



L'œuvre au noir du comte de Lautréamont¹

COMMUNICATION D'ÉRIC BROGNIET
À LA SEANCE MENSUELLE DU 11 AVRIL 2026

*On verra les mondes se détruire [...].
Il y en a qui écrivent pour rechercher les applaudissements humains [...].
Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté !*
Isidore Ducasse, comte de Lautréamont

Faut-il réagir contre la paresse des voies ferrées entre deux passages de train ?
Marcel Duchamp

L'histoire de la découverte des œuvres de Lautréamont possède certaines similitudes avec celles de la publication d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud. L'auteur des *Chants de Maldoror*, pas plus que le poète de Charleville, n'aura connu le succès de son vivant. Ils sont morts jeunes tous deux. Ils ont fait imprimer à Bruxelles leurs poèmes les plus essentiels, dont quelques exemplaires seulement furent payés et distribués à des connaissances tandis que le stock imprimé restait en déshérence chez l'imprimeur ; l'un et l'autre à compte d'auteur : Rimbaud, en octobre 1873, *Une saison en enfer*, à l'Alliance typographique, J.M. Poot et compagnie, imprimeur-éditeur, alors que Ducasse publie, sans nom d'auteur, en 1868, chez Lacroix, le premier de ses *Chants*. C'est par des concours de circonstances tout à fait improbables que leurs œuvres sont parvenues à la postérité. Mais là où tant d'œuvres de leur époque ont sombré dans l'oubli, Rimbaud comme Ducasse ont émergé, de la tombe pour l'un, de la fosse commune pour l'autre, comme Lazare ressuscité du tombeau. Et cela changea définitivement la face de la poésie française contemporaine.

¹ L'enregistrement filmé de cette communication est disponible sur la chaîne YouTube de l'Académie à cette adresse : [\[lien à venir\]](#).

Les six chants complets de *Maldoror*, signés du patronyme *Comte de Lautréamont*, sont finalement imprimés en Belgique fin août 1869 par Albert Lacroix, sans référence d'éditeur cette fois. L'ouvrage ne fut pas diffusé, toutefois Ducasse et Lacroix restèrent en contact. En 1874, le stock des exemplaires de l'édition originale des *Chants de Maldoror* est racheté par Jean-Baptiste Rozez, libraire-éditeur tarbais installé en Belgique, et enfin mis en vente, avec une nouvelle couverture. Il faut attendre 1885 pour que Max Waller, directeur de la revue *La Jeune Belgique*, en publie un extrait et en fasse découvrir les textes. Léon Genonceaux publiera ensuite une édition intégrale des *Chants de Maldoror* en 1890. L'œuvre tombera entre les mains de Joris-Karl Huysmans, d'Alfred Jarry et de Remy de Gourmont. Jarry rendra hommage à « cet univers pataphysique » et les surréalistes, ensuite, reconnaîtront le poète comme l'un de leurs plus éminents précurseurs. « Pour nous, il n'y eut d'emblée pas de génie qui tint devant celui de Lautréamont », dira André Breton. La Belgique joua donc un rôle dans la diffusion de cette œuvre sulfureuse, dont témoigne aussi le numéro de la revue *Le Disque vert*², intitulé *Le cas Lautréamont*, daté de Paris-Bruxelles, 1925. De nos jours, bien que présent dans la contre-culture et l'*underground*³, Lautréamont reste peu cité en comparaison avec d'autres poètes français comme Rimbaud, Verlaine, Apollinaire ou Baudelaire qui ont été popularisés par les interprétations et adaptations musicales de Léo Ferré ou de Jean Ferrat. Dans le domaine de la musique expérimentale, nous rappellerons néanmoins l'œuvre de John Cage, *Les Chants de Maldoror pulvérisés par l'assistance même*⁴. C'est dire que le présent projet d'édition, sous la direction de Frédérique Longrée, aux éditions Caedere dans la collection « Rock and Poetry », vient paraphraser avec bonheur les quelques productions dédiées à une œuvre inclassable de la poésie du XIX^e siècle qui fait partie des sources littéraires d'une culture de la révolte. Ce livre illustré par Laurent Fièvre est accompagné par un CD dont la musique et les lectures, tout en sombre intensité, sont signées par Krzysztof Styczynski et Mathieu Goudot⁵. On percevra, dans la lecture musicale qui accompagne cette réédition des

² En mai 1922, *Le Disque vert* succédait à *Signaux de France et de Belgique*. Sous la direction de Franz Hellens, avec l'aide de littérateurs belges (Mélot du Dy, Odilon-Jean Périer, Paul Fierens) et français (André Salmon et Jean Paulhan), la revue s'imposera de 1922 à 1925 comme l'une des plus emblématiques de la scène littéraire d'après-guerre.

³ Guy Debord, Jim Jarmusch, William Klein, John Ashbery, Hubert-Félix Thiéfaine, le groupe de rock français Noir Désir, le groupe de metal rock progressif The Ocean, qui utilise ses écrits dans *Rhyacian* et *Mesoarchean*, deux chansons issues de l'album *Precambrian* (2007), Lucio Bukowski, le groupe de rock progressif français Maldoror et son album *L'Arbre-Cimetière* (2004) et l'influence de son œuvre sur l'inspiration des artistes de la scène rock (Velvet Underground, Jim Morrison, David Bowie), heavy metal, death metal, punk rock, rock industriel, cold wave et sous-culture gothique.

⁴ Kevin SALIOU, *Maldoror rock'n'roll*. En ligne :

<https://cahierslautreamont.wordpress.com/2014/11/14/maldoror-rocknroll/>.

⁵ En ligne : <https://editionscaedere.wixsite.com/catalogue>.

Chants chez Caedere, combien l'écriture de Lautréamont, par son caractère pulsionnel, appartient au domaine de l'oralité, avec sa ponctuation insolite, son souffle, son métissage et son baroquisme. Ce baroquisme, que l'on retrouvera plus tard chez un Jacques Crickillon (1940-2021), fait la part belle non seulement aux répétitions, aux images, aux hybridations, mais aussi au mélange des genres et des styles : le haut langage y cohabite ainsi avec le ton familier et celui de la vulgarité la plus crue. Sous tous ses aspects, cette édition souligne l'esprit rebelle et la noirceur d'une œuvre qui interpelle plus que jamais notre postmodernité.

La courte vie d'Isidore Ducasse, après sa naissance et son enfance en Uruguay, se déroule à Tarbes puis à Paris sous le Second Empire. Né à Montevideo en 1846, dans la colonie nombreuse des expatriés français au moment d'une longue guerre entre ce pays et l'Argentine, il disparaît à Paris en novembre 1870 durant la guerre opposant la France et la Prusse. Son père est employé au consulat de France à Montevideo, sa mère décède peu après sa naissance dans des circonstances peu claires. Une partie de sa famille reste fixée dans la région des Pyrénées atlantiques d'où elle est originaire, ce qui explique qu'il y sera envoyé pour faire ses études, d'abord au collège de Pau puis au lycée impérial de Tarbes. Il n'est pas inutile de se rappeler le contexte historique ambiant : Napoléon III devient empereur des Français après le coup d'État du 2 décembre 1851, mettant ainsi fin à la Deuxième République, et donne à son pouvoir la forme d'un empire autoritaire qui s'atténue après 1859 pour laisser place, progressivement, à un empire libéral. C'est l'époque du développement rapide en France du capitalisme industriel et de la bourgeoisie. La transformation urbanistique de Paris sous l'autorité du préfet Haussmann en illustre la dynamique. Mais le régime impérial va de pair avec une restriction des libertés dont eurent à souffrir nombre d'écrivains et de penseurs politiques, emprisonnés, traînés devant les tribunaux, comme Baudelaire et Flaubert, ou contraints à l'exil comme Victor Hugo. Face à l'autoritarisme impérial et à la censure, beaucoup de ces écrivains ou penseurs politiques furent contraints de publier ailleurs qu'en France : la Belgique et son secteur florissant de l'imprimerie fut alors une base arrière pour les réprouvés et les opposants français. Parmi ces éditeurs et imprimeurs, Albert Lacroix apprit le métier dans la maison d'édition de son oncle, François-Joseph Van Meenen, à Bruxelles, dont il devint l'associé en 1857. En 1861, Albert Lacroix créa la maison d'édition *Librairie internationale A. Lacroix, Verboeckhoven, et C^{ie}* et décrocha un soutien financier, en 1862, de la filiale bruxelloise de la banque Oppenheim, lui permettant d'acheter les droits d'édition des *Misérables* de Victor Hugo, interdit de séjour en France. Le succès international étant au rendez-vous, Albert Lacroix ouvrit des succursales à Leipzig, à Livourne puis à Paris. *A. Lacroix, Verboeckhoven, et C^{ie}* se spécialisa notamment dans la

publication d'œuvres d'auteurs français comme Louis Blanc, Edgar Quinet, Maurice Joly, ou encore Joseph Proudhon, penseur du socialisme libertaire, partisan du mutualisme et du fédéralisme, auteur entre autres de *Qu'est-ce que la propriété ?* En 1864, associé à Hetzel, il publia Émile Zola. Comme beaucoup de ses confrères, Lacroix pratiqua la publication à compte d'auteur : au cours du premier semestre 1869, il réclame ainsi 1200 francs-or, soit l'équivalent à cette époque de quatre années du salaire d'un ouvrier, à un certain Isidore Ducasse pour imprimer *Les Chants de Maldoror*...

Aucune œuvre littéraire ne peut se soustraire aux conditions de son émission, ce que souligne Julien Gracq : « Sans vouloir retirer à une manifestation géniale rien de ce qu'elle a d'unique et d'imprévisible, on ne peut se dissimuler que la force explosive de Lautréamont est la contre-épreuve soudain matérialisée de siècles de compression hypocrite et patiente⁶. » Le contexte social troublé de l'époque, l'émergence du positivisme et quelques siècles de domination étouffante par l'Église s'ajoutent ainsi au caractère généralement rebelle de l'adolescence pour expliquer le sentiment profond de révolte qu'on trouvera dans cette œuvre au noir qui prend à partie la culture de son temps et la théodicée de Leibniz. « Elohim est fait à l'image de l'homme », écrit Ducasse dans les *Poésies*, prenant ainsi le contre-pied du christianisme. Mais cela ne peut suffire à expliquer le génie d'Isidore Ducasse. La culture est un terme plus ou moins lié à celui de civilisation, ou, en allemand, de *Weltanschauung*, c'est-à-dire de vue métaphysique du monde, sous-jacente à une conception de la vie. Introduit par Kant au sens cosmique d'« image du monde » (*Weltbild*), ce terme a pris son sens actuel de conception ou de vision du monde depuis le romantisme, quand la notion de « monde » s'est trouvée centrée sur l'homme. Le romantisme introduit, à la suite de la philosophie du XVIII^e siècle, une rupture : la peinture, par exemple, découvre alors sa vocation symbolique, celle de la production de signes. Déjà, l'image, chez Baudelaire, était devenue son propre objet. Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire adopte en effet une perspective épistémologique : l'art, dont l'œuvre de Delacroix fournit le modèle, n'imité pas la nature mais l'exprime selon la subjectivité de l'artiste. Associant écriture de l'image à celle par l'image, Baudelaire met en place une esthétique des *correspondances*. Dès lors : « Comment rejoindre le monde à travers les mots ? Paradoxalement, par une mise entre parenthèses du sens, cette organisation symbolique que toute langue impose au réel⁷. » L'art moderne se désigne à partir de là comme *rupture*.

⁶ Julien GRACQ, « Lautréamont toujours », in *La Jeune Parque*, 1947. Cité dans LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, La Pléiade, 2007, p. 471-488.

⁷ Michel COLLOT, « Préface », in André DU BOUCHET, *Ici en deux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2011, p. 13.

L'aspect complexe et déroutant de l'œuvre de Lautréamont puise en effet sa source dans le refus d'être *située*. Si des procédés littéraires sont reconnaissables dans cette œuvre, comme le pastiche, le roman noir – le *Melmoth* de Maturin⁸, admiré aussi par Baudelaire, ou *Le Moine* de Lewis⁹ –, les figures d'une rhétorique convulsive, l'humour noir, l'emprunt à des traités de sciences exactes comme l'observation de la nature et du règne animal, le recours sans doute à des manuels scolaires de l'époque, la technique du collage, l'aphorisme et la métaphore, l'hyperbole, l'anathème envers le Créateur et ses créatures, l'examen de la question du Mal, l'œuvre s'est écrite au jour le jour, vraisemblablement sur un canevas variable, sous la forme d'un chantier ou d'un patchwork. L'esthétique du roman noir au XIX^e siècle, à laquelle puise allègrement Lautréamont pour *in fine* la subvertir, est principalement héritée de la littérature gothique du XVIII^e siècle. Elle se caractérise par une volonté de susciter la peur, l'angoisse et la fascination pour le morbide. Les récits se déroulent souvent dans des lieux clos et obscurs : abbayes en ruines, châteaux, cryptes, souterrains labyrinthiques, cimetières ou prisons. Ils créent un sentiment d'épouvante et de mélancolie, souvent renforcé par des éléments surnaturels ou une menace latente. On y trouve des figures de victimes innocentes, de tyrans cruels, de moines corrompus ou de vampires. Le roman noir du XIX^e siècle flirte avec le surnaturel, le macabre et le dédoublement de la personnalité. Ces textes sont largement publiés en feuilleton dans la presse de l'époque : Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*), Ponson du Terrail (*Rocambole*) et Paul Féval (*Les Habits Noirs*) sont alors des auteurs populaires et à succès. Quant aux maîtres anglo-saxons du genre (Mary Shelley, Matthew G. Lewis, Horace Walpole, Charles R. Maturin, John Polidori, et des autrices qui s'en inspirent comme Jane Austen ou Emily Brontë), leurs romans sont accessibles en traduction française ou connus à l'époque tout comme Edgar Allan Poe, traduit par Charles Baudelaire. Tous ces traits de l'esthétique noire sont présents dans le narratif maldororien. Mais ils s'y trouvent en quelque sorte moqués par l'outrance baroque et l'exagération, le détournement des figures du discours et des dispositifs, la critique de la morale et de la religion qui y est omniprésente, le tyran le plus cruel de tous étant le Créateur :

⁸ Le roman gothique de Charles Robert Maturin fut publié en 1820 au Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande et traduit en français pour la première fois intégralement en 1965, après deux traductions partielles en 1821 et en 1867.

⁹ Ce roman de Matthew Gregory Lewis fut publié pour la première fois en 1796. Cette œuvre, considérée comme l'un des exemples les plus marquants du roman gothique anglais, a suscité une importante controverse lors de sa parution en raison de son contenu jugé scandaleux et subversif. Le roman raconte l'histoire d'Ambrosio, un moine capucin respecté à Madrid, dont la corruption morale et la chute dans le péché forment l'arc narratif principal. L'intrigue, qui se déroule dans l'Espagne du XVI^e siècle, mêle des éléments surnaturels, une critique acerbe de l'Église catholique et une exploration des thèmes de la tentation, de l'hypocrisie religieuse et de la sexualité réprimée.

« Je vous ai créés ; donc j'ai le droit de faire de vous ce que je veux. Vous ne m'avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c'est pour mon plaisir. »
Et il reprenait son repas cruel, en remuant sa mâchoire inférieure, laquelle remuait sa barbe pleine de cervelle¹⁰.

On ne peut s'empêcher de voir, dans cette description, *Saturne dévorant un de ses fils*, une des *Peintures noires* de Francisco de Goya, peinte entre 1819 et 1823. Ce qui tendrait à prouver que Ducasse n'avait pas que des références littéraires. Les *Chants* se plaisent donc à combiner échos et interférences. Ils posent le problème d'une composition dans laquelle certains ont discerné une construction méditée, là où s'impose plutôt « une insidieuse insistance¹¹ ». L'effacement des référents par un procédé paradoxal d'accumulation et une composition en miroir qui ruine toute tentative d'une lecture univoque sont une des caractéristiques de cette œuvre au même titre que la question centrale du Mal. Car pour l'homme en *mal d'aurore* il n'existe pas d'autre voie pour questionner le problème du Mal que d'en renverser complètement la perspective. À la suite des *Chants*, où la langue est véritablement dynamitée, ses *Poésies I* et *Poésies II*, écrites en prose, contiennent des aphorismes percutants ou des réflexions sur la littérature : Lautréamont y dévoile notamment son admiration pour Byron et y cultive, comme dans *Les Chants de Maldoror*, une révolte envers l'ordre établi, réfutant tour à tour Balzac, Alexandre Dumas fils, Victor Hugo, Jean-Jacques Rousseau, George Sand ou Eschyle, et généralement ceux qu'il considère comme toutes les *Grandes Têtes molles* de l'époque :

Il y a des écrivains ravalés, dangereux loustics, farceurs au quarteron, sombres mystificateurs, véritables aliénés, qui mériteraient de peupler Bicêtre. Leurs têtes crétinisantes, d'où une tuile a été enlevée, créent des fantômes gigantesques, qui descendent au lieu de monter. Exercice scabreux ; gymnastique spécieuse. Passez donc, grotesque muscade¹².

Lautréamont l'iconoclaste ne manque jamais de piétiner quelque litière, en des exercices de style à mi-chemin de la pochade estudiantine et de l'énumération loufoque :

¹⁰ Isidore DUCASSE, comte de LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF » n° 208, 1969, p. 100.

¹¹ Jean-Luc STEINMETZ, préface à l'édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont, Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. XXII.

¹² Isidore DUCASSE, comte de LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 274.

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, Chateaubriand, le Mohican-Mélancolique ; Sénancourt, l'Homme-en-Jupon ; Jean-Jacques Rousseau, le Socialiste-Grincheur ; Anne Radcliffe, le Spectre-Toqué ; Edgar Poe, le Mameluck-des-Rêves-d'Alcool ; Mathurin, le Compère-des-Ténèbres ; Georges Sand, l'Hermaphrodite-Circoncis ; Théophile Gauthier, l'Incomparable-Épicier ; Leconte, Captif-du-Diable ; Goethe, le Suicidé-pour-Pleurer ; Sainte-Beuve, le Suicidé-pour-Rire ; Lamartine, la Cigogne-Larmoyante ; Lermontoff, le Tigre-qui-Rugit ; Victor Hugo, le Funèbre-Échalas-Vert ; Miśkiéwicz, l'Imitateur-de-Satan ; Musset, le Gandin-Sans-Chemise-Intellectuelle ; et Byron, l'Hippopotame-des-Jungles-Infernales¹³.

On trouve ainsi dans les *Poésies* des persiflages qui n'ont rien à envier aux outrances des *Chants*. Ainsi ce passage où Ducasse se moque de la poésie classique, romantique et sirupeuse :

Dès que l'aurore a paru, les jeunes filles vont cueillir des roses. Un courant d'innocence parcourt les vallons, les capitales, secourt l'intelligence des poètes les plus enthousiastes, laisse tomber des protections pour les berceaux, des couronnes pour la jeunesse, des croyances à l'immortalité pour les vieillards¹⁴.

Il trace une autre voie pour la littérature, car si « une philosophie pour les sciences existe », écrit-il, « il n'en existe pas pour la poésie » :

Si je considère l'humanité comme une femme, je ne développerai pas que sa jeunesse est à son déclin, que son âge mûr s'approche. Son esprit change dans le sens du mieux. L'idéal de sa poésie changera. Les tragédies, les poèmes, les élégies ne primeront plus. Primera la froideur de la maxime ! [...] Le genre que j'entreprends est aussi différent du genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans en indiquer le remède, que ce dernier ne l'est pas des mélodrames, des oraisons funèbres, de l'ode, de la strophe religieuse¹⁵.

¹³ *Ibid.*, p. 279.

¹⁴ *Ibid.*, p. 287.

¹⁵ *Ibid.*, p. 290-291.

Aragon est l'un de ceux qui souligneront le mieux cette articulation entre deux corpus qui ont posé de nombreux problèmes de compréhension et de lecture à la postérité maldororienne :

[...] je tiens pour absurde de s'en tenir aux *Chants de Maldoror*, et d'ignorer les *Poésies*; mais [...] en même temps les *Poésies* ne me dispensent pas des *Chants*. Je veux dire que s'en tenir aux *Poésies* comme à la conclusion définitive d'une discussion sur le bien et le mal, c'est faire d'elle un simple manuel de morale, ce qu'elles ne sont pas, c'est les assimiler à une leçon dogmatique, un art de se conduire. Ducasse n'y a-t-il pas lui-même prévenu son lecteur : *L'écrivain, sans séparer l'une de l'autre, peut indiquer la loi qui régit chacune de ses poésies*? Et j'aimerais qu'on réfléchisse un peu sur ce qu'il ajoute, quelques lignes plus loin : *Les descriptions sont une prairie, trois rhinocéros, la moitié d'un catafalque. Elles peuvent être le souvenir, la prophétie. Elles ne sont pas le paragraphe que je suis sur le point de terminer...* J'aimerais qu'à toute interprétation des *Chants* et des *Poésies*, on se pose la question de la figure qu'y font ces trois dernières phrases, on se demande comment ces trois phrases s'intègrent dans l'explication de textes dont on croyait se satisfaire. Chers linguistes qui vous en tenez à la description du langage¹⁶...

Ducasse pratique une écriture *pulsionnelle*, par phrases-refrains et collages, pétrie de provocations, comme on en retrouvera plus tard chez Alfred Jarry. Chez Lautréamont, la forme complexe du texte est complétée par le contenu lui-même, où rêve et fiction fusionnent au même titre que le narrateur et son lecteur, *auteurs tous deux* d'un texte qui se fissure par un principe de destruction, de paradoxe et d'effet-miroir jusqu'à l'hyperbole finale : « [...] allez-y voir vous-même, si vous ne voulez pas me croire », qui fait écho au début du *Chant premier* : « 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 [...]. Il n'est pas bon que tout le monde lise les pages qui vont suivre ; quelques-uns seuls savoureront ce fruit amer sans danger. » Dans les *Poésies*, Ducasse poursuit ce refus des positions traditionnelles et classiques entre l'auteur et son lecteur par cette assertion : « La poésie sera faite par tous. » Dans ce brouillage constant de la norme et de la forme classiques, Lautréamont donne un exemple à la fin de ses *Chants*, dont il conclut la noire poésie par un petit roman qui en résume à nouveau l'intrigue :

¹⁶ Louis ARAGON, « Les Poésies voient le jour », in *Les Lettres françaises*, 8 juin 1967, cité dans J.-L. STEINMETZ, *op. cit.*, p. 559.

[...] cette intrigue essentielle réclamait d'être contée de nouveau, par une méthode qu'il qualifie d'« analytique », s'il faut admettre avec Baudelaire que le roman recourt à l'analyse. Ce sera donc le « petit roman » rocambolésque de la fin, divisé en huit chapitres et qui, paradoxalement, offre l'aspect d'une œuvre de synthèse. [...]. Et si l'absurde y triomphe, on n'en croit pas moins à la quête homosexuelle dont Mervyn est l'objet, à son trouble d'adolescent, au comique de combats surnaturels et à la géopolitique de l'action terminale, trop calculée pour ne pas être significative (d'une signification sans doute aussi évidente que *la lettre cachée* de Poe). Parcours fléché que celui de Mervyn, résonance obligatoirement sacrificielle de sa projection depuis la colonne Vendôme jusqu'au dôme du Panthéon, monument des Grands Hommes, aux dimensions d'un Paris plus que jamais centre du monde, et d'une Bibliothèque impériale, centre de ce centre¹⁷.

Je rappelle que *La Lettre volée* (ou cachée) est une célèbre nouvelle policière d'Edgar Allan Poe, publiée en 1844 et mettant en scène le détective Auguste Dupin. Une lettre compromettante est volée à une personne de haut rang par le ministre D... dans ses appartements royaux. La lettre donne au voleur un ascendant politique dangereux sur la victime. La police parisienne, dirigée par le préfet G..., cherche en vain la lettre en supposant qu'elle est cachée dans un endroit secret et complexe. Auguste Dupin comprend que le ministre D... a caché la lettre en la mettant *volontairement en évidence*. Le ministre a compris que le meilleur endroit pour cacher quelque chose est de la rendre trop visible pour être remarquée. Dupin se rend chez le ministre, repère la lettre dans un porte-cartes, et l'échange contre un fac-similé préparé à l'avance. Cette nouvelle, considérée comme un pilier du genre policier, centrée sur l'analyse psychologique plutôt que sur les indices matériels, montre que le positivisme a ses limites et que la solution paradoxale est une clé de lecture plus pertinente que celle de la déduction *apparemment* logique.

Les Chants de Maldoror sont avant tout une *épopée* : ils mettent en scène des personnages héroïques et peignent des scènes faussement sublimes, proches en cela d'une littérature baroque comme celle de l'Arioste, l'*Orlando furioso*, ou de *La Jérusalem libérée* du Tasse puis du *Don Juan* et du *Pèlerinage de Childe Harold* de Byron... Un extraordinaire bestiaire s'y trouve dépeint dont la fonction symbolique et mythologique engendre un effet de fantastique. Maldoror est l'ennemi, sous ces différents avatars, humains ou bestialisés, *d'un Dieu déchu, quasi gnostique* (J.-L. Steinmetz). La violence de Lautréamont, qui possède aussi des accents sadomasochistes, s'exerce ici autant contre Dieu qu'envers ses créatures : nous sommes dans le pessimisme le plus absolu quant

¹⁷ *Ibid.*, p. XXIII.

aux fruits de la création et de la raison, ce qui n'a pas manqué de rebuter Camus dont *L'Homme révolté* envisage néanmoins *Sisyphes heureux* : rien de tel chez Lautréamont, où l'imprécation voisine avec le dépassement des contraires sur lesquels toute morale et tout langage, à travers les constructions de la rhétorique, se font le véhicule d'une pensée binaire, signe de l'esprit bourgeois et du catéchisme religieux :

Si tu as un penchant marqué pour le caramel (admirable farce de la nature), personne ne le concevra comme un crime ; mais, ceux dont l'intelligence, plus énergique et capable de plus grandes choses, préfère le poivre et l'arsenic, ont de bonnes raisons pour agir de la sorte, sans avoir l'intention d'imposer leur pacifique domination à ceux qui tremblent de peur devant une musaraigne ou l'expression parlante des surfaces d'un cube. Je parle par expérience, sans venir jouer ici le rôle de provocateur¹⁸.

Les *Chants* comme les *Poésies* échappent aux formes poétiques ou littéraires traditionnelles. Les textes des premiers sont une prose métissée, découpée en chants et en strophes, tandis que les secondes sont de la prose critique mêlée d'éclats lapidaires et de formules-chocs. Et s'il utilise les procédés du roman noir – comme ceux à l'œuvre dans *Le Château d'Otrante* de Walpole –, il les conteste immédiatement dans le même mouvement. Tout comme il brouille la dichotomie entre le Bien et le Mal, le Créateur/Élohim et la crapule, il crée une langue et une pensée paradoxales, irrécupérables, inclassables et toujours neuves, inépuisables dont il explique dans les *Poésies* qu'elle doit avoir « pour but la vérité pratique ». Ce retournement du gant du discours est constant chez Lautréamont : si le roman noir lui-même, auquel il emprunte nombre d'aspects, est mis en question dans les *Chants*, « c'est que le roman est un genre faux parce qu'il décrit les passions pour elles-mêmes ». Pour Lautréamont, dès lors, la poésie « [...] énonce les rapports qui existent entre les premiers principes et les vérités secondaires de la vie. Chaque chose reste à sa place. La mission de la poésie est difficile. Elle ne se mêle pas aux événements de la politique, à la manière dont on gouverne un peuple, ne fait pas allusion aux périodes historiques, aux coups d'État, aux régicides, aux intrigues des cours. Elle ne parle pas des luttes que l'homme engage, par exception, avec lui-même, avec ses passions. Elle découvre les lois qui font vivre la politique théorique, la paix universelle, les réfutations de Machiavel, les cornets dont se composent les ouvrages de Proudhon, la psychologie de l'humanité. Un poète doit être plus utile qu'aucun citoyen de sa tribu¹⁹ ».

¹⁸ LAUTREAMONT, *Œuvres complètes, op. cit.*, chant cinquième, strophe 1, p. 191.

¹⁹ Isidore DUCASSE, *Poésies II*, in LAUTREAMONT, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 280.

Ducasse/Lautréamont réfute à la fois, dans les deux avatars volontairement opposés qu'il expose dans ses patronymes et dans les propos de ses œuvres en deux volets, la poésie événementielle, la poésie du *moi/je*, la littérature scientifique, qui donne à l'auteur l'occasion de formules d'une cuistrerie réjouissante, la littérature industrielle et de divertissement (poésie classique ou prose contemporaine comme le roman noir et le roman-feuilleton), creusant ici un sillon qui fut celui de la fondamentale hantise baudelairienne, la recherche du *grand secret*, la croyance en une *poésie pure*. Notons au passage que cette œuvre en diptyque – *Les Chants de Maldoror*, *Les Poésies* – fait écho à deux autres poètes dont le caractère stylistique de l'œuvre contient lui-même également un diptyque : Baudelaire, avec *Les Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris : petits poèmes en prose*, et Rimbaud, avec *Les Illuminations* et *Une Saison en enfer*... Il affirme que « l'auteur des pages qui suivent a cru possible de concilier ces deux manières (le roman ancien et moderne). Il a voulu laisser à la fantaisie créatrice pleine et entière liberté de s'aventurer dans l'infini domaine de l'imagination et d'apporter ainsi des situations plus intéressantes ; □ mais il a également souhaité de mener les acteurs de son drame selon les règles de la vraisemblance ; en un mot, de les faire penser, parler et agir comme on pourrait supposer que des hommes et des femmes réels agiraient dans des situations extraordinaires. Il avait observé que, dans tous les écrits religieux, les personnages témoins des miracles et des prodiges les plus stupéfiants n'abandonnaient jamais leur caractère humain ; tandis que dans toute œuvre romanesque un événement anormal ne manque jamais d'être accompagné d'un dialogue absurde □²⁰ ». Remarquons aussi que tous trois se sont préoccupés du rire. Ont manié par ce moyen une forme de distanciation. Lautréamont écrit au *Chant IV* (strophe 2) que, d'après certains philosophes, il est assez difficile « de distinguer le bouffon du mélancolique, la vie elle-même étant un drame comique ou une tragédie dramatique ». Nous entendons ici en écho l'assertion rimbaldienne qui lui est contemporaine : « La vie est la farce à mener par tous. » Dans son usage de la langue littéraire originale qu'il crée, Lautréamont met en mouvement une forme d'humour très particulière qui développe plus avant, dans sa cruelle lucidité, celui de Baudelaire influencé par « le rire infernal » de Melmoth, et qui écrivait à propos du roman de Maturin : « Le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémédiable. » Dans ce court essai rédigé en 1855, Baudelaire s'interroge sur ce qui provoque le rire et en arrive à la conclusion que le rire est satanique et donc profondément humain : « comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur

²⁰ Marcelin PLEYNET, *Lautréamont par lui-même*, Paris, Le Seuil, coll. « Microcosme : Écrivains de toujours » n° 74, 1970, p. 73.

infinie et d'une misère infinie²¹.» Rappelons la conception de l'humour noir développée et illustrée dans sa célèbre anthologie par André Breton :

« Pour qu'il y ait comique, c'est-à-dire émanation, explosion, dégagement de comique, dit Baudelaire, il faut... » *Émanation, explosion* : il est frappant de trouver les deux mêmes mots associés chez Rimbaud et cela au cœur même d'un poème on ne peut plus prodigue d'humour noir [...] : « Rêve » [...]. « Il n'est rien, a-t-on dit, qu'un humour intelligent ne puisse résoudre en éclats de rire, pas même le néant..., le rire, en tant que l'une des plus fastueuses prodigalités de l'homme, et jusque la débauche, est au bord du néant, nous donne le néant en nantissement²².

Maldoror, lui, ne rit pas, est incapable physiologiquement de rire, ce qui ferait encore de lui un homme. Lautréamont écrit :

J'ai voulu rire comme les autres ; mais cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une erreur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas²³.

Cette métaphore du sourire sanglant à laquelle recourt Lautréamont fait référence, comme chez Rimbaud, dans sa *Lettre du voyant*, ou chez Hugo, dans son roman *L'homme qui rit*, à la pratique atroce des *comprachicos*, qui consistait à enlever des enfants pauvres et à les défigurer par un sourire grotesque, les mutilant d'une oreille à l'autre, pour divertir les milieux aristocratiques, où on les exposait comme des bouffons. On peut, au-delà d'une lecture métaphysique de la métaphore, penser que Lautréamont nous propose une critique sociale et politique sous-jacente : il ne faut jamais mésestimer la composition textuelle à double et triple fond chez Ducasse.

Tout en recourant à un nombre impressionnant de lectures et d'emprunts aux formes littéraires passées et contemporaines de sa brève existence, Ducasse libère la poésie de

²¹ Charles BAUDELAIRE, *De l'essence du rire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio 2 € » n° 6917, 2021.

²² André BRETON, *Anthologie de l'humour noir, Le paratonnerre*, préface, Paris, Le Livre de poche, 1973, p. 9-16.

²³ LAUTREAMONT, *op. cit.*, chant 1, strophe 5.

son carcan rationnel et référentiel, il engage l'esprit humain et l'homme en mal d'aurore dans une plongée dans l'inconscient qui fut déjà celle voulue par Novalis et par Nerval, ce qui justifia sans doute l'intérêt d'André Breton et celui de Michaux, initiateur du numéro du *Disque vert* déjà cité :

Pour moi, il n'y a pas de cas Lautréamont. Il y a le cas de tout le monde, sauf lui, et sauf Ernest Hello. Il y a le cas cuistre, le cas de la littérature, le cas des romanciers, le cas de l'infiniment diverse médiocrité et le cas de ceux qui prennent Lautréamont pour un cas. [...]. J'ai aimé sans restriction ni explication deux hommes : Lautréamont et Ernest Hello. Le Christ, aussi, pour dire vrai [...]²⁴.

Dans son rapport avec l'interdit et la langue, Ducasse n'opère pas autrement que Rimbaud écrivant dans sa *Lettre du voyant* : « Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. [...] » Cette citation montre qu'entre Rimbaud et Ducasse, même s'ils ne se sont jamais parlé, bien qu'ils se soient probablement croisés au Café Voltaire ou au Café de Flore, lieux prisés des intellectuels, des poètes et de la bohème parisienne de l'époque, il existe des similitudes dans la révolution qu'ils infligent à notre rapport à la langue. Notre langue est dite maternelle : c'est d'elle que nous naissons, au sein d'une histoire et d'une culture déterminées. Dans notre expression langagière, nous nous faisons l'écho de ceux qui sont venus avant nous et notre langue est donc référentielle. Comment dès lors imaginer, comme le veulent Rimbaud et Ducasse, une langue rompant avec cette chaîne d'influences, ce joug historique et institutionnel ? C'est pourquoi dès le début de son premier Chant, Maldoror indique le danger de l'inconnu, ces *landes inexplorées* : un inconnu pour le lecteur mais aussi pour le locuteur, c'est-à-dire l'auteur lui-même : l'écriture ainsi n'est plus le médium mais le sujet même du livre, du poème.

Un élément tout aussi important du texte maldororien est la multiplication des identités et des noms : on retrouvera plus tard dans l'utilisation des hétéronymes chez Pessoa un avatar littéraire de ce procédé. Maldoror lui-même, mais aussi le type de l'adolescent blond « devenu la proie insatiable du héros » (J.-L. Steinmetz), les êtres imaginaires à la nature d'anges : Léman, Lohengrin, Lombano, Holzer et les figures obsessionnelles que sont Mario, Tremdall, Réginald, Elsseneur, Mervyn correspondent à des échantillons d'humanité mus par la pulsion et par l'instinct, dans une confrontation relationnelle d'amour/haine à caractère sadomasochiste. Il y a là, sans conteste, les signes d'une révolte, dans la langue même, d'un corps confronté à son

²⁴ *Ibid.*, p. 399.

éveil sexuel. À la piste ouverte par Lautréamont, piste anarchique oscillant entre violence pure, sacrilège assumé et utopie réformatrice, Pessoa, poète du XX^e siècle, ajoutera le non-sens d'une vie résumée par la routine, l'habitude, l'insignifiance, l'absence d'ouverture et d'appel d'air. Au sentiment de l'exil dans la vie quotidienne et sociale correspond un phénomène de diffraction et d'éclatement du Moi. Ce sentiment d'être né troué, propre à Michaux dont témoigne par exemple le personnage de *Plume*, ou le caractère de *spleen* chez Baudelaire ou de *saudade* perceptible chez Pessoa débouche chez ce dernier sur un phénomène de complexité maximale dans la diffraction des personnalités, auteurs de fictions poétiques et doubles de l'auteur lui-même. Nous verrons, avec Inès Oseki-Dépré, que « la pluralité est là pour figurer l'impossibilité de dire une vérité provenant du Logos²⁵ ». Cette lecture des hétéronymes est le signe d'une recherche de dissémination, de pulvérisation de l'être qui permettrait d'atteindre à une autre réalité que celle définie par la société et, si nous nous en référons aux analyses d'Otto Rank²⁶ sur le monisme primitif où l'âme serait l'image du corps, par la multiplication des corps, à une immortalité de l'âme. Cette immortalité étant l'enjeu dès lors de la littérature même. Le texte poétique en constante métamorphose et non plus le rapport dogmatique à l'ordre naturel de la création et à la Nature, fruit de son Créateur, devenant ainsi l'espace d'une tension toujours neuve et imprévue. Pour Lautréamont aussi, le texte des *Chants* et son miroir inversé que sont les *Poésies* sont un *devenir-écriture* :

Vivre n'est pas nécessaire, ce qui est nécessaire, c'est créer²⁷.

Les divers personnages et les figures animalières qui parsèment le texte des *Chants* témoignent d'un foisonnement métamorphique qui brouille le discours et la figure du *Même*. Le rapport entre scripteur et lecteur est également modifié. Par ailleurs, les formes littéraires utilisées par Ducasse ne le sont pas pour le plaisir d'une nouveauté qui justifierait les anciennes. En jouant ces anciennes formes par l'effet de la répétition, Ducasse rompt leur cadre référentiel :

²⁵ Inès OSKI-DEPRE (sous la dir.), *Le spleen du poète : autour de Fernando Pessoa*, Paris, Ellipses, 1997.

²⁶ Voir : *Don Juan et le double* [« Don Juan und Der Doppelgänger »] (trad. de l'allemand par S. Lautman), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot » n° 23, 2001, et *Le Mythe de la naissance du héros. Essai d'une interprétation psychanalytique du mythe* (1909), suivi de *La légende de Lohengrin*, Paris, Payot, 2000. Rappelons qu'Otto Rank a rédigé deux chapitres de *L'Interprétation du rêve* de Sigmund Freud, qui figurent dans les éditions 4-7, de 1914 à 1922 : *Traum und Dichtung* [« Rêve et poésie »] et *Traum und Mythos* [« Rêve et mythe »].

²⁷ Fernando PESSOA, *Œuvres II*, Paris, Bourgois, 1988, p. 55.

Étant entendu que le contrepoint de la répétition lauréatmontienne aura toujours pour « sujet » l'auteur même de cette répétition – répétition de Lautréamont comme scripteur de la répétition, répétition de toute lecture du scripteur. Et c'est ainsi que la nature noire, que les lieux naturels du roman noir, lieux des ébats et des débats entre le bien et le mal, deviennent dans les *Chants de Maldoror* débat du lieu comme tel : ou Maldoror-seul-dans-son-intime-raisonnement²⁸.

On notera en même temps une entreprise de destruction quasi systématique des notions abstraites auxquelles recourt généralement le roman noir telles que la haine, la méchanceté, la cruauté, la gloire, la culpabilité, la prostitution, l'animalité, l'océan en tant que métaphore du cœur humain, la mort, la famille, le cimetière comme lieu de séjour :

[...] à peine commençons-nous à les distinguer, à les distribuer, que déjà nous échappons aux exigences de Lautréamont ; que nous trahissons le livre, dans la mesure où, justement, ces « qualités » n'y apparaissent jamais pour elles-mêmes, mais pour nous ; où l'une n'épargne pas l'autre ; où, apparaissant toutes en même temps, prises toutes sous le manteau de l'interdit majeur, les particularités de chacune dépendent du rapport qui les lie aux autres ; où la fiction qu'elles commandent (nous-mêmes) ne se lit plus sur le mode de la chronologie linéaire, mais joue à partir de la linéarité (temporalité) sur la multiplicité expressive du présent des aliénations (et aussi bien sur les diverses formes de récit conventionnel). Les formes de récit conventionnel pouvant, dans une telle perspective, être considérées comme des structures types d'aliénation²⁹.

Par ces procédés, Lautréamont indique qu'il a compris « qu'il n'était pas possible de questionner l'inconscient du côté de la conscience, mais qu'il fallait, renversant le mode rhétorique, mettre la conscience en état d'étourdissement ensommeillé : *Lave tes mains, reprends la route qui va où tu dors...* (strophe 13). De la nuit de la conscience à l'aurore, les *Chants* sont tout naturellement amenés à faire une large part au sommeil, aux rêves, à la veille aussi bien³⁰ ».

Dans *Poésies II*, Ducasse mentionne clairement le but qu'il s'est fixé : élaborer une *science distincte de la poésie* : « La science que j'entreprends est une science distincte de la poésie. Je ne chante pas cette dernière. Je m'efforce de découvrir sa source. » Des *Chants de Maldoror* aux fascicules des *Poésies*, Ducasse, comme Rimbaud cherchant, dans

²⁸ Marcelin PLEYNET, *op. cit.*, p. 75.

²⁹ *Ibid.*, p. 121-122.

³⁰ *Ibid.*, p. 122.

sa *Lettre du voyant*, « le lieu et la formule », ne cesse de revenir à cette question du lieu à désigner, c'est-à-dire la découverte dans le langage des moyens permettant « d'arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort ». Ce point focal nouveau, Lautréamont le traque dans un rapport jamais encore conçu : « le rapport de la pensée à son histoire, de l'œuvre à sa pensée, le rapport lecture-écriture, inscription-souscription, le rapport du sujet dans sa dépendance à la lecture, dans la dépendance de sa lecture ; et derrière tout cela, le schéma analytique même qui fait apparaître tout cela (démystification culturelle, scientiste, rhétorique, philosophique) ; enfin l'œuvre ducassienne, dans ses parties comme dans sa totalité, ne cesse d'en appeler à cette science qui n'est pas science de l'homme puisque, comme écrit Jacques Lacan : *Il n'y a pas de science de l'homme, parce que l'homme de la science n'existe pas mais seulement son sujet*³¹. » La science dès lors recherchée par Ducasse n'est pas celle d'une « littérature ». À cet égard nous mesurerons combien la poésie actuelle et la littérature de notre début de siècle sont régressives par rapport aux buts assignés à cette nouvelle science par Ducasse dans ses *Poésies* :

L'écrivain qui se laisse tromper par les sentiments ne doit pas être mis en ligne de compte avec l'écrivain qui ne se laisse tromper ni par les sentiments, ni par lui-même. (*P. II*)

La poésie personnelle a fait son temps de jonglerie relative et de contorsions contingentes. (*P. I*).

Il n'y a pas pour Ducasse de science de l'écriture sans science de la lecture. Pour le comte de Lautréamont, la littérature est le sujet de la littérature, la poésie le sujet de la poésie. Le lire et l'entendre aujourd'hui serait un acte de salutaire vigilance.

Copyright © 2026 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Éric Brogniet, *L'œuvre au noir du comte de Lautréamont* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2026. Disponible sur : <www.arllfb.be>

³¹ Marcelin PLEYNET, *op. cit.*, p. 175-176.