard. Ni chose ni signe, parce que l'un par l'autre sont en lui narcosés, le simulacre c'est l'alternative absolue, celle qui refuse l'épreuve de la confirmation par les faits ou le discours. Poétique, ne se soutenant que de lui-même, le simulacre est la «sémiiosis illimitée» de Peirce, mais une *sémiiosis* illimitée qui ne rencontrerait jamais ce point d'arrêt que lui est l'habitude. Une sémiotique du simulacre supposerait la simultanéité et même l'écrasement l'une dans l'autre des trois instances du signe peircien. Or, n'est-ce pas cela la littérature? N'est-ce pas cette expérience insensée où celui qui affronte le signe pour le construire, que ce soit dans sa production ou son déchiffrement, ne peut, s'éprouvant par le fait même aussitôt signe lui-même, qu'y perdre l'identité que le signe pourtant lui avait donnée en s'enlevant des choses, en le décollant, lui, l'homme, des choses innombrables et innommables? La meilleure formule de cette perte constitutive qui, aussitôt l'expérience d'écriture ou de lecture amorcée, fait de chacun un simulacre, et même plus simulacre de soi-même mais simulacre de la *sémiiosis*, c'est Jarry qui, selon moi, la donne, lorsqu'il écrit, dans *César-Antéchrist* : «Le signe seul existe... provisoire».

Tout ceci est, bien entendu, en rapport avec la leçon de Mallarmé pour qui «écrire, c'est avérer que l'on est bien où l'on doit être» – leçon reprise sur le plan théorique par Kristeva et son concept d'«anaphore»<sup>1</sup> –, leçon qui pourrait sans doute avoir pour axiome que la *deixis* précède la *mimésis*, ou, si l'on préfère, que une autre langue que les dialectes du Péloponnèse, que l'acte de

désignation/monstration qui ne va pas sans quelque substitution et opère sitôt un effet spéculaire parce qu'on ne peut montrer, désigner, sans se faire voir et se faire voir en train de montrer du doigt, que cet acte, donc, ambirévélateur de ce qui désigne et de ce qui est désigné, intervient avant même<sup>2</sup> le postulat de représentativité. C'est à ce niveau d'une «antériorité» à la représentation qu'opère le simulacre, comme l'a montré Baudrillard. Ainsi conçu, ce déictique pur n'est point tant, comme on le considère généralement, une exacerbation de la métaphore parfaitement «réussie» qu'une diffraction de la métonymie réduite aux «trous» de son parcours. Le simulacre, de toute l'ironie de sa présence déplacée, désigne le saut, l'ailleurs, à la limite absolue parce qu'incessants, plus qu'il ne cerne l'aboutissement, le lieu, fût-il envahi d'un double. Au moment même où il apparaît comme simulacre, la force de sa présence – éternellement supplémentaire et injustifiée – de jouer et perdre en lui le tracé de son parcours génératif le fait simulacre de rien. Le simulacre est donc l'épiphanie de... l'épiphanie elle-même, l'événement à l'état pur, ce qui, on le concédera volontiers, est un paradoxe, et des plus perturbants.

Le simulacre, par ailleurs, dès qu'il apparaît, contamine tout son environnement. C'est de ne pas en avoir pris conscience que tous les Faurisson de la critique ducassienne ont étendu la bouffonnerie, indéniabile quoique précieusement intermittente, à l'ensemble du projet d'écriture, hypertrophiant l'aspect exclusivement canularique. Après tout, l'autre grand moderne dont j'ai déjà parlé, Jarry, a subi la même réduction potachique, indice d'un malaise du positivisme ambiant soudain sur la défensive. Et la 'Pataphysique d'ailleurs n'est-elle pas, comme semble l'indiquer à plus d'un endroit Baudrillard, sous la plume duquel le terme surgit çà et là, la science non seulement des solutions imaginaires, mais par le fait même celle aussi bien de la simulation universelle, de la contagion poétique et inquiète du «peu de réalité» proposée à la fois comme l'aboutissement de l'économique et son alternative. Ou, pour parler lacanien, l'imaginaire comme l'au-delà du réel qu'implique et nie à la fois le symbolique.

Je parlerai donc d'un texte où l'identité se perd dans le mouvement de l'écriture. Toutes les identités. Que ce soit celle du lecteur, du scripteur, tensions contradictoires qui ne parviennent guère à se subsumer sous la figure contradictoire de Maldoror ou encore celle de ces personnages qui à peine apparus se distendent en variations. Que ce soit, même, celle de l'«objet», du «topic» ou du «ground» de l'énoncé. Que ce soit, enfin, celle de l'unité phrastique toujours déniée par des fracturations syntaxiques exacerbées. En vérité, si le pseudonyme auctorial est la résultante périctextuelle de l'anonymat scriptural, le personnage sa résultante mythique (dont la dimension mythique est soulignée et ironisée par le recours au lieu commun : le Vampire, le Maudit, etc.), l'hétéronymie échoit, si je puis dire, en propre, au lecteur. L'oxymore n'est pas une inadvertance : le lecteur ne peut jamais se dire que dans un paradoxe. N'est-il

pas celui qui n'a d'autre nom que ceux qu'il donne par sa lecture? D'autre identité que celle qui se fonde de la reconnaissance et de la fréquentation de l'autre dont le maintien est le gage de sa permanence hasardée?

Dans *Les Chants de Maldoror*, la perte d'identité n'est pas seulement statutaire. Elle s'opère inexorablement à tous les niveaux du texte. Et bien sûr, d'abord au niveau syntaxique. Et paradoxalement par la production d'une permanence simulée du signifiant dont la lecture ne peut se dépêtrer.

Ce texte, en effet, et pour ne donner qu'un indice en guise d'introduction à l'analyse que j'amorce ici, est, à ma connaissance du moins, un des premiers à avoir mis en œuvre cette forme particulière de prétérition qui consiste à nier d'entrée de jeu ce que le reste de la phrase prendra soin de maintenir par une complexité syntaxique où, de descriptions détaillées en circonlocutions perverses, la durée de l'énonciation, la permanence ainsi donnée à son objet et son «poids» signifiant contredisent l'absence posée par l'énoncé. L'exemple le plus net de ce type de procédé se retrouve dans la strophe 4 du Chant II, la strophe dite «de l'omnibus» où l'on peut lire : «Il s'enfuit!... Il s'enfuit!... Mais une masse informe ne le poursuit plus avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière». On notera l'oxymore produit par l'insertion de la négation dans un contexte où c'est la permanence qui est, pour ainsi dire, «filée» : «ne le poursuit plus avec acharnement» inscrit en effet ce trope dans la mesure où des appositions circonstanciées («sur ses traces, au milieu de la poussière») tirent le modalisateur «avec acharnement» vers un contexte de la rémanence du tracé, ce que confirmera d'ailleurs, comme s'il s'agissait d'une véritable persistance rétinienne, le substitut qui vient prendre la place de la masse niée : «Il s'enfuit! Il s'enfuit!... Mais, de l'endroit où il se trouve, le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement sur ses traces, au milieu de la poussière!...»<sup>3</sup>.

Si je me suis attardé particulièrement sur cet exemple, c'est qu'on y voit à l'œuvre cette vectorisation réduite généralement par la critique au thème du regard, et qui m'apparaît plutôt poser, dans le parcours du texte, la découpe immobilisante (l'«habitude» peircienne) qu'opère toute lecture. La poser pour la perdre. Dans la répétition du texte, d'autant plus nette ici que le refrain «Il s'enfuit! Il s'enfuit! Mais une masse informe...» apparaît quatre fois avant la variation négative suivie de la substitution d'un regard à la masse informe, dans cette répétition virtuellement infinie l'anaphorique marque l'espace du texte comme le lieu d'un retard fondateur de la fiction ou du récit sur l'écriture, rythme pur qui les porte. Et comme celui encore d'un autre retard fondateur : celui par lequel la lecture advient. Retard représenté ici doublement : au niveau des figures de la fiction, par la «masse informe» puis le chiffonnier acharnés l'un puis l'autre à poursuivre l'omnibus; au niveau des figures de l'énonciation, figures de rhétorique ici, par la double et adverse permanence paradoxale de la prétérition et

de l'anaphore. La lecture, en effet, est ce retard que la répétition textuelle rend conscient de lui-même.

Mais voyons maintenant comment ce supplément co-extensif au texte qu'est la lecture se trouve dès l'incipit un nom de baptême.

*Les Chants s'ouvrent* sur ce qu'on pourrait appeler un optatif inchoatif : «Plût au ciel que le lecteur *enhardi et devenu momentanément féroce* comme ce qu'il lit...» où la fonction préfacielle de la strophe liminaire imposerait plutôt l'attente d'un «Plût au ciel que le lecteur *hardi et féroce*...». C'est dire que la fiction du lecteur, loin d'être ancrée dans une réalité hors texte où s'assurent des qualités qui seules peuvent avérer sa permanence et donc son caractère invulnérable au texte, se trouve, évanescence ou plutôt éminemment volatile, produite localement comme une conséquence du texte se lisant lui-même, réflexivement, par son entremise qui n'est en fait qu'une projection, effet ponctuel de l'existence même du discours que sa lecture précisément fait advenir à nouveau pour la première fois.

La deuxième strophe en ses débuts mettra en place, symétriquement, un dispositif rigoureusement inverse : «Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage!». L'optatif y bascule dans le stochastique, le souhait devient pari – comme si les instances en présence, «auteur»-«lecteur», étaient devenues égales, partenaires de jeu, digitalisées par le pile ou face d'un contenu. Bien sûr, c'est une feinte. J'y reviendrai – le propitiatoire est devenu volonté de l'autre, la toute-puissance divine l'arbitraire d'un goût; l'«auteur» fait la retape et le lecteur, comme le client, est roi, du moins en apparence.

Car si l'«auteur» fait l'article, c'est dans les règles de l'art publicitaire : en attribuant à la demande de l'autre l'offre qu'il propose, comme par hasard : *c'est peut-être un biglotron à balayage polyazimuthal que vous désirez? C'est peut-être la haine? Comme ça tombe bien!* Ainsi encore, par un détour qui referme l'ouverture initiale de l'optatif et de la volonté divine sur l'impérieuse nécessité du désir irréductible du texte, le «lecteur» est littéralement «formaté» par le texte. De comparé qu'il était à l'objet de son action («comme ce qu'il lit»), aérien encore parce que décollé par l'effectuation même de cette action, il s'engloutit maintenant dans la métaphore et le totem :

Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprenais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations?

Phrase extraordinaire qu'il valait la peine de citer en son entier, tant elle pourrait servir, dans son hyper-

bolisme forcené, de légende aux *Chants* tout entiers. Car dans le suspens démesurément prolongé de l'objet du plaisir qui désigne le texte par ses effets («les rouges émanations»); ce sont, en fait, ne l'oublions pas, les caractéristiques du désir prêté au lecteur), c'est le cérémonial de la jouissance qui se met en scène comme un travestissement poussé, je l'ai dit, jusqu'à la totémisation. Et de même que dans la strophe I le lecteur «apportait» les qualités qu'on lui souhaitait au texte qui les avait déjà, de même ici, ce sont les symptômes de la jouissance qui peu à peu dessinent les traits de celui qui l'éprouve. On reconnaîtra là le ralenti et même l'immobilisation asymptotique du texte que produisait aussi la forme de prétériton dont j'ai parlé tout à l'heure : parce qu'il se donne, par le jeu ici des incisives multipliées, là par celui d'une persistance au cœur même de la négation, ailleurs encore par telle autre forme de dilatation du signifiant qu'il serait trop long d'explicitier ici, parce qu'il se donne les allures de l'Achille de Valéry «immobile à grands pas», le texte désigne, dans l'explicitation progressive d'une dynamique syntagmatique présentée comme remplissage tendanciellement infini, la tabulation paradigmatique vers quoi il tend comme vers son monument, quelque cénotaphe de la lecture enfin mise à mort. Le «conte somnifère» du pseudo-comte est en effet un piège à produire de l'éternité symbolique par la capture réglée du biographique lectoral disséminé dans le simulacre d'une action qui, engluée qu'elle est dans le présent fictif de la métaphore ou plus généralement de la figure comme substitut de rien, ne peut jamais se ressaisir dans la certitude d'un sujet ou, ce qui revient au même, d'un temps autre.

Ce que j'ai désigné comme le ralenti démesuré de la phrase, enlisée dans les circonstanciels de la jouissance, représente bien ici l'inverse de cette rapidité de transformation imposée par la strophe I au lecteur captif de la comparaison qui l'écrase dans «ce qu'il lit». Alors, la valeur sémantique contextuelle des verbes contredisait leur valeur grammaticale (il n'y a, sémantiquement, que des valeurs de futur dans cette phrase) pour ainsi produire, progressivement, cette véritable précipitation dans un déictique en forme d'évidence, une évidence cependant sitôt perçue comme trompeuse dans la mesure où ce présent qui semblait enfin stable est en fait un futur : car comment, en toute logique, en toute bonne foi lectorale, qualifier de «féroce» et «hardi» le «ce qu'il lit» quand il n'est... que métalangage? À moins de considérer le métalangage comme une agression, ici comme une pédagogie agressive, le «ce qu'il lit» doit plutôt être entendu, bien évidemment, comme un «ce qu'il va lire». Mais c'est égal, le vertige sémantique des verbes incipitiaux laissera des marques : la lecture, piégée, n'y peut discerner la netteté d'une succession, l'assurance d'une implication, la sécurité d'un temps scandé. La lecture y perd littéralement son temps.

Ce qu'elle perd, en fait, c'est le temps du retrait, le quant-à-soi que les textes empêtrés de politesse dans leurs préfaces lui ménagent complaisamment dans

l'indifférence de la métaphore : puisque, lecteur, tu es comme moi, puisque, même, tu es moi, laisse-moi faire et toi, fais ce que tu veux, l'un et l'autre nous nous y retrouverons toujours.

Au lieu de ce temps avéré du confort, de cet espace facilement redevenu biographique, *Les Chants* proposent à la lecture et à l'image du lecteur, qui se développe dès l'énoncé de cette activité, l'écartèlement métonymique de l'immanence.

En effet, en situant les qualités qui vont définir le texte, avant même qu'il ne prenne forme autre que celle de sa visée, entre le lecteur et la lecture, en réalité prospective, que fait l'instance auctoriale de son propre désir, l'écriture permet de nouer «auteur», «lecteur» et texte en un carrefour contradictoire qui n'est qu'une stase de l'emportement syntagmatique qui anime l'écriture. Ainsi le chemin «abrupt» que le lecteur doit trouver «à travers les marécages désolés de ces pages» affirme-t-il l'impossibilité du filage métaphorique à partir d'un sémantisme référentiel. Quel marais, en effet, plus loin quelle «lande», autoriserait un chemin «abrupt»? Voyez Littré : «abrupt : qui est en pente rapide et comme rompu. Montagnes abruptes». Pour aussitôt enchaîner sur le figuré : «style abrupt, style coupé»<sup>4</sup>. Si l'on suit, dès lors, la leçon du dictionnaire, de deux choses l'une : ou bien le sens propre, qui cependant est déjà, d'une certaine façon, un figuré puisque «chemin abrupt» est une métaphore, passe ici brusquement au figuré, précisément *entre* «chemin» et son qualificatif qui lui seul alors, dans une étrange séparation d'avec son qualifié, prendrait sens de rupture ou, si l'on préfère, de discontinu<sup>5</sup> et ferait du même coup de ce discontinu une mise en abyme, puisqu'il s'agirait, inévitablement, de la représentation du discontinu sémantique et syntagmatique ouvert entre «chemin» et «abrupt», ou bien le propre se maintient tel et le discontinu dès lors inévitablement s'inscrit dans le paradoxe qu'il y a, plus loin, à faire jouer cet «abrupt» dans un espace de «marécages» puis de «landes». Dans ce cas, bien sûr, le chemin «logique» de la lecture rivée au texte rejoindrait curieusement celui de la lecture fuyante représentée par les grues : l'une comme l'autre sont un décollage du texte, que ce soit pour le refuser ou pour l'accepter.

Mais il ne s'agit certes pas du même type de décollage : celui des grues c'est celui de deux types distincts de lecteurs que leur refus cependant réunit : le lecteur qui, à la première aspérité ou plus tard s'il est patient, taxe le texte d'incohérence et l'abandonne, et celui qui, ne faisant que le survoler, pare au plus pressé – le sens – et ne remarque même pas les aspérités dont il est fait. Ces deux lectures condamnent le texte par le manque ou au contraire la surenchère purement ornementale qu'ils lui prêtent. L'autre décollage, celui du chemin «abrupt et sauvage», c'est celui que connaît inévitablement la lecture réfléchie, dans le double sens du mot qui en fait une «anaphore» dans l'acceptation de Kristeva. Il s'agit de la lecture qui ne peut en effet accomplir sa fonction

qu'en se voyant faire, c'est-à-dire de celle qui situe son intervention au cœur même de la remontée sémiotique qu'opère l'écriture en se fondant de la réactivation, de la remise en jeu jusqu'à la perte, de la langue et, plus généralement, du signe.

Une lecture en un mot qui sera la prudence et l'arrêt du risque et du mouvement qui animent l'écriture.

Prudence du dictionnaire, en tout cas de l'arrêt lexical, nous venons de le voir, un arrêt qui transcrit de toute façon les coups de force scripturaux en termes d'étymologie, remontée ou simulée. Car, pour reprendre notre analyse là où nous l'avions laissée, le lecteur attentif à ce chemin «abrupt» en plein marécage va marquer un arrêt «réflexif», que celui-ci se donne la forme d'une consultation lexicale effective ou non. Cet arrêt c'est là où le lecteur, pour ainsi dire, «balance» ce qu'il a fait et ce qu'il va faire, balance donc son action et en fin de compte lui-même. Et c'est là que le texte l'attend pour le dire, lui, le lecteur. Pour le baptiser ainsi : tu es simulacre, puisque tu es mon projet se ressaisissant d'un arrêt réflexif, tu es simulacre, puisque c'est de l'invention de ton retrait que mon projet autorise son déportement fou, tu es simulacre et sur ce simulacre je fonderai non pas mon église car le texte est tout sauf un œcuménisme, fut-il celui d'un «horizon d'attente», mais ma division infinie ou, pour parodier Paul Auster, l'invention toujours progressive de la solitude la plus nue, celle qui, à la limite, se profile au-delà de la mort rêvée, l'invention sans rivages, l'invention à reconduire et à risquer sans cesse, celle de l'écriture.

C'est ainsi que le lecteur perd son temps biographique pour se retrouver dans l'espace de la «sémiosis» au moment où le texte en joue l'improbable déclenchement tel que la langue dans son histoire, ainsi refaite, permet de le simuler. C'est ainsi que, pour reprendre mon exemple, l'arrêt lexical sur «abrupt» peut remonter jusqu'au latin «abruptus» où se retrouve exactement le même sens et, après s'être trouvé là en présence d'un participe passé, remonter jusqu'à la forme infinitive, de l'adjectif au verbe, jusqu'à «abruptum» : «détacher en rompant, détacher violemment, briser, rompre»<sup>6</sup>. Qui osera, averti de l'importance du latin dans l'apprentissage du français dans les collèges du XIX<sup>e</sup> siècle et pour Ducasse après Flaubert et Rimbaud et sensiblement en même temps que Mallarmé, nier le jeu grammatical latin qui transporte jusqu'à l'«abrupt» du chemin le participe passé d'«enhardi» et de «devenu» attaché initialement au lecteur? Qui s'étonnera que le verbe vers lequel on puisse ainsi remonter corresponde très exactement dans son sens propre au sens figuré d'«abrupt» sur lequel j'ai tantôt fondé mon analyse du décollage lecteur? Comme si l'inévitable passage du propre au figuré sur quoi repose toute la rhétorique et, à un autre niveau, sans que ce soit vraiment *a fortiori*, la littérature, comme si ce passage impliquait également le passage à l'autre langue, la langue matricielle en l'occurrence. Comme si l'ouverture synchronique du propre au figuré ouvrait

aussi la diachronie étymologique et s'y bouclait. Comme si écrire c'était poser le simulacre d'une naissance anonyme et plurielle.

Quoi qu'il en soit, l'«abrupt» du chemin de lecture, qu'il soit ou non participe passé d'un verbe latin, est en tout cas incontestablement le prolongement jusqu'au lieu même d'apparition de la métaphore du texte et comme pour en marquer la différence, celle-ci fût-elle redoublée et ironisée à la fois d'être citation (de Dante, de Baudelaire), le prolongement, dis-je, des qualités du lecteur, puisque «abrupt» partage certains traits sémantiques avec «enhardi» et «féroce», ne serait-ce que celui de la rupture ou, plus fondamentalement, de la violence. D'ailleurs, comme pour rendre ce rapprochement encore plus fort, l'adjectif qui fait couple avec «abrupt», «sauvage» est, d'autant plus si l'on passe encore par l'étymologie latine où se trouve désignée l'animalité, le quasi-synonyme de «féroce» («ferus», «ferox», en latin). Et ainsi «abrupt», dans son sens figuré, est-il la transcription, la visualisation même puisque, y compris au figuré, une dimension physique reste perceptible en lui, de «enhardi», comme «sauvage» est la transcription de «féroce». Or le «féroce» de tantôt était précisément le résultat d'un devenir momentané (entendons à la fois instantané, immédiat et, peut-être par le fait même, provisoire) du lecteur *au contact du texte*. Qu'est-ce à dire? Que le lecteur (qui n'est pas mais toujours devient – c'est le sens des participes passés inchoatifs – et même vient) du texte tire, en un processus de réaction quasi chimique, ses qualités et que ces qualités, au moment précis où le texte ne sera plus ce réactif prématuré (parce que, on l'a vu, il s'agit alors d'un futur plus que d'un présent) pour lequel il se donne au moment du contact, ces qualités, le lecteur va les maintenir *contre* le texte maintenant, quant à lui, réduit à un paysage et à la profondeur mouvante des marécages. Autrement dit, la métonymie du syntagmatique maintient le lecteur dans l'abrupt de son décollage quand le texte visualisé métaphoriquement en paysage s'abîme dans des profondeurs aqueuses sous la surface de terre. C'est d'ailleurs de ce paysage que resurgira la corrosion textuelle sous la forme de l'eau dissolvant le sucre de l'«âme» du lecteur, principe d'élévation. On le voit, les échanges lecteur-texte se font sur la base d'une rhétorique du contact : soudain ou progressif, fuit ou renoué, et dont les protagonistes sont métaphorisés sous forme aqueuse ou aérienne. Le texte aspire, le lecteur décolle.

Ce qui est en jeu dans «abrupt» et «marécage», donc, c'est la continuité du contexte, son aire. En menaçant sans cesse de la borner au mot ou à la lettre même, par oxymore, hypallage, prétérition ou toutes formes de perversité foncièrement métonymique, sans cesser non plus de l'étendre presque au-delà d'elle-même par la répercussion, l'écho, tel ce qu'on vient de montrer à l'instant, et tout ce qui est au contraire le droit fil de la métonymie, sa logique expansionniste, mais poussée à l'absurde, le texte donne à cette aire une géométrie variable, le découpage syntagmatique sans lequel nul

sens ne peut advenir en acte étant laissé, comme chez Mallarmé, aux soins du lecteur que l'écriture écartèle toujours entre plusieurs choix, comme s'il n'était de «lecteur» que dans l'indécision, dans l'indistinct même, dans le «tout est possible» que l'écriture fonde précisément de le rompre en se déclenchant.

Ce n'est pas la métaphore qui est ici «filée» mais (ce qui est, on en conviendra aisément, une forme de tautologie) la métonymie, si du moins l'on entend par métonymie la propriété d'organisation du champ sémantique non point seulement à partir d'une réalité référentielle qui permet, par exemple, d'associer «voile» à «navire» et donc de prendre, par contiguïté, l'un pour l'autre, mais aussi à partir de la relation sémantico-syntaxique inscrite dans le signifiant en tant qu'il se dispose et s'espace dans le parcours emporté de la lettre à foison. C'est en effet dans le même sens où je disais tantôt la *deixis* «antérieure» à la *mimésis* que je dirai maintenant la métonymie «antérieure» à la métaphore et le syntagmatique «antérieur» au paradigmatique. Ou, comme dirait Lautréamont, on vient de le voir, le contact et sa diffusion avant les qualités et leur action. Tout est toujours à venir de l'ici radical nommé texte.

Dans cet ici absolu, le lecteur, je l'ai dit, perd son temps. La lecture, indispensable dans son principe sémiotique, mais inutile dans sa *praxis* purement «réceptive», est un supplément, le surcroît d'un espace biographique qui doit venir s'abîmer dans le texte où sa place est en creux marquée. Cet écrasement prend en fiction la forme de ce que j'ai appelé l'hétéronymie dans ses rapports à la pseudonymie «auctoriale». Et à cet égard aussi *Les Chants* sont un texte précieux par la représentation dramatique que donnent de cet hétéronyme non seulement la multiplication des métaphores où le lecteur se trouve totémisé mais aussi les traces de ce qu'il y a de biographique aussi dans le destinataire : le remplacement, dans l'état final du texte du Chant I, du nom propre «Dazet», où se désigne et s'absente à la fois l'amitié fortement homosexuelle de Ducasse, par des totémisations plus ou moins malséantes («pou» et «poulpe», par exemple) mais qui toutes ont rapport à la lecture comme succion, vampirisme (le vampire n'est pas seulement Maldoror), parasitisme, et toutes aussi entretiennent entre elles des rapports syntagmatiques poussés parfois jusqu'à la répercussion paronomastique.

Avant d'être une figure positive et bientôt statistique, le destinataire, justement, n'en est pas vraiment un. Il n'est pas ce lointain campé sur son quant-à-soi que le texte voudrait séduire, cette clôture que le texte se cherche pour faire une fin. Avant de rencontrer sa figure «réelle», le lecteur est d'abord un espace constitutif du texte.

Et certes le lecteur, ainsi inscrit dans le texte comme la représentation de la fonction réflexive et immobilisante de l'écriture par lui provisoirement déprise d'elle-même, ne peut manquer de capturer le lecteur «biographique»

en l'abolissant par une réduction quasi totale de ses biographèmes constitutifs à des traits purement déictiques tel le tout premier «vous» de *La Modification* de Butor ou, plus radical encore dans l'exacerbation déictique le «[...] tu viens d'acheter le dernier livre de Calvino» qui ouvre *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Mais cette rencontre est une corrosion, la combinaison chimique de deux corps dont l'un est le simulacre de l'autre, et ce n'est pas le moindre des paradoxes de la littérature qu'il y ait texte quand, précisément, le simulacre saisit le vif et l'irréalise.

Cela, cette relation dialectique, amoureuse ou érotique, cette séduction, cette étreinte aussi mais qui aboutit à la volatilisation, à la subtilisation de ce qui est saisi comme de ce qui saisit, cela, j'espère l'avoir montré un peu, c'est l'écriture même des *Chants*.

Parce que le paradoxe, plutôt que d'en être l'effet, est ce qui tisse le syntagmatique de ce texte, on l'a taxé d'incohérence, de folie, de canular même. Et l'on s'est efforcé de jouir de tout cela quand même. C'est ce que j'appellerai la lecture surréaliste ou «immature». Une autre lecture – à laquelle on aura sans doute compris que je me rallie et dont la formule de Blanchot à propos de la «raison» du texte, «pour lui comme pour tous, mais pour lui plus que pour d'autres [...] un long, tragique et obstiné acheminement vers la raison» précisément, peut servir d'étendard –, une autre lecture prétend que ce texte exige le mot à mot le plus serré, que ses mailles cependant sont faites d'un jour en forme de litote, au cœur même de l'hyperbole apparente, et que cette litote est l'inscription précise de la lecture dans un espace d'immanence qui d'une part la liquide en tant qu'elle ne serait que pure consommation et, d'autre part, si elle dépasse ce retrait consommateur, fait surgir, comme une dépouille, une vieille peau, l'image du lecteur comme simulacre.

Car à la question «qui parle?» où s'engouffre toute la réduction narratologique de la littérature, *Les Chants de Maldoror*, pseudo-poème épique, pseudo-roman, en fait texte résolument sans genre, oppose cette autre question, autrement plus fondamentale, autrement plus angoissante : «qui lit? Et quoi?». Ou encore : «lequel des deux, du texte ou de l'auteur-lecteur, lit l'autre?».

Autrement dit, c'est maintenant, plus que le passage de Ducasse à Lautréamont à Maldoror sur quoi se sont en grande partie fondées les lectures les plus pertinentes, le passage de Dazet au «poulpe» au «pou» ou à cet apparemment innocent «lecteur» qu'il faut explorer. Mais en sachant bien que la figure du destinataire et le vocatif qui le fait venir au texte ne sont pas les espaces sagement balisés d'une fort positiviste théorie de la communication, avec son scientisme un peu naïf et ses mesures en forme de statistiques, mais le labyrinthe sémiotique où les sens viennent se prendre au sortilège mortel d'un simulacre atteignant à l'universel parce que l'écriture, de tout son espacement, l'a rivé au cœur même de ce qui fait notre symbolique.

Cet article a été écrit à partir d'une communication donnée au Colloque *Dis/simulations* qui s'est tenu en novembre 1992, University of Western Ontario, London.

- 
1. «Avant et derrière la *voix* et la *graphie* il y a l'*anaphore* : le geste qui *indique*, instaure des *relations* et élimine les entités», *Séméiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. «Tel Quel», 1969, p. 96. Cette «antériorité synchronique du système sémiotique par rapport au "réel découpé", il est frappant qu'[elle] [...] ne soit pas celle d'un concept par rapport à une voix (signifié-signifiant) mais d'un geste de *démonstration*, de *désignation*, d'*indication d'action* par rapport à la "conscience", à l'idée. Avant (cette antériorité est spatiale et non temporelle) le signe et toute problématique de *signification* (et donc de structure signifiante) on a pu penser une pratique de *désignation*, un *geste* qui montre non pas pour signifier mais pour englober dans un même espace (sans dichotomie idée-mot, signifié-signifiant), disons dans un même *texte sémiotique*, le "sujet", l'"objet" et la pratique. Cette procédure rend impossibles ces notions de "sujet" "objet" et pratique en
  2. Cet avant n'est évidemment pas chronologique.
  3. *Les Chants de Maldoror* dans Lautréamont, Germain Nouveau : *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, NRF, «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, p. 87. Toutes les références faites désormais le seront à cette édition.
  4. É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1970, tome I, p. 55.
  5. Dans la même page de son dictionnaire, Littré trace une distinction précieuse : «La pente abrupte diffère de la pente roide, en ce que celle-là ne permet pas une ligne droite et que l'autre la permet». Par métonymie déjà ou plutôt hypallage, le caractère «abrupt» est celui du parcours, non du lieu où il s'inscrit. La pente est dite «abrupte» parce que déjà, d'une certaine façon, on en décolle.
  6. F. Gaffiot, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 8-9.