



Autoritarisme du plan du discours dans *Les Chants de Maldoror**

Hassan ZOKHTAREH**/ Esmael FARNOUD***

Résumé— *Les Chants de Maldoror* résistent obstinément à toute classification dans un genre littéraire spécifique, révélant une nature hétéroclite qui défie toute tentative de catégorisation. Des tentatives ont été faites pour ancrer ce texte de la seconde moitié du XIX^e siècle dans le registre de la poésie. Cependant, au-delà de son apparente dissonance et de son rejet des normes établies, ce texte novateur trouve sa cohérence sous l'égide d'un narrateur autoritaire, qui semble être la seule instance garantissant la continuité interne des six chants. La prédominance de la narration, en élargissant le plan du discours, agit comme un rempart empêchant le lecteur de s'identifier aux personnages ou de succomber à l'illusion référentielle. Ceci non seulement écarte le lecteur du lecteur idéal, mais le dépeint aussi comme un mauvais lecteur. Les références constantes à l'acte de narration, troublant le cours de l'histoire, l'adresse récurrente du narrateur au narrataire et les commentaires sur le récit et l'histoire confirment la suprématie de la narration dans le texte lauréat. L'existence d'une narration autoréflexive et narcissique, dès les premières lignes, remet incontestablement en question l'horizon attendu du lecteur. Cette présence requiert une lecture pleinement avertie, défiant toute quête de sens, et confronte le lecteur à des questions fondamentales sur la nature et les fonctions des notions telles que l'écriture, la lecture, la narration, l'auteur et la littérature.

Mots-clés— Ecriture consciente, Lecture avertie, *Les Chants de Maldoror*, Narratologie, Plan du discours



پښتونستان د علومو او انساني مطالعاتو فریښی
پرتال جامع علوم انسانی



Authoritarianism of The Discourse Plan in *The Songs Of Maldoror**

Hassan ZOKHTAREH**/ Esmaeel FARNOUD***

Extended abstract— *THE Songs of Maldoror*, characterized by its generic versatility, steadfastly resist classification within a defined literary genre, showcasing a heterogeneous nature that defies categorical frameworks. Efforts have been made to position this text, originating from the latter half of the 19th century, within the realm of poetry. Nevertheless, transcending its apparent discordance and its defiance of established conventions, this groundbreaking work achieves cohesion under the guidance of an authoritative narrator, seemingly the singular figure ensuring the internal continuity across its six songs.

The overarching dominance of narration, extending the sphere of discourse, serves as a bulwark preventing readers from establishing identification with the characters or succumbing to the lure of referential illusion. This not only distances readers from the anticipated ideal but also portrays them as inadequate readers. Evident through the recurrent allusions to the act of narration, which disrupt the narrative trajectory, the consistent address of the narrator to the narratee, and the reflective comments on the story itself, unequivocally establishes the narrative's preeminence within Lautréamont's text.

This article, employing a narratological approach and literary theory, aims to analyze the method and rationale behind the discourse's predominant role within Lautréamont's text.

This study aims to demonstrate that the pervasive presence of self-reflexive and narcissistic narration, right from the initial lines and pivotal moments within the text, unquestionably challenges the reader's horizon of expectation. This narrative presence demands a fully engaged and informed reading, challenging linear interpretations and any pursuit of definitive meaning. It confronts the reader with profound inquiries into the essence and roles of fundamental concepts such as writing, reading, narration, authorship, and literature.

Consequently, the modern literary text shifts its focus toward the very process of its creation, evolving into an ongoing exploration of writing and literature within the context of the present act of writing. The text ceases to prioritize the representation of external or extralinguistic reality; instead, it directs attention towards its own emergence process and materiality. The text, in essence, assumes the

* Received: 2023/12/31

Accepted: 2024/3/3

** Assistant Professor, Department of French Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. (Corresponding author), E-mail: h.zokhtareh@basu.ac.ir

*** Assistant Professor, Department of French translation, Faculty of Persian literature and foreign languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. E-mail: farnoud@atu.ac.ir

form of a tangible and objective reality—a world with its internal coherence that contends with the external world.

Keywords— Conscious Writing, Informed Reading, *The Songs Of Maldoror*, Narratology, Discourse Plan.

SELECTED REFERENCES

- [1] Benveniste, Emile. *Problems in general linguistics, II*. Paris: Gallimard, 1974
- [2] Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- [3] Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in second degree*. Paris: Seuil, 1992.
- [4] Hugotte, Valéry. *Lautréamont. The Songs of Maldoror*. Paris: PUF, 1991.
- [5] Jouve, Vincent. *Poetics of the novel*. Paris: Armand Colin, 1997.
- [6] Lautreamont, DUCASSSE Isidore. *Complete works*. Paris: GF Flammarion, 1990.



سلطه جویی نظام گفتمانی در سروده های مالدورور*

حسن زختاره** / اسماعیل فرنود***

چکیده— ناهمگن بودن سروده های مالدورور به حدی است که هرگونه تلاشی برای گنجاندن این متن در یک گونه ادبی خاص بی گمان با شکست روبرو خواهد شد. گرچه بسیاری این متن به ظاهر منثور نیمه دوم سده نوزدهم را در ادبیات منظوم جای می دهند، اما تردیدی نیست که ورای بی انسجامی ظاهری و هنجارشکن این متن بدیع، وجود یک راوی اقتدارطلب اما شاید تنها عنصری باشد که پیوند و انسجام درونی شش سروده را تضمین می کند. سلطه جویی روایت تا آنجا پیش می رود که هم زمان با برتری یافتن حجم گفتمان بر حکایت، راوی هرگز به خواننده متن لوتره آمون اجازه نمی دهد تا با داستان آن هم ذات پنداری کرده و به اصطلاح با تن دادن به توهم ارجاعی از خواننده آرمانی متن دور گشته و به خواننده بدل گردد. ارجاع مداوم روایت به کنش روایت پردازی با گسستن جریان داستان، سخن گفتن با روایت شنو و تفسیر گفته ها و داستان، همگی بر حضور پررنگ راوی و روایت پردازی در سروده های مالدورور صحنه می گذرانند. تردیدی نیست که وجود چنین روایتی خودبازتاب و خودشیفته، در همان نخستین سطور اولیه متن افق انتظار خواننده سده نوزدهم را به چالش می کشد و از او خوانشی سراسر آگاهانه می طلبد، خوانشی که خواننده را در جستجوی بی پایان معنا ناکام می گذارد و همواره او را با پرسش های بنیادینی پیرامون چیستی و کارکردهای انگاره های مهمی چون نوشتار، خوانش، روایت، مولف و ادبیات مواجه می سازد.

کلمات کلیدی— نوشتار خود آگاه، خوانش آگاهانه، سروده های مالدورور، روایت شناسی، نظام گفتمانی.

* تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۳

** استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران، (نویسنده مسئول). ایمیل: zokhtareh_hassan@yahoo.fr

*** استادیار گروه زبان فرانسه دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران، ایمیل: farnoud@atu.ac.ir

I. INTRODUCTION

Sans aucun doute, toute tentative d'analyse typologique visant à classifier *Les Chants de Maldoror*¹ de Lautréamont selon un genre littéraire spécifique échouera. En effet, il est aisé d'y discerner des réminiscences de presque tous les genres littéraires existants, témoignant ainsi de la prééminence de chacun sur les autres. Le texte de Lautréamont, par sa nature, pulvérise les frontières arbitraires entre les genres littéraires, dévoilant leur artifice et plongeant le lecteur dans un espace hors genre, affranchi de toute catégorisation. Malgré cette métamorphose et le chaos évident qui règne dans le texte lauréatmontien, tant dans la transition d'un chant à un autre que dans l'inconsistance intrinsèque à chaque chant, voire au sein de chaque strophe, une présence accrue émane : celle d'un narrateur impérieux qui unit ces six chants disparates.

La présente étude aspire à éclaircir deux interrogations primordiales concernant cette instance unificatrice dans l'œuvre lauréatmontienne : 1- Comment se manifeste-t-elle la quête de domination narrative dans *Les Chants de Maldoror* ? 2- Quelles sont les conséquences d'une telle suprématie ? Cet essai s'adosse à l'approche narratologique de Gérard Genette, dont les fondements linguistiques trouvent écho dans le courant énonciatif d'Émile Benveniste. Après avoir succinctement souligné le lien entre énonciation et narratologie, cet article se propose de démontrer la fréquente prépondérance de la narration en tant qu'élément crucial et la suprématie du plan du discours sur celui du récit au sein du texte de Lautréamont, afin de saisir pourquoi les multiples manifestations de la narration se répètent inlassablement dans cette œuvre novatrice. En vérité, *Les Chants de Maldoror* se révèlent comme un exemple éminent de narration autoréflexive, autrement dit, une métafiction, loin des canons narratologiques traditionnels.

Cette investigation révélera que le lecteur du texte lauréatmontien ne peut l'aborder passivement. En effet, il se trouve face à un texte agressif qui non seulement refrène toute tentative d'identification, ne serait-ce qu'un instant, mais qui clame sans cesse l'arbitraire inhérent au monde narré. *Les Chants de Maldoror* déstabilisent tout lecteur, rompant continuellement ses habitudes et son horizon d'attente. Au fil de la lecture, aucun repère ne se dessine dans ce texte, égarant le lecteur au cœur d'un océan dépourvu de bornes, de signes ou d'orientation. Il s'agit véritablement d'un texte-océan tumultueux et retentissant, peuplé de créatures inconnues et menaçantes. Cette immersion dans l'indéfini contraint peu à peu le lecteur loyal et persévérant au sein du labyrinthe textuel à repenser des notions fondamentales telles que la représentation, l'auteur, la lecture, l'écriture, et en dernier lieu, la littérature. Cependant, il ne faut point espérer qu'une avancée dans « les marécages désolés » puisse aboutir à une issue, car *Les Chants de Maldoror* incitent sans cesse le lecteur à poser des questions plutôt qu'à trouver des réponses, se présentant ainsi comme une quête perpétuelle, une « cherchée »².

II. ANTECEDENTS DE LA RECHERCHE

L'article intitulé « Passions de l'auteur : un regard sur les *Chants de Maldoror* écrits par le comte de Lautréamont », rédigé par Azin Ghanadpour et publié en 2009 par la revue *Recherches sur la littérature mondiale contemporaine*, est considéré comme la première étude en Iran initiant son lectorat persanophone à la fois à Lautréamont, à son œuvre ainsi qu'aux thèmes principaux des *Chants de Maldoror*.

En 2011, dans « Lautréamont et la parodie », publié chez *Plume* par Zokhtareh et Ghavimi, les auteurs essaient d'entreprendre l'étude de l'emploi de la parodie et ses conséquences dans le texte lauréatmontien, s'appuyant sur des approches intertextuelle et stylistique. Zokhtareh, dans son analyse intitulée « Texte-Phénix. Textophagie chez Lautréamont » (2018), examine « *les rapports entre l'écriture et les concepts de la destruction et de la négativité* » (60), démontrant comment, via l'exploitation de la textophagie et de l'autophagie, le texte lauréatmontien se métamorphose en un

résurrecteur, libérant le potentiel en cassant tous les cloisonnements étouffants de la littérature traditionnelle.

Un an après, Zokhtareh rédige un article en persan intitulé « Etude de la métafiction dans *Les Chants de Maldoror* », qui peut être considéré comme introduction à la recherche actuelle. Son autre article, « Démocratie littéraire dans *Les Chants de Maldoror* », co-écrit en persan avec Farnoud et publié en 2022, tisse des liens avec le présent article, mettant en évidence que le texte hétérogène de Lautréamont, où prédomine la généricité (Zokhtareh & Farnoud 333), s'oppose à toute lecture homogène en faveur d'une lecture dynamique ou dialectique.

III. FONDEMENTS LINGUISTIQUES DE LA NARRATION

Nous sommes conscients que, contrairement à la linguistique structuraliste de Saussure, dont les concepts clés sont exposés dans *Cours de linguistique générale*, et en raison des préoccupations résolument scientifiques qui incitent le linguiste genevois à étudier les dimensions sociales du langage au-delà de ses utilisations individuelles, très diverses et disparates, le courant énonciatif des années 1970 se concentre sur la « mise en fonction de la langue par un acte individuel de l'utilisation » (Benveniste 80). Cette nouvelle approche des produits langagiers va au-delà des investigations limitées et immanentistes de la linguistique phrastique. Contrairement aux recherches linguistiques de Roman Jakobson, qui négligeaient le contexte des productions linguistiques, cette approche étudie non seulement les composants linguistiques de l'énoncé, mais également le processus de sa production, autrement dit, l'acte d'énonciation défini comme « l'acte individuel de l'appropriation de la langue » (Benveniste 82).

Ainsi, chaque manifestation linguistique résulte de l'usage du "Je" en tant qu'utilisateur de la langue, l'énonciateur, à un moment donné (Maintenant) et en un lieu (Ici) pour communiquer avec un autre ("Tu"). Même si cet acte linguistique finit par produire un énoncé dans lequel aucune trace d'énonciation ne peut être discernée, même lorsqu'il s'agit de la production d'un énoncé objectif sur l'environnement extralinguistique immédiat, apparemment dépourvu de toute subjectivité, il reste néanmoins unique et irremplaçable :

Or, cet acte de discours qui énonce je apparaîtra, chaque fois qu'il est produit, comme le même acte pour celui qui l'entend, mais pour celui qui l'énonce, c'est chaque fois un acte nouveau, fût-il mille fois répété, car il réalise chaque fois l'insertion du locuteur dans un moment nouveau du temps et dans une texture différente de circonstances et de discours. (Benveniste 67)

Néanmoins, Benveniste distingue deux types de plans dans l'énoncé³, en plaçant au cœur de ses études le sujet du langage, le locuteur, qui n'est ni complètement abstrait ni complètement concret. Dans le premier type de plan, que le courant énonciatif nomme « récit », aucune trace de la situation d'énonciation n'est présente. L'énoncé de ce type ne fait référence à aucun indicateur sur les trois niveaux humain, spatial et temporel et essaie de rester aussi opaque que possible, en maintenant une complète séparation de l'acte d'énonciation. Ce type d'énoncé prédomine dans la plupart des textes narratifs du XIX^e siècle, qui tentent de dissimuler autant que possible l'acte de narration en suivant le principe de réalisme et de la transitivité du langage.

Contrairement à ce type de plan, Benveniste évoque le discours qui relie l'énoncé au sujet, au présent et au lieu d'énonciation. Il convient de noter que le discours prédomine généralement dans les textes modernes et postmodernes, où la narration elle-même est devenue le principal sujet du récit pour éviter toute illusion référentielle.

Il est indéniable que Gérard Genette a puisé dans les idées linguistiques de Benveniste pour créer et développer ses idées sur l'étude de la narration, pour laquelle Todorov a choisi le terme de narratologie. Tout comme Benveniste sépare l'acte de l'énonciation, qui se déroule toujours dans le présent, de son produit, à savoir l'énoncé, Genette distingue l'acte de la narration de son produit ou de l'histoire, comprenant elle-même des personnages et des actions dans un temps et un espace fictifs. De même que Benveniste distingue le narrateur de son interlocuteur, c'est-à-dire l'énonciateur ou le co-énonciateur, dans le processus narratif, Genette sépare également le narrateur, qui est le créateur de l'histoire, du narrataire.

Cependant, il est important de rappeler que dans l'analyse d'un texte narratif, l'énonciation et la narration appartiennent à deux niveaux distincts, et que toute étude narratologique se concentre uniquement sur le narrateur, une entité de papier qui représente en quelque sorte le narrateur. Le sémioticien français Joseph Courtès nous rappelle que tout énoncé est le résultat d'un processus de débrayage ou de détachement des composantes de la situation d'énonciation (Je - Ici - Maintenant), et que tout mouvement dans la direction opposée, c'est-à-dire vers le processus d'embrayage, est impossible car il ferait disparaître l'énoncé. Cependant, cela ne signifie pas qu'il n'est pas possible de détecter une sorte de connexion incomplète et partielle dans l'énoncé et de repérer les traces de l'acte d'énonciation (Courtès 255-255).

Nous savons bien qu'à la différence de la linguistique structuraliste de Saussure, dont les concepts fondamentaux sont disponibles dans *Cours de linguistique générale*⁴, et en raison des préoccupations tout à fait scientifiques qui motivent le linguiste genevois de se pencher sur l'étude des dimensions sociales du langage au profit de ses utilisations individuelles, très variées et disparates, le courant énonciatif des années 1970 se concentre sur l'utilisation unique de la langue par l'individu. Cette nouvelle approche des produits langagiers va au-delà des investigations limitées et immanentistes⁵ de la linguistique phrastique et afin de saisir le sens de l'énoncé, contrairement aux recherches linguistiques de Roman Jakobson⁶ qui ignoraient le contexte des produits linguistiques, étudiait non seulement les composantes linguistiques de l'énoncé, mais aussi le processus de sa production, en d'autres termes l'acte de l'énonciation.

De cette manière, chaque occurrence linguistique est le résultat de l'utilisation du « Je » en tant qu'utilisateur de la langue, l'énonciateur, à un moment donné (Maintenant) et à un endroit (Ici) pour communiquer avec un autre (« Tu »). Même si cet acte linguistique finit par produire un énoncé dans lequel aucune trace de l'énonciation ne peut être décelée, même lorsqu'il s'agit de la production d'un énoncé le plus objectif sur l'environnement extralinguistique immédiat et dépourvu de toute subjectivité, il restera néanmoins unique et irremplaçable (Benveniste, 1974 : 81-84).

Malgré cela, Benveniste distingue deux types de plans dans l'énoncé en plaçant au centre de ses études le sujet du langage, le parlant, qui n'est ni complètement abstrait ni complètement concret. Dans le premier type de plan pour lequel le courant énonciatif choisit le nom du récit, on ne trouve aucune trace de la situation d'énonciation⁷. L'énoncé dans lequel prévaut un tel plan ne fait référence à aucun embrayeur sur les trois niveaux humain, spatial et temporel et tente de rester autant que possible complètement opaque et de maintenir son détachement complet de l'acte de l'énonciation. Ce type d'énoncé a prévalu dans la plupart des textes narratifs du XIX^e siècle qui tentent de dissimuler autant que possible l'acte de la narration en suivant le principe de réalisme et de la transitivité du langage. Contrairement à ce type de plan, Benveniste évoque le discours qui relie l'énoncé au sujet, au présent et au lieu d'énonciation⁸. Mentionnons brièvement que le discours est généralement dominant dans les textes modernes et postmodernes dans lesquels la narration elle-même est devenue le thème principal du récit afin d'éviter toute illusion référentielle.

Il ne fait aucun doute que Gérard Genette a eu recours aux idées linguistiques de Benveniste pour créer et développer ses idées sur l'étude de la narration pour laquelle Todorov a choisi le nom de la

narratologie. Tout d'abord, de même que Benveniste sépare l'acte de l'énonciation qui se déroule toujours au présent de son produit, c'est-à-dire l'énoncé, Genette distingue l'acte de la narration de son produit ou de l'histoire qui elle-même comprend des personnages et des actions dans un temps et espace fictifs. Ensuite, de même que Benveniste distingue le narrateur de son interlocuteur, c'est-à-dire l'énonciateur ou le co-énonciateur, dans le processus de la narration, Genette sépare également le narrateur, qui est le créateur de l'histoire, du narrataire.

Malgré cela, n'oublions pas que lorsqu'on examine un texte narratif, l'énonciation et la narration appartiennent à deux niveaux distincts, et que toute étude narratologique se concentre uniquement sur le narrateur, un être de papier, qui est en quelque sorte un représentant et un simulacre du narrateur. Le sémioticien français Joseph Courtès nous rappelle que tout énoncé est le produit d'un processus de débrayage ou de détachement des composantes de la situation d'énonciation (Je - Ici - Maintenant) et que tout mouvement dans la direction opposée, c'est-à-dire vers le processus de l'embrayage est impossible car il fait disparaître l'énoncé. Mais cela ne veut pas dire qu'il n'est pas possible d'effleurer une sorte de connexion incomplète et partielle dans l'énoncé et de repérer les traces de l'acte de l'énonciation (Courtès 255-255).

IV. PREDOMINANCE DU PLAN DU DISCOURS

Selon Gérard Genette, tout narrateur peut assumer six fonctions fondamentales (Genette, « Figures » 261-265). Sans aucun doute, la première et la plus importante fonction du narrateur est sa fonction narrative, sans laquelle la narration et donc les autres fonctions ne peuvent exister. Dans les romans traditionnels et réalistes où prédomine l'idée de la transitivité du langage permettant l'accès à la vérité, le narrateur fait de son mieux pour éliminer toutes les marques de cette fonction, ce qui permettra au lecteur de considérer le monde fictif équivalent du fait réel. L'utilisation du pronom « il », accompagnée de détachement temporel et spatial de l'histoire avec l'acte de la narration, tout en assurant la supériorité du plan du discours sur celui du récit, dissimule le caractère arbitraire de l'histoire.

Cependant, de telles stratégies perdent toutes leurs pertinences dans *Les Chants de Maldoror*. En effet, d'une part, les indications temporelles et spatiales ne permettent pas au lecteur d'établir un lien entre l'histoire et le monde extralinguistique, et d'autre part, la narration se met continuellement en exergue. L'acte de narration, souvent dissimulée dans les textes classiques, fait explicitement référence à lui-même dans le texte de Lautréamont pour privilégier le plan du discours : « Je vais établir en quelques lignes que Maldoror, qui vivait joyeusement dans ses premières années, était bon. C'est tout. » (Lautréamont 71) Effectivement, de nombreux exemples de telles références à l'acte de narration, connues sous le nom de métarécit, peuvent être relevés dans *Les Chants de Maldoror*.

Une autre fonction du narrateur, très présente dans *Les Chants de Maldoror* et contribuant à la supériorité du plan du discours sur celui du récit, est la fonction communicative qui permet au narrateur de faire apparaître dans le texte son interlocuteur textuel, plus précisément le narrataire. Il est remarquable de constater que la grande fréquence de cette fonction du narrateur se manifeste à deux positions clés du texte, à la fois dans l'incipit et la clause des six chants, amplifiant ainsi son importance dès le début, engageant et activant le lecteur dans un texte qui lui parle et qui cherche une lecture particulière. Même ce texte met en garde son lecteur idéal contre tout acte de lecture passif :

Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison ; car, à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme

l'eau le sucre. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant. Écoute bien ce que je te dis : dirige tes talons en arrière et non en avant, comme les yeux d'un fils qui se détourne respectueusement de la contemplation auguste de la face maternelle ; [...] ». (Lautréamont 69)

Une autre fonction du narrateur qui attire différemment l'attention du narrataire sur la narration, tout en le déviant du plan du récit vers le plan du discours, est l'émergence d'une forme de métarécit, permettant au narrateur de commenter ses propres propos. Dans *Palimpsestes*, quand Gérard Genette voudrait tenter une typologie des relations intertextuelles entre les textes, emploie le terme de la métatextualité en parlant de ce rapport. Un exemple notable de cette relation métatextuelle émerge à la fin chant I :

S'il est quelquefois logique de s'en rapporter à l'apparence des phénomènes, ce premier chant finit ici. Ne soyez pas sévère pour celui qui ne fait encore qu'essayer sa lyre : elle rend un son si étrange ! Cependant, si vous voulez être impartial, vous reconnaîtrez déjà une empreinte forte, au milieu des imperfections. Quant à moi, je vais me remettre au travail, pour faire paraître un deuxième chant, dans un laps de temps qui ne soit pas trop retardé. La fin du dix-neuvième siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d'œuvre, mais suivre la loi de la nature) ; [...]. (Lautréamont 96)

Il est crucial de noter que dans cette citation, l'auteur (Lautréamont), le narrateur (Maldoror), le personnage (Maldoror) et son interlocuteur textuel, autrement dit le narrataire, sont situés sur un même plan et dans le présent de la narration. Ce passage suscite l'attention du lecteur sur la métanarration initiale, discutant du premier chant du narrateur et de l'écriture du prochain chant, ainsi que sur une métanarration se manifestant entre les deux parenthèses. Cette seconde métanarration constitue en réalité une méta-métanarration, commentant la métanarration initiale.

Ce qui est remarquable dans cette stratégie narrative est la présence d'une métanarration à l'encontre de la direction de l'enchâssement des récits, contrairement à ce que l'on pourrait aisément observer dans *Les Mille et une nuits*. Dans le deuxième cas, c'est-à-dire la mise en abyme, le cercle resserre mais dans l'exemple tiré du texte lautréamontien, la direction du mouvement est de l'intérieur vers l'extérieur, élargissant la boucle. La première métanarration, liée à l'histoire, dévoile le caractère arbitraire et construit de l'histoire tandis la métanarration suivante, en interrompant le flux de la première métanarration, expose même le caractère arbitraire et construit de la métanarration et, par extension, de tout discours :

Que cette lugubre voix se taise. Pourquoi vient-elle me dénoncer ? Mais c'est moi-même qui parle. Me servant de ma propre langue pour émettre ma pensée, je m'aperçois que mes lèvres remuent, et que c'est moi-même qui parle. Et, c'est moi-même qui, racontant une histoire de ma jeunesse, et sentant le remords pénétrer dans mon cœur... c'est moi-même, à moins que je ne me trompe... c'est moi-même qui parle. (Lautréamont 246)

V. ECRITURE CONSCIENTE⁹

Après avoir illustré des exemples démontrant la supériorité du plan du discours sur celui du récit dans le texte de Lautréamont, il est essentiel d'examiner les fonctions et les implications de cette hégémonie, illustrée de manière exemplaire dans un passage significatif du Chant II. Après avoir parlé de son chant précédent, le narrateur exprime :

Où est-il passé ce premier chant de Maldoror, depuis que sa bouche, pleine des feuilles de la belladone, le laissa échapper, à travers les royaumes de la colère, dans un moment de réflexion ? Où est passé ce chant... On ne le sait pas au juste. Ce ne sont pas les arbres, ni les vents qui l'ont gardé. (Lautréamont 135)

Plus loin, le plan du récit s'efface à nouveau devant celui du discours :

Je saisis la plume qui va construire le deuxième chant... instrument arraché aux ailes de quelque pygargue roux ! Mais... qu'ont-ils donc mes doigts ? Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j'ai besoin d'écrire... C'est impossible ! Eh bien, je répète que j'ai besoin d'écrire ma pensée : j'ai le droit, comme un autre, de me soumettre à cette loi naturelle... Mais non, mais non, la plume reste inerte !... Tenez, voyez, à travers les campagnes, l'éclair qui brille au loin. L'orage parcourt l'espace. Il pleut... Il pleut toujours... Comme il pleut !... La foudre a éclaté... elle s'est abattue sur ma fenêtre entr'ouverte, et m'a étendu sur le carreau, frappé au front. (Lautréamont 137)

Ce passage, sans précédent dans l'histoire de la littérature, remet en question la conception traditionnelle de littérature, d'écriture et d'auteur, issues du XVIII^e siècle. Cette conception avait prévalu avec l'avènement du romantisme, jouissant d'une suprématie absolue aussi bien dans la littérature que dans la critique littéraire. En réalité, ce passage offre une réinterprétation novatrice de l'écriture et de l'auteur, qui deviendra un élément essentiel des fondements du formalisme russe, du structuralisme français, voire de la narratologie des années 1970.

Les Chants de Maldoror marquent la fin de la conception romantique de l'auteur, considéré au XIX^e siècle comme un être élu et inspiré, produisant une œuvre littéraire parfaitement cohérente et achevée. En effet, l'auteur s'efforçait toujours de dissimuler toutes les traces du processus de la production de l'œuvre, notamment celles de l'acte de l'écriture. Contrairement à cette conception romantique, le texte lautréamontien présente un personnage-narrateur en train d'écrire son deuxième chant, évoquant même son instrument d'écriture. Symboliquement, le ciel, loin d'occuper la fonction de l'actant adjuvant et d'être une source d'inspiration céleste, assume la fonction de l'actant opposant à l'écriture. *Les Chants de Maldoror* empêchent toute identification du lecteur en attirant son attention sur les aspects matériel et verbal du texte¹⁰.

Ainsi, le texte moderne remplace l'œuvre littéraire. Contrairement à la pensée classique où l'écriture confère à l'auteur une éternité (Zokhtareh et Farnoud 144-147), le texte moderne confronte et limite le pouvoir de l'auteur, le met au défi et sonne son glas¹¹. Le texte moderne se transforme en une expérience ou aventure unique, qui se produit dans le présent, échappant à la dépendance envers autrui pour atteindre l'autonomie. Dès lors, il n'est plus possible de considérer deux temps différents dans l'acte de création de l'auteur, où d'abord une pensée et une intention se forment dans l'esprit de l'auteur, puis il les exprime dans une forme spécifique appropriée.

En d'autres termes, l'œuvre moderne présente une approche différente de la forme, la considérant non pas distincte du fond, mais indissociable de la matière (des mots). Ainsi, le texte littéraire moderne se concentre sur le processus de sa propre création, devenant une aventure inachevée explorant l'écriture et la littérature dans le présent de l'acte d'écriture. Il ne s'agit plus de représenter la réalité extérieure ou extralinguistique, mais de se concentrer son propre processus d'apparition et de sa matérialité. Le texte devient la réalité concrète et objective, un monde avec sa propre cohérence interne et en compétition avec le monde extérieur.

VI. LECTURE AVERTIE¹²

Cette écriture consciente adoptée dans le texte de La Fontaine, que ce soit par le biais d'une adresse constante au narrataire ou par l'interruption du cours de l'histoire, confère une nouvelle naissance et une réhabilitation à la fonction du lecteur, et par conséquent, à la notion même de la lecture qui semblait avoir été absente depuis des siècles. Cependant, la question persiste : quel type de lecture La Fontaine attend-il de son public ?

Si l'on s'en remet à Vincent Jouve qui s'appuie sur « le crédit que le sujet accorde à l'univers romanesque » (« Effet-Personnage » 81) pour établir une typologie des niveaux de lecture, diverses catégories peuvent être discernées chez chaque lecteur : liseur, lectant, lisant et lu. Le liseur représente cette part du lecteur qui, « *tenant le livre entre ses mains, maintient le contact avec le monde extérieure* » (« Effet-Personnage » 81). Le niveau suivant du lecteur adopte une attitude distanciée, refusant toute identification et évitant de se laisser duper par l'illusion représentative. Contrairement au lisant, le lectant, cette « instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre » (« Effet-Personnage » 81), procède à une relecture ou à une lecture littéraire du texte, considérant le texte littéraire avant tout comme une construction, un « objet construit » avec sa propre structure (Tadié 113) :

C'est à lui que s'adresse cette part importante de la littérature moderne rangée sous la dénomination significative de « métafiction ». La visée de ces textes, comme l'explique Linda Hutcheon, est de déjouer l'aliénation inhérente à l'illusion romanesque. (Jouve, « Effet-Personnage » 84-85)

Le troisième niveau du lecteur est passif, considérant le monde textuel comme le monde réel, se laisse emporter par l'illusion et le plaisir tout en suivant la progression linéaire¹³ du texte. En réalité, c'est le lisant qui est la cible privilégiée de la littérature classique. Quant au lu, il se manifeste dans l' « inconscient du lecteur réagissant aux structures fantasmatiques du texte » (Jouve, « Poétique » 81).

La prééminence du plan du discours sur celui du récit dans *Les Chants de Maldoror* favorise incontestablement une lecture consciente et attentive, ou une lecture littéraire, qui surpasse les autres niveaux de lecture. En effet, le texte lafontainien ne tolère pas une lecture conçue comme divertissement, car cela négligerait la nature linguistique en favorisant à l'identification. En revanche, la lecture consciente, critique et réfléchie cherche à comprendre les règles et la structure du texte, adoptant une approche professionnelle pour découvrir les procédés narratologiques et déchiffrer les significations du texte. Cette lecture correspond exactement à la lecture exploratoire que le narrateur attend de son lecteur idéal dès l'incipit, car c'est grâce à « *une logique rigoureuse et une tension d'esprit* » que le lecteur pourra trouver son chemin « *à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison* », sinon, s'il se laisse emporter par l'histoire, « *les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre.* » (La Fontaine 69) C'est ainsi que l'idée de l'errance du narrataire est énoncée dès le début (Machet 67).

Indubitablement, ce type de lecture, peu commun dans la littérature classique, fait partie intégrante de la littérature moderne, où la métafiction trouve une place prépondérante. Cela permet de comprendre pourquoi *Les Chants de Maldoror* étaient rejetés dans la littérature narrative classique, car celle-ci tendait toujours à dissimuler la « distance cognitive entre le monde textuel et le monde réel » (Jouve, « Effet-Personnage » 85). Ainsi, le texte novateur de La Fontaine remplace le marginal au centre, offrant une vision différente et nouvelle sur la littérature, l'écriture et la lecture. En réalité, la forte présence de la métafiction et les références fréquentes au « lecteur » transforment ce texte moderne en une communication qui libère son lecteur, l'invitant à jouer un rôle entièrement actif dans le processus de production de sens.

VII. CONCLUSION

Les Chants de Maldoror sont incontestablement considérés comme un texte d'une modernité affirmée qui s'efforce continuellement de privilégier la primauté du plan du discours par rapport à celui du récit. Cette prédominance a pour conséquence directe de maintenir le lecteur de ce texte novateur dans un état de conscience aigu, l'empêchant de s'égarer dans le cours de l'histoire, de succomber à une illusion référentielle ou de s'identifier aux personnages présentés.

La présence soutenue de la métaphore et de multiples références à l'acte de la narration font de la narration le thème central de ce texte. Cette approche attire continuellement l'attention du lecteur sur l'acte de narration plutôt que sur son produit, à savoir le monde narré ou l'histoire. Cette démarche audacieuse confronte les conventions de la littérature narrative, exposant ainsi toutes les astuces et subterfuges employés par les textes narratifs pour dissimuler leur nature construite et arbitraire. Ainsi, l'écriture dans le texte de Lautréamont se transforme en un acte intransitif, reléguant à l'arrière-plan des notions telles que l'auteur, l'intention, l'œuvre et la représentation, le dépouillant ainsi de leur importance et de leur crédibilité.

Indubitablement, un tel texte moderne cherche une approche de lecture totalement différente et novatrice, ce qui explique les apostrophes constantes du narrateur à son interlocuteur textuel. En réalité, *Les Chants de Maldoror*, à l'époque de leur publication, marquent une rupture significative dans l'histoire littéraire en remettent en question les attentes du lecteur traditionnel dès les premières lignes. Ainsi, le lecteur idéal de ce texte n'est pas celui qui se laisse submerger par l'histoire ou qui tombe dans l'illusion référentielle, mais plutôt celui qui fait une lecture active et littéraire du texte.

Un tel lecteur reconnaît que le texte sur lequel il se penche est composé de mots ; qu'il s'agit d'un phénomène et d'un événement strictement linguistiques, que la lecture est une activité entièrement consciente qui explore les relations régissant les composantes de ce réseau et de ce système linguistique immanent. En effet, l'interprétation que le texte de Lautréamont propose des notions telles que la littérature et le texte coïncide avec les définitions avancées au XX^e siècle par des approches textuelles telles que le formalisme, le structuralisme et la narratologie. Il serait juste de considérer que dans la seconde moitié du XIX^e siècle, *Les Chants de Maldoror* ont initié une révolution dans l'histoire de la littérature, un événement dont les répercussions peuvent être observées un siècle plus tard dans la manière d'aborder la lecture des textes littéraires.

NOTES

- [1] *Les Chants de Maldoror* est une œuvre écrite par l'auteur du XIX^e siècle Isidore-Lucien Ducasse, qui a choisi le pseudonyme de Lautréamont pour lui-même. Certains croient que ce nom est une anagramme que Ducasse a créé en mélangeant les lettres de « Latréamont », le nom du personnage principal d'un roman historique du même nom écrit par Eugène Sue. Ce texte poétique en prose était interdit de publication en France et a été publié en Belgique en 1869. Il est resté largement inconnu jusqu'à l'émergence du surréalisme et était presque totalement incompris dans les cercles de critique littéraire jusqu'à la seconde moitié du XX^e siècle.
- [2] C'est ainsi que Baudelaire définit la poésie.
- [3] Carole Tisset emploie plus tard le terme de « deux modes d'expression » (50).
- [4] Il est intéressant de rappeler brièvement qu'avec la découverte de nouveaux manuscrits de Ferdinand de Saussure en 1996 dans la maison de cet érudit suisse à Genève et leur publication sous le titre *Écrits de linguistique générale* en 2002 par les éditions Gallimard, de nombreuses lectures et interprétations des idées associées à Saussure ont été révisés, dessinant ainsi un nouveau portrait du fondateur des sciences du langage. Dans la mesure de nos connaissances, il n'y a pas eu d'étude comparative entre deux Saussure(s) du *Cours de linguistique générale* et des *Écrits de linguistique générale*, ni de réexamen des idées de Saussure et en particulier des répercussions de cette réévaluation sur les pensées linguistiques de penseurs tels que Derrida et Greimas en langue persane.
- [5] Il faut rappeler que le postulat de l'immanence affirme la possibilité et la nécessité méthodiques d'étudier « la langue en elle-même et pour elle-même », tout en évacuant radicalement l'extralinguistique.

- [6] Pour une critique plus détaillée du schéma de la communication, on pourrait se référer à l'ouvrage de Catherine Kerbrat-Orecchioni (16-19).
- [7] Elle est composée du couple Je ↔ Tu et des indications spatio-temporelles, Ici et Maintenant.
- [8] D'après Maingueneau, Benveniste croit que les deux plans de l'énonciation, à savoir le discours et le récit, tissent entre eux un rapport de complémentarité et non celui de la concurrence (75). Le présent article pourrait nous montrer que *Les Chants de Maldoror* fournit un contre-exemple à cette idée de Benveniste parce que c'est justement dans cette concurrence que le texte lauréatmontien se réalise et s'actualise toute le temps.
- [9] Dans son étude intitulée « La Science de Lautréamont », Philippe Sollers, en établissant une relation étroite entre l'écriture lauréatmontienne et l'océan, souligne que ce dernier peut bien être considéré comme l'image d'une écriture, éminemment consciente qui va à l'encontre de toute linéarité (152), ce qui confirme l'idée déjà avancée par Blanchot : « Peut-être faut-il s'étonner d'une écriture où le lecteur lucide reconnaît tout à la fois une méprisable, une admirable absence de lucidité et une création admirablement consciente et admirablement étrangère à la conscience. » (45-46)
- [10] Ce retour du plan du discours offre également à Lautréamont l'occasion d'affirmer sa maîtrise sur une écriture de plus en plus tourbillonnante qui paraît lui échapper (Hugotte 22). Ainsi, ce resurgissement perpétuel du plan du discours pourrait fournir une interprétation pour la fameuse phrase de Lautréamont : « *Si j'existe, je ne suis pas un autre.* »
- [11] Outre cette interruption de l'histoire par l'acte de la narration, il faut souligner que la disposition typographique des *Chants de Maldoror*, en séparant chacune des strophes, brise la fluidité du courant textuel régulier tout en renforçant la discontinuité (Hugotte 21).
- [12] « [...] un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture, ... » (Barthes 66)
- [13] Ce terme est emprunté à Vincent Jouve dans son livre intitulé *La Lecture* (17).

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984.
- [2] BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont et Sade*. Paris : Minuit, 1963.
- [3] BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale, II*. Paris : Gallimard, 1974.
- [4] GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- [5] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1992.
- [6] HUGOTTE, Valéry. *Lautréamont, Les Chants de Maldoror*. Paris : PUF, 1991.
- [7] JOUVE, Vincent. *Poétique du roman*. Paris : Armand Colin, 1997.
- [8] JOUVE, Vincent. *Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1998.
- [9] KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin, 2002.
- [10] LAUTREAMONT, DUCASSE Isidore. *Œuvres Complètes*. Paris : GF Flammarion, 1990.
- [11] MACHET, Agnès. « Le contrechamp dans *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse ». *Lautréamont, Retour au texte*, Scepti, H., et J.-L., Steinmetz (sous direction), Poitiers : URF Langues Littératures, Maison des sciences de l'homme et de la société, 2001.
- [12] MAINGUENEAU, Dominique. *L'Énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette, 1994.
- [13] SOLLERS, Philippe. « La Science de Lautréamont ». *L'Écriture et l'expériences des limites*, Paris : Seuil, 1968.
- [14] TADIE, Jean-Yves. *Le Récit poétique*. Paris : Gallimard, 1994.
- [15] TISSET, Carole. *Analyse linguistique de la narration*. Paris : CDU SDEES, 2000.
- [16] ZOKHTAREH, Hassan & Mahvash, Ghavimi. « Lautréamont et la parodie ». *Plume*, 13, 2011, pp. 143-163.
- [17] ZOKHTAREH, Hassan. « Texte-Phénix. Textophagie chez Lautréamont ». *Revue des études de la langue française*, 10 (1), 2018, pp. 59-68.

منابع فارسی

- [۱] زختاره حسن و اسماعیل فرنود، «دموکراسی ادبی در آوازه‌های مالدورور»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۲۷ (۱)، ۱۴۰۱، صص ۳۲۵-۳۵۰.
- [۲] زختاره حسن، «بررسی فرداستان در آوازه‌های مالدورور»، پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، شماره ۲ (۲)، ۱۳۹۸، صص ۱۳۹-۱۵۶.
- [۳] زختاره حسن، «بررسی نشانه - معناشناختی کارکرد انگیزشی گفته‌پردازی در هزارویک شب، از میرایی تا نامیرایی»، جستارهای زبانی، شماره ۱ (۴۳)، ۱۳۹۷، صص ۱۳۹-۱۵۹.



شپښه شکاره علوم انسانی و مطالعات فرهنجی
پرتال جامع علوم انسانی