

## Le texte du vampire

Jean-Michel Olivier

Volume 11, numéro 1, avril 1978

Lauréamont

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500456ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500456ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Olivier, J.-M. (1978). Le texte du vampire. *Études littéraires*, 11(1), 113–159.  
<https://doi.org/10.7202/500456ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1978

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 en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# LE TEXTE DU VAMPIRE

---

*jean-michel olivier*

---

Entre...

**« Toi, jeune homme, ne te désespère point, car tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale, tu auras deux amis ! » (I;14;p. 78)<sup>1</sup>**

C'est au fond d'une caverne, on le sait, que Maldoror a construit son palais, a établi sa demeure. C'est de cet endroit, retiré, solitaire, qu'il surveille le texte et son lecteur. Approcher du lieu où il séjourne, trou dans la montagne, infractuosité dans la roche, creux ou blanc dans le texte, c'est encore s'exposer au risque d'être capté, ravi, *séduit*. Ce palais lumineux est comme l'intérieur délicat d'une bouche béante qui happe et déchire, foyer sans origine d'une voix ou d'un souffle dissipés, d'une turbulence ou d'un tourbillon qui entraîne la lecture, la détourne, lui impose un rythme effréné, affolé, inquiet : « après m'être nourri abondamment des globules de ce sang sacré, je me détachai brusquement de son corps majestueux, et je me cachai dans une caverne, qui, depuis lors, resta ma demeure. Après des recherches infructueuses, il (Dieu, le rival, le lecteur) ne put m'y trouver. Il y a longtemps de ça; mais je crois que maintenant il sait où est ma demeure; il se garde d'y entrer; nous vivons, tous les deux, comme deux monarques voisins, qui connaissent leurs forces respectives, ne peuvent se vaincre l'un l'autre et se sont fatigués des batailles inutiles du passé. » (II;15;p. 127)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Les citations des *Chants de Maldoror* renvoient à l'édition des *Oeuvres Complètes* établie par P-O Walzer (Paris, Pléiade, 1970).

<sup>2</sup> « Chaque matin, quand le soleil se lève pour les autres, en répandant la joie et la chaleur salutaires dans toute la nature, tandis qu'aucun de mes traits ne bouge, en regardant fixement l'espace plein de ténèbres, accroupi vers le fond de ma caverne aimée, dans un désespoir qui m'enivre comme le vin, je meurtris de mes puissantes mains ma poitrine en lambeaux. » (I;8; p. 55)

Ce palais fastueux, qu'il faut entendre dans toute sa richesse sémantique, est le lieu où Maldoror se retire, s'embusque pour élaborer de nouveaux pièges, se tient à l'abri de tous les coups, et finalement nous attire, comme vers un point de fuite incertain. Espace donc d'effervescence, de métamorphose et de circulation, intervalle aménagé entre les parois réfléchissantes de la crypte, lieu d'opération et de mélange, de brassage et de fusion : fontaine chimérique qui renvoie à Narcisse une image glorieuse et illusoire : « Ange radieux viens à moi; tu te promèneras dans la prairie, du matin jusqu'au soir, tu ne travailleras point. Mon palais magnifique est construit avec des murailles d'argent, des colonnes d'or et des portes de diamant. » (I;11;p. 67) Séducteur diabolique, Maldoror amène sa victime, proie passagère et éternellement insatisfaisante, à se prendre elle-même au miroir qu'il lui tend. Miroir changeant qui renvoie toujours au rêveur, au lecteur médusé, l'image de son propre désir réalisé. Telle est du moins la stratégie séductrice dont Maldoror use si souvent pour *ensorceler* sa proie : la bercer de rêves et de promesses trompeurs, l'égarer dans un labyrinthe de paroles, envoûtantes, magiques.

L'enfant, le lecteur, se laisse prendre à l'eau de ce miroir : « Tu n'aimes donc pas les ruisseaux limpides où glissent des milliers de petits poissons, rouges, bleus et argentés ? Tu les prendras avec un filet si beau, qu'il les attirera de lui-même, jusqu'à ce qu'il soit rempli. De la surface, tu verras des cailloux luisants, plus polis que le marbre. » (Ibid.)

Ruse de l'écriture : faire accroire au lecteur qu'il maîtrise le texte, son « sens », sa lettre, d'un filet sans maille et sans accroc qui se plierait au geste sûr de sa main, et en serait comme le prolongement naturel. Feindre que le lecteur est seul à tenir les rênes de sa lecture, à en ordonner d'avance les ruptures, à en contenir les excès et les débordements. Le texte est replacé, cerné, dans une structure ouverte, profondément conflictuelle. Il est le lieu de croisement — d'interférence — entre des forces contradictoires qui le sous-tendent, l'innervent, le parcourent.

Réinscrire le texte dans un espace fantasmatique où le lecteur est constamment aux prises avec une réalité spéculaire qui le porte et le déporte, l'exile hors de toute maîtrise, voilà

ce que les *Chants* ne cessent de psalmodier sourdement, sournoisement. Indécise, la lecture s'enferme et s'enlise dans ce *marécage* : fascinée par les reflets de l'onde transparente où elle se mire, s'admire, étang ou mare où elle fait mine d'aller se *désaltérer*; captée sans cesse par le chant diffus de la mère dont elle essaie, vainement, de se déprendre; et prise dans la structure redoutable d'une cage qui menace toujours de se refermer.

Serment hypocrite, le texte séducteur s'absorbe dans ce pacte équivoque, réfléchissant sous toutes ses facettes la relation imaginaire et duelle qui le lie au lecteur (au scripteur) son frère. Est sans cesse appelée, rappelée dans l'agencement complexe de ses fils, mise en abyme et redoublée, l'illusion inaugurale qui ouvre le texte, le renverse, le (multi)plie, en dérange et en égare le sens, le trouble, l'agite, en fait une suite d'énoncés détachés de leur lieu d'énonciation, d'effets coupés de leur source.

Orphelin, le texte ne s'assure donc d'aucune lecture.

La parole de Maldoror demeure indécidable : double dans sa ruse et son ironie mêmes, suscitant ce qui, finalement, permet peut-être d'en déjouer les pièges et d'en trancher le nœud, désignant comme espace propre et intérieur ce qui, justement, en brise la ligne, en rompt la clôture, en ouvre le cercle.

Cette parole s'adresse indéfiniment au désir.

**« Elles (les petites filles) t'obéiront à ton moindre signe et ne songeront qu'à te plaire. Si tu désires l'oiseau qui ne se repose jamais, elles te l'apporteront. Si tu désires la voiture de neige, qui transporte au soleil en un clin d'œil, elles te l'apporteront. Que ne t'apporteraient-elles pas ! Elles t'apporteraient même le cerf-volant, grand comme une tour, qu'on a caché dans la lune, et à la queue duquel sont suspendus, par des liens de soie, des oiseaux de toute espèce. Fais attention à toi. . . écoute mes conseils. »**  
(I;11, p. 68)

Tirons-nous de cette fascination, et reprenons. Que dissimule donc cette grotte, ce palais ? Quel travail obscur s'y opère et s'y poursuit, inlassablement ? Quel trésor monstrueux s'y tient-il enfoui, scellé et condamné ?

Il est question, enfin, du nom propre.

Ou plutôt de ce qui vient s'y abîmer, s'y retrancher, s'y dérober, de ce qui en tient lieu. Car de nom propre Maldoror

n'en a pas. Pas plus d'ailleurs que d'identité fixe et unique. Il ne s'incarne que dans la métamorphose, la contradiction, la négation absolue, apparaissant tantôt comme « un pauvre jeune homme », tantôt comme un « visage d'hyène », tantôt comme un « malheureux au front ridé », ou comme un être dont la beauté « a bouleversé plus d'un ». Ses cheveux sont aussi bien « noirs et ondulés » que « blancs comme neige », « d'or » ou « hérissés ». Maldoror n'a donc de réalité qu'emblématique et métaphorique : il est « celui qui ne sait pas pleurer » (I;12), « le frère de la sangsue » (L;13), « l'homme aux lèvres de bronze » (II;14), « l'homme à la prunelle de jaspe » (Ibid.), « le Céleste Bandit » (V,3), « celui qui a tout renié » (V,4) etc.<sup>3</sup> Il n'« existe » que dans la comparaison, la métaphore ou la *figure* qui lui donne forme. Et qui aussitôt le relègue à l'arrière plan, l'efface de la scène principale et lui confie définitivement les seconds rôles. Nommant Maldoror *indirectement*, la figure se substitue à son nom. Le dénonçant, le désignant, elle *prend sa place*. Et le congédie.

Le nom propre, donc, une fois de plus, se perd.

Le nom du père, une fois encore, s'égare, s'oublie, (est mis en) tombe ou est laissé en souffrance dans cette bouche béante, dans ce palais lumineux qui garde toute la structure double du miroir.

Mais, la grotte recèle encore d'autres scandales.

Celui d'abord d'un sevrage, d'une séparation violente d'avec le corps maternel, d'un rejet sans appel. Maldoror porte en lui, comme une tache aveugle, la béance de son origine, la malédiction de sa naissance : « On raconte que je naquis entre les bras de la surdité ! Aux premières époques de mon enfance, je n'entendais pas ce qu'on me disait. Quand, avec les plus grandes difficultés, on parvint à m'apprendre à parler, c'était seulement, après avoir lu sur une feuille ce que quelqu'un écrivait, que je pouvais communiquer, à mon tour, le fil de mes raisonnements. » (II,8,p. 97)<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cf. R. Jean, « Lautréamont », in *la Poétique du désir*, Le SEuil, Paris, 1974, pp. 307-340.

<sup>4</sup> Pour Maldoror l'écriture précède donc la parole : il apprend d'abord à lire, puis à parler : la voix demeure seconde.

Tout commence donc par un exil : Maldoror, privé de sens, est rejeté dans l'absence (de parole, de communication, d'échange avec le « monde extérieur », mais aussi de compréhension et d'intelligence au spectacle de l'univers : tout lui apparaît dès lors comme privé de sens, *absurde*).

Le scandale ensuite d'une déchirure, d'un accroc irrémédiable : l'accession de Maldoror à la parole et à la communication s'opère d'un coup, douloureusement. Elle naît d'un conflit, d'une tension extrême, d'un spectacle insoutenable : « À la fin, ma poitrine oppressée, ne pouvant chasser avec assez de vitesse l'air qui donne la vie, les lèvres de ma bouche s'entrouvrirent, et je poussai un cri. . . un cri si déchirant. . . que je l'entendis ! Les entraves de mon oreille se délièrent d'une manière brusque, le tympan craqua sous le choc de cette masse d'air sonore repoussée loin de moi avec énergie, et il se passa un phénomène nouveau dans l'organe condamné par la nature. Je venais d'entendre un son ! Un cinquième sens se révélait en moi ! Mais quel plaisir eussé-je pu trouver d'une pareille découverte ? Désormais, le son humain n'arriva à mon oreille qu'avec le sentiment de la douleur qu'engendre la pitié pour une grande injustice. » (p. 98)

Reste un scandale enfin. Le plus terrible peut-être; le plus inavouable aussi, celui qu'il faut taire à tout prix, dissimuler, tenter d'oublier. Car c'est celui qui touche au nom et à la nomination, à l'acte même par lequel Maldoror signe et (se) désigne (dans) le texte, y appose sa griffe lisible. Ce n'est pas le nom propre, puisque Maldoror n'en a pas, en est privé dès l'origine, en manque essentiellement (la première signature à figurer sur les *Chants de Maldoror*, bien avant celle du Comte de Lautréamont, fut\*\*\*). Ce n'est pas non plus un *prénom*, soit quelque chose qui viendrait anticiper et éprouver à l'avance la valeur et la validité du nom propre, annoncer et préparer sa venue, précéder sa marque ou son sceau. Mais cela prend la forme d'un *sur-nom*, d'un supplément parasite qui survient au (nom) propre, vient s'y greffer et s'y cramponner, l'affecter, du dehors, comme une excroissance. Ce surnom qui vient s'ajouter à l'unité défaillante d'un nom propre, tenter d'en colmater les brèches et d'en masquer les trous, finit par s'y substituer totalement. Suppléant une absence, une faille, une faute dans le nom, — et sous prétexte d'y remédier — il le

recouvre d'un voile opaque, l'oublie, le laisse en souffrance. Voilà ce qui atteste la malédiction de Maldoror, la fêlure originelle de son nom, son manque à être, comme son errance ou sa dérive incessante.

Gardé au fond d'un crypte, scellé dans les parois secrètes de la glotte ou de la grotte palatale, le nom se voile, se cache, se perd. Retenu comme un cri scandaleux, une parole obscène, il se tient pourtant sur le bord de la langue, près de tomber.

« Plût au ciel que sa naissance ne soit pas une calamité pour son pays, qui l'a repoussé de son sein. Il va de contrée en contrée, abhorré partout. Les uns disent qu'il est accablé d'une espèce de folie originelle, depuis son enfance. D'autres croient savoir qu'il est d'une cruauté extrême et instinctive, dont il a honte lui-même, et que ses parents en sont morts de douleur.

Il y en a qui prétendent qu'on l'a flétri d'un surnom dans sa jeunesse; qu'il en est resté inconsolable le reste de son existence, parce que sa dignité blessée voyait là une preuve de la méchanceté des hommes, qui se montre aux premières années, pour augmenter ensuite. Ce surnom était le vampire ! . . ils ajoutent que, les jours, les nuits, sans trêve ni repos, des cauchemars horribles lui font saigner le sang par la bouche et les oreilles; et que des spectres s'assoient au chevet de son lit, et lui jettent à la face, poussés, malgré eux par une force inconnue, tantôt d'une voix douce, tantôt d'une voix pareille aux rugissements des combats, avec une persistance implacable, ce surnom toujours vivace, toujours hideux, et qui ne périra qu'avec l'univers. » (I,ii,pp. 65-66)

Ce surnom maudit, qui vient comme en surimpression de celui de Maldoror (dont le statut nominal reste d'ailleurs entaché d'ombre : nom propre, prénom ou surnom ?) griffe l'intégrité d'une signature. Il hante sans répit celui qui supporte de son nom la totalité des Chants (*les Chants de Maldoror* : ceux qui viennent de lui pour y retourner, qui lui appartiennent en propre et parlent *en son nom*). Fantôme ou spectre implacable, il affecte du dehors, en son dedans, l'existence même de Maldoror. Il se rappelle à lui avec une insistance douloureuse, ne le lâche pas un instant, demeure sans cesse en état de *revenge*.

Essayons donc de suivre, à *la trace*, l'itinéraire du vampire, de ce qui, dans les *Chants*, s'y joue et s'y déjoue, constituant l'activité principale de Maldoror, son projet, son œuvre, ainsi que le prix ou le tribut qu'il doit payer pour édifier son nom.

Tout commence, chez Maldoror, par la violence de l'*inscription* : la marque, le masque, la griffe. Le Chant premier, s'il fallait en restituer brièvement les lignes de force,

tourne tout entier autour de la problématique de l'écriture : rapport lecteur! « auteur », pacte scriptural, scène d'écriture.<sup>5</sup> La figure du scripteur, développée parallèlement — presque dialectiquement — à celle du lecteur, tend au fil des strophes à se préciser. S'élabore ainsi lentement une figure cruelle de l'écrivain qui écrit, trace et inscrit avec son propre corps, sans même passer par la médiation d'une plume. Maldoror imprime son sceau dans la chair : « Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté ! Délices non passagères, artificielles, mais, qui ont commencé avec l'homme, finiront avec lui. » (I;4,p. 47) Son écriture se grave sur la surface du corps de l'autre qui devient ainsi parchemin, peau palimpseste, texte à déchiffrer. Le geste premier de Maldoror est un geste *incisif*, douloureusement scriptural : Maldoror écrit avec ses ongles, inaugure une écriture nouvelle, crue et cruelle, qui sillonne le corps, en fait un texte chiffré, investi et chargé de sens, tombeau glorieux ou sépulcre vivant. A ce geste inaugural se superpose immédiatement, se greffe et se griffe, la bouche ouverte du vampire, puits sans fond (s) qui aspire le sang, le sens ou la vie, pour ne laisser finalement qu'une peau sèche, un corps vide et creux couvert d'inscriptions. L'écriture de Maldoror *s'incarne* dans celle du vampire : elle applique au corps victimal une *morsure* d'autant plus redoutable et terrible qu'elle survient à l'improviste.

**« On doit laisser pousser ses ongles pendant quinze jours. Oh ! comme il est doux d'arracher brutalement de son lit un enfant qui n'a rien encore sur la lèvre supérieure, et, avec les yeux très ouverts, de faire semblant de**

<sup>5</sup> « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit. . . » (I;1); « Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque au commencement de cet ouvrage. . . » (I;2); « J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux : c'est fait » (I;3); « Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains. . . » (I;4); « O toi, dont je ne veux pas écrire le nom sur cette page qui consacre la sainteté du crime. . . » (I;6); « J'entendis un ver luisant, grand comme une maison qui me dit : « Je vais t'éclairer. Lis l'inscription. Ce n'est pas de moi que vient cet ordre suprême. » (I;7) « On ne me verra pas, à mon heure dernière (j'écris ceci sur mon lit de mort) entouré de prêtres. » (I;10); la « scène d'écriture » enfin : « Un père lit un livre, le fils écrit, la mère coud. Une lampe est posée sur la table. . . » (première version de la strophe 11 du Chant premier; cf. la note de P.-O. Walzer dans les *Oeuvres complètes*, p. 1093)



passer suavement la main sur son front, en inclinant en arrière ses beaux cheveux ! Puis, tout à coup, au moment où il s'y attend le moins, d'enfoncer les ongles longs dans sa poitrine molle, de façon qu'il ne meure pas ; car, s'il mourait, on n'aurait pas plus tard l'aspect de ses misères. Ensuite, on boit le sang en léchant les blessures ; et, pendant ce temps, qui devrait durer autant que l'éternité dure, l'enfant pleure. Rien n'est si bon que son sang, extrait comme je viens de le dire, et tout chaud encore, si ce ne sont ses larmes, amères comme le sel. Homme, n'as-tu jamais goûté de ton sang, quand par hasard tu t'es coupé le doigt ? Comme il est bon n'est-ce pas ; car, il n'a aucun goût. » (I;4, p. 49)

L'écriture vampirique est donc un mélange de feinte (il faut « faire semblant », de surprise (la proie doit être saisie au moment où elle s'y attend le moins), de cruauté et de patience (il faut laisser la mort agir lentement, ne pas la brusquer ni la précipiter). Elle culmine dans le baiser qui lie Maldoror à sa victime : instant extatique, hors du temps, « qui devrait durer autant que l'éternité dure », pendant lequel le vampire s'alimente du sang de sa proie, y porte encore une fois son sceau et signe son crime. Si le sang constitue une telle source de jouissance pour Maldoror, c'est en fait parce qu'il n'a aucun goût, aucune saveur propre, et finalement n'est *rien* en soi, mais *représente* ce qui circule dans le corps, l'irrigue et le nourrit, comme principe de vie précieusement thésaurisé (et par conséquent trace même de Dieu dans ce qu'il a créé).

Autre visage ou autre masque du vampire, le *poulpe* majestueux obsède, en rêve, Maldoror. C'est la figure par excellence de l'enlacement, de l'envahissement lent et progressif du corps propre par l'autre innombrable, innommable. Le poulpe entoure sa proie de toute part, l'assiège et la parcourt de tentacules puissants, l'enveloppant d'une membrane qui neutralise ses gestes et paralyse ses mouvements. Il *embrasse* sa victime d'un filet qui l'étouffe : « O poulpe au regard de soie ! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne ; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses ; toi, en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore.. » (I;9, p. 56)

Le poulpe est l'image d'une invasion généralisée dont le corps (la lecture, l'écriture) ne peut se déprendre. Il s'agrippe à l'organisme qu'il pompe peu à peu de toute sa sève : il le creuse, en ronge l'intérieur, y trace un vide que rien ne vient combler. Faut-il ainsi s'étonner de l'insistance de sa fascination ? De sa persistance à réapparaître dans les *Chants* et à recouvrir Maldoror comme d'une seconde peau ?

« **Quel ne fut pas son étonnement, quand il (Dieu, le lecteur, le scripteur) vit Maldoror, changé en poulpe, avancer contre son corps ses huites pattes monstrueuses dont chacune, lanière solide, aurait pu embrasser facilement la circonférence d'une planète. Pris au dépourvu, il se débattit, quelques instants, contre cette étreinte visqueuse, qui se resserrait de plus en plus. . . je craignais quelque mauvais coup de sa part; après m'être nourri abondamment des globules de ce sang sacré, je me détachai brusquement de son corps majestueux, et je me cachai dans une caverne qui, depuis lors, resta ma demeure. » (II;15,p. 127)**

Le poulpe, donc, embrasse de part en part sa victime, qui est aussi son indispensable complice (de jeu, de jouissance). Son travail est analogue à celui du pou qu'il reprend et supplémente de quelques lettres. Il envahit l'organisme vivant, s'y greffe et s'y cramponne, pour en dissoudre les tissus, en percer l'enveloppe et en altérer la précieuse substance.<sup>6</sup>

Reprenons. La relation vampirique que Maldoror établit avec sa proie est faite d'une part de séduction, de fascination spéculaire, d'appel au désir de l'autre, et d'autre part de crainte, de paralysie et d'hypnotisme (Maldoror endort toujours sa proie avant de l'achever). Cette relation est directement comparable à toute relation de lecture ou d'écriture (le lecteur, le scripteur et le texte occupant alternativement et à tour de rôle chaque place dans la structure). On peut même

<sup>6</sup> Activité d'insecte, travail incestueux; défaire un à un les fils de l'hymen maternel, en crever le voile ou la membrane protectrice : « L'insecte dont le métier principal est de ronger, pour en tirer sa subsistance, l'intérieur des noyaux de fruits et qui parfois, dit-on, perfore les tympans humains au moyen de ses pinces a cela de commun avec la fille de Déméter qu'il s'enfonce lui aussi dans un royaume souterrain. Pays profond de l'ouïe, dont la description relève de la géologie plus que de toute autre science naturelle, en raison non seulement de la caverne cartilagineuse qui constitue son organe, mais de la relation qui l'unit aux grottes, aux gouffres, à toutes les poches qui se creusent dans la croûte terrestre et que leur vacuité fait caisses de résonance pour les moindres rumeurs. » M. Leiris, *Biffures*, p. 87)

affirmer que le vampire du texte, étant ce qui de toujours déjà menace de (lui) survenir et de revenir, *hante* la lecture comme l'écriture à la manière d'une bouche béante, d'un puits sans fond, en conditionne l'existence et les possibilités, et en surveille les rapports de force. Il s'établit en un point insituable du texte (« Aujourd'hui il est à Madrid; demain il sera à Saint-Pétersbourg; hier il se trouvait à Pékin »), qu'il appelle, aspire et fascine comme son autre absolu, comme celui qui, de l'extérieur, le menace d'égarément et de folie, l'avertit d'un danger imminent : le risque pour le texte de ne jamais (s') arriver, d'être intercepté en cours de route ou de production par un tiers inconnu qui, par un patient travail de sape, en mine le sens, le creuse, l'altère, fait que le texte ne s'appartient plus, commence par ne plus s'appartenir, par être coupé de sa source vive ou de sa bouche. Risque encore que quelque chose pendant la lecture se perde et n'arrive jamais à destination. A même la destination.

C'est pourquoi le vampire, ou le texte (du) vampire, (s')écrit toujours au *conditionnel* : « Dans un moment d'égarément, je pourrais te prendre les bras, les tordre comme un linge lavé dont on exprime l'eau, ou les casser avec fracas, comme deux branches sèches, et te les faire ensuite manger, en employant la force. Je pourrais, en prenant ta tête entre mes mains, d'un air caressant et doux, enfoncer mes doigts avides dans les lobes de ton cerveau innocent, pour en extraire, le sourire aux lèvres, une graisse efficace qui lave mes yeux, endoloris par l'insomnie éternelle de la vie. Je pourrais, cousant tes paupières avec une aiguille, te priver du spectacle de l'univers, et te mettre dans l'impossibilité de trouver ton chemin; ce n'est pas moi qui te servirai de guide. Je pourrais, soulevant ton corps vierge avec un bras de fer, te saisir par les jambes, te faire rouler autour de moi, comme une fronde, concentrer mes forces en décrivant la dernière circonférence, et te lancer contre la muraille. » (II;5,p. 89)

Réitérant toutes ses menaces (captation, torsion et distorsion, fracture des membres, extraction et vol d'une substance précieuse, couture des paupières et privation » du spectacle de l'univers », désorientation, détournement, insertion violente dans un mouvement giratoire, et finalement éclatement, dispersion et éparpillement de la victime), le vampire habite le

texte comme son autre insistant, parasite périphérique ou kyste intérieur inextractible. Il s'inscrit à même sa texture, (se) loge dans une grotte ou une caverne qu'il fait résonner de ses cris fulgurants. Il demeure dans la bouche, entre la glotte et le palais, à la naissance de la langue : au point précis où se mêlent le sang (« Comme il est bon n'est-ce pas; car, il n'a aucun goût »), les larmes (« En outre, ne te souviens-tu pas d'avoir un jour, dans tes réflexions lugubres, porté la main, creusée au fond, sur ta figure malade, mouillée par ce qui tombait des yeux; laquelle main ensuite, se dirigeait fatalement vers la bouche, qui puisait à longs traits, dans cette coupe, tremblante comme les dents de l'élève qui regarde celui qui est né pour l'oppresser, les larmes ? Comme elles sont bonnes, n'est-ce pas; car, elles ont le goût du vinaigre. On dirait les larmes de celle qui aime le plus; mais, les larmes de l'enfant sont meilleures au palais. » Ibid.), la salive ou l'eau qui désaltère (« Sa chemise seule recouvre son corps. Il (Maldoror) cherche des yeux la carafe de cristal afin d'humecter son palais desséché. » V;7,p. 217) et la nourriture qu'on ingère, digeste ou indigeste.

Voyons maintenant ce qu'il dérobe, l'enjeu et la logique de ce vol, ses effets et ses prolongements.

Le vampire — *désir insatiable que le texte a de lui-même* — s'attaque essentiellement à la substance vitale et sacrée par excellence : le sang. Tel le pou, il s'incruste dans le corps pour en vider l'intérieur pour en tarir les veines et les artères. Le sang qu'il recherche est le sang le plus riche, le plus précieux. Aucune surprise donc que Maldoror s'en prenne au Créateur, à Dieu-le-Père, à celui dont le sang est capable d'engendrer une innombrable progéniture. S'attaquer au Père, à la pureté de son sang, à l'intégrité de son sens ou de son seing, à la puissance de sa parole ou de son logos est d'ailleurs le projet avoué des *Chants*<sup>7</sup>. S'il faut affronter le Père, c'est pour tenter d'anéantir son pouvoir de reproduction et sa capacité de prolifération envahissante.

<sup>7</sup> « Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait jamais dû engendrer une pareille vermine. Les volumes s'entasseront jusqu'à la fin de ma vie, et, cependant, l'on y verra que cette seule idée, toujours présente à ma conscience. » (II;4,p. 87)

C'est pourquoi Maldoror vampirise le Créateur et le prive de sa prétention à inséminer l'univers, à y laisser partout des traces de son passage, à se répéter indéfiniment dans les créatures qu'il produit et qui le reproduisent. « Eh bien, je me présente pour défendre l'homme, cette fois; moi, le contempteur de toutes les vertus; moi, celui que n'a pas pu oublier le Créateur, depuis le jour glorieux où, renversant de leur socle les annales du ciel, où, par je ne sais quel tripotage infâme, étaient consignées sa puissance et son éternité, j'appliquai mes quatre cents ventouses sur le dessous de son aisselle, et lui fis pousser des cris terribles. . . Ils se changèrent en vipères, en sortant de sa bouche, et allèrent se cacher dans les broussailles, les murailles en ruine, aux aguets le jour, aux aguets la nuit. » (II;15,p. 126) Maldoror se greffe sur le corps du père, se niche sous son aisselle pour tisser ensuite un réseau complexe de fils et de mailles qui *l'étouffe* : « Pris au dépourvu, il se débattit, quelques instants, contre cette étreinte visqueuse, qui se resserrait de plus en plus. . . je craignais quelque mauvais coup de sa part, après m'être nourri abondamment des globules de ce sang sacré, je me détachai brusquement de ce corps majestueux, et je me cachai dans une caverne qui resta ma demeure. » (Ibid.)

*Logique du vampire* : entrer subrepticement dans le corps du père, l'affecter du dehors, en son dedans, y pénétrer sans violence pour en miner l'intérieur, en tarir la puissance séminale et la richesse du sang, en neutraliser le coup de griffe, le sceau, la signature. S'y enfoncer et s'y perdre pour l'habiter, du dedans, s'y substituer comme son autre — prendre sa place.

Faire du corps paternel un *masque*, une peau vide et lisse qu'on s'amuse à revêtir, de temps en temps, pour *jouir*, lorsque l'envie vous prend *de jouer au père*.

« Comment le dragon (de l'Espérance) s'est laissé prendre à la poitrine ? Il a beau user de la ruse et de la force; je m'aperçois que l'aigle, collé à lui par tous ses membres, comme une sangsue, enfonce de plus en plus son bec, malgré de nouvelles blessures qu'il reçoit, jusqu'à la racine du cou, dans le ventre du dragon. On ne lui voit que le corps. Il paraît à l'aise; il ne se presse pas d'en sortir. Il cherche sans doute quelque chose, tandis que le dragon, à la tête de tigre, pousse des beuglements qui réveillent les forêts. Voilà l'aigle qui sort de cette caverne. Aigle, comme tu es horrible ! Tu es plus rouge qu'une mare de sang ! Quoique tu tiennes dans ton bec

**un coeur palpitant, tu es si couvert des blessures, que tu peux à peine te soutenir sur tes pattes emplumées; et que tu chancelles, sans desserrer le bec, à côté du dragon qui meurt dans d'effroyables agonies. » (III;3,p. 143)**

Faisons un pas de plus. Attaquer le père sous toutes ses faces, l'assiéger sans lui laisser un instant de répit, pour finalement le remplacer, ou plutôt *mimer* son rôle, voilà la stratégie générale de Maldoror, sa ruse, son désir : barrer le père en le laissant lisible, pour jouir ensuite d'un simulacre. Mais cette jouissance est cependant toujours divisée, impure, incomplète : elle ne se soutient que du *jeu* qui la fonde, et n'ouvre jamais que sur un même lieu, travesti et reproduit, où le vampire toujours se retrouve et se reconnaît.

Laissons donc un instant le corps caverneux du père — ou ce qu'il en reste — pour pénétrer à nouveau dans l'entre (deux) textuel.

Une fois précisée la nature de la relation vampirique, son rapport au père, au sang ou au sens qu'elle mine, mime et retourne, il s'agit encore d'interroger la logique de ce prélèvement ou de ce prélegs, ce qui s'y joue et (surtout) ce qui s'y perd. Revenons donc à l'hymen et à sa déchirure qui ouvrent l'espace vampirique de l'écriture. Le geste du vampire s'inaugure en effet d'une violence irruptive qui perce, brise, déchire, lacère. Le voile intermédiaire (la peau, le corps, la page) est traversé d'un coup par la griffe ou la bouche qui s'y greffe.

Il éclate d'un coup de langue.

Ainsi s'écrit la scène d'un vol ou d'un viol : le *baiser* incestueux du vampire à sa proie. Instant culminant où le sang, les larmes et la salive se mêlent, s'échangent et abolissent leurs différences. Instant privilégié d'une confusion et d'une consommation qui suppriment l'hétérogénéité des deux bouches, des deux langues, des deux corps : les bouches, dans le baiser, se perdent, s'aspirent, s'attirent, sont prises, dans le tourbillon vertigineux d'une jouissance qui demeure muette et indicible, comme scellée entre les parois palatales.

Ainsi se resserre l'étreinte amoureuse du vampire.

**« Adolescent, pardonne-moi. Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l'éternité; ne former qu'un seul être, ma bouche collée à ta bouche. Même, de cette manière, ma punition ne sera pas complète. Alors, tu me déchireras, sans jamais t'arrêter, avec**

**les dents et les ongles à la fois. Je parerai mon corps de guirlandes embaumées, pour cet holocauste expiatoire, et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer. . . ma bouche collée à ta bouche. » (I;6,p. 51)**

Autre part, le baiser est empoisonné. La langue inocule un poison violent qui transforme le corps victimal en plaie vivante. La scène est à l'intérieur d'un temple : « Les gens naïfs racontent à ceux qui veulent les croire, que le portail sacré se referma de lui-même, en roulant sur ses gonds affligés, pour que personne ne pût assister à cette lutte impie, dont les péripéties allaient se dérouler sans l'enceinte du sanctuaire violé. L'homme au manteau, pendant qu'il reçoit des blessures cruelles avec un glaive invisible, s'efforce de rapprocher sa bouche de la figure de l'ange ? Il ne pense qu'à cela, et tous ses efforts se portent vers ce but. Celui-ci perd son énergie, et paraît pressentir sa destinée. Il ne lutte plus que faiblement, et l'on voit le moment où son adversaire pourra l'embrasser à son aise, si c'est ce qu'il veut faire. Eh bien, le moment est venu. Avec ses muscles il étrangle la gorge de l'ange qui ne peut plus respirer, et lui renverse le visage, en l'appuyant sur sa poitrine odieuse. . . Il se penche, et porte la langue, imbibée de salive, sur cette joue angélique, qui jette des regards suppliants. Il promène quelque temps sa langue sur cette joue. Oh ! . . . voyez ! . . . voyez donc ! . . . la joue blanche et rose est devenue noire, comme du charbon ! Elle exhale des miasmes putrides. C'est la gangrène ; il n'est plus permis d'en douter. Le mal rongeur s'étend sur toute la figure, et de là, exerce ses furies sur les parties basses ; bientôt, tout le corps n'est qu'une vaste plaie immonde. Lui-même épouvanté (car, il ne croyait pas que sa langue contiât un poison d'une telle violence), il ramasse la lampe et s'enfuit de l'église. » (II;11,p. 111)

Le combat victorieux contre l'Ange n'est qu'un avatar supplémentaire de la lutte sans pitié que se livrent le Créateur et Maldoror. Le baiser empoisonné de celui-ci entre donc dans une logique (re)connue : écraser Dieu (et ses créateurs) pour pouvoir régner à sa place<sup>8</sup>, tirer un trait sur le Père, le

<sup>8</sup> « Ce regard les noua (Maldoror et l'ange) d'une amitié éternelle. Il s'étonne que le Créateur puisse avoir des missionnaires d'une âme si noble. Un instant, il croit s'être trompé, et se demande s'il aurait dû suivre la route du mal, comme il l'a fait. Le trouble est passé ; il persévère dans sa résolution ;

maltraiter et le rendre ridicule, pour ouvrir un espace de simulacre où l'on puisse tout à son aise jouer à l'imiter.

Mais parfois le baiser se fait plus rusé, l'étreinte plus retorse.

Ainsi dans l'accouplement de Maldoror avec la femelle du requin. Les deux parties, les deux corps *s'aimantent* : chacun s'abîme dans la fascination de l'autre. Ce qui survient, dans l'entrelacement des membres, dans la suspension des respirations, et dans la confusion des corps et des liquides (eau, sang, sperme), c'est une totale et absolue perte de maîtrise, une entière *dépossession*. Chacun semble enfin confronté à son *autre*, non pas à un autre soi-même comme le Créateur l'est pour Maldoror, mais à un autre absolu, à un tout-autre qui fascine comme tel. Car ce qui à la fois attire les amants l'un vers l'autre (l'odeur du sang, l'espoir d'un festin monstrueux) et les unit dans « un accouplement long, chaste et hideux », c'est l'ambiguïté d'un lien indécidable : celui qui lie le frère à la sœur : le pacte de sang qui les relie et les sépare à tout jamais. Ce qui brave cet interdit, ce qui transgresse ce pacte, c'est l'union voluptueuse des deux corps, leur enchevêtrement obscène, leur étreinte scandaleuse.

Cela porte aussi un *autre* nom, qui se tient en réserve à l'intérieur de l'autre, dans l'espace gardé de l'entre-deux ou de l'entre-jeu textuel, *entre* le frère et la sœur : l'inceste.

L'hymen déchiré est ici l'interdit qui se fait jour et s'incarne dans la parade amoureuse. La mer, la mère, l'amer une fois encore est le lieu, l'*élément* même de ces ébats. L'espace où Maldoror et la requine évoluent, comme celui qui les contient et les observe. Car au loin se profile à nouveau son visage oublié, et comme dissimulé dans les plis de son vêtement : c'est elle, la mère, qui donne forme à ces jeux, les inspire et leur prête (un) corps, le sien propre, si tant est qu'elle en ait *un* : elle est la main légère qui attire les amants vers les « profondeurs inconnues de l'abîme », la même peut-être qui les berce d'un mouvement calme et régulier, comme pour les endormir.

---

et il est glorieux, d'après lui, de vaincre tôt ou tard le Grand-Tout, afin de régner à sa place sur l'univers entier, et sur des légions d'anges aussi beaux. » (II;11,p. 112)



Entre deux eaux, donc, l'autre deux fois perforé et profané, l'hymen glorieux et l'hymne à la mère qui s'élève comme un chant nuptial ou un chant de deuil.

« Arrivés à trois mètres de distance, sans faire aucun effort, ils tombèrent brusquement l'un contre l'autre, comme deux aimants, et s'embrassèrent avec dignité et reconnaissance, dans une étreinte aussi tendre que celle d'un frère ou d'une sœur. Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leur gorge et leur poitrine ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémons; au milieu de la tempête qui continuait de sévir à la lueur des éclairs; ayant pour lit d'hyménée la vague écumeuse, emportés par un courant sous-marin comme dans un berceau et roulant, sur eux-mêmes, vers les profondeurs inconnues de l'abîme, ils se réunirent dans un accouplement long, chaste et hideux ! » (II;13,p. 124)

Dans l'entrelacs serré des corps, dans un baiser qui *sacre* et *scelle* l'interdit et sa transgression, le vampire dérobe sa proie. Inversément, il s'abîme en elle, et jouit de sa perte, comme il jouit de sa dérive dans les eaux maternelles et les courants marins qu'il explore. Si l'accouplement semble entraîné dans un ample mouvement giratoire, dans une spirale sans fin ni centre fixe, c'est que, justement, il touche à un autre lieu, aux rives d'un autre dire, en tant que celui-ci précisément en procède, en surgit, en *découle*. Rive d'autant plus lointaine et désirée qu'elle est de toujours déjà perdue, forclose, encryptée dans les parois de la bouche et comme incrustée à la surface de la peau. Les corps parcheminés du frère et de la sœur se donnent à lire, simultanément et dans leur nudité scandaleuse, au regard impénétrable de la mère qu'ils n'ont tous deux quittée que pour mieux (jouir à) y retourner,

Cette rencontre, cette réunion dans le sein de la mère, dans son corps liquide et mystérieux, dont le voile soulevé laisse à peine apparaître la béance et l'absence de fond, suggère encore une autre image : celle d'un allaitement primitif, d'un flux ininterrompu de nourriture qui passe du sein de la mère à la bouche de l'enfant; figure archaïque d'un baiser qui relierait leurs deux corps entremêlés. Car ce qui à la fois traverse et aspire Maldoror et la femelle du requin, les secoue et les attire sans cesse *ailleurs*, c'est toujours cette eau de

mère qui fixe leurs évolutions et donne (un) lieu, éphémère, à leurs ébats amoureux.<sup>9</sup>

Mais le rapport originel au sein de la mère, à l'abondance et à la richesse du lait-du legs-qui en émane, instaure aussitôt et d'entrée de jeu une *dette* infinie : un espace fautif dans le contrat filial, une faille ouverte qu'aucun présent, en retour, ne viendra combler, qu'aucun vol ni qu'aucun prêt ne sauront effacer. Et c'est là probablement ce qui ouvre la soif inextinguible du vampire (du lecteur, du scripteur) qui prélève, dérobe, dévore et avale sans trêve, sans jamais parvenir à satisfaire son désir, à apaiser sa faim ou à combler le manque dont il procède. C'est là également qu'il faudrait rechercher comme l'insistance d'une scène « primitive », d'un archi-événement traumatique de *dé-cramponnement* qui construit la topique du vampire : la séparation violente d'avec le corps maternel, le sevrage décisif qui *coupe* la continuité charnelle avec le corps de l'enfant : accroc irréparable dont s'inaugurent l'écriture vampirique et sa logique perverse. Tout se jouerait ainsi, avant le *dé-cramponnement* traumatique, entre les membres confondus de la mère et de l'enfant, dans la confusion et l'échange d'une jouissance paratagée : instant insaisissable, *littéral*, d'avant la rupture. S'il fallait fixer un simulacre d'origine à la soif du vampire, c'est assurément à la fiction d'une telle scène qu'il faudrait remonter : la coupure d'origine qui instaure la différence, le *dé-cramponnement* d'avec le sein maternel, la bouffée d'air, de vide, qui s'engouffre dans la gorge de l'enfant à sa place de la nourriture attendue, précieuse et vivante, du flot blanc, brûlant, écumeux de lait qui d'un *coup* se trouve refusé et retranché des lèvres qui se tendent vers sa source. L'émission liquide de sève nourricière est donc interrompue : le lait s'écaille, s'assèche, n'arrive pas à destination. Le legs ou le prêt maternel marque un arrêt, une césure qui trace sur le corps de l'enfant, à la périphérie sensible de sa bouche, le lieu même d'une béance, l'espace ouvert/fermé d'une articulation où se joue la logique dynamique de son désir.

<sup>9</sup> « Sache que je préférerais me nourrir avidement des plantes marines d'îles inconnues et sauvages, que les vagues tropicales entraînent au milieu de ces parages, dans leur sein écumeux, que de savoir que tu m' observes, et que tu portes, dans ma conscience, ton scalpel qui ricanes » (II;12,p. 115)

S'achoppent sur cette charnière toutes les proies séduites, torturées, ravies qui sont peu à peu vidées de leur substance intérieure, exténuées puis abandonnées sans vie.

Telle la bouche d'un volcan, monstrueuse et menaçante, la gueule ouverte du vampire happe le texte, du dedans, l'entame et l'aspire, la déchire en morceaux velus qu'il avale ensuite pour les digérer, ou aussitôt les vomir. Nourri à cette manne féconde, Maldoror a grandi, s'est fortifié des textes qu'il a lus et dévorés goulûment (il faut imaginer sa mémoire comme une immense bibliothèque dont les volumes ne seraient pas des livres entiers, complets et clos sur eux-mêmes, mais plutôt des fragments de livres déchirés, des pages volantes ou des feuillets d'écriture mis bout-à-bout, mélangés, dispersés et intervertis : bibliothèque infinie dont on ne pourrait faire le compte, et qui serait le fruit de mille petits vols, de mille raptus furtifs commis toujours à la dérobée). Il a puisé sa ruse et sa puissance à cette source intarrissable. Il s'y est accroché de toutes ses forces. Il s'y est cramponné sans jamais (vouloir) en *démordre*. Il y a bu un lait précieux, capable de produire à l'infini, par son pouvoir nombrant, des textes proprement *inépuisables*, inestimables<sup>10</sup>, inclassables (cf. les *Poésies*) ailleurs que dans un système d'écriture qui redistribuerait fondamentalement toutes les valeurs et toutes les données.

Ce legs innombrable est (aussi) celui des Mathématiques, déléguées ici par la mère absente qui y imprime, sans fin, son empreinte, son sceau, son pli. Sa signature visible se lit dans les infractuosités de la pierre poreuse qui éponge, retient et efface (par exemple) son seing diffracté.

**« J'aspirai instinctivement, dès le berceau, à boire à votre source, plus ancienne que le soleil, et je continue encore de fouler le parvis sacré de votre temple solennel, moi, le plus fidèle de vos initiés. Il y avait du vague dans mon esprit, un je ne sais quoi épais comme de la fumée; mais, je sus franchir religieusement les degrés qui mènent à votre autel, et vous avez chassé ce voile obscur comme le vent chasse le ramier. Vous avez mis, à la place, une froideur excessive, une prudence consommée et une logique implacable. À l'aide de votre lait fortifiant, son intelligence s'est rapide-**

<sup>10</sup>

AVIS

Cette publication n'a pas de prix. Chaque souscripteur se fixe à lui-même sa souscription. Il ne donne, du reste, que ce qu'il veut. » (Epigraphe aux *Poésies II*, p. 270)

ment développés, et a pris des proportions immenses, au milieu de cette clarté ravissante dont vous faites présent, avec prodigalité, à ceux qui vous aiment d'un sincère amour. » (II;10,p. 105)

Tout se passe donc comme si Maldoror n'avait jamais vraiment quitté l'ancre maternel, ne l'avait abandonné que pour mieux, toujours, y retourner. Ce temple sacré qui consacre à nouveau une initiation quasi mystique (« je sus franchir religieusement les degrés qui mènent à votre autel » est source de lumière : souffle qui lève le voile obscur du doute et clarté » plus ancienne que le soleil. »<sup>11</sup> Temps d'avant la réflexion et d'avant la maîtrise, la relation à la mère s'installe dans ce sanctuaire interdit (réservé aux seuls initiés), ce temple d'amour qui scelle aussi sa mort : la mère absente habite cette demeure désolée. Elle en occupe l'intérieur d'une façon

<sup>11</sup> Et par conséquent plus vieux que le Père lui-même, dieu-roi, dieu-soleil et dieu-créditeur qui engendre par la médiation du verbe. Son autre nom, dans la mythologie égyptienne, comme dans le texte des *Chants*, c'est *Amon*. Sens reçu de ce nom propre : le caché : « Ce que signifie exactement son nom, nous l'ignorons. Il se prononçait cependant de la même façon qu'un autre mot qui signifiait « cacher », « se cacher », et les scribes jouèrent sur cette assonance pour définir Amon comme le grand dieu qui masque son réel aspect à ses enfants. . . Mais certains n'hésitèrent pas à aller plus loin encore : Hécatée d'Abdère a recueilli une tradition sacerdotale selon laquelle ce nom (*Amon*) serait le terme employé en Egypte pour appeler quelqu'un. . . Il est exact que le mot *amoini* signifie « viens », « viens à moi » ; c'est un fait d'autre part que certains hymnes commencent par les mots *Amoini amoun*. . . « Viens à moi Amon ». La seule assonance de ces deux mots a incité les prêtres à soupçonner entre eux quelque relation intime — à y trouver l'explication du nom divin : *aussi, s'adressant au dieu primordial. . . comme à un être invisible et caché, ils l'invitent et l'exhortent, en l'appelant Amon, à se montrer à eux et à se découvrir.* (S. Sausseron, *Les prêtres de l'ancienne Egypte*).

Si Amon emprunte souvent aussi la figure d'un oiseau, d'un faucon (« Je suis le grand faucon sorti de mon œuf »), c'est qu'en tant qu'origine du tout, il est également l'origine du vol et du voler. On le désigne tantôt comme oiseau-soleil né de l'œuf, tantôt comme oiseau originel, porteur du premier œuf. Il ouvre donc le règne du vol et de la dépropriation. Et c'est en tant qu'autre méprisé qu'il est rejeté avec violence par Maldoror, comme un Père qu'il faut combattre sous toutes ses formes, ruiner et anéantir, en prenant parfois même l'un de ses visages (Maldoror est l'aigle qui triomphe du dragon de l'Espérance). Voler l'oiseau-soleil, lui dérober sa source de lumière, *tuer le père dans l'œuf* : autre projet des *Chants* : ne jamais oublier cette autre dette contractée à l'origine des temps et qu'il faut sans cesse reconnaître, signer et même porter dans son nom : *l'Autre e(s)t Amon*.

toute spéculaire. Elle se dissimule entre les parois de cet antre, au sein de cette architecture colossale, mosquée ou mausolée couvert de signes hiéroglyphiques, qui garde précieusement son corps embaumé, sur l'autel ou le catafalque d'une crypte. Travail de deuil — économie de la tombe où s'abîme le corps de la mère : chute, faille, faillite ou décadence, piège, trappe, collet ou échafaud.

Elle hante l'édifice et l'office funéraires.

**« Vos pyramides modestes dureront davantage que les pyramides d'Égypte, fourmillières élevées par la stupidité des hommes et l'esclavage. La fin des siècles verra encore debout sur les ruines du temps, vos chiffres cabalistiques, vos équations laconiques, et vos lignes sculpturales siéger à la droite vengeresse du Tout-Puissant, tandis que les étoiles s'enfonceront, avec désespoir, comme des trombes, dans l'éternité d'une nuit horrible et universelle, et que l'humanité, grimaçante, songera à faire ses comptes avec le jugement dernier. » (II;10,p. 107)**

La mère, donc, morte et mise en tombe, continue de prodiguer un lait précieux dont la blancheur onctueuse atteste la valeur et le prix. Elle persiste à peupler d'une manière diffuse tous les intérieurs : temple, sépulcre, pyramide ou tombeau, antre, caverne, bouche ou grotte palatale, abîmes marins et profondeurs abyssales : métastase d'un corps éclaté, épars, et soufflé à tout vent.

Si le texte revient toujours avec insistance du côté de la mère et en appelle sans cesse à elle, c'est qu'il se sert indéfiniment de sa *langue*. D'où l'importance, pour l'enfant ou le petit vampire, du baiser maternel qui laisse sur son corps, ou sur celui du livre, une marque imperceptible, et qui parsème la peau ou la page de signes qui sont autant d'empreintes vivantes de sa langue, de cris arrachés à sa bouche. D'où également, mais inversement, la violence de l'activité du vampire qui vient comme *rendre son baiser à la mère*, et tenter de renouer avec elle une sorte de pacte ombilical dont le texte tisse encore le cordon, le fil, la trame. Et dont il demeure le testament.

Ainsi le texte (se) tend à se rompre vers le corps ou le bord de la mère, sa bouche, son palais — origine de sa voix et de son chant, son ventre, son sein(g), — source d'écriture et de jouissance.

C'est pourquoi aussi il s'étoile dans une voie lactée sans cesse signée et désignée du sceau maternel.

« Vous fîtes quelques pas vers moi, avec votre longue robe, flottante comme une vapeur, et vous m'attirâtes vers vos fières mamelles, comme un fils béni. Alors j'accourus avec empressement, mes mains crispées sur votre blanche gorge. Je me suis nourri, avec reconnaissance, de votre manne féconde, et j'ai senti que l'humanité grandissait en moi, et devenait meilleure. » (II;10,p. 106)

La mère tient donc entre ses doigts les fils du texte. Elle en fournit la source génératrice et nourricière, le cadre architectonique qui va servir de toile de fond à son écriture (les *Chants* sont aussi cette parole contenue et proférée sourdement depuis l'ancre maternel).

C'est sur cette lice que s'écrit le texte.

Et qu'aussitôt il se donne à lire, selon la logique de lecture dont il a défini les termes. Car l'écriture, telle qu'elle prend son essor à travers les strophes de *Maldoror*, dans ses rapports au père, à la mère, au sein ou à l'(extrême) onction textuelle, à la signature, au travail de la mine, à l'œuvre ou au désœuvrement vampirique, etc. renvoie sans cesse à la lecture, comme à l'activité supplémentaire (du supplément, de la supplémentation) qui vient relancer dynamiquement son mouvement. La structure qui lie l'une à l'autre (les sépare aussi, ménageant toujours une possibilité de *rejet*) est celle, déjà entrevue, de la *greffe* (rappel : « Eh quoi, n'est-on pas parvenu à greffer sur le dos d'un rat vivant la queue détachée d'un autre rat ? Essaie pareillement de transporter dans ton imagination les diverses modifications de ma raison cadavérique. » (V;1,p. 189). Le lecteur (vivant) est appelé à recevoir la greffe d'un organe étranger, prélevé sur le corps (mort) du scripteur (du vampire, de MALDOROR). Autrement dit, celui qui lit vient s'entrer sur l'organisme défunt de celui qui écrit. En même temps, il est invité à suivre sa trace et à le remplacer, c'est-à-dire à pratiquer à son tour une écriture plurielle, disséminante, qui est celle du vampire.

L'écriture vampirique qui s'élabore dans les *Chants* s'ouvre ainsi sur l'altérité radicale — altérité à laquelle elle doit advenir, et dont elle procède essentiellement : une *lecture*, qui à son tour renvoie à l'acte d'écriture, dans un mouvement dialectique et infini. Il s'agit de relever que le texte s'absorbe

dans un pacte équivoque dont les deux parties, parallèles et symétriques (la lecture/l'écriture) travailleraient à la constitution ou à la réappropriation d'un sens égaré, d'un seing diffracté, épars, éclaté, qui serait toujours à rechercher du côté de la mère disparue. Ce pacte ambigu aurait la forme d'un hymen scandaleux tissant entre le lecteur et le scripteur des liens pédérastiques (« Moi, je n'aime pas les femmes ! Ni même les hermaphrodites ! Il me faut des êtres qui me ressemblent, sur le front desquels la noblesse humaine soit marquée en caractères plus tranchés et ineffaçables. » V;5,p. 203). De liens incestueux également, car les signataires de ce contrat sont frères de sang. La limite qui les sépare est imperceptible, inexistante (« la frontière entre mon goût et le tien est invisible; tu ne pourras jamais la saisir : preuve que cette frontière elle-même n'existe pas. » V;1,p. 188).

Cette limite invisible, ce voile sensible ou cet écran protecteur qu'il faut crever et traverser *dans* le geste d'écrire ou *dans* celui de lire, c'est encore la page blanche, opaque et matérielle, qui demeure en dernier lieu et en dernière instance, l'obstacle nécessaire (ultime, extrême) qui interdit la fusion des corps, et la confusion des langues dans un baiser désiré.

**« Que ne puis-je regarder à travers ces pages séraphiques le visage de celui qui me lit. S'il n'a pas dépassé la puberté, qu'il approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal; retrécissons progressivement les liens de nos muscles. Davantage. Je sens qu'il est inutile d'insister; l'opacité, remarquable à plus d'un titre, de cette feuille de papier, est un empêchement des plus considérables à l'opération de notre complète jonction. » (V;5,p. 204)**

La page blanche reste donc l'ultime obstacle qui empêche le scripteur de rejoindre le lecteur dans un texte que chacun, à sa façon, produit singulièrement et solitairement. Elle sépare également leurs deux bouches d'un voile invisible qui entrave le baiser vers lequel ils tendent l'un et l'autre. Elle s'oppose à l'entrelacs des langues et au mélange des salives. Elle coupe et interrompt le jet de bave séminale, le flot de sang ou de sens qui se dépose alors dans ses interstices (« Mais, quelle puissance possèdent-elles donc, mes gouttes séminales, pour attirer vers elles tout ce qui respire par des nerfs olfactifs ! » V;5,p. 205). Elle vient donc une fois encore

exiler les amants et détourner le jaillissement de liquide précieux qui ensemence et fertilise le texte.<sup>12</sup>

Entre eux donc une cloison, un clivage, un espace intervalaire qui constitue l'écriture elle-même : l'entre-deux ou l'entre-jeu textuel : la page blanche. Autre image reçue d'un voile qui condamne l'antré maternel, d'une membrane délicate qui se tient entre le dedans et le dehors de son corps, entre le meurtre (le vol, le viol de la (page) vierge) et sa perpétration, entre le désir et son accomplissement.

La mère semble donc recueillir le texte dans les plis de son vêtement, ou dans les interstices de son corps, comme dans une urne.<sup>13</sup>

Si les *Chants de Maldoror* sont ce marécage désolé, cette suite de pages pleines de poison dont « les émanations mortelles imbibent (l'âme du lecteur) comme l'eau le sucre » (le lecteur est donc semblable à une éponge, à un corps spongieux sensible à toutes les imprégnations et à toutes les absorptions, et susceptible de se dissoudre ou de tomber en poussière), celui qui les lit tombera infailliblement dans le piège de leurs fils, sera désorienté, conduit là où il ne voulait pas aller, et altéré profondément *dans sa chair*, rendu *autre* et infecté par le venin que dissipe le texte. Près à son tour de rejoindre la sépulture maternelle, l'endroit où reposent les restes de la mère défunte.

La lecture aliène le lecteur, l'affecte d'une maladie contagieuse dont la guérison demeure incertaine, hypothétique

<sup>12</sup> Dans l'antré palatal, à l'orée de la bouche, se mêlent et se confondent deux semences qui irriguent le texte, le nourrissent et l'excèdent, lui font violence, le transforment en *creuset* : « Vois les sillons qui se sont tracé un lit sur mes joues décolorées : c'est la goutte de sperme et la goutte de sang, qui filtrent lentement le long de mes rides sèches. Arrivées à la lèvre supérieure, elles font un effort immense, et pénétrant dans le sanctuaire de ma bouche, attirées, comme un aimant, par le gosier irrésistible. Elles m'étouffent, ces deux gouttes implacables. » (III;5,p. 152)

<sup>13</sup> Dans l'urne funéraire, donc, la rose ou l'éros du texte qui s'effeuille imperceptiblement : « Sur la table, dans une urne ciselée, trempait une rose blanche et fanée dont les feuilles, à l'exception d'une seule qui tenait encore, étaient toutes tombées au pied du vase comme des larmes odorantes; un masque noir brisé, un éventail, des déguisements de toutes espèce, traînaient sur les fauteuils et faisaient voir que la mort était arrivée dans cette somptueuse demeure à l'improviste et sans se faire annoncer. » Th. Gauthier, *La morte amoureuse*, Paris, 1836.



même. Elle entame son intégrité propre, modifie son « caractère » et ses dispositions, et ruine sa santé, le rendant finalement totalement *insane*.

Cette autre folie porte des noms divers dont nous avons tenté d'analyser la portée : le vampirisme, la revenance, le pacte de sang qui lie lecteur et scripteur ensemble, et l'un et l'autre au texte. Elle est essentiellement contagieuse et dangereuse, parce qu'immédiatement transmissible et porteuse de germes de mort.<sup>14</sup> C'est pourquoi il convient de s'en prémunir — toujours après-coup — et d'essayer cependant d'en guérir. Maldoror qui a semé ces graines folles dans le texte est capable également d'en fournir un antidote, un contre-poison aussi violent que le texte lui-même, qui hâtera la guérison du lecteur. Cette autre face du *pharmakon* scriptural apporte un baume aux souffrances de celui qui lit : « Sois persuadé que l'habitude est nécessaire en tout; et, puisque la répulsion instinctive, qui s'était déclarée dès les premières pages, a notablement diminué de profondeur, en raison inverse de l'application à la lecture, comme un furoncle qu'on incise, il faut espérer, quoique ta tête soit encore malade, que ta guérison ne tardera certainement pas à rentrer dans sa dernière période. Pour moi, il est indubitable que tu vogues déjà en pleine convalescence; cependant, ta figure est restée bien maigre, hélas ! » (V;1,p. 189)

Cette guérison qui s'amorce n'est évidemment qu'un simulacre supplémentaire qui s'inscrit dans la relation trouble qu'entretiennent lecteur et scripteur. Relation toujours impure, hypocrite et empreinte de feinte (car l'« aboutissement » des *Chants* consiste, ne l'oublions pas, dans la *crétinisation* du lecteur, dans sa réduction et sa soumission absolues à la loi de l'écriture vampirique. Cela débouche sur la création d'un procédé générateur — (dis) torsion de l'écriture (sur) elle-même — qui est aussitôt susceptible d'être mis en pratique et généralisé (cela donne

<sup>14</sup> « Le vampirisme s'acquiert facilement et est aussi contagieux que la gale, car la croyance court qu'un vampire cadavre infecte en un rien de temps tout autre corps enterré dans le même cimetière si on ne détruit pas sur le champ le premier. » G. Van Swieten, *Rapport médical sur les vampires par l'Archiâtre de Marie-Thérèse*, Naples, 1781

les *Poésies*. En voici la *recette*<sup>15</sup> : « Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère, il ne suffit pas de disséquer des bêtises et abrutir puissamment à doses renouvelées l'intelligence du lecteur, de manière à rendre ses facultés paralytiques pour le reste de sa vie; il faut, en outre, avec du bon fluide magnétique, le mettre ingénieusement dans l'impossibilité somnambulique de se mouvoir, en le forçant à obscurcir ses yeux contre son naturel par la fixité des vôtres. » VI;10,p. 247). Cette relation (vampirique) aboutit à des conseils divers et tous intéressés. Maldozor soigne son lecteur comme il prendrait soin d'un frère ou d'un amant, d'un patient dont la guérison lui tiendrait particulièrement à cœur. L'ordonnance qu'il rédige et délivre, et qui doit mettre fin à la folie du lecteur, en appelle de nouveau à la mère dont il s'agit de fragmenter le corps, en petits morceaux sanglants, en lambeaux de chair qu'on avale ensuite sans laisser paraître son émotion.

« Mais... courage ! il y a en toi un esprit peu commun, je t'aime, et je ne désespère pas de ta complète délivrance, pourvu que tu absorbes quelques substances médicamenteuses; qui ne feront que hâter la disparition des symptômes du mal. Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère (si elle existe encore), tu la dépèreras en petits morceaux, et tu les mangeras ensuite, en un seul jour, sans qu'aucun trait de ta figure ne trahisse ton émotion. Si ta mère était trop vieille, choisis un autre sujet chirurgical, plus jeune et plus frais, sur lequel la rouille aura prise, et dont les os tarsiens, quand il marche, prennent aisément un point d'appui pour faire la bascule : ta soeur par exemple. » (V;1,p. 190)

La mère qui fait retour ici, et à laquelle le lecteur doit revenir pour en dévorer la chair vive et l'ossature, tire avec insistance le texte sur elle, comme pour s'en couvrir.

Le lecteur devenu vampire (c'est-à-dire scripteur) doit maintenant, pour mimer une guérison impossible (car le

<sup>15</sup> *Recette* n.f. (XIII<sup>e</sup> : « lieu où l'on se retire », 1080; du lat. *recepta* chose reçue »

I. Total des sommes d'argent reçues (...). Loc. *Faire recette* avoir beaucoup de succès, en parlant d'un spectacle, d'une exposition, d'un troupe, etc (...)

II. *Tech.* (1875) Large palier dans un puits de mine, où sont reçus les produits d'exploitation.

III. 1. Procédé particulier pour réussir une opération domestique (...). 2. Moyen procédé (...). *Robert*.

vampirisme, telle la gale, ne vous *lâche plus*, lorsqu'il vous tient), découper le corps de sa mère, en mâcher puis en manger les morceaux, les avaler et les digérer sans frémir : cela constitue le rite de passage qu'il doit traverser pour s'introduire à la pratique scripturale.

Guérir de la folie d'écrire (ou de lire), ce serait donc s'appropriier une partie ou le tout du corps maternel, l'ingérer pour l'intégrer à son propre organisme, et s'en nourrir une dernière fois. Car là encore la mère prodigue une nourriture si riche qu'elle hâte la délivrance de celui qui souffre. Assimilée par le lecteur, son fils, qui l'incorpore à sa propre chair, elle ne fait en conséquence que l'habiter d'une autre façon, en occuper l'intérieur vivant, y demeurer comme prise et emmurée.

Le lecteur, donc, devient tombe ou tombeau glorieux de sa mère. Sans en avoir préalablement fait le deuil.

Il en figure, en quelque sorte, la pierre tombale, le monument funéraire qui atteste sa mort et la présence de ses restes dans le caveau secret de son corps.

La mère tentaculaire régné, du dedans, sur son fils indigne. Elle surveille son existence d'un lieu intime, inaccessible, d'une crypte qui témoigne aussi d'un culte muet et interdit.

Car guérir de l'écriture, c'est ici trancher les derniers liens avec (ce qui reste de) la mère, franchir l'entre-dit qui en sépare (l'inceste, dont l'autre visage a le charme trouble de la sœur qui se tient comme en retrait — en réserve — derrière la figure maternelle) crever l'hymen ou le tympan d'où elle résonne et où elle se dissimule.

L'autre, donc, une dernière fois, se referme.

Ce qui reste sauf, c'est le monument d'une catastrophe et la possibilité permanente de son retour.

Ici, maintenant.

Car c'est précisément dans la mesure où la caverne textuelle *ferme mal*, qu'une chance, mince, demeure encore. Preuve que le texte édifiant des *Chants* menace toujours de s'effondrer, et de tomber en poussière.

Reste finalement que le vampire fait de cet antre (éphémère) un lieu de prédilection, un atelier de travail où s'élabore une écriture en fusion.

De ce nid solitaire, il s'apprête à prendre son vol et à veiller sur le lecteur, son complice, son frère.

Le texte s'emporte donc d'un coup d'aile ou d'un coup de glotte.

Comme le lecteur, aspiré par Maldoror, se colle furtivement sur sa bouche, grotte palatale où se croisent tant de langues vivantes ou mortes, et où s'entremêlent tant de fragments de discours.

L'écriture s'ouvre sur cette constellation amoureuse et me couvre, à mon tour, de baisers tranchants comme le fil d'une lame.

« Si tu suis mes ordonnances, ma poésie te recevra à bras ouverts, comme quand un pou resèque, avec ses baisers, la racine d'un cheveu. » (V;1;p. 190)

#### *Le Chant du signe*

« 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. 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; mais, moins horrible est-elle que son âme. » (I;9,p. 56)

Sous l'angle joué d'une coupure, donc, le sixième Chant se détache des précédents. S'en retranche ou s'en rétracte comme un ajout embarrassant qui vient en relancer la lecture et en rendre le statut infiniment problématique.

Que reste-t-il donc des cinq premiers Chants ?

Et de notre (projet de) lecture ?

Les aura-t-on *mal lus* ?

La rupture, déjà amorcée dans la dernière strophe du Chant cinquième (strophe de l'araignée), s'annonce comme décisive dans le Chant sixième.

A la suite d'une série d'oppositions tranchées (poésie/roman; propositions/faits; fiction/« réalité »; préface/œuvre à venir; synthèse/analyse), le texte s'ouvre (enfin) sur le réel.

Ici, maintenant.

(« l'énoncé de la thèse dont la fin de *ce* jour verra le premier développement »; *Aujourd'hui*, je vais fabriquer un petit roman de trente pages ». Je souligne)

Dans cette partie de texte *insituable*, qui « n'est déjà plus dans la préface et n'est pas encore dans la partie « analytique qui semble s'engager »<sup>16</sup> (« Les cinq premiers récits n'ont pas été inutiles; ils étaient le frontispice de mon ouvrage, le fondement de la construction, l'explication préalable de ma poétique future : et je me devais à moi-même, avant de boucler ma valise et me mettre en marche pour les contrées de l'imagination, d'avertir les sincères amateurs de la littérature, par l'ébauche rapide d'une généralisation claire et précise, du but que j'avais résolu de poursuivre. En conséquence, mon opinion est que, maintenant, la partie synthétique de mon œuvre est complète et suffisamment paraphrasée. C'est par elle que vous avez appris que je m'étais proposé d'attaquer l'homme et Celui qui le créa. Pour le moment et pour plus tard, vous n'avez pas besoin d'en savoir davantage ! » VI;1, p. 220), les *Chants* font mine de s'abîmer. Espace intemporel, lieu et « moment » de l'entre (deux) textuel (passage qui se tient *entre* les cinq premiers Chants et le sixième), du simulacre (et) de la coupure. Ce qui s'ouvre ici s'apprête à mettre à l'épreuve (de la « réalité », du « roman psychologique » le texte antérieur qui est ainsi prolongé, relancé, dépensé dans le « petit roman de trente pages » qui vient clore l'ensemble des *Chants*).

Entre les cinq premiers Chants (élaboration d'une stratégie subversive, mise au point d'un plan d'attaque de l'autre innommable (le Père sous tous ses masques : Dieu, le Soleil, le Prédateur Originel, Amon, mais aussi les figures humaines de sa loi : le rhéteur, le prêtre, le père de famille, etc.) dont l'enjeu essentiel serait la castration, dans et à travers une écriture de la dissémination, lentement, patiemment édifiée, qui se donne à lire sous la signature du vampire) et le sixième, donc, l'espace blanc d'un silence.

Maldoror tapi au fond de sa caverne et tissant la première section des *Chants*, pour les livrer à notre écoute, décide,

<sup>16</sup> J. Derrida, « hors-livre », in *la dissémination*, p. 43 et passim.

d'un coup, de sortir de son antre (c'est-à-dire du seul lieu où l'altérité, — l'absence radicale — ait *une* place, la sienne propre et fixe : là où elle ne manque pas (à être), là où l'on est sûr de toujours la trouver : c'est ce qui donne à Maldoror l'impression d'être prisonnier d'un cercle vicieux) : le texte sort de son trou et met à nu sa menace : il passe, *d'un coup*, au texte « réel » et au réel « hors-texte ». Car le Chant sixième n'est pas seulement présenté comme le texte enfin engagé de la découverte *réelle* et analytique, comme l'écriture de l'investigation réelle. Il se donne aussi comme sortie hors d'un certain texte *dans le réel*. À la fin du Chant cinquième, cette effraction, sortie risquée de la tête hors de son trou, de son coin d'angle, est prescrite par la séquence de l'araignée : « Nous ne sommes plus dans la narration. Hélas ! nous sommes maintenant dans le réel. . . » (V;7,p. 212). Instance à la fois de la mort et du réveil, la sortie hors de la narration est néanmoins inscrite en coin dans le récit et y annonce la prochain roman. Le texte de l'irruption hors de l'écrit (« Allez-y voir vous-même ») répète l'un par l'autre, à la fin du Chant VI, l'instant de mort et l'instant de réveil.

Revenons donc, par une voie détournée, à l'araignée et à sa toile chatoyante : c'est aussi le mouvement retors d'une écriture qui se renverse sur sa source, comme pour l'effacer et en couper la puissance séminale.

« Chaque nuit, à l'heure où le sommeil est parvenu à son plus grand degré d'intensité, une vieille araignée de la grande espèce sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre (. . .) Chose remarquable ! moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens paralysé dans la totalité de mon corps, quand elle grimpe le long des pieds d'ébène de mon lit de satin. Elle m'étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre. Tout simplement ! Combien de litres d'une liqueur pourprée, dont vous n'ignorez pas le nom, n'a-t-elle pas bus, depuis qu'elle accomplit le même manège avec une persistance digne d'une meilleure cause (. . .) Il espère que cette nuit actuelle (espérez avec lui !) verra la dernière représentation de la succion immense ; car son unique vœu serait que le bourreau en finit avec son existence : la mort et il sera content. Regardez cette vieille araignée de la grande espèce, qui sort lentement sa tête d'un trou placé sur le sol, à l'une des intersections des angles de la chambre. Nous ne sommes plus dans la narration. Elle écoute attentivement si quelque bruissement remue encore ses mandibules dans l'atmosphère. Hélas ! nous sommes maintenant arrivés dans le réel, quant à ce qui regarde la tarentule, et, quoique l'on pourrait mettre un point d'exclamation à la fin de chaque phrase, ce n'est peut-être pas une raison pour s'en dispenser ! » (V;7,pp. 210-213)

Reprenons ce fil.

L'araignée qui vient pomper le sang de Maldoror et neutraliser sa force scripturale, est envoyée par le Créateur, las de ses nombreuses défaites et qui cherche vengeance. Dieu, donc, une fois encore, vampirise celui qu'on surnomme le *vampire*. Il emprunte à son tour les armes redoutables de son adversaire. Pour le vaincre, il use de ses travestissements, et s'avance sur son territoire, sous la forme même de celui-ci : araignée tissant l'entrelacs complexe qui sera sa toile, et prélevant sans cesse ailleurs, sur d'autres trames, les fils qui alimentent son ouvrage. Maldoror acculé dans son antre même (la chambre) est mis à découvert. Il demeure maintenant à la merci du Créateur, qui a percé son secret et violé l'entrée de sa caverne.

Comment réagir alors contre la menace du Tout-Puissant ? Tenter d'échapper à son emprise et rechercher d'autres cachettes ? Aller se réfugier toujours *ailleurs* ? Cela serait encore s'exposer au risque d'être traqué, puis inévitablement retrouvé par le Créateur et ses créatures. Car les ressources de celui-ci sont telles, et ses complices si nombreux, disséminés dans l'univers entier de sa Création, que tôt ou tard le vampire serait démasqué. La preuve : il l'est déjà par une araignée monstrueuse qui a acquis tous ses pouvoirs (succion, hypnotisme, paralysie) et toutes ses ruses. Dans la mesure même où la fuite salvatrice ne serait jamais possible qu'à l'intérieur du territoire de Créateur, dans l'*enclos* ceint et soigneusement gardé où il rassemble sa progéniture, il faut donc se résoudre à y *entrer*, et feindre par conséquent de se soumettre à sa puissance — de se mettre sous le joug du père tyrannique.

Rentrer donc dans le sein paternel pour le ronger et le saper *du dedans*. Faire mine de se plier à sa volonté indomptable pour en miner subrepticement l'autorité. Feindre l'obéissance absolue à la loi du père pour mieux jouir de sa méprise et travailler plus efficacement à la ruine de son empire et à l'effacement de son écriture (ou de sa signature,

puisque c'est lui qui signe et désigne toujours ce qui sort de son sein, y apposant un sceau lisible : le nom propre).<sup>17</sup>

C'est ainsi que Maldoror, sortant de sa caverne chérie, installe au grand jour son atelier d'écriture.<sup>18</sup>

**« Avant d'entrer en matière, je trouve stupide qu'il soit nécessaire (je pense que chacun ne sera pas de mon avis, si je me trompe) que je place à côté de moi un encrier ouvert, et quelques feuilles de papier non mâché. De cette manière, il me sera possible de commencer, avec amour, par ce sixième chant, la série des poèmes instructifs qu'il me tarde de produire. Dramatiques épisodes d'une implacable utilité ! Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes, et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique, et commettait un cercle vicieux. » (VI;2, p. 221)**

Maldoror sort de la clandestinité pour passer immédiatement à l'acte, et pour « prouver par des faits les propositions qu'(il) avance ». Par désir d'efficacité, il se rapproche des villes, semant et essaimant ses germes contagieux, « persuadé que parmi tant de victimes préparées, ses passions diverses trouveront amplement de quoi se satisfaire ». Selon la logique atopique de la lecture (de

<sup>17</sup> On pourrait lire le Chant sixième selon cette logique du retour au bercail : Maldoror retrouve le royaume paternel, et parallèlement, son écriture (déroutante, perverse, vampirique) se plie à la Loi instituée et normative qu'est le roman (« Je crois avoir enfin trouvé, après quelques tâtonnements, ma formule définitive. C'est la meilleure : puisque c'est le roman »). Les *Chants*, par un surplus de simulacre, reviendraient donc à la Loi du père : au genre archi-codé du récit romanesque, à ce qui, toujours, fait retour au même (au Père) à travers tous les méandres de la narration, à travers tous les avatars du sens.

Maldoror, par cette ruse supplémentaire, par cette soumission feinte à la *Loi*, au code, à la convention littéraire, fait mine de réintégrer le troupeau du Seigneur (ou ici, très littéralement, du Saigneur et Maître : Dieu). Telle une brebis égarée qui avoue son erreur — les failles ou la faille de son écriture — et reste prête, d'un trait, à la renier, à la reléguer dans une préface « hybride. »

Relegs ou relais de l'écriture qui, d'un coup, feint de reconnaître sa faute et de signer la dette qui la lie au père.

<sup>18</sup> Et déclare légalement, devant Dieu (et devant) le lecteur, son emploi sa condition ou sa fonction d'homme de lettres. Ainsi s'écrit, *se valide*, une carte d'identité ou une carte de crédit. Ainsi s'ouvre aussi un nouveau compte (conte ou comte) : « Ce serait bien peu connaître sa profession d'écrivain à sensation, que de ne pas, au moins, mettre en avant, les restrictives interrogations après lesquelles arrive immédiatement la phrase que je suis sur le point de terminer. » VI;3,p. 22



l'écriture) qu'il propose, mais qui cette fois prend pour espace référentiel les stéréotypes du roman noir (qui devient ainsi, par un renversement ironique, le genre noble par excellence, dangereux supplément du romantisme auquel il se substitue)<sup>19</sup>, il parasite insensiblement les structures vitales de l'organisme (social, économique, textuel) dans lequel il se loge. Il est *insaisissable*, « tant son habileté renversante déroute, avec un suprême chic, les ruses les plus indiscutables au point de vue de leur succès, et l'ordonnance de la plus savante méditation. » (p. 222) Loin d'abandonner les armes redoutables qu'il s'est forgé, il poursuit avec un certain détachement l'œuvre engagée dans les cinq premiers Chants. Il ne renonce pas à employer ce qui (a) fait sa force et son invicibilité : la *métamorphose*, jeu infini de formes et de visages prêts à couvrir Maldoror d'une seconde peau, empruntée et factice : « Il avait une faculté spéciale pour prendre des formes méconnaissables aux yeux exercés. Déguisements supérieurs, si je parle en artiste ! Accoutrements d'un effet réellement médiocre quand je songe à la morale. Par ce point, il touchait presque au génie. » (ibid.)

Faisant sauter tous les carcans, forçant toutes les serrures, Maldoror s'introduit dans la cité. Ombre menaçante pour la *polis*, il inquiète tous les ordres établis, et sape, à la base, toutes les institutions, au mépris avoué des forces puissantes qui les protègent : « Il savait que la police, ce bouclier de la civilisation, le recherchait avec persévérance, depuis nombre d'années, et qu'une véritable armée d'agents et d'espions était continuellement à ses trousses. » (ibid.)

<sup>19</sup> Et dont la liste des figures, loin d'être close, est déroulée dans les *Poésies* : « Renouons la chaîne régulière avec les temps passés; la poésie est la géométrie par excellence. Depuis Racine, la poésie n'a pas progressé d'un millimètre. Elle a reculé. Grâce à qui ? aux Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Grâce aux femmelettes, Châteaubriand, le Mohican-Mélancolique; Sénancour, l'Homme-en-Jupon; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur; Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué; Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool; Maturin, le Compère-des-Ténèbres; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis; Théophile Gautier, l'Incomparable-Épicière; Leconte, le Captif-de-Diable; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante; Lermontov, le Tigre-qui-Rugit; Victor Hugo, le Funèbre-Échalas-Vert; Mickiewicz, l'Imitateur-de-Santan; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle; et Byron, l'Hyppopotame-des-Jungles Infernales. » pp. 268-269

Il étend sur la capitale (Paris) un réseau de tentacules empoisonnés.

La menace proférée à l'exergue du Chant premier est donc reprise et mise à exécution. Loin de désavouer le chemin parcouru, l'itinéraire marécageux et mouvant de l'écriture vampirique, Lautréamont, dévoilant enfin son jeu, désigne du doigt — décrit minutieusement — le trajet final de Maldoror, Il redouble la fiction en montrant les ficelles, et en retournant *sans dessus dessous* le processus dissimulateur (car le roman noir, « genre » ici mimé, n'existe que dans le voilement d'un mystère qui s'ouvre peu à peu à l'œil ou à l'oreille du lecteur pour l'éblouir finalement de tout l'éclat de son évidence : le récit se consume alors dans cet instant de révélation ou d'apparition qui ne doit cependant laisser après lui aucun reste, aucune scorie). C'est pourquoi le texte s'accompagne toujours de son propre commentaire, ne s'avance jamais qu'au pluriel, déguisé, travesti, sans cesse *défiguré*. Et se dérobe par là même à toute appropriation frauduleuse : retire sa robe devant notre regard médusé.

Robe ou manteau qui dissimule encore un autre vêtement : le texte s'habille et se déshabille sans fin, reste pris dans cette suite de costumes disparates, dans cette structure de la toile et du tissage (bas de laine, cape, châle, chapeau, chemise, corsage, corset, culotte, écharpe, fourrure, gant, gilet, imperméable, jaquette, jupe, maillot, pantalon, pardessus, peignoir, tablier, veste, etc.). Il se fait et se défait à mesure même qu'on l'approche ou qu'on y touche d'un peu près : maille ou mot qui file, accroc léger qui s'étend et, d'une pièce, emporte la lecture (l'écriture).

Le texte s'écrit sur toutes ces métaphores vivantes et suit la loi métamorphique de la langue maternelle. Il figure tout ce qui couvre, cache, pare, protège : habit nuptial, habit funèbre (linge, linceul, suaire) ou habit sacerdotal (aube, chasuble, soutane, surplis).

Si le texte se tresse ou se dresse toujours sur quelque métier à tisser, c'est qu'il fait retour, sans arrêt, à l'opération périlleuse qui le produit. Il est le centre simulé d'un tourbillon qui l'aspire, d'une colonne d'air qui l'engloutit et en rejette, en *projette*, l'écume séminale.

L'essaime et la dissémine.

L'écriture éploie ou déploie son chant séducteur, et prend son essor des endroits les plus secrets et les plus inaccessibles : *elle sourd de l'égoût* (de tout ce qui emporte, déborde, excède le goût, le trouble et le *dégoûte*). Son chant s'élève d'un lit d'immondices, torrent nauséabond qui irrigue, en profondeur, la ville tentaculaire. Sa voix surgit de toutes les bouches béantes de la capitale, et capte, par ses résonnances harmonieuses, toutes les volontés indécises et toutes les âmes timides.

Écoutez le chant du grillon.

« **N'avez-vous pas remarqué la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égoûts de Paris ? Il n'y a que celui-là : c'était Maldoror ! Magnétisant les florissantes capitales, avec un fluide pernicieux, il les amène dans un état léthargique où elles sont incapables de se surveiller comme il le faudrait. État d'autant plus dangereux qu'il n'est pas soupçonné. Aujourd'hui il est à Madrid; demain il sera à Saint-Pétersbourg; hier il se trouvait à Pékin. Mais affirmer exactement l'endroit que remplissent de terreur les exploits de ce poétique Rocambole, est un travail au-dessus des forces possibles de mon épaisse ratiocination. Ce bandit est, peut-être, à sept cents lieues de ce pays; peut-être il est à quelques pas de vous.** » (VI;2,p. 222)

La métamorphose de Maldoror en grillon déploie un champ sémantique qu'on est loin de pouvoir épuiser d'une fois. Elle réalise toutes les virtualités du texte qui se donne comme *grille* à déchiffrer (terme de cryptographie : carton bizarrement découpé à jours, qui, posé sur une dépêche secrète, ne laisse apparents que les caractères nécessaires et masque ceux de pur remplissage), comme *grillage* protecteur (défendant l'entrée d'une crypte ou d'un sanctuaire) ou comme obstacle ultime à franchir (la grille comme cloison séparant en deux le parloir d'un couvent ou l'espace d'écriture d'un texte; mais aussi le terme de manufacture qui désigne dans le grillage ou le flambage des tissus, l'opération qui consiste à faire passer les toiles de coton par la flamme, pour les débarrasser du duvet qui leur reste après qu'elles ont été tissées). Le texte s'enferme dans ce réseau de grilles et de claies.<sup>20</sup> Le chant que le grillon produit par le frottement

<sup>20</sup> Cf. III;5 : « Sur la muraille qui servait d'enceinte au préau, et située du côté de l'ouest, étaient parcimonieusement pratiquées diverses ouvertures, fermées par un guichet grillé (...) Quelquefois, la grille d'un guichet

régulier de ses élytres, se disperse dans les artères des cités, les endort et les paralyse insensiblement selon la logique du pou, du lacet ou du piège qui se resserre.<sup>21</sup>

Maldoror, toujours introuvable, dispense ce chant mélodieux, et pratique avec adresse ce jeu sournois.

Autre versant ou autre visage de l'écriture vampirique, la chanson du grillon annonce déjà un autre chant : celui, grave et solennel, du *cygne* qui laisse une longue traînée blanche dans les pages déroutantes du Chant sixième. Il occupe une place fondamentale dans les métamorphoses de Maldoror, puisqu'il en figure la dernière, celle qui vient clore la série imposante des identités empruntées, des masques et des traits dérobés.

Le cygne, il vaut la peine de s'y arrêter un instant, déploie, dans l'éventail chatoyant de ses plumes, toute une constellation sémique. Il rassemble, d'un bout à l'autre des *Chants*, les images les plus diverses et les plus opposées de l'écriture de Maldoror. Il s'y réfère et s'y reflète d'ailleurs sans cesse comme en un miroir qui enregistre et renvoie toutes les impressions : son écriture, trace éphémère dans le texte, est

---

s'élevait sur elle-même en grinçant, comme par l'impulsion ascendante d'une main qui violentait la nature du fer : un homme présentait sa tête à l'ouverture dégagée à moitié, avançait ses épaules sur lesquelles tombait le plâtre écaillé, faisait suivre, dans cette extraction laborieuse, son corps couvert de toiles d'araignées. Mettant ses mains, ainsi qu'une couronne, sur les immondices de toutes sortes qui pressaient le sol de leur poids, tandis qu'il avait la jambe encore engagée dans les torsions de la grille, il reprenait ainsi une posture naturelle, allait tremper ses mains dans un baquet boiteux, dont l'eau savonnée avait vu s'élever, tomber des générations entières, et s'éloignait ensuite, le plus vite possible, de ces ruelles faubouriennes, pour aller respirer l'air pur vers le centre de la ville (...). La curiosité l'emporta sur la crainte; au bout de quelques instants, j'arrivai devant un guichet, dont la grille possédait de solides barreaux, qui s'entrecroisaient étroitement. Je voulus regarder à l'intérieur, à travers ce tamis épais (...). Ce bâton n'était donc pas fait de bois ! Je remarquai, ensuite, qu'il se roulait et se déroulait avec facilité comme une anguille. . . Quelquefois, il l'essayait, et montrait un de ses bouts devant le grillage du guichet (...). Et je me demandais qui pouvait être son maître ! Et mon oeil se recollait à la grille avec plus d'énergie ! . . . » (pp. 146-149)

<sup>21</sup> Le chant du grillon s'écrit et se décline aussi au pluriel : « Dans l'ancien français *gresillons*, et, par suite, *grillons* signifiant des menottes, un instrument de torture à serrer les pouces, et tenaient ainsi à *grille*. » *Littré*.

comparable à celle du vampire qu'elle croise et court-circuite en de nombreux endroits.

Suivons donc le cygne dans sa migration textuelle.

Cet oiseau majestueux<sup>22</sup>, qui regroupe par son étymologie tout ce qui se trouve pourvu d'ailes<sup>23</sup> apparaît pour la première fois dans les *Chants* à la strophe célèbre de l'Océan (I;9). Il désigne, ironiquement, la mort (feinte) de celui qui écrit. Par l'intermédiaire d'une métaphore, il figure l'instant extrême où « l'existence s'envole ». Mais comme *topos* romantique surchargé de sens et de connotations multiples (Lamartine, Vigny, Hugo, etc.), comme image à la longue désinvestie, privée de force et, à la lettre, *morte* (Lautréamont en exhibe ainsi la réflexivité dérisoire), il est simplement biffé du texte : « 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 » (I;9,p. 56). Par une série d'antithèses brillantes, Maldoror parvient à marquer ses distances face à un certain code référentiel (le « discours romantique ») pour affirmer solennellement sa propre spécificité : à la mort glorieuse du cygne, il préfère la vie agitée du monstre, à l'écriture stéréotypée des Grandes-Têtes-Molles, il oppose, avec décision, celle du *vampire* qui est en train de s'élaborer sous ou sur son nom. Il ne faut donc pas s'étonner si cette opposition irréductible débouche, quelques lignes plus loin, sur l'évocation du poulpe au regard de soie, dont « l'âme est inséparable » de celle de Maldoror : autre figure de l'écriture vampirique dans ce qu'elle a de plus *attachant* et de plus menaçant. La chaîne signifiante qui s'amorce (scripteur — cygne — monstre — mer — poulpe — océan) fait apparaître les relations équivoques qu'entretiennent la mer, le cygne, l'écriture et celui qui s'y livre : l'écrivain, tel le poulpe, doit se plonger dans la mer, dans l'élément liquide de la langue maternelle, pour échapper, momentanément,

<sup>22</sup> « Le cygne règne sur les eaux à tous les titres qui fondent un empire de paix, la grandeur, la majesté, la douceur; avec des puissances, des forces, du courage, et la volonté de n'en pas abuser et de ne les employer que pour la défense, il sait combattre et vaincre sans jamais attaquer. Buffon, *Cygne* », cité par Littré.

<sup>23</sup> *Cygne* tient au latin *ciconia*, cigogne, par l'intermédiaire du sanscrit *çakuni*, oiseau en général. (Cf. les *Poésies* : « Lamartine, la Cigogne-Larmoyante »)

ment, à l'emprise de la mort qui rôde à la surface de l'eau et s'incarne dans le chant doublement funèbre du cygne.

Cet oiseau de passage, abandonné à la surface du texte, est mis en oubli jusqu'aux dernières pages du Chant cinquième. Son vol n'en traverse pas moins imperceptiblement le texte — à hauteur respectable ou bien en filigrane — qu'il signe toujours d'une manière effacée. Ainsi dans la strophe de l'araignée (V;7), il réapparaît cette fois investi positivement pour désigner, par métaphore, le couple scandaleux que forment Maldoror et Réginald. La scène se déroule à nouveau dans l'élément marin. Le cygne illustre ici l'aisance de la nage et la noblesse du glissement voluptueux des corps sur l'eau.

Signe double d'une entente ou d'une collusion jouée : collision des corps étroitement confondus qui s'entredéchirent amoureusement, se portant des blessures mortelles.

Le cygne, donc, fait une fois encore retour à la mort qu'il donne (Maldoror) et qu'il reçoit (Réginald), qu'il appelle et qu'il chante. Il se sépare en deux, d'un coup se découpe, se diffracte. L'une de ses parties rejoint le rivage, la terre ferme ou l'horizon assuré d'une lecture (d'une écriture) maîtrisée, tandis que l'autre, lentement, s'enfonce dans la mer, y retourne pour y demeurer, à jamais.

Le signe amoureux éclate dans le texte du vampire : image toujours différente d'un écart, d'une rupture et d'une blessure. Car ce que le cygne laisse derrière lui, c'est une longue traînée de sang (de sens) qui fait tache sur la surface salée de l'océan : trace vive d'une écriture qui demeure incisive et cruelle malgré le masque tronqué d'une comparaison.

Le cygne, sourd, sent ses forces croître à mesure que celles de son comparse diminuent et se dispersent. Il s'élève et se dresse pour prendre son vol (avec tout l'indécidable qui s'y rassemble) tandis que l'autre (s')échoue, épave aspirée par la bouche océane.

À l'instant même où Réginald se tend vers Maldoror pour l'appeler à son secours, retentissent, en écho ou en réponse à ce nom maudit, trois cris de volupté.

Le Cygne s'éloigne avec noblesse de l'endroit où il vient de commettre son crime. Il en efface les signes, d'un coup d'aile, en biffe la signature.

Voici comment s'écrit la version nouvelle, ironique et perverse, de *la mort du cygne*.

« Tous les deux (Réginald et Maldoror), comme deux cygnes, vous vous élançâtes en même temps d'une roche à pic. Plongeurs éminents, vous glissâtes dans la masse acqueuse, les bras étendus entre la tête, et se réunissant aux mains. Pendant quelques minutes, vous nageâtes entre deux courants. Vous reparûtes à une grande distance, vos cheveux entremêlés entre eux, et ruisselants de liquide salé. Mais quel mystère s'était donc passé sous l'eau, pour qu'une longue trace de sang s'aperçut à travers les vagues ? Revenus à la surface, toi, tu continuais à nager, et tu faisais semblant de ne pas remarquer la faiblesse croissante de ton compagnon. Il perdait rapidement ses forces, et tu n'en poussais pas moins tes larges brassées vers l'horizon brumeux, qui s'estompait devant toi. Le blessé poussa des cris de détresse, et tu fis le sourd. Réginald frappa trois fois l'écho des syllabes de ton nom, et trois fois du répondez par un cri de volupté. Il se trouvait trop loin du rivage pour y revenir, et s'efforçait en vain de suivre les sillons de ton passage, afin de t'atteindre, et reposer un instant sa main sur ton épaule. La chasse négative se prolongea pendant une heure, lui, perdant ses forces, et, toi, sentant croître les tiennes. » (V;7,p. 213)

Avant de mourir, le cygne élève donc un chant d'assistance qui demeure sans réponse.

Chant funèbre ou chant consacrant la violence irruptive d'une jouissance, sa voix monte de la surface de l'eau, et tourbillonne dans les airs peuplés d'oiseaux insolites.

Le cygne qui meurt préfigure (encore) d'autres cérémonies.

Tandis que Maldoror, au fil du récit, se *retire* de la scène scripturale. Il quitte le devant du texte pour se retrancher derrière l'écran de la page.

Reste cependant un crime à commettre.

Le dernier (peut-être). Celui qui scelle définitivement une autre mort. Celui qu'entreprend de perpétrer le Chant sixième.

Le cygne, qui fascine par l'élégance et la beauté de sa nage, dessine le lieu précis de l'ultime retranchement de Maldoror. À la strophe 4, il figure l'ensorcellement qui menace celui qui l'admire de trop près. L'espace où il évolue (mare et cage) a la structure brillante d'un étang qui attire et capte le regard, le forçant à se perdre dans ses reflets changeants.

Le texte cerne cet endroit dangereux et y établit sa demeure : puits sans fond où la vérité (qui tombe du ciel)

s'abîme et se dissout, sans réserve. Cet espace de fascination, de perte et d'égarement, qui s'ouvre sur le territoire même du père, dans la propriété soigneusement protégée du Commodore, est habité par les cygnes : « . . . Enfants, allez vous amuser dans le parc, et prenez garde de ne pas tomber dans la pièce d'eau. . . » (p. 227) Inutile mise en garde du père, puisque Mervyn, cédant au charme séducteur de Maldoror, va transgresser l'interdit, pour aller se livrer, corps et âme, au vampire qui l'appelle. Cet étang incertain qui figure le lieu par excellence de la tentation, la tache aveugle qui troue le territoire gardé de la loi et la rend caduque, exerce bien d'autres attraits. Pour le lecteur un peu avisé, il est le *topos* romantique qui dessine le lieu de la rêverie et de la méditation, de la réflexion et du souvenir.<sup>24</sup> Pour Mervyn, il est un endroit de jeu et de promenade où celui-ci aime à aller se reposer. Pour Maldoror enfin, il est le refuge rêvé, la retraite la plus sûre contre les recherches conjuguées des hommes et du Créateur.

Si l'étang (le lac, la mare, la pièce d'eau) prend une telle importance dans la fin des *Chants*, c'est qu'il incarne à merveille l'ultime demeure de Maldoror, celle qui précède immédiatement la mise en tombe du scripteur et son testament (VI;10 : « Pour construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère. . . »). C'est aussi là que Maldoror se retire après son dernier combat contre le Créateur (ou l'un de ses épigones : ici, l'archange métamorphosé en crabe tourteau), le Maître, la Loi. Il est donc à l'articulation de deux moments essentiels de l'écriture : il se situe entre la période agressive des relations qu'entretiennent le Tout-Puissant et Maldoror (les cinq premiers Chants : l'attaque systématique de l'univers paternel, visant à biffer ou à griffer le père et à l'exclure de sa création) et le nouvel horizon qui s'ouvre à celui qui, comme Lautréamont, a traversé les marécages de l'écriture (le Chant sixième et les *Poésies*). Il est à la charnière de deux moments stratégiques : lutte, défi et déni de la loi représentée par Dieu-le-Père, et acceptation feinte, réintégration discrète de la demeure paternelle, honnie et

<sup>24</sup> Cf. bien sûr Lamartine (« Le Lac », « Le Vallon », etc.)



oubliée.<sup>25</sup> L'étang aux cygnes amorce une nouvelle direction de l'écriture de Maldoror : on ne cherchera plus à rejeter le père, à le nier ou à le renier (il aura été suffisamment mis en pièces, déchiré, assassiné), mais, au contraire, on fera mine de prendre son parti et de l'*assister* dans la gestion et dans l'organisation de l'univers : on le maintiendra toujours comme le simulacre (fictif) d'une loi, comme la figure nécessaire d'une écriture qui s'élabore sur lui et contre lui.

Ainsi Maldoror, après avoir vaincu le crabe tourteau, porte-t-il son cadavre, ainsi que l'arme qui l'a abattu, jusqu'à l'étang reculé qui va lui servir de retraite finale. Il cherche à faire disparaître le corps inanimé de l'archange, intermédiaire malheureux entre le père tyrannique et le fils irascible.

Mais l'archange ne donne plus signe de vie.

« Et Maldoror, penché sur le sable des grèves, reçoit dans ses bras deux amis, inséparablement réunis par les hasards de la lame : le cadavre du crabe tourteau et le bâton homicide ! « Je n'ai pas encore perdu mon adresse, s'écrie-t-il; elle ne demande qu'à s'exercer; mon bras conserve sa force et mon oeil sa justesse. » Il regarde l'animal inanimé. Il craint qu'on ne lui demande compte du sang versé. Où cachera-t-il l'archange ? Et, en même temps, il se demande si la mort n'a pas été instantanée. Il a mis sur son dos une enclume et un cadavre; il s'achemine vers une vaste pièce d'eau, dont toutes les rives sont couvertes et comme murées par un inextricable fouillis de grands joncs. Il voulait d'abord prendre un marteau, mais c'est un instrument trop léger, tandis qu'avec un objet plus lourd, si le cadavre donne signe de vie, il le posera sur le sol et le mettra en poussière à coups d'enclume. Ce n'est pas la vigueur qui manque à son bras, allez; c'est le moindre de ses embarras. » (VI;8,p. 244)

Cacher le cadavre du crabe tourteau ou de l'archange annonciateur sur le territoire même du père, dans la propriété somptueuse du Commodore : enterrer son corps, puis l'encrypter — et le réduire en poussière — dans le sein même du père qui devient ainsi son propre tombeau : le père doit faire le deuil de ses propres créatures, continuellement et

<sup>25</sup> Le mouvement se ferait toujours, dans les *Chants*, du père méprisé, castrateur et rapace, dès l'origine, à la mère nourricière, éternellement accueillante et prodigue. Cf. l'amphibie : « Depuis le jour que je m'enfuis de la maison paternelle, je ne me plains pas autant que tu le penses d'habiter la mer et ses grottes de cristal. La Providence, comme tu le vois, m'a donné en parité, l'organisation du cygne. Je vis en paix avec les poissons, et ils me procurent la nourriture dont j'ai besoin, comme si j'étais leur monarque. » (IV;7,p. 184)

inévitablement. Ce qui sort de lui, ce qu'il sème et essaime sur son passage, est toujours susceptible de lui revenir altéré, vidé de (sa) substance (de sang, de sens), *mort*.

Reste donc un cadavre oublié, dissimulé, dont on souffle les cendres.

L'archange intercesseur porte dans sa chair un double sceau : celui du père tout puissant qui l'a engendré, puis envoyé sur la terre pour apaiser une brebis égarée; et celui, sanglant, du fils, qui a feint de se soumettre (« L'archange, qui ne s'attendait pas à cette bonne volonté, sortit des profondeurs de la crevasse sa tête d'un cran, et répondit : « O Maldoror, est-il enfin arrivé le jour où tes abominables instincts verront s'éteindre le flambeau d'injustifiable orgueil qui les conduit à l'éternelle damnation ! Ce sera donc moi, qui, le premier, raconterai ce louable changement aux phalanges de chérubins, heureux de retrouver l'un des leurs. Tu sais toi-même et tu n'as pas oublié qu'une époque existait où tu avais ta première place parmi nous. Ton nom volait de bouche en bouche; tu es actuellement le sujet de nos solitaires conversations. Viens donc. . . viens faire une paix durable avec ton ancien maître; il te recevra comme un fils égaré, et ne s'apercevra point de l'énorme quantité de culpabilité que tu as, comme une montagne de cornes d'élan élevée par les Indiens, amoncelée sur ton cœur. » VI;8,p. 243) pour mieux ensuite pouvoir l'abattre sournoisement.

Signe vivant du Créateur, dont il porte la griffe indélébile<sup>26</sup>, l'ange est effacé du texte, balayé de sa surface, et comme relégué dans ses oubliettes.

Le signe (l'intermédiaire, le substitut, le représentant) meurt en emportant dans son sillage celui qui l'a créé.

La mort (du) signe l'arrêt du père.

Le Créateur, inversément, perd ses signes et signe, par conséquent, sa propre perte : la perte du père, et de tout ce

<sup>26</sup> « *Griffe*, instrument d'écriture mais aussi d'auto-défense, moyen de s'emparer de la propriété d'autrui. *Griffe*, signe de rapacité et empreinte imitant la signature : un seul terme pour désigner la violence de l'écriture qui lacère le papier, et celle de l'écrivain. La *griffe* (de l'allemand, *begreifen*, saisir) apparente tout écrivain à une harpie, et le chat, au diable. » (Sarah Kofman, *Autobiogriffures*, Ch. Bourgois, éd., Paris, 1976, pp. 62-64)

qui, sortant de lui, ne lui revient pas, ou lui revient *mal*, altéré, affecté, *défunt* : neutralisation de sa signature, de son sceau ou de sa semence.

Le père (est mis en) tombe.

Voilà ce que murmure, sur le mode funèbre, le cygne dans son chant.

Rengaine, bien-sûr, scandaleuse et irrecevable, qui atteste la mort du père : *les Chants de Maldoror* entament aussi cette plainte, avec insistance, mais d'une voix singulièrement détachée et ironique, *vampironique* pourrait-on dire.<sup>27</sup>

<sup>27</sup> L'écriture de Maldoror, on l'aura suffisamment éprouvé, a partie liée avec l'activité vampirique. Elle a partie liée également, et dans le même temps, avec l'*ironie*, qui en constitue le nerf principal, la *figure* privilégiée qui trouble le sens, et le rend toujours double, ambigu, impur. L'ironie affecte profondément la transparence du langage en altérant la pureté et l'univocité d'un « message », d'un « sens » ou d'un « vouloir-dire ». Elle multiplie les voix et fait du texte un réseau polyphonique » s'énonçant de partout » (Sollers); et cela par la distance imperceptible, le *décollement* (ou la décollation), qu'elle établit entre le sens manifeste et le sens latent qu'elle mêle et démêle, unit, et sépare, souvent indécidablement.

L'ironie, telle qu'elle est pratiquée par Maldoror, est euphorique et particulièrement incisive. Elle se rattache à la pratique vampirique dont elle est l'une des armes les plus tranchantes.

On retrouve ce rapport, — mais infiniment culpabilisé, chez Baudelaire, où le vampire opère également une œuvre de deuil et de désolation. Il est celui qui vient affecter, de l'intérieur, l'unité ou l'identité de l'être (écrivain) et qui, d'un coup de lame ou d'un coup de dent, déchire littéralement son organisme en deux, y traçant une blessure irréparable :

« Toi qui, comme un coup de couteau,

Dans mon cœur plaintif es entrée;

Toi qui, forte comme un troupeau

De démons, vins, folle et parée,

De mon esprit humilié

Faire ton lit et ton domaine;

— Infâme à qui je suis lié

Comme le forçat à la chaîne,

Comme au jeu le joueur têtue,

Comme à la bouteille l'ivrogne,

Comme aux vermines la charogne.

— Maudite, maudite sois-tu !

J'ai prié le glaive rapide

De conquérir ma liberté,

Et j'ai dit au poison perfide

De secourir ma lâcheté.

Par une ultime métamorphose, Maldoror rejoint la bande des cygnes qui évoluent sur la pièce d'eau. Il tente, sans succès, de s'y mêler. Car la couleur de ses ailes lui interdit de se confondre avec le reste des oiseaux. Le noir de ses plumes demeure le dernier signe de son étrangeté et de sa négativité : le cygne sombre (Maldoror, le vampire, l'écrivain) trouble l'ordonnance harmonieuse de l'étang. Tache d'ombre sur la surface de l'eau, il reste à jamais *inassimilable*, autre, hétérogène, portant sur son corps les traces mêmes de sa différence. Défiant toute maîtrise et toute tentative de

---

Hélas ! Le poison et le glaive  
M'ont pris en dédain et m'ont dit :  
« Tu n'es pas digne qu'on t'enlève  
À ton esclavage maudit,

Imbécile ! — de son empire  
Si nos efforts te délivraient,  
Tes baisers ressusciteraient  
Le cadavre de ton vampire ! » (« Le Vampire », *Les Fleurs du Mal*, Pléiade, Paris, 1961, pp. 31-32)

Celui qui écrit se sent donc irrésistiblement lié à ce qui le dévore et le divise. Par un mouvement d'auto-punition, il tente de retourner contre lui ses propres armes afin de se délivrer (de se *dé-livrer*, du livre, par l'écriture) de l'emprise possessive et crochue du vampire.

Ailleurs, dans le poème intitulé « l'Héautontimoroumenos », Baudelaire identifie le vampire à l'*Ironie* : ils ont en commun une même œuvre de sape et de mort. L'écriture vampironique est ressentie douloureusement par celui qui, à longueur de pages, s'y livre. Elles est l'équivalent positif (chrétien, coupable) de l'écriture de Maldoror.

« Ne suis-je pas un faux accord  
Dans la divine symphonie,  
Grâce à la vorace Ironie  
Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde !  
C'est tout mon sang, ce poison noir !  
Je suis le sinistre miroir  
Où la mégère se regarde !

Je suis la plaie et le couteau !  
Je suis le soufflet et la joue !  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau !

Je suis de mon cœur le vampire,  
— Un de ces grands abandonnés  
Au rire éternel condamné,  
Et qui ne peuvent plus sourire ! » (Ibid. p. 74)

récupération, il vogue, dans son écriture, sur la même eau limpide que ses congénères, mais s'en distingue cependant par l'éclat satanique de son plumage, c'est-à-dire, de sa *plume*, incisive et perverse.

Le cygne noir désigne donc, toujours, un écart, une incartade, un écartement ou un écartellement.

Une mise à l'écart et une mise à demeure aussi.

« Arrivé en vue du lac, il le voit peuplé de cygnes. il se dit que c'est une retraite sûre pour lui; à l'aide d'une métamorphose, sans abandonner sa charge, il se mêle à la bande des autres oiseaux. Remarquez la main de la Providence là où l'on était tenté de la trouver absente, et faites votre profit du miracle dont je vais vous parler. Noir comme l'aile d'un corbeau, trois fois il nagea parmi la troupe de palmipèdes, à la blancheur éclatante; trois fois, il conserva cette couleur distinctive qui l'assimilait à un bloc de charbon. C'est que Dieu, dans sa justice, ne permit point que son astuce pût tromper même une bande de cygnes. De telle manière qu'il resta ostensiblement dans l'intérieur du lac; mais, chacun se tint à l'écart, et aucun oiseau ne se rapprocha de son plumage honteux, pour lui tenir compagnie. Et, alors, il circoncrivit ses plongeurs dans une baie écartée, à l'extrémité de la pièce d'eau, seul parmi les habitants de l'air, comme il l'était parmi les hommes ! » (VI;8,p. 244)<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Le cygne, animal hybride et ambivalent, est *amphibie* : il traverse l'*air* et vogue sur l'*eau*. Il habite donc le texte comme son domaine particulier. Type même du *héros* (RO) moderne (depuis le romantisme) dont le sigle inversé devient le titre de l'alliage ou de la monnaie (OR) qui produit le texte. On n'aurait pas fini d'en faire le décompte et d'en défaire la chaîne précieuse dans les *Chants* : par exemple les noms propres : MaldOROR, LAUtRéamont, le CommodORe, IsidORe DUCA(T)sse, ou les noms d'oiseaux : le cORbeau, le cORMORan, le fulgORe, l'ORfraie, ou d'animaux divers : le mORpion, le pORc, le scORpion, la tORpille, la tORtue, etc. Tout cela étant à mettre, bien sûr, sur le compte du texte, et sur celui, perpétuellement ouvert, de Lautréamont. Cf. J. Derrida sur l'*or mallarméen* : « Or — impur — il n'aura été, simplement, ni la densité pleine d'une matière sensible (musique aussi bien ou rayon, « traits d'or vibratoires »), ni l'alliage transparent d'une conjonction logique. Or en fusion. Temps d'or, ni sensible, ni intelligible, pas même, donc un signe, signifié ou signifiant, au moins autant « Il signor », « qui s'ignore » (rimant, dans les *Triolets*, avec « signe or ») que signe-or, il est toujours enchâssé selon la double syntaxe d'une orfèvrerie ou d'une horlogerie, dans l'ancre doré d'une glotte (*glossa* a pu signifier *lingot d'or* et Littré note que « l'ancienne étymologie, qui tire *lingot* du latin *lingua*, à cause de sa forme, demeure toujours possible ». Entendre, voir, lire : « Cent affiches s'assimilant l'or incompris des jours, trahison de la lettre. . . », « la double séance », op. cit. p. 296.

Le texte joue donc sur les signes de couleur.

Échiquier incertain où se joue aussi notre lecture. Maldoror, après son dernier crime, se tait (presque) définitivement.

La mort de l'archange scelle ainsi la mort du récit menacé d'éclatement.

Le cygne noir célèbre la mort des *Chants*.<sup>29</sup>

Ou du moins, en annonce l'imminence.

Car la ligne du récit ne se brisera qu'un peu plus tard, au moment où Maldoror, saisissant Mervyn d'une main de fer, le fait tourner dans les airs, et envoie son corps s'écraser contre le dôme du Panthéon. Le texte et le lecteur, étroitement *confondus* (aterrés, déjoués, stupéfaits, démasqués; mais aussi mêlés, mélangés, réunis et trompés), sont emportés, à leur tour, dans le mouvement tourbillonnant de l'écriture : « L'angle droit formé par la colonne et le fil végétal a ses côtés égaux ! Le bras du renégat et l'instrument meurtrier sont confondus dans l'unité linéaire, comme les éléments atomistiques d'un rayon de lumière pénétrant dans la chambre noire. Les théorèmes de la mécanique me permettent de parler ainsi; hélas ! on sait qu'une force ajoutée à une autre force engendre une résultante composée des deux forces primitives ! Qui oserait prétendre que le cordage linéaire ne se serait déjà rompu, sans la vigueur de l'athlète, sans la bonne qualité du chanvre ? Le corsaire aux cheveux d'or, brusquement et en même temps, arrête sa vitesse acquise, ouvre la main et lâche le câble. Le contrecoup de cette opération, si contraire aux précédentes, fait craquer la balustrade de ses joints. Mervyn, suivi de la corde, ressemble à une comète traînant après elle sa queue flamboyante. L'anneau de fer du nœud coulant, miroitant aux rayons du soleil, engage à compléter soi-même l'illusion. Dans le parcours de sa parabole, le condamné à mort fend l'atmosphère jusqu'à la rive gauche, la dépasse en vertu de la force d'impulsion que je suppose infinie, et son corps va frapper le dôme du Panthéon, tandis que la corde étire, en partie, de ses replis, la paroi supérieure de l'immense coupole. » (VI;10, p. 251)

<sup>29</sup> Du chant en général comme manifestation privilégiée de la voix, de la présence, du sujet, etc.; et des *Chants* en particulier, comme production d'écriture débordant le champ clos de la voix et de la parole.

C'est ainsi que reste suspendu — en suspens — le cadavre desséché de Mervyn, mère victorieuse et vide balancée par tous les vents.

Le texte est exécuté sur l'échafaud qu'il s'est construit<sup>30</sup> : décapité, émasculé, mutilé, puis ensuite soufflé dans toutes les directions, disséminé infiniment dans l'air et sur la page blanche.

Tel Aghone, le fou couronné par Maldoror (VI;7), il est tranché en deux, coupé de sa source vive, et privé de paternité : sans naissance, sans tête, sans parent ou répondant (« Ma mère quitta le pays. Je n'ai plus revu mon père » p. 240)

Il est à l'agonie.

Le texte orphelin, qui a fait le deuil de son origine, repose donc au pied d'une potence.

Il est même tout ce qui reste lorsque la tête est tombée.

Testament ou épitaphe, *les Chants de Maldoror* se renversent ainsi sur eux-mêmes, insondablement.

<sup>30</sup> « Je ne fais que constater ce qui est, en attendant le jugement dernier qui me fait me gratter la nuque d'avance... Que m'importe le jugement dernier ! Ma raison ne s'envole jamais, comme je le disais pour vous tromper. Et quand je commets un crime, je sais ce que je fais je ne voulais pas faire autre chose ! » (II;13,p. 121); « O père infortuné, prépare, pour accompagner les pas de ta vieillesse, l'échafaud ineffable qui tranchera la tête d'un criminel précoce, et la douleur qui te montrera le chemin qui te conduira à la tombe. » (IV;5,p. 171); « Sortir de cette couche est un problème pour moi plus difficile qu'on ne pense. Assis sur la charette, l'on m'entraîne vers la binarité des poteaux de la guillotine. Chose curieuse, mon bras inerte s'est assimilé savamment la raideur de la souche. C'est très mauvais de rêver que l'on marche à l'échafaud. » (V;3,p. 198); « Pour rompre votre paresse, mettez en usage les ressources d'une bonne volonté, marchez à côté de moi et ne perdez pas de vue ce fou, la tête surmontée d'un vase de nuit, qui pousse, devant lui, la main armée d'un bâton, celui que vous auriez de la peine à reconnaître, si je ne prenais soin de vous avertir, et de rappeler à votre oreille le nom qui se prononce Mervyn. Comme il est changé ! Les mains liées derrière le dos, il marche devant lui, comme s'il allait à l'échafaud, et, cependant, il n'est coupable d'aucun forfait. » (VI;10, p. 249)

Le texte achevé, il le faut scellé. Il aura fallu condamner l'issue et signer.

Mais de quel nom ?

**ICI DORT DUCASSE**

*Université de Genève*