

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'œuvre de Lautréamont, une parodie proliférante.

Analyse littéraire et propositions pour la classe de français.

Auteur : Antoine Masson
Promoteur : Jean-Louis Dufays
Année académique 2020-2021
Master [120] en langues et lettres anciennes et modernes, à finalité
didactique.

Remerciements

Arrivé à la fin de ce mémoire qui conclut un cursus universitaire de cinq ans, j'ai conscience que cet écrit n'aurait pu voir le jour sans l'aide précieuse d'un ensemble de personnes qu'il me tient à cœur de saluer ici.

Je veux tout d'abord remercier mon promoteur, Monsieur Dufays, pour son aide précieuse tout au long de la rédaction de ce mémoire. Sans sa patience, sa relecture attentive et ses conseils, ce mémoire n'aurait certainement pas eu la même ampleur. Son sens de la précision m'a permis de me surpasser et de mettre en œuvre une persévérance dont je ne m'imaginais pas capable. Son exigence envers moi n'a fait que renforcer mon envie de savoir, de connaître et de transmettre, ce qui est la valeur fondatrice de ma profession.

Je ne peux que remercier ma mère pour ses précieuses relectures tout au long de l'écriture de ce mémoire, mais aussi pour m'avoir guidé durant toutes ces années. Elle m'a soutenu depuis mes premiers apprentissages jusqu'à ce jour où je termine mon cursus.

Je tiens ensuite à exprimer ma gratitude à mon père pour son aide dans la mise en page, pour son support dans mes études, et pour ses conseils. Son acceptation de mes choix de vie parfois différents de ses propres valeurs me permet de me sentir plus serein dans les moments pénibles.

Je remercie également mon parrain et Pierre pour leur accueil, leur gentillesse et leur disponibilité. Ils ont su me remotiver dans les périodes de doute et m'apaiser dans les moments de tourmente. Sans leur hospitalité et leur positivité, jamais ce travail n'aurait pu aboutir.

Mon petit frère fut aussi un précieux soutien moral. Sa bonhomie et son éternelle bonne humeur ont été pour moi source de stabilité. Lui et Zoa m'ont permis de me changer les idées quand le besoin s'en faisait ressentir.

Je remercie enfin la personne qui prendra le temps de me lire.

Introduction

Les programmes actuels du cours de français laissent à l'enseignant une assez grande liberté quant aux auteurs à aborder en classe, pourvu que soient étudiés quelques courants considérés comme « incontournables ». Cette latitude est une véritable opportunité pour chaque professeur : elle lui permet en effet de proposer aux élèves de lire et d'analyser des œuvres qui ont été peu exploitées dans les écoles jusqu'à ce jour.

Désireux de profiter de cette occasion pour proposer un enrichissement de l'enseignement de la littérature, nous avons jeté notre dévolu sur Isidore Ducasse, plus connu sous le nom de « Comte de Lautréamont ». Écrivain français d'origine uruguayenne de la seconde moitié du 19^e siècle, il est communément rattaché aux poètes maudits. Il connaît cependant une fortune scolaire bien moins enviable que d'autres auteurs regroupés sous ce libellé tels que Baudelaire, Verlaine ou encore Rimbaud.

Pourtant, nous sommes convaincu qu'il mérite tout autant de figurer au programme annuel d'un professeur de français. Une lecture approfondie de l'œuvre lautréamontienne mène en effet au constat qu'elle comporte un nombre important de qualités. En effet, il a connu un rayonnement important. Nous verrons d'ailleurs que les surréalistes l'ont pris comme modèle. Nous avons dès lors décidé de nous pencher sur la manière dont nous pourrions envisager l'enseignement de Lautréamont.

Notre étude comporte deux étapes principales, qui correspondent aux deux parties de ce mémoire.

Dans un premier temps, nous ferons le point sur l'actualité scientifique et didactique de Lautréamont.

Nous commencerons par dresser la biographie de l'auteur sur la base des éléments disponibles aujourd'hui et par présenter brièvement l'attitude de la critique à son égard.

Une fois que ces bases auront été posées, nous examinerons plusieurs composantes de l'œuvre lautréamontienne qui nous semblent particulièrement dignes d'intérêt et susceptibles de contribuer à la construction d'une séquence de cours efficace. En l'occurrence, nous avons sélectionné le Bestiaire des *Chants*, l'agressivité caractéristique de ce même livre et l'importance de l'intertextualité dans la composition des œuvres ducassiennes.

La troisième composante, qui sera la plus importante, concerne la parodie. Comme nous le verrons, il s'agit d'une clef de lecture majeure de cette œuvre qui a posé tant de difficultés aux critiques. Envisager la production littéraire de Ducasse comme étant parodique permet en effet de résoudre quelques mystères tels que l'apparente rupture radicale entre *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*.

La seconde partie de ce travail s'appuiera sur les analyses de la première pour proposer des pistes concrètes pour l'enseignement de Lautréamont et de son œuvre.

Nous commencerons par nous interroger sur la place réservée à Isidore Ducasse dans les programmes et les manuels scolaires. Cela nous permettra de faire l'état des lieux des pratiques de l'enseignement de notre poète à travers les époques. Consulter des ouvrages scolaires sera également l'occasion de repérer des pistes encore inexploitées.

Une enquête nous permettra ensuite de nous faire une idée de la connaissance et de l'appréciation de Lautréamont parmi la population. Les résultats de cette étude nous informeront notamment de la taille du défi que représente notre entreprise. Si, comme nous le supposons, l'auteur est globalement peu connu, il nous faudra veiller d'autant plus à rendre nos séquences de cours attractives pour des élèves de secondaire.

La conception de ces leçons nous occupera dans la dernière partie de ce mémoire. Nous choisirons une des composantes de son œuvre étudiée dans notre première partie pour proposer sur cette base une séquence de cours complète. Les deux autres facettes seront également exploitées didactiquement, mais sous la forme de propositions d'activités plus ponctuelles.

Partie 1 : Actualité scientifique et didactique de Lautréamont

Comme annoncé, cette première partie a pour but de dresser l'état des lieux des connaissances que nous avons actuellement de Lautréamont. L'objectif est surtout de relever et développer quelques points qui font de ce dernier un auteur intéressant à étudier dans le cadre du cours de français.

Chapitre 1 : L'auteur mystère d'une œuvre célèbre ?

Avant de pouvoir étudier l'œuvre lautréamontienne et d'en dégager un quelconque intérêt didactique, il faut s'intéresser à la biographie d'Isidore Ducasse. Cette dernière nous permettra de broser le portrait de l'auteur au centre de ce mémoire.

1.1 La vie de Lautréamont

La vie de Lautréamont est longtemps restée peu connue¹. Ce fait a contribué à la constitution, puis l'entretien d'un mythe, celui de l'auteur mystère dont on ne sait quasiment rien. La seule source directe que nous conservons d'Isidore Ducasse est une annotation qui a été réalisée par ce dernier sur un exemplaire espagnol de l'*Iliade* :

Propiedad del señor Isidoro Ducasse, nacido en Montevideo (Uruguay)
– Tengo tambien “Arte de hablar” del mismo autor²

Si les travaux biographiques ont finalement pu éclaircir quantité de zones d'ombre, ce fantasme du poète inconnu a parcouru les époques.

Il a fallu attendre 1963 et l'édition des *Œuvres complètes* par Maurice Saillet pour avoir une première mise au point de la biographie d'Isidore Ducasse. Toujours est-il que Saillet se base sur un nombre très limité de sources sérieuses³. En 1970, Peyrouzet et Caradec ont à leur tour tenté de reconstruire la vie de notre auteur avec précision. Manquant d'éléments tangibles, le premier est allé jusqu'à inventer complètement certains faits⁴. Le second, quant à lui, s'est basé sur des données plus fiables ainsi que sur les éléments biographiques présents dans les œuvres lautréamontiennes⁵. Il faut tout de même prendre garde à ne pas prendre tout ce qui y est dit dans ces dernières au pied de la lettre, car ces éléments ne peuvent pas tous être vérifiés. Par la

¹ PERRONE-MOISÈS Leyla, « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », in *Littérature*, No. 117, Mars 2000.

² *Id.*, p. 28.

³ *Id.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

suite, les travaux se proposant de reconstituer ou d'aborder la biographie de Ducasse se sont multipliés¹.

1.2 De sa naissance à son retour définitif à Paris

Isidore Ducasse naquit à Montevideo le 4 avril 1846, lors de l'épisode du siège de la ville par Rosas. Son père, François Ducasse, y occupait le poste de chancelier. Sa mère mourut un peu plus d'un an après sa naissance. On ne peut que supposer les personnes qui l'élevèrent dès lors (peut-être son parrain et sa marraine). Ce lieu de naissance est d'ailleurs l'un des seuls éléments qui soient confirmés par l'auteur lui-même, d'une part dans son œuvre, mais également dans l'inscription susmentionnée.

Après une enfance passée en Uruguay, Isidore fut envoyé par son père en France, chez le frère de ce dernier. Là, notre auteur fut admis au Lycée de Tarbes en 1859. Il entra en sixième année alors qu'il était âgé de 13 ans et demi. S'il présentait un retard à son arrivée, sa scolarité se déroula sans trop d'accrocs. En effet, il ne cessa de s'améliorer de la sixième à la quatrième, remportant chaque année des prix.

C'est là-bas qu'il rencontra certains camarades qui seront importants pour lui, notamment Henri Mue, que nous retrouverons plus tard dans les dédicaces des *Poésies*. Mais encore plus importante fut sa rencontre avec Georges Dazet, autre dédicataire de ses œuvres. Caradec affirme d'ailleurs qu'Isidore Ducasse éprouvait des sentiments amoureux pour ce Dazet². Nous reviendrons sur ce personnage lorsque nous aborderons les différentes éditions des *Chants de Maldoror*.

Après avoir fini ces trois années au Lycée impérial de Tarbes, Lautréamont possédait un tel niveau que ses professeurs conseillèrent à sa famille de lui faire passer deux années en une seule. On ignore cependant où il effectua ce cycle (peut-être dans un autre établissement de Tarbes ?).

En 1863, il intégra un nouveau Lycée, celui de Pau, pour y réaliser sa rhétorique. Il eut alors comme professeurs Hinstin, Zeller et Durieux. Il eut comme camarades d'internat Paul Lespès et Georges Minvielle.

¹ Si nous avons consulté plusieurs de ces travaux pour vérifier les informations, la grande majorité des données reprises dans la suite de ce chapitre sont tirées de CARADEC François, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1975.

² *Id.*, p. 77.

La cause du choix de cet établissement pourrait être une maladie. Bien que celle-ci ne soit pas non plus connue avec certitude, il fut souvent avancé que Lautréamont fut phtisique. Cette hypothèse est avancée sur base de la récurrence des allusions à cette maladie dans trois des six chants de sa première œuvre (le premier, le troisième et le cinquième). Bien que cela ne puisse être prouvé, il souffrait vraisemblablement de migraines, comme le montre le témoignage de Lespès :

Il s'est plaint souvent à moi de migraines douloureuses qui n'étaient pas, il le reconnaissait lui-même, sans influence sur son esprit et sur son caractère.¹

Ces problèmes de santé le menèrent à choisir un lycée apparemment recommandé pour les étudiants souffrant de ce genre de troubles en raison de son climat doux et stable.

Sa rencontre avec Hinstin fut importante pour Ducasse. Il fut influencé par celui-ci dans la composition des *Chants de Maldoror*. Caradec estime qu'il trouva en son professeur un père spirituel, lui qui grandissait loin de son père biologique resté à Montevideo pour continuer de servir dans l'administration de la ville². Néanmoins, l'élève et le maître finirent par se disputer lors d'une altercation qui nous est rapportée par Lespès. Suite à cette dispute, Hinstin punit Ducasse d'une retenue. Ce dernier ne le supporta pas et lui en tint rigueur.

Au terme de cette année de rhétorique, Isidore Ducasse remporte encore des prix, mais bien moins que précédemment. En particulier, il n'obtient plus de prix lié aux mathématiques.

L'année suivante (au même lycée), il n'obtint qu'un accessit de physique. Il est possible que, suite à son conflit avec Hinstin, il ait délaissé la rhétorique au profit des sciences exactes. Ce serait alors ce qui aurait poussé le futur poète à développer son goût pour la biologie et l'histoire naturelle (ce qui joua un rôle fondamental dans la composition des *Chants*, comme en témoigne le bestiaire que nous étudierons par la suite). Ici encore, Hinstin influença Lautréamont – même si c'est plus indirectement.

Après cette année, Ducasse ne reverra plus ses camarades Lespès et Minvielle. C'est également après la classe de la rhétorique que la vie d'Isidore Ducasse a été considérée pendant longtemps comme étant la plus mystérieuse. On sait qu'il ne poursuivit pas ses études. De 1865 à 1867, il résida à Tarbes. S'ensuivit un voyage à Montevideo, où il retrouva son père. Ce voyage eut principalement pour but de demander à celui-ci de l'argent pour subsister et faire

¹ *Id.*, p. 107.

² *Id.*, p. 123.

publier ses œuvres. Lors de ce voyage, il étudia probablement certains animaux qui figureront dans les *Chants* (que nous retrouverons dans le chapitre dédié au bestiaire).

Il rentra par la suite à Paris, probablement en cette même année de 1867. Il s'y installera et ne quittera plus la ville jusqu'à sa mort, bien qu'il changeât régulièrement de demeure.

1.3 La « naissance » du poète et son œuvre

C'est en 1866 qu'Isidore Ducasse aurait rédigé sa première poésie. Curt Muller lui attribue en effet le poème en prose *Choses trouvées dans un pupitre*, publié dans la revue *La jeunesse*. Notre auteur semble donc « naître » en tant que poète deux ans avant la parution de la première édition des *Chants de Maldoror* en 1868. Cette seconde œuvre a toutefois rencontré un succès (posthume) bien plus important que les *Choses*, qui ne sont citées que dans très peu de biographies de l'artiste.

La première édition ne contenait que le premier livre et fut publiée anonymement (la mention de l'auteur est remplacée par trois astérisques). Elle est imprimée à l'imprimerie Balitout. La deuxième édition, signée de la même manière que la première, paraît en janvier 1869. La troisième édition fut celle de l'œuvre en entier (en six chants), à la fin de l'été 1869. Cette édition fut publiée sous le nom de Comte de Lautréamont.

Comme on l'a vu, Georges Dazet a occupé une place particulière dans la vie de Ducasse. C'est donc naturellement qu'il figure dans les dédicaces de la première édition. Cependant, dans la deuxième, son nom est réduit à son initiale. Dans la dernière, il n'est plus mentionné nulle part, étant remplacé plutôt par des animaux.

Ce changement, dont la source ne peut être affirmée, a engendré un questionnement chez les critiques. Les raisons plausibles ne manquent cependant pas. Deux possibilités opposées sont avancées par Buisine¹ : le dépit amoureux (voyant le manque de réaction de l'homme qu'il aimait, Ducasse se serait résigné à en retirer toute trace de son œuvre) ou bien une preuve d'amour (les deux amants s'étant retrouvés, Ducasse ne voulait pas faire pâtir Dazet, commençant ses études de droit, des retombées négatives que pourraient avoir les *Chants*). Caradec, quant à lui, penche plutôt pour une demande de Dazet². Celui-ci, au vu de ses ambitions pour sa carrière d'avocat, ne pouvait pas se permettre de « figurer dans cette œuvre

¹ BUISINE Alain e. a., *Sur Lautréamont*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1994 (Parcours), p.8-9.

² CARADEC François, o. c., p. 187-188.

satanique »¹. Il aurait alors même pu aller jusqu'à menacer Ducasse de poursuites judiciaires s'il ne retirait pas son nom de l'œuvre.

L'origine du nom « Maldoror » est sujette à discussion. Elle pourrait provenir du nom de la ville Maldonado (une autre ville du sud de l'Uruguay), de mal dolor (mauvaise douleur), de mald oror (la lumière maudite, référence alors à Lucifer), ou encore de mal d'aurore (mal du pays, que l'on retrouve chez Musset, qui ferait alors écho à la maladie du siècle)².

Les *Chants de Maldoror* ne seront jamais proposés en librairie du vivant de leur auteur. En effet, l'éditeur, le Belge Albert Lacroix, en refuse la mise en vente. Deux éléments expliquent ce refus. En premier lieu, l'éditeur craignait qu'on lui reproche le caractère « libre » de l'œuvre. En second lieu, il y a eu une discorde entre les deux hommes pour un problème d'argent, Isidore Ducasse n'ayant versé que le tiers de la somme prévue pour l'impression du livre. Finalement, bien que les deux hommes aient fini par trouver un accord, l'œuvre ne sera pas livrée par Lacroix.

En avril 1870, Isidore Ducasse dépose au ministère de l'Intérieur le premier fascicule des *Poésies*, œuvre dans laquelle il semble rompre complètement avec les *Chants de Maldoror* (ce point fera l'objet d'une prochaine section). Il s'agit en fait des deux premiers livres de cette œuvre, originellement prévue pour en comporter six. Malheureusement, le décès prématuré du poète ne lui permettra pas d'achever son entreprise.

L'auteur décide de quitter l'anonymat et de publier cet ouvrage sous son vrai nom, ce qui signe davantage encore la rupture par rapport à sa première œuvre. À nouveau, il choisit de dédicacer son œuvre à Georges Dazet, mais sans doute cette attention fut-elle plus appropriée dans ce cadre-ci que dans celui des *Chants*. La deuxième dédicace est destinée à l'un de ses camarades du lycée de Tarbes, Henri Mue. Parmi les autres dédicataires (au nombre de dix), nous retrouvons également Lespès, Minvielle ou encore Hinstin.

1.4 Lautréamont : à l'origine du nom

Nouveauté introduite lors de la publication des six livres des *Chants*³, le nom de Lautréamont trouve ses origines dans un personnage d'Eugène Sue, Latréaumont. La raison pour laquelle

¹ *Id.*, p. 188.

² *Id.*, p. 195.

³ Ce sera d'ailleurs la seule fois qu'Isidore Ducasse a employé ce pseudonyme ce qui n'empêchera pas la postérité de retenir ce dernier.

Isidore Ducasse finit par choisir un pseudonyme réside sans doute dans le fait qu'il cherche à être connu à travers un patronyme mémorable. Dans le même temps, il ne souhaitait peut-être pas nuire à la réputation de sa famille par une publication sous son véritable nom. Le changement de Latréaumont en Lautréaumont ne trouve pas d'explication satisfaisante. D'aucuns avancent le goût des anagrammes chez l'auteur d'une œuvre jouant beaucoup sur les mots ; d'autres y voient une erreur de frappe...¹

1.5 Sa mort

C'est le 24 novembre 1870, lors d'un autre siège, cette fois-ci celui de Paris par la Prusse, qu'Isidore Ducasse rendit l'âme. Les causes de sa mort sont inconnues. Cette dernière n'a d'ailleurs engendré aucune recherche approfondie. Cela peut être imputé à la forte mortalité de l'époque : un décès n'ayant rien d'extraordinaire en cette période, le légiste qui a constaté la mort de Ducasse n'a probablement pas jugé utile de chercher une cause exceptionnelle à celle-ci (pour autant qu'il y en eût une).

Plusieurs causes possibles de ce décès (dont aucune ne peut être vérifiée) ont cependant été avancées. La plus probable est celle d'une maladie foudroyante qui aurait soudainement emporté Lautréaumont, puisqu'elle s'appuie sur le témoignage de Genonceaux, lui-même basé sur celui de Jules François Dupuis, propriétaire de l'hôtel où logeait Ducasse lors de sa mort. Une autre hypothèse est celle du dépérissement progressif de l'écrivain à cause de la situation compliquée de l'époque. Mais l'hypothèse qui a le plus déchainé les fantasmes – et les critiques liées à ces derniers – est celle d'un suicide, qui serait la conséquence du contexte politique ainsi que de l'absence de reconnaissance de l'œuvre de Ducasse. Une fin de vie sanglante semblerait par ailleurs une fin adéquate pour l'auteur des *Chants*. Cette théorie est cependant fortement compromise par le témoignage de Genonceaux.

1.6 Conclusion

Si la biographie d'Isidore Ducasse ne nous est connue que par des sources externes et ne peut être reconstituée avec précision dans son intégralité, nous disposons tout de même de suffisamment d'éléments sur cette dernière pour nous faire une idée globale de sa vie. Quant à la réception de ses œuvres, elle fait l'objet du chapitre suivant.

¹ CARADEC François, o. c., p. 277-278.

Chapitre 2 : Lautréamont sous l'œil de la critique

Une fois établie la biographie de notre auteur, il semble pertinent de nous attarder désormais sur la réception critique de ce dernier. Cela nous permettra en effet d'avoir une idée de la manière dont son œuvre a été perçue au fil des années. Un relevé complet de la critique et de son évolution serait cependant une entreprise démesurée dans le cadre de ce mémoire.

Dès lors, nous avons choisi de reprendre la typologie de Perrone-Moisès. Selon cette dernière, il est possible de découper la critique de l'œuvre de Ducasse en cinq étapes qui se succèdent dans un ordre plus ou moins chronologique¹.

2.1 L'œuvre d'un fou

Une première tendance de la critique a été initiée en 1890 par Léon Bloy et sa prise de position dans l'article « Le Cabanon de Prométhée »². En voici un extrait :

Car, c'est un vrai fou, hélas ! un vrai fou qui sent sa folie, qui s'arrête subitement de nous raconter sa soif d'un monde infini, pour exhaler ce cri déchirant : « Qui donc sur la tête me donne des coups de barre de fer comme un marteau frappant l'enclume ? » C'est un fou comme il ne s'en était jamais vu, qui aurait pu devenir l'un des plus grands poètes du monde, qui s'en doutait assurément et qui s'est éteint dans le plus affreux des sépulcres, avant d'avoir eu le temps qui fut accordé au Tasse, bien moins inspiré que lui, d'enfanter son œuvre.³

Selon Perrone-Moisès, les critiques de ce premier courant auraient vu dans le caractère inédit (à bien des égards) de l'œuvre de notre auteur la preuve indiscutable d'une folie⁴. Cette hypothèse du trouble psychologique présente l'avantage, pour celui qui y adhère, de dispenser de la nécessité d'un jugement esthétique sur cet objet non identifiable.

La folie de Lautréamont n'a jamais pu être prouvée de manière irréfutable. Certes, Lespès a rapporté que notre auteur a pu souffrir de migraines⁵, mais ce fait est largement insuffisant pour imputer un quelconque dérangement mental. De plus, diagnostiquer après coup une quelconque psychose chez Lautréamont relèverait de l'impossible, puisqu'« on ne peut pas diagnostiquer

¹ PERRONE-MOISÈS Leyla, « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », in *Littérature*, No. 117, Mars 2000, p. 21-24.

² BLOY Léon, « Le cabanon de Prométhée », in Bloy Léon, *Belluaires et porchers*, édition de 1905, Paris, Hachette BNF, 2014, p. 18.

³ *Ibid.*

⁴ PERRONE-MOISÈS Leyla, *o. c.*, p. 21.

⁵ CARADEC François, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1975, p. 107.

un mort »¹. Si la folie ne peut être prouvée par un élément biographique, peut-elle l'être par l'œuvre d'Isidore Ducasse ? Mais comment objectiver la présence d'une certaine démente dans une œuvre ? Force est donc de constater que cette première tendance de la critique se basait sur une donnée non vérifiable.

2.2 Une œuvre empreinte de mauvais gout

Dans les années 1910, l'esthétique particulière de Lautréamont a été vue comme relevant du « mauvais gout ». Ainsi, en 1913, Henri Duvernois estime que l'œuvre de notre auteur est « un chef-d'œuvre de mauvais gout »².

Cette vision des choses est problématique : comment définir ce que serait le « bon gout » ? En outre, les critiques qui reprochent à Ducasse son mauvais gout se fondent sur un idéal de ce que serait, selon eux, une œuvre de bon gout. En préconisant la conformité à un tel idéal, ils promeuvent, sans s'en rendre compte, l'imitation, voire le plagiat des œuvres qu'ils considèrent comme conformes à ce canon littéraire.

2.3 Une rupture révélatrice d'une conversion

Par la suite, c'est l'apparente rupture entre *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* qui a retenu l'attention des critiques³. Pour ces derniers, cette « scission » s'explique par la conversion de Lautréamont à un moment de sa vie.

Il est vrai que la préface des *Poésies* annonce un contraste important entre les deux œuvres :

Je remplace la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie.⁴

Remarquons que dans cet extrait l'auteur confronte systématiquement deux termes contraires (désespoir et espoir, par exemple) ou, du moins, pouvant être mis en opposition (par exemple, mélancolie et courage). Chaque élément de ces binômes peut être associé à l'une des deux œuvres de Lautréamont : les premiers termes sont rattachables aux *Chants* tandis que les

¹ PERRONE-MOISÈS Leyla, o. c., p. 21.

² <https://www.marianne.net/culture/litterature/150-ans-apres-sa-mort-lautreamont-toujours-vivant> (page consultée le 08/08/2021).

³ PERRONE-MOISÈS Leyla, o. c., p. 22.

⁴ COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, Librairie José Corti, 1973, p. 361.

seconds renvoient aux *Poésies*. On comprend donc assez facilement que la préface puisse être interprétée comme la révélation d'un changement intérieur profond et donc, d'une conversion.

Peronne-Moisès ne considère cependant pas que cette approche soit complètement légitime, car pour elle, les *Poésies* comportent un nombre non négligeable d'éléments qui contredisent cette vision des choses¹.

2.4 Une œuvre sacrée

La critique lauréatmontienne sera dès les années 1920 marquée par l'influence des surréalistes. Leur chef de file, André Breton, a reconnu en Lautréamont un modèle d'exception et a fait de lui une source d'inspiration majeure². Voyant Isidore Ducasse comme un génie précurseur, les surréalistes considèrent que son œuvre est sacrée, « n'admet pas de discussion », et que cet auteur « doit être vénéré sans être compris, sauf en état de transe »³. Il n'y a donc ici aucune volonté d'interprétation, mais bien l'adoption d'une posture prônant l'admiration et le respect envers un homme élevé à un rang supérieur.

Selon Berjola, cette tentative de « figer » l'œuvre de notre poète a eu pour conséquence paradoxale de susciter un intérêt considérable pour Lautréamont⁴. Au lieu d'en faire un monument intouchable, les surréalistes ont plutôt suscité l'envie d'étudier l'auteur et le texte et de publier les conclusions de ces recherches.

Jusque dans les années 1940, les membres du surréalisme défendront cette position, s'attaquant à ceux qui oseraient aller à l'encontre de celle-ci⁵.

2.5 Une œuvre parodique

Une dernière tendance de la critique propose une nouvelle interprétation de l'œuvre d'Isidore Ducasse. Cette fois, il n'est plus question de folie, de mauvais goût ou de changement intérieur profond. L'œuvre de Ducasse est désormais considérée comme appartenant au genre de la parodie⁶. En témoignent certains procédés choisis par le poète : dérision, plagiat ou encore

¹ *Ibid.*

² Nous illustrerons ces propos par des prises de position de Breton durant le sous-chapitre comprenant l'opinion d'autres auteurs illustres, au point 2.4.

³ PERRONE-MOISÈS Leyla, *o. c.*, p. 22.

⁴ BERJOLA Giovanni, *o. c.*, p. 9-10.

⁵ *Id.*, p. 8.

⁶ PERRONE-MOISÈS Leyla, *o. c.*, p. 23.

collage sont tant d'outils qui ont mené un certain nombre de critiques à adhérer à cette position. Ainsi, en 1949, Blanchot relève la présence de plagiat chez Lautréamont.

Cependant, il faudra attendre les années 1970 pour voir ce courant critique gagner davantage de terrain. On pensera notamment à la thèse de Kristeva, *Langage, sens, poésie : transformation du langage poétique à la fin du 19^e siècle, selon les textes de Lautréamont et Mallarmé*, ou à l'ouvrage de Bouché, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*.

2.6 L'avis de quelques auteurs illustres

Même si nous n'avons pas procédé à un relevé exhaustif des avis critiques émis à propos de Lautréamont et de son œuvre à travers les époques, il nous semble néanmoins pertinent de noter les opinions de certains auteurs illustres. Cela nous permettra de dresser un panorama des positions adoptées par quelques-unes des figures phares de la littérature. Nous présenterons ces critiques dans l'ordre chronologique.

La plus ancienne prise de position est celle de Bloy, qui date de 1890, et que nous avons déjà évoquée.

Un an plus tard, l'écrivain et critique Rémy de Gourmont suit les traces de Bloy. Dans son article « La littérature "Maldoror" »¹, il affirme lui aussi la folie de Ducasse :

Il est évident, d'abord, que l'auteur, écrivain de dix-sept ans (...), dépassait en folie, de très loin, cette sorte de déséquilibre que les sots de l'aliénation mentale qualifient de ce même mot : folie (...).²

Il est ensuite intéressant de s'intéresser aux propos de Breton, chef de file du surréalisme. S'il a écrit plusieurs fois sur notre auteur, l'extrait suivant (tiré de la préface aux *Œuvres complètes*³, publiées en 1938) nous intéresse plus particulièrement :

Le verbe, non plus le style, subit avec Lautréamont une crise fondamentale, il marque un *recommencement*. C'en est fait des limites dans lesquelles les mots pouvaient entrer en rapport avec les mots, les choses avec les choses. Un principe de mutation perpétuelle s'est emparé des objets comme des idées, tendant à leur délivrance totale qui implique celle de l'homme. À cet égard, le langage de Lautréamont est à la fois un dissolvant et un plasma germinatif sans équivalents.⁴

¹ DE GOURMONT Rémy, « La littérature "Maldoror" », in *Mercure de France*, Tome II, numéro 14, février 1891, p. 97-102.

² *Id.*, p. 97.

³ LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions GLM, 1938.

⁴ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 43.

Breton reconnaît ici Lautréamont comme étant l'initiateur d'une rupture littéraire. C'est cette révolution, cette dimension de *tabula rasa* que Breton semble admirer chez notre auteur. L'œuvre de Ducasse a donné la possibilité aux surréalistes de partir sur de nouvelles bases pour construire leur projet poétique et littéraire.

Les surréalistes ne sont pas les seuls à encenser Ducasse et son œuvre. En 1943, Aimé Césaire, cofondateur de la négritude, publie dans *Tropiques* un article intitulé « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. La Poésie de Lautréamont belle comme un décret d'exportation »¹ où il fait la déclaration suivante :

Il inventa la mythologique moderne. Vivifiant le pavé des capitales, la stupeur des lycées, le reps des salons, la bêtise lasse des murailles, la tiédeur des lupanars et des prisons, électrisant à grandes passes solennelles le drapeau du marécage, dans la déroute immense des cloportes, il déclame à grande voix de tempête la strophe surréaliste des maelströms du sang.²

Notons que, dans cet éloge, Césaire reconnaît dans l'œuvre de Lautréamont une certaine dose de surréalisme.

Trois ans plus tard, en 1946, Ponge reconnaît à son tour en Ducasse une figure novatrice capable de bouleverser la littérature :

Ouvrez Lautréamont ! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie ! Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place. Pour jouir à domicile d'un confort intellectuel parfait, adaptez donc à votre bibliothèque le dispositif Maldoror-Poésies.³

Lautréamont n'a cependant pas suscité que des critiques positives et élogieuses. On pensera notamment à Camus, moins enthousiaste que les critiques précédents. En 1951, il publie dans *Les Cahiers du Sud* l'article « Lautréamont et la banalité ». Dans celui-ci, il remet en question la dévotion aveugle que lui vouent les surréalistes. Ce premier extrait traite des *Chants* :

On comprend avec Lautréamont que la révolte est adolescente. (...) Les chants de Maldoror sont le livre d'un collégien presque génial, leur pathétique naît justement des contradictions d'un cœur enfant dressé contre la création, et contre lui-même.⁴

¹ CÉSAIRE Aimé, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. La Poésie de Lautréamont belle comme un décret d'exportation » in *Tropiques*, n°6-7, février 1943, p. 10-21.

² *Ibid.*

³ PONGE Francis « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », *Les Cahiers du Sud*, n°275, 1^e sem. 1946, p. 3-5.

⁴ CAMUS Albert, « Lautréamont et la banalité », in *Les cahiers du Sud*, n°306, avril-mai 1951, p. 399.

Outre la qualification peu élogieuse d'« adolescent presque génial » que Camus accorde à l'auteur des *Chants*, on remarque qu'il est bien loin de voir en Lautréamont le révolutionnaire présenté par Breton. Camus s'exprime d'ailleurs par rapport à la vision du chef de file surréaliste :

Le conformisme est une des tentations nihilistes de la révolte qui domine une grande partie de notre histoire intellectuelle. Elle explique en tout cas pourquoi le révolté qui passe à l'action, s'il oublie ses origines, est tenté par le plus grand conformisme. (...) Lautréamont, salué ordinairement comme le chantre de la révolte pure, explique au contraire, et malgré lui, l'asservissement intellectuel qui s'épanouit dans notre monde.¹

Camus s'oppose donc ici aux surréalistes, à Ponge ou encore à Césaire. Pour lui, il ne faut pas voir en Lautréamont un révolutionnaire, mais bien un poète soumis comme les autres à la banalité.

¹ *Id.*, p. 404.

Chapitre 3 : Pourquoi enseigner Lautreámont ?

Si la critique n'a pas eu que des louanges pour Lautreámont, toujours est-il que certaines qualités indéniables doivent être reconnues à ses œuvres. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la transposition didactique de cet auteur et de ses compositions est au cœur de nos recherches. Dès lors, il convient maintenant de relever certaines de ces « qualités ». Il n'y a ici aucune prétention de toutes les noter et les étudier de manière exhaustive. L'objectif du présent chapitre sera de traiter de quelques points remarquables qui font des *Chants de Maldoror* et des *Poésies* des ouvrages d'exception et qui justifient leur enseignement en classe de français.

3.1 Un Bestiaire remarquable

Le Bestiaire¹ est l'une des composantes majeures des *Chants de Maldoror*. Dès la première lecture de cette dernière, il apparaît en effet que les animaux semblent y occuper une place prépondérante. Ils sont omniprésents au sein de l'œuvre, et leurs rôles sont variés : ils peuvent agir sous l'ordre de Maldoror, de leur propre chef, être au centre d'une illustration ou d'une digression ou encore être au centre de mystérieuses énigmes. Toujours est-il qu'ils sont mis à l'honneur tout au long des six chants. C'est pourquoi il est pertinent de se pencher sur ce Bestiaire et de tenter d'en dégager les différents enjeux.

D'un point de vue didactique, étudier le Bestiaire comporte plusieurs intérêts. D'abord, l'imaginaire représenté par cette composante peut représenter un point d'attraction non négligeable pour les élèves. Aborder les *Chants* au travers de ses animaux peut en effet constituer un angle d'attaque original et plus attractif qu'une simple présentation de l'un ou l'autre extrait. En outre, il est tout à fait possible de relier ce Bestiaire à celui d'autres auteurs classiques, mais surtout à des réalités contemporaines à l'élève. On citera *Les animaux fantastiques* ou encore *Percy Jackson*, deux œuvres récentes qui ont de grandes chances de plaire aux élèves de secondaire. C'est donc l'occasion d'actualiser une œuvre ancienne et de montrer que l'un de ses motifs est encore présent dans les productions. Enfin, cette composante est directement liée à l'agressivité et à la parodie. Nous aborderons cela lorsque nous traiterons de l'intertextualité dans l'œuvre lautreámontienne. D'autres intérêts pédagogiques seront alors présentés.

¹ L'utilisation de la majuscule prendra sens plus tard.

État des lieux du Bestiaire

Afin de pouvoir traiter du Bestiaire de manière pertinente, il semble opportun d'en examiner le contenu. Cela permettra de définir notre objet d'étude afin de pouvoir en traiter de manière pertinente.

Si Bachelard¹ dénombre 185 animaux, ce nombre s'élèverait plutôt à 177² (ce qui permet au Bestiaire de Lautréamont de dépasser, entre autres, celui de Jean de la Fontaine³). C'est ce second nombre que nous accepterons comme base (certaines données du présent chapitre pouvant varier selon que l'on se base sur 185 ou 177 comme total de départ). 549 références directes aux animaux sont présentes. Il y en a davantage encore si l'on prend en compte les références à l'anatomie animale (avec des composantes telles que les griffes, les dents...). Le Bestiaire est réparti sur l'ensemble des six chants, bien qu'il y ait une nette différence entre le nombre de références animales maximal (112 dans le troisième chant) et minimal (73 dans le dernier). On trouvera en annexe 1 le tableau établi par Paris qui reprend toutes les occurrences de chacun des animaux apparaissant dans *Les Chants de Maldoror*⁴.

Le premier élément observable (outre le nombre important d'espèces présentes) est la différence de fréquence à laquelle reviennent les différents animaux. Ainsi, le chien est l'animal le plus cité (26 fois), alors que de nombreuses autres bêtes n'apparaissent qu'une seule fois sur l'ensemble des six chants. Selon Bachelard, le nombre d'occurrences n'est cependant pas forcément révélateur de l'importance prise par l'animal en question⁵.

En ce qui concerne les espèces traitées, on peut noter – grâce au tableau ci-dessous⁶ – que les trois « milieux naturels » (à savoir la mer, la terre et l'air) sont représentés. Notons toutefois que les animaux terrestres occupent la part la plus importante, puisque les références à ces derniers (274) sont plus nombreuses que celles qui sont faites à leurs homologues aériens (167) et marins (87) réunis.

¹ BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Nouvelle éd., Paris, Corti, 1968, p. 26.

² PARIS Alain, « Le Bestiaire des *Chants de Maldoror* », in FÉDY Philippe et al., *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1972, p. 84.

³ LASSALLE Jean-Pierre, « Le bestiaire de Lautréamont : classement commenté des animaux », in *Anthropozoologica – Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle*, 42 (1), 2007, p.8.

⁴ PARIS Alain, o. c., p. 84 – 87.

⁵ BACHELARD Gaston, o. c., p. 27.

⁶ Inspiré de PARIS Alain, o. c., p. 88.

	Air	Terre	Mer
I	16	44	28
II	16	55	20
III	6	57	38
IV	27	41	22
V	4	43	39
VI	18	34	20
Total	87	274	167

La répartition des animaux choisis dans le Bestiaire n'a pas été effectuée que pour le milieu d'évolution naturel de ces derniers. Les différentes classes animales sont aussi représentées¹. On retrouve en effet aussi bien des mammifères que des poissons, des oiseaux, des mollusques... Les sous-classes représentées sont elles aussi nombreuses, mais nous ne nous attarderons pas à toutes les citer.

Un autre élément notable est l'importante présence d'espèces animales peu courantes, ou du moins peu connues (on pensera par exemple à l'acanthophorus, l'ananark ou à l'isard). Ce fait est révélateur des substantielles recherches scientifiques préalables à l'écriture effectuées par Lautréamont.

Remarquons enfin la quasi-absence d'animaux originaires d'Uruguay, pays de naissance de Lautréamont (le condor et la vigogne en étant les seuls représentants). Selon Lassalle², ce fait indique que l'inspiration de Ducasse provenait davantage de son étude de certaines revues scientifiques que d'éventuels souvenirs d'enfance.

Cette première approche du Bestiaire de Lautréamont nous démontre déjà la richesse de celui-ci. On pourrait également étudier le fait qu'un nombre important d'animaux sont effrayants, inquiétants et agressifs (on pensera par exemple au ténia, à l'araignée, au chacal ...), mais ces observations feront l'objet d'un point à part entière.

¹ LASSALLE Jean-Pierre, o. c., p. 7.

² *Id.*, p. 17.

Les deux bestiaires

Une fois le Bestiaire des *Chants* établi, il faut se pencher sur une caractéristique essentielle de celui-ci : la possibilité de le diviser en deux parties distinctes. Selon Paris¹, le Bestiaire des *Chants* se retrouve dans « deux aventures parallèles² », à savoir le récit en tant que tel et l'écriture de ce dernier. Ces deux possibilités donnent naissance à deux bestiaires³, chacun ancré dans l'une de ces « aventures ». Ceux-ci se différencient donc principalement par le niveau auquel ils se situent, mais aussi, nous le verrons, par leur structure.

1. Le premier bestiaire

Le premier bestiaire est principalement présent dans les cinq premiers chants et, dans une bien moindre mesure, dans le dernier d'entre eux. En s'intéressant aux références animales appartenant au récit (autrement dit, les références comportant des séquences, même brèves, mettant en scène des animaux), il devient aisé de dégager la structure qui régit l'objet d'étude de ce point. À l'intérieur des cinq premiers chants, on en dénombre 24. Paris classe ces différentes séquences en quatre types⁴.

Le premier est composé des séquences traitant des rapports entretenus par Maldoror avec les animaux. Ces relations peuvent être de l'ordre de l'agression (menée par ou contre Maldoror – on pensera notamment à l'attaque de l'araignée au chant V), du dialogue (par exemple, avec le crapaud, au chant I) ou encore de l'amitié, de l'entraide (l'élevage des poux par Maldoror, au chant II).

La seconde catégorie comporte les séquences reprenant des relations entre animaux. Les rapports entre ces derniers peuvent être de l'ordre de l'agression (on pensera notamment au combat entre les requins, au chant II) ou du dialogue (avec la discussion entre l'homme-pélican et le scarabée, au chant V).

Nous retrouvons ensuite l'ensemble des métamorphoses (animales) de Maldoror, qui sont toutes marquées par une agressivité palpable. Ce dernier se changera ainsi en poulpe (chant II), en aigle (chant II) ou encore en pourceau (chant III).

¹ PARIS Alain, o. c., p. 81.

² *Ibid.*

³ Nous parlerons donc de « bestiaires » dans ce point 2, mais reviendrons plus tard à l'appellation générale « bestiaire » (au singulier) dès le point suivant.

⁴ PARIS Alain, o. c., p. 91-96.

Le dernier ensemble de séquences regroupe celles qui traitent des rapports entre les animaux du bestiaire et d'autres personnages. Ces rapports peuvent être de l'ordre de l'amitié (avec l'amphibie qui vit en harmonie avec des animaux marins, au chant IV) ou, au contraire, de l'agression (lorsque les poux s'en prennent à l'humanité, au chant II).

Les séquences décrites ci-dessus sont regroupées en noyaux denses¹. Entre ces derniers sont insérées d'autres séquences assurant un rôle de transition. Elles peuvent également être classifiées selon les quatre types définis précédemment.

Un dernier type de séquences se retrouve enfin dans ce premier bestiaire. Elles ont un rôle informatif². Ainsi, elles donnent des indications sur le temps, décrivent l'atmosphère de la scène, instaurent une idée de répulsion, de paix, de peur, de joie, ou encore de luxe exotique.

Le premier bestiaire est donc structuré en séquences (regroupées en noyaux, assurant la transition entre ces derniers) pouvant être classées selon les rapports qui les régissent (ou l'information qu'elles apportent). Ils peuvent être de l'ordre de l'amitié, de l'agression ou du dialogue. Les animaux y sont omniprésents, puisqu'ils y endossent toujours un rôle, peu importe la séquence (dans le cas du troisième type, ils sont présents dans la forme animale adoptée par Maldoror).

2. Le second bestiaire

Le second bestiaire n'est présent que dans le sixième chant et a été conçu par Lautréamont comme une « machine, où tout l'accent est mis précisément sur le fonctionnement³ ». Le dernier chapitre de ce chant contient d'ailleurs une indication de la présence de ce dispositif, puisque le narrateur exprime vouloir « construire mécaniquement la cervelle d'un conte somnifère »⁴. Le second bestiaire est donc intégré dans un système auquel il sert de support et qui a pour but de révéler au lecteur les coulisses de l'écriture (« aventure » dans laquelle est ancré ce second bestiaire, comme nous avons pu l'énoncer précédemment).

Avant de continuer l'analyse de ce bestiaire, il convient de revenir brièvement sur une autre particularité du chant VI. Ce dernier a en effet été conçu par le poète comme une nouvelle qui peut être lue indépendamment des autres chants. Celle-ci nous conte l'aventure que connaît l'adolescent Melvyn. Celui-ci reçoit une lettre de Maldoror qui l'invite à un voyage nocturne

¹ *Id.*, p. 93-94.

² *Id.*, p. 95-97.

³ *Id.* p. 97.

⁴ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 353.

qui le mènera à travers les rues de Paris. Le jeune homme de seize ans est séduit par l'offre de l'être supérieur et parcourt la capitale de nuit. Il se retrouve finalement attaché au sommet du Panthéon et meurt. Notons que tout au long du récit sont présents des animaux. Si la présence de ceux qui appartiennent au premier bestiaire semble logique, les autres sont juste évoqués çà et là, sans explication ni développement aucuns. Ils ne semblent d'ailleurs ne jouer aucun rôle, si ce n'est dans le dernier chapitre, où l'enchaînement de leurs actions mène au dénouement.

Afin de comprendre le fonctionnement du système évoqué antérieurement, nous reprendrons la méthode de Paris¹. Celui-ci met en effet en parallèle le « schéma originel » du récit avec le canevas suivi par Lautréamont dans la composition de son second bestiaire.

Le premier se présente sous la forme d'un système en deux temps : l'ouverture d'une incertitude, d'un choix ou d'une éventualité, puis la création d'un « espace aspirant » qui résulte de la première phase². C'est ce vide qui va être rempli d'éléments fournissant du sens pour que la problématique ouverte dans la première phase soit finalement résolue.

Ce second bestiaire est lui aussi construit selon un système en deux temps³. Le premier consiste dans la présentation brusque et énigmatique d'un animal. On en retrouve des exemples disséminés tout au long du dernier chant. Le second correspond au dévoilement de celui-ci et de son sens. Durant cette étape, sa signification et ses liens avec le reste du récit sont révélés.

Cinq animaux sont concernés par cette organisation. Par souci de clarté, nous exposerons leur traitement en deux phases dans le tableau ci-dessous⁴.

Animal	Présentation	Dévoilement
Crabe tourteau	Chap. 2 (cadavre) puis chap. 4	Chap. 6 (tué) puis chap. 8 (trahi par la queue de poisson)
Cygne noir	Chap. 2	Chap. 6 (métamorphose de Maldoror)
Queue de poisson	Chap. 3	Chap. 8 (trahison envers le tourteau)
Rhinocéros	Chap. 3 (pendant qu'il est tué)	Chap. 8 (révélation de sa vraie nature : Dieu)
Coq	Chap. 4	Chap. 8

¹ PARIS Alain, o. c., p. 97-100.

² *Id.*, p. 98.

³ *Ibid.*

⁴ Inspire de *Id.*, p. 98-99.

Nous ne nous attarderons pas à étudier chaque animal et son traitement de manière exhaustive. Le tableau ci-dessus permet en effet d'avoir une idée globale non seulement du fonctionnement du système en deux temps sur lequel est construit le récit de chaque animal, mais également de la structure de ce second bestiaire. Il est cependant intéressant de se pencher sur le cas de la queue de poisson, afin d'illustrer concrètement le fonctionnement du système.

Cet animal (ou plutôt, cette partie d'animal traitée comme en étant un à part entière) apparaît au troisième chapitre du dernier chant. Elle y est simplement introduite sur un air de prophétie : « La queue de poisson ne volera que pendant trois jours, c'est vrai ; mais, hélas ! La poutre n'en sera pas moins brûlée¹ ». On notera le côté énigmatique de cette annonce. La clef de sa compréhension nous est donnée par le narrateur au dernier chapitre de l'œuvre :

Il y avait une queue de poisson qui remuait au fond d'un trou, à côté d'une botte éculée. Il n'était pas naturel de se demander : « Où est le poisson ? Je ne vois que la queue qui remue. » Car, puisque, précisément, l'on n'avouait implicitement ne pas apercevoir le poisson, c'est qu'en réalité il n'y était pas. (...) Quant à la botte éculée, quelques-uns ont pensé depuis qu'elle provenait de quelque abandon volontaire. Le crabe tourteau, par la puissance divine, devait renaître de ses atomes résolus. Il retira du puits la queue de poisson et lui promit de la rattacher à son corps perdu, si elle annonçait au Créateur l'impuissance de son mandataire à dominer les vagues en fureur de la mer maldororienne. Il lui prêta deux ailes d'albatros, et la queue de poisson prit son essor. Mais elle s'envola vers la demeure du renégat, pour lui raconter ce qui se passait et trahir le crabe tourteau. Celui-ci devina le projet de l'espion, et, avant que le troisième jour fût parvenu à sa fin, il perça la queue du poisson d'une flèche envenimée. (...) Alors, une poutre séculaire, placée sur le comble d'un château, se releva de toute sa hauteur, en bondissant sur elle-même, et demanda vengeance à grands cris. Mais le Tout-Puissant, changé en rhinocéros, lui apprit que cette mort était méritée. (...) L'homme aux lèvres de soufre apprit la faiblesse de son alliée ; c'est pourquoi, il commanda au fou couronné de brûler la poutre et de la réduire en cendres. Aghone exécuta cet ordre sévère.²

Cet extrait nous livre les clefs permettant de comprendre l'étrange image révélée par le narrateur au deuxième chapitre. Les éléments à priori incompréhensibles introduits précédemment – la date limite du troisième jour et la présence d'une poutre brûlée – prennent en effet sens. Notons également la présence du dévoilement du crabe tourteau (trahi par la queue) et du rhinocéros (qui s'avère être Dieu). Ce passage peut donc être considéré comme un condensé de dévoilements.

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, *o. c.*, p. 339.

² *Id.*, p. 353-354.

Le système que nous venons d'illustrer s'ouvre au deuxième chapitre de ce dernier chant. C'est en effet à cet endroit qu'apparaît pour la première fois la présentation énigmatique de deux animaux : le cygne noir et le tourteau, dont le cadavre repose sur l'oiseau. Et le narrateur de nous annoncer qu'il nous expliquera ce mystère plus tard dans le récit. Il le fera lors du dernier chapitre de l'œuvre qui renferme – nous venons de le voir – un nombre important de clefs de compréhension. Les explications de toutes les énigmes qui ont été dispersées dans le chant y sont en effet livrées et finissent par amener à la mort de Melvyn. C'est donc dans le dénouement que le lecteur comprend la raison de toutes les allusions énigmatiques aux animaux et le rôle de ceux-ci dans l'intrigue générale.

Le point commun des deux bestiaires : l'absence de causalité dans le récit

Si les deux bestiaires des *Chants* présentent de fortes différences, il est tout de même possible de leur trouver un point commun en ce qui concerne leur structure¹. Pour ce faire, il faut reprendre le schéma du « récit originel » expliqué précédemment. Entre l'énonciation et le dévoilement final (qui vient éclairer la lanterne du lecteur sur l'occultation de la première phase), se construit normalement le récit. Celui-ci est habituellement conçu de sorte à tisser des liens logiques – de causalité ou de consécution – entre les différents éléments qui le constituent. Dès lors, le dévoilement apparaît comme la conclusion qui ferme de manière logique le récit.

Ce n'est pas le cas dans le récit mettant en scène les différents animaux du second bestiaire. Il est en effet marqué par l'absence totale de lien de cause à effet². Le dévoilement nous est présenté « pour lui-même ». Ainsi, si l'on reprend l'exemple de la queue de poisson, on constatera qu'aucun événement ne la met en scène pendant les quatre chants qui séparent son apparition et sa trahison. La deuxième phase ne montrant qu'un dévoilement sans aboutissement logique aucun, la « machine » que Lautréamont a mise en place dans ce dernier chant fonctionne à vide (les explications sont livrées par le narrateur de manière gratuite)³. Le système qui la soutient a en effet été amputé de son « moteur », à savoir les liens logiques évoqués précédemment. L'usage qui est fait de ce bestiaire montre donc la volonté de Lautréamont de caricaturer le récit classique en le vidant de sa substance narrative. N'en résulte alors qu'une ossature que l'auteur cherche à exposer au lecteur.

¹ PARIS Alain, o. c., p. 100.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

Ce manque de logique est également présent dans le premier bestiaire¹. Certes, différentes séquences comportant des références animales sont présentes. Mais il n'y a dans celles-ci « nulle histoire suivie, nulle illusion chronologique »². Selon Paris, l'absence de récit continu peut s'expliquer aisément par le rôle donné à la structure de ce dernier³. Il s'agirait en effet d'épuiser toutes les possibilités de rapports entretenus par les animaux, que ce soit en fonction de l'être avec lequel cette relation existe ou selon la nature de cette dernière. Narrer une histoire continue ne serait donc en aucun son objectif initial.

Conclusion

Le Bestiaire des *Chants de Maldoror* est donc indéniablement l'une des composantes majeures de l'œuvre comme en témoigne sa présence importante dans chacun des chants. Il ne se contente pas d'être riche en espèces diverses et variées, mais se démarque également par l'originalité du but que lui a donné Lautréamont. Qu'il s'agisse du premier ou du second bestiaire, leurs fonctions dans le récit peuvent surprendre, puisqu'ils ne font pas l'objet d'une mise en scène narrative, mais servent à mettre en lumière un épuisement des relations possibles ou à caricaturer le schéma du récit classique. En brisant ainsi l'horizon d'attente du lecteur à propos de ce Bestiaire, Lautréamont fait des *Chants de Maldoror* une œuvre hors du commun.

L'objet de ce chapitre participe également à l'omniprésence de l'agression dans cette œuvre. En témoignent les animaux potentiellement féroces et voraces du Bestiaire et la violence de leurs actes (on pensera notamment à l'agression, envisagée comme l'un des types de rapports majeurs dans les interactions proposées). C'est d'ailleurs cette agression qui sera au centre du prochain chapitre et qui nous permettra de découvrir davantage d'éléments sur ce Bestiaire lautréamontien.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Id.*, p. 101.

3.2 Les *Chants de Maldoror*, une ode à l'agression et à la violence

Comme on vient de le voir, les animaux effrayants, inquiétants et agressifs occupent une place de choix dans les *Chants de Maldoror*. Mais il ne s'agit là que d'une manifestation de la violence et de l'agression qui imprègnent cette œuvre. C'est pourquoi nous nous pencherons non seulement sur le rôle du Bestiaire dans l'agression, mais également la manière dont celle-ci imprègne le climat général de l'œuvre.

Cette deuxième composante présente plusieurs intérêts qui en font un objet d'étude intéressant en classe de français. D'abord, il s'agit d'une des caractéristiques majeures des *Chants*. Comme nous le verrons, l'agression imprègne l'entièreté de l'œuvre. Ce fait seul lui donne le mérite d'être étudiée dans le cadre d'un cours sur Ducasse. En outre, elle peut être retrouvée chez d'autres auteurs, notamment des poètes, que les élèves connaissent parfois mieux. Nous penserons par exemple à Rimbaud. Étudier les *Chants* via l'agressivité permet donc de faire des liens avec d'autres chapitres du cours, ou encore de constituer une séquence basée sur la violence qui permettra de dresser un panorama littéraire fourni en auteurs « classiques ». Enfin, à l'instar du Bestiaire, l'agression participe à la mise en place de la parodie dans l'œuvre de Lautréamont. Nous expliquerons cela dans le chapitre dédié à l'intertextualité.

L'agression comme climat général et déterminant des chants

Afin d'étudier correctement l'agression caractéristique des *Chants de Maldoror*, il convient de se pencher dans un premier temps sur le climat général de cette œuvre, puisque celle-ci en est empreinte.

1. L'agression, composante induite par le divin Maldoror.

Si l'on recherche la source de l'agression étudiée, on peut trouver une réponse chez Ziegler¹. Celui-ci présente en effet Maldoror, cet être divin qui semble être le Dieu des *Chants*, comme cherchant à tout prix à détruire les personnes depuis l'intérieur, et donc, d'abord d'un point de vue psychologique ; la destruction physique peut toutefois s'ensuivre. Sa volonté est d'enlever à sa proie son sentiment d'appartenance à l'humanité.

¹ ZIEGLER Robert E., « The environment of Aggression in "les Chants de Maldoror" », in *Rocky Mountain Review of Language and literature*, vol. 37, No. 4, 1983, p. 173-180.

Selon Ziegler, *Les Chants de Maldoror* sont un lieu de rejet des normes¹. Ainsi, la hiérarchie usuellement établie dans notre monde entre les différents êtres vivants est complètement bouleversée. Contrairement à ce que l'on peut connaître dans notre civilisation, l'Homme ne contrôle pas son environnement. Il est d'ailleurs présenté comme inférieur aux animaux présents, ceux-ci le tourmentant et l'agressant sans relâche. On pensera notamment à l'attaque des poux contre l'humanité (chant II) ou du bouledogue contre une fillette (chant III).

L'Homme n'est donc plus caractérisé par une intelligence qui serait présentée comme supérieure. Il l'est en revanche par l'isolement, qui semble être un outil de torture convenant parfaitement au but de Maldoror :

Je te condamne à devenir errant. Je te condamne à rester seul et sans famille. Chemine constamment, afin que tes jambes te refusent leur soutien. Traverse les sables des déserts jusqu'à ce que la fin du monde engloutisse les étoiles dans le néant.²

Si les animaux sont une arme de choix pour le cruel être suprême³, ce n'est pas eux qu'il choisit pour créer un climat oppressif envers ses futures victimes. Selon Ziegler, il exerce également une influence totale sur l'atmosphère⁴. Le contrôle de cette dernière découle directement de la maîtrise de deux éléments par le héros des *Chants* : l'air et l'eau.

Dans les *Chants*, l'être humain est représenté comme étant livré à lui-même, seul, isolé de tous ses homologues (esseulés eux aussi). Bien que possédant des facultés mentales censées le distinguer de l'animal, il ne peut résoudre le problème de cette solitude imposée. Au mieux, ces capacités lui permettent de se rendre compte de cette dernière.

Les scènes présentant cet isolement font intervenir les deux éléments maîtrisés par Maldoror. En effet, l'être humain se trouve confronté à un dilemme : il peut choisir soit d'accepter son sort tragique, soit de tenter de dépasser cette condition. Dans le premier cas, les images sont marquées par la sécheresse (que l'on peut associer à un manque d'eau combiné à un vent aride). Au contraire, lorsqu'il tente d'échapper à la sécheresse qui lui est imposée, l'homme se retrouve embourbé dans un liquide qui le submerge totalement et tente de le retenir. En témoigne l'extrait suivant :

¹ *Id.*, p. 173.

² COMTE DE LAUTRÉAMONT, *o. c.*, p. 301.

³ Nous nous intéresserons au rôle du Bestiaire dans l'agression au point suivant.

⁴ ZIEGLER Robert E., *o. c.*, p. 173.

Ses pieds plongeaient dans une vaste mare de sang en ébullition, à la surface duquel s'élevaient tout à coup, comme des ténias à travers le contenu d'un pot de chambre, deux ou trois têtes prudentes, et qui s'abaissaient aussitôt, avec la rapidité de la flèche : un coup de pied, bien appliqué sur l'os du nez, était la récompense connue de la révolte au règlement, occasionnée par le besoin de respirer un autre milieu ; car, enfin, ces hommes n'étaient pas des poissons ! Amphibies tout au plus, ils nageaient entre deux eaux dans ce liquide immonde !¹

Cet isolement est également imposé à Maldoror, mais vécu différemment par ce dernier et par les hommes². L'être divin des Chants, coupé de tout milieu liquide, court le risque que l'assèchement de son milieu physique aboutisse en assèchement spirituel. Les hommes, quant à eux, semblent à priori inconscients de l'état qui leur est imposé. Dès lors, ils se conforment – du moins dans un premier temps – à ce dernier (Ziegler donne l'exemple du poisson dans son bocal³). Ils deviennent alors des proies de choix pour les animaux commandés par Maldoror.

Les hommes sont donc ici présentés comme des pions sacrificiables par un être supérieur afin que ce dernier puisse prolonger sa distraction sadique et éviter l'assèchement spirituel évoqué ci-dessus. La violence est donc le moyen trouvé par Maldoror pour se maintenir dans son état habituel. On pensera à son penchant pour la torture de jeunes individus : « lorsqu'il embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir ... »⁴.

2. La révolte contre la condition humaine, un prétexte à l'agression

Toutefois, la sécheresse initiale imposée aux hommes semble finalement pouvoir être vaincue par un flux collectif, alimenté par la prise de conscience des hommes d'être opprimés. Cela leur donne donc les armes – à priori nécessaires – pour combattre cet isolement. Ils doivent alors briser leur carapace individuelle (imposée) et tenter de s'élever au-delà de leur condition. Pour ce faire, il leur faut obligatoirement faire preuve d'une agressivité importante qu'ils doivent diriger contre le monde extérieur. Briser les chaînes de la violence ne peut en effet se faire pacifiquement. Ziegler présente d'ailleurs cet essai de révolution comme inévitable, car l'être humain est, selon lui, biologiquement incapable de se résigner⁵. L'extrait ci-dessous, tiré du dialogue entre Maldoror et un enfant, illustre parfaitement cette indispensable violence.

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 182.

² ZIEGLER Robert E., o. c., p. 174.

³ *Ibid.*

⁴ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 125.

⁵ ZIEGLER Robert E., o. c., p. 174.

N'as-tu jamais entendu parler, par exemple, de la gloire immense qu'apportent les victoires ? Et, cependant, les victoires ne se font pas seules. Il faut verser du sang, beaucoup de sang, pour les engendrer et les déposer aux pieds des conquérants. Sans les cadavres et les membres épars que tu aperçois dans la plaine, où s'est opéré sagement le carnage, il n'y aurait pas de guerre, et, sans guerre, il n'y aurait pas de victoire. Tu vois que, lorsqu'on veut devenir célèbre, il faut se plonger avec grâce dans des fleuves de sang, alimentés par de la chair à canon. Le but excuse le moyen.¹

Lors de leur « ascension » pour dépasser leur condition, tous les hommes ne peuvent prétendre à atteindre Maldoror lui-même. Nombre d'entre eux se retrouvent en effet « échoués »² ou « perdus dans le désert »³ (notons que l'opposition entre les deux possibilités correspond également à l'opposition entre sécheresse et état liquide déjà présentée précédemment) qui apparaît bien avant cette rencontre. Ceux qui parviendraient cependant jusqu'à cet être divin auraient alors prouvé qu'ils pouvaient se montrer aussi cruels que lui. Leur « récompense » ne pourrait dès lors pas être la liberté : Maldoror réserve à ces « élus » un déferlement d'agression inouï.

3. L'influence de l'atmosphère violente sur les paysages

La présence d'une telle violence et d'une telle velléité d'agression de la part de l'être suprême des *Chants* n'influence pas uniquement l'humanité. Toujours selon Ziegler, les deux états climatiques contradictoires (sécheresse et humidité) dus à la manipulation de l'atmosphère par Maldoror déterminent deux types de paysages dominants⁴.

Certes, il serait réducteur de considérer les deux milieux qui vont suivre comme étant les seuls présents dans les *Chants*. Néanmoins, puisque ceux-ci occupent une place particulière et sont directement influencés par l'agression, sujet qui nous occupe ici, c'est sur eux que nous nous attarderons.

Le premier type de paysage regroupe les lieux arides. Ceux-ci sont habités par des occupants qui demeurent dans des lieux structurés, découpés (on associera cette image aux fissures dans le sol créées par la sécheresse) et surtout réduits. La limitation de la taille de l'abri semble être le témoignage d'une volonté de repli sur soi afin d'obtenir une certaine sécurité contre l'agressivité qui emplit l'extérieur.

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 176.

² ZIEGLER Robert E., o. c., p. 175.

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 176.

L'humidité, quant à elle, se manifeste surtout dans la mer ou l'océan. Ce dernier est d'ailleurs un lieu de prédilection pour Maldoror. L'une des raisons est la présence dans ce milieu naturel d'animaux dangereux, programmés pour être agressifs envers les êtres humains. En témoigne l'accouplement du héros des *Chants* avec la femelle requin au deuxième chant.

L'agression dans le Bestiaire

Le Bestiaire peut être vu comme la cristallisation de l'agression présente tout au long des *Chants de Maldoror*. Cela se manifeste dans plusieurs utilisations de celui-ci.

1. Les manifestations physiques de l'agression dans le Bestiaire

Selon Bachelard, si le nombre d'occurrences d'un animal dans *Les Chants* ne révèle pas forcément l'importance qu'il y prend, c'est parce qu'il faut plutôt étudier sa dynamique. Plus celle-ci est empreinte d'agression, plus l'animal doit être considéré comme occupant une place importante au sein du Bestiaire lauréatmontien. L'agression doit donc animer la bête en question et cette dernière doit la manifester de façon active ; la violence ne peut donc pas être qu'une caractéristique latente chez l'animal.

Néanmoins, il ne suffit pas d'analyser chaque espèce d'animal indépendamment pour saisir cette dynamique. Il faut aussi se pencher sur les moyens physiques agressifs dont disposent les bêtes des *Chants*, en l'occurrence les différentes parties de leurs corps.

Selon Bachelard, seul un nombre restreint d'« outils » agressifs peuvent être considérés comme idoines à la mise en place de la dynamique de l'agression¹. Ainsi, Bachelard considère que le crochet, arme principale du serpent, « sert mal la phénoménologie de la cruauté immédiate² ». Puisque le venin nuit à sa victime uniquement lorsqu'il a pénétré dans son sang et agit indépendamment de son moyen d'injection, il ne rentre pas dans la dynamique étudiée, qui se doit d'être active.

Si d'autres éléments se rapprochent davantage de la dynamique aggressive ducassienne, les deux pôles principaux de l'agression animale présente dans les *Chants* seraient dès lors la griffe et la ventouse. Si la première est plus rapide dans son action et peut à priori sembler dominante, Bachelard estime que la ventouse serait un symbole de violence plus convaincant³. Cette

¹ BACHELARD Gaston, o. c., p. 30-45.

² *Id.*, p. 31.

³ *Id.*, p. 33.

dernière possède en effet l'avantage de conférer à l'animal effectuant l'acte une satisfaction plus prolongée. L'agression commise n'en serait dès lors qu'accentuée.

Bachelard voit dans la griffe la volonté d'attaquer à son état le plus pur, puisque sa forme même peut être vue comme l'aboutissement de la volonté inflexible de l'agressivité qui s'affine toujours plus pour atteindre son but¹. Son importance est par ailleurs confirmée par le nombre de références qui y sont faites.

Puisque la griffe occupe une place si importante, c'est le crabe tourteau qui doit, selon Bachelard, être considéré comme l'animal représentatif des *Chants* par excellence². Après tout, n'est-il pas celui qui tua la queue de poisson d'une flèche empoisonnée ? Celui-ci présente une malformation : sa griffe est la partie proéminente de son corps. Il possède donc l'une des composantes corporelles les plus représentatives de l'agression lauréatmontienne dans une proportion inhabituelle.

La ventouse, autre emblème de la composante étudiée, marque une rupture avec les autres éléments physiques puisqu'elle a la particularité d'impliquer une certaine viscosité. Cela rompt avec la sècheresse des mouvements perpétrés par la griffe. Bachelard voit d'ailleurs une évocation de la jouissance sexuelle dans ces actes de succion agressifs³. La ventouse est l'arme de l'araignée, du poulpe, de la sangsue ou encore du pou.

2. L'usage métaphorique du Bestiaire comme attaque envers l'humanité

L'agression présente dans le Bestiaire n'émane pas uniquement des éléments corporels des animaux. Paris, affirmant que le projet de Lauréatmont dans les *Chants* est d'attaquer l'humanité, voit dans les animaux un moyen de remplir cet objectif⁴. Le Bestiaire sert ainsi à établir entre les bêtes et la cible de Maldoror des rapports de comparaison rabaissant le second terme. Ces derniers peuvent être classés en trois grands types. Avant d'aborder ceux-ci, il faut d'abord distinguer les trois pôles constitutifs de l'humanité qui sont malmenés : l'Homme en tant que tel, la société (œuvre de l'Homme) et Dieu (construction métaphysique de l'Homme).

Le premier type de comparaison associe l'humanité à des animaux en vue de dévaloriser celle-ci. Ainsi, l'Homme est rapproché du canard (Chant VI), du crapaud (Chant I) ou encore de l'escargot (Chant I). Ces qualifications viennent insister sur la laideur de l'être humain. La

¹ *Id.*, p. 34.

² *Id.*, p. 37.

³ *Id.*, p. 42.

⁴ PARIS Alain, o. c., p. 103-108.

société est quant à elle comparée notamment à un renard (Chant II), traquant l'Homme grâce aux ruses de son esprit. Dieu est quant à lui comparé au coq (Chant II), ce qui illustre son orgueil. Sa faiblesse est assimilée à celle d'un ver de terre, lorsqu'il git sur le sol (Chant III). Il est également présenté comme aussi cruel qu'un tigre (Chant II).

Un autre cas de figure est l'établissement d'un rapport de « supériorité négative et péjorative¹ » de l'humain envers la composante animale. Ainsi, l'homme est plus cruel que le requin (Chant I) ou encore plus invasif que le pou (Chant I), par exemple.

Le dernier procédé utilisé pour dévaloriser l'humain est de mettre en scène un animal possédant une caractéristique humaine, ce qui lui fait perdre toute « dignité animale » (notons l'ironie de la chose). On peut par exemple prendre le cas du coq :

(...) il abandonnera le sentier de la vertu et se mettra à rire comme un coq ! Encore, n'est-il pas prouvé que les coqs ouvrent exprès leur bec pour imiter l'homme et faire une grimace tourmentée.²

Le coq est ici dévalorisé par le narrateur parce qu'il rappelle le rire de l'homme.

3. Une exception notable dans le Bestiaire

Si le Bestiaire paraît donc fortement influencé par la poétique de l'agression de Lautréamont, une partie de ce dernier fait exception. En effet, le volucraire ne comporte qu'un seul animal impliqué dans des actions agressives, à savoir l'aigle³. Tous les autres oiseaux semblent n'avoir aucune dynamique violente. Ce contre-exemple peut s'expliquer par la légèreté du milieu aérien. Libérés de l'apesanteur – créée par l'atmosphère violente – qui règne sur terre ou en mer, ils progressent librement dans les cieux et n'ont guère de raison d'user d'agressivité. Bachelard ajoute qu'« il semble que, dans l'air, nous soyons dans la région des métamorphoses faciles, des métamorphoses sans obstacle »⁴. Sans la pression subie par les autres animaux, les volatiles semblent donc libérés de l'inexorable progression de l'agression dans les actes des membres du Bestiaire.

¹ PARIS Alain, o. c., p. 107.

² COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 255-256.

³ Si nous avons vu précédemment que le coq était employé afin de dévaloriser l'homme, nous ne pouvons cependant pas considérer qu'il est réellement impliqué dans une dynamique violente d'agressivité.

⁴ BACHELARD Gaston, o. c., p. 49.

3.3 Lautréamont et l'intertextualité

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le courant le plus récent de la critique lautréamontienne considère l'œuvre de Ducasse comme relevant de la parodie. Celle-ci n'est cependant pas le seul procédé d'écriture relevant de l'intertextualité employé par Lautréamont. On y trouve également chez lui des exemples de pastiches, des plagiats, de références, ou encore d'usages de la stéréotypie. D'un point de vue didactique, étudier ces différents procédés présente plusieurs intérêts.

D'abord, cela permet de présenter aux élèves l'intertextualité, concept fondamental dans l'étude de la littérature. Ce sera donc l'occasion de comprendre comment Lautréamont a pu construire ses textes.

Un autre intérêt non négligeable de cette approche est de permettre aux apprenants de mieux saisir le sens des différents procédés étudiés ici. Ce sera également l'occasion de les mettre au clair une fois pour toutes et de dissiper les confusions qui pourraient exister entre parodie et pastiche, par exemple.

Le fait d'aborder le plagiat en classe pourrait amener à différents débats. La discussion pourrait ainsi tourner autour d'une problématique touchant directement les apprenants : pourquoi le plagiat est-il interdit pour la réalisation des travaux scolaires, mais apparemment accepté, voire considéré comme génial chez notre poète ?

L'intertextualité présente enfin l'intérêt de pouvoir être étudiée dans les *Poésies* comme dans *Les Chants de Maldoror*, ce qui n'était pas le cas du Bestiaire ou du thème de l'agression.

Parodie, pastiche et autres procédés intertextuels

Avant de traiter des différents procédés intertextuels à l'œuvre dans *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies*, il est bon de les définir brièvement. Cela nous permettra également de les distinguer les uns des autres.

Pour ce faire, l'utilisation du tableau proposé par Bouché semble tout à fait indiquée¹. Une simple lecture de celui-ci répond à la nécessité de définition et de distinction. Il est donc reproduit ci-dessous. Cette synthèse sur les différentes formes d'écriture reliées à l'intertextualité est un outil efficace qui pourrait d'ailleurs être utilisé en classe.

¹ BOUCHÉ Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, 1974 (Thèmes et textes), p.48.

Pré-texte	Inter-texte (fonction citative)	Texte
- un texte unique	reproduction	plagiat (collage)
- un texte unique - l'ensemble des textes d'un écrivain	imitation (de style)	pastiche
- un texte unique - l'ensemble des textes d'un écrivain - un genre, une école, un courant de pensée	caricature	parodie (auto-parodie)
- l'ensemble des textes possibles	« fabrication »	stéréotypie
- l'ensemble des textes - le « contexte »	renvoi	référence (allusion)

Dans sa typologie, Bouché propose de classer les différents types de procédés en fonction de deux éléments : la nature du pré-texte et l'utilisation qui en est faite.

La « fabrication » désigne l'utilisation de « passages, d'idées, de schèmes issus de textes antérieurs »¹ afin de constituer le texte final. Selon Bouché, ces matériaux sont transférés directement dans le texte final, ce qui a pour effet d'aboutir à une apposition de morceaux de texte dont les jointures restent visibles. C'est cette image d'un assemblage sous forme de puzzle qui donne à la fonction citative utilisée ici le nom de « fabrication ».

Traitement de ces différents procédés

Les différents procédés techniques relevant de l'intertextualité présents dans l'œuvre Lautréamontienne sont utilisés dans une visée commune, à savoir la parodie. Dès lors, il semble peu pertinent de traiter de chacun d'entre eux de manière individuelle.

Nous consacrerons cependant une section spécifique au plagiat dans *Les Chants de Maldoror*. Cela sera l'occasion de présenter certains des extraits repris tels quels par Lautréamont dans son œuvre. Procéder de cette manière permet de condenser substantiellement la section suivante en l'allégeant des passages illustratifs choisis. La voie sera alors libre pour traiter directement de l'art de la parodie comme composante majeure des œuvres de Lautréamont.

¹ *Id.*, p. 44.

Le plagiat

Dans *Poésies II*, Ducasse s'exprime sur l'utilisation du plagiat dans le cadre de la création d'une œuvre littéraire :

Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste.¹

Un tel extrait permet de comprendre facilement la position prise par notre auteur envers ce procédé. On ne s'étonnera dès lors pas de le retrouver tout au long de son œuvre.

Dans *Les Chants de Maldoror*, les exemples les plus flagrants de plagiat se retrouvent dans les descriptions de certains animaux. Lautréamont reprend en effet certains passages entiers de l'*Encyclopédie d'histoire naturelle* du Dr Chenu. Le tableau ci-dessous reprend la description du vol d'étourneau par le Dr Chenu (à gauche) et celle de Lautréamont (à droite).

Ces troupes ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est à la voix de l'instinct que les Étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au delà ; en sorte que cette multitude d'Oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre. ²	Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au delà; en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre. Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, et gagnent sensiblement, chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage. ³
---	--

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 381.

² CHENU Jean Charles et al., *Encyclopédie d'histoire naturelle*, Paris, Maresq, 1850-1856, vol. 6, pt. 5-6, p. 179.

³ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 285-286.

Le plagiat est ici flagrant. Lautréamont s’est contenté de changer le sujet de la première phrase et de continuer quelque peu la description de la parabole effectuée par les étourneaux. La seule différence notable entre les deux descriptions est l’usage qui en est fait par l’écrivain. Si Chenu livre cette analyse du vol des oiseaux afin de servir son exposé scientifique, Lautréamont l’intègre pleinement à son œuvre. On retrouve en effet l’extrait cité au début du Chant V, où il sert à illustrer le message que le narrateur adresse au lecteur :

Toi, de même, ne fais pas attention à la manière bizarre dont je chante chacune de ces strophes. Mais, sois persuadé que les accents fondamentaux de la poésie n’en conservent pas moins leur intrinsèque droit sur mon intelligence.¹

On pourrait voir ici une comparaison du style d’écriture de Lautréamont avec la « singulière manière de tourbillonner des étourneaux ». Le narrateur invite néanmoins le destinataire à voir dans ce style les bases fondamentales de la poésie, légitimant ainsi l’appartenance des *Chants* à ce genre : de la même manière que les étourneaux fendent l’air, les *Chants* traversent la littérature et « gagnent sensiblement, à chaque seconde, un terrain précieux pour le terme de leurs fatigues et le but de leur pèlerinage »². Du moins est-ce là ce qui semble être la volonté de notre auteur : proposer une œuvre nouvelle, mais qui permettrait d’avancer dans la conception même de l’écriture poétique. L’auteur se base donc sur ce passage plagié pour proposer une métaphore de l’écriture (ce qui nous renvoie une nouvelle fois à l’utilisation par Lautréamont de la mise en abyme).

Un autre exemple de plagiat est la description du bec de pélican, elle aussi tirée de l’*Encyclopédie* du Dr Chenu.

Bec très-long, large, convexe, en voûte. À arête marquée, onguiculée, renflée et très crochue à son extrémité; bords dentelés, droits; mandibule inférieure à branches séparées jusque auprès de la pointe, et l'intervalle rempli par une membrane. Narines très-étroites, longitudinales, presque imperceptibles, et creusées dans un sillon basal. ³	(...) j'avais déjà remarqué ce bec très long, large, convexe, en voûte, à arête marquée, onguiculée, renflée et très crochue à son extrémité ; ces bords dentelés, droits ; cette mandibule inférieure, à branches séparées jusqu'auprès de la pointe ; cet intervalle rempli par une peau membraneuse ; cette large poche, jaune et sacciforme, occupant toute la gorge et pouvant se distendre considérablement ; et ces narines très étroites, longitudinales, presque imperceptibles, creusées dans un sillon basal ! ⁴
--	--

¹ *Id.*, p. 286.

² *Ibid.*

³ CHENU Jean Charles et al., o. c., p. 262.

⁴ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 290.

Ici encore, le plagiat est évident. Ducasse est toutefois intervenu de deux manières dans la transplantation du texte d'origine : par l'ajout de la description de la poche du pélican et par l'adaptation de la rubrique « caractères génériques » afin que les phrases utilisées deviennent verbales. À nouveau, le passage emprunté est intégré dans le récit des *Chants*. Le narrateur l'utilise afin de décrire un corps qu'il ne reconnaît pas d'emblée. Cette confusion face à une forme inconnue fait l'objet d'une digression dans un épisode qui met en scène un scarabée.

Mais le plagiat ne concerne pas uniquement les descriptions d'animaux. Lautréamont a également repris un article écrit par Émile Blavet dans le *Figaro*, pour la catégorie « faits divers »¹. Dans le cas présent, il est inutile de comparer la copie à l'original, puisque Lautréamont a copié le texte sans y apporter la moindre modification. Voici l'extrait concerné :

Il vient de mourir, presque inconnu, dans un petit port de Bretagne, un maître caboteur, vieux marin, qui fut le héros d'une terrible histoire. Il était alors capitaine au long cours, et voyageait pour un armateur de Saint-Malo. Or, après une absence de treize mois, il arriva au foyer conjugal, au moment où sa femme, encore alitée, venait de lui donner un héritier, à la reconnaissance duquel il ne se reconnaissait aucun droit. Le capitaine ne fit rien paraître de sa surprise et de sa colère ; il pria froidement sa femme de s'habiller, et de l'accompagner à une promenade, sur les remparts de la ville. On était en janvier. Les remparts de Saint-Malo sont élevés, et, lorsque souffle le vent du nord, les plus intrépides reculent. La malheureuse obéit, calme et résignée ; en rentrant, elle délira. Elle expira dans la nuit. Mais, ce n'était qu'une femme.²

Le texte d'origine est à nouveau intégré dans la narration des *Chants de Maldoror*. L'épisode est suivi de l'extrait suivant :

Tandis que moi, qui suis un homme, en présence d'un drame non moins grand, je ne sais si je conservai assez d'empire sur moi-même, pour que les muscles de ma figure restassent immobiles.³

Le texte plagié et sa suite servent de transition entre la digression sur le pélican et le retour à la scène du scarabée. Cette dernière semble effrayer grandement le narrateur, ce qui le pousse à présenter ce fait divers qui lui permet de « respirer » avant de reprendre son récit éprouvant.

Les quelques extraits étudiés précédemment démontrent que le plagiat occupe une place importante dans l'œuvre de Lautréamont. Nous n'avons choisi que des passages des *Chants*

¹ <https://cahierslautreamont.wordpress.com/2014/08/17/un-drame-a-saint-malo-dix-sept-lignes-demile-blavet-dans-les-chants-de-maldoror/> (page consultée le 12/05/2021).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

pour illustrer ce fait, car leur valeur illustrative est bien plus importante que des exemples que nous aurions pu tirer des *Poésies*.

Lautréamont et l'art de la parodie

1. Trois aspects de la parodie

Afin d'étudier la parodie dans l'œuvre lautréamontienne, il est nécessaire de traiter dans un premier temps de trois aspects majeurs de ce procédé. Les deux premières facettes à aborder concernent le niveau auquel opère ce mécanisme : soit la fiction, soit la narration. Nous nous attarderons ensuite sur ce que Bouché appelle les « indices rhétoriques »¹, c'est-à-dire des marqueurs qui révèlent la présence de la parodie dans un ouvrage.

1.1 La parodie de la fiction

La parodie peut d'abord se situer au niveau de la fiction, c'est-à-dire « l'univers figuré par le texte »². Elle se manifeste alors par l'emploi d'un certain nombre de mécanismes (ou d'au moins l'un d'entre eux, la présence de tous n'étant pas nécessairement requise). Ils sont repris dans le tableau ci-dessous³ et expliqués brièvement à sa suite.

	Texte référentiel	Texte parodique
Adjonction	-	+
Suppression	+	-
Rétrécissement	(+)	(-)
Grossissement	(-)	(+)
Inversion	+	non +
	non +	+
Déplacement	+	+
Schématisation	+++	+
Dédoublément	+	+++
Condensation	+ + +	+++
Fragmentation	+++	+ + +

- Adjonction⁴ : ce procédé consiste en l'ajout dans le texte parodique d'éléments absents du texte parodié. Il peut par exemple s'agir de scènes ou de personnages (ou de traits de caractère chez les personnages déjà présents) à l'origine inexistants.
- Suppression : à l'inverse de l'adjonction, ce procédé réside dans le fait de retirer du texte parodié des composantes telles que des extraits entiers ou des personnages.
- Rétrécissement : ce procédé minimise l'un ou l'autre élément isolé du récit.

¹ BOUCHÉ Claude, o. c., p. 49.

² *Ibid.*

³ *Id.*, p. 57.

⁴ Les termes repris du tableau et leurs définitions suivent la typologie de *Id.*, p.50-56.

- Grossissement : au contraire du rétrécissement, ce procédé mise sur l'exagération d'une composante isolée du récit.
- Inversion : il s'agit d'un renversement effectué au niveau du cadre, des personnages ou des caractères de ces derniers.
- Déplacement : ce procédé rassemble différentes mécaniques qui ont toutes le même but, à savoir le transfert (caractère ou réplique attribuée à un nouveau personnage, transfert d'un protagoniste dans un autre milieu...).
- Schématisation : lorsqu'il a recours à ce procédé, l'auteur ôte à son matériel d'inspiration certains constituants, essentiels ou non. La conséquence est l'isolement des résidus textuels.
- Dédoubllement : à l'inverse de la schématisation, ce procédé multiplie les éléments, ce qui a pour effet de créer un effet comique dû à la répétition.
- Condensation : ce processus réside dans la concentration dans la production finale d'éléments textuels épars dans le parodié.
- Fragmentation : l'effet produit par ce procédé est la dispersion de composantes qui formaient originellement un tout consolidé.

1.2. *La parodie de la narration*

Le second niveau auquel peut se jouer la parodie est la narration, qui doit être « entendue au sens large, comme l'ensemble des opérations textuelles qui contribuent à instituer le texte en tant que tel, et des conventions qui en règlent le déroulement discursif »¹. L'auteur joue ici sur la forme du texte, en attirant l'attention du lecteur sur l'acte d'écriture. Ce phénomène a déjà pu être remarqué lors de l'étude du plagiat : la description du vol d'étourneau permet à Lautrémont de discourir à propos de son écriture.

1.3. *Témoins de la parodie*

Le troisième aspect étudié est l'ensemble des *indices rhétoriques* qui viennent baliser le texte. Ils peuvent se manifester dans des jeux sur la morphologie (comique de mots provoqué par l'utilisation de termes bas ou à contrario trop recherchés, néologisme...), sur la sémantique (jeux de mots par exemple) ou sur la syntaxe (ellipses, constructions complexes ou termes permutés).

¹ *Id.*, p. 49.

2. La parodie dans *Les Chants de Maldoror*

Ce cadre théorique étant posé, il devient possible d'analyser la parodie omniprésente dans l'œuvre de Lautréamont. Nous commencerons par étudier *Les Chants de Maldoror*, en distinguant les deux niveaux expliqués ci-dessus.

2.1 Parodie de la fiction

Les Chants de Maldoror sont, selon Bouché, la parodie d'un courant littéraire tout entier, à savoir le Romantisme, alors en déclin¹. Le premier chant paraît en effet en 1869, à une époque où ce mouvement ne semble subsister qu'en étant exacerbé. Cette réalité facilite grandement la parodie, les différents stéréotypes devenant exagérés et usés jusqu'à la corde (et donc, plus faciles à identifier et caricaturer).

2.1.1 Stéréotype du héros romantique

Le premier stéréotype sur lequel nous nous attarderons est celui du héros romantique, incarné par Maldoror, qui en présente toutes les caractéristiques. Ainsi, il possède de puissants pouvoirs. Ceux-ci peuvent tous être retrouvés dans un seul extrait qui nous servira de premier exemple de parodie dans *Les Chants de Maldoror*.

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. Sans, cependant, parvenir à le rencontrer. Tant son habileté renversante déroutait, avec un suprême chic, les ruses les plus indiscutables au point de vue de leur succès, et l'ordonnance de la plus savante méditation. 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. N'avez-vous pas remarqué la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts 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 actuel 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. Il n'est pas facile de faire périr entièrement les hommes, et les lois sont là ; mais, on peut, avec de la patience, exterminer, une par une, les fourmis humanitaires.²

¹ BOUCHÉ Claude, o. c., p. 67.

² COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 324-325.

Le premier pouvoir caractéristique du héros romantique est sa capacité de dévastation, puisqu'il semble être en mesure d'exterminer la race humaine.

Maldoror présente également la capacité de se métamorphoser en tout ce qu'il souhaite : il prend des apparences qui le rendent méconnaissable, comme lors de sa transformation en grillon.

Le héros des *Chants* semble également omniscient. Il réalise qu'il est poursuivi par la police et possède sur elle une longueur d'avance, puisqu'elle est incapable de l'interpeller. Il semble donc connaître les données nécessaires pour lui échapper.

Le personnage principal possède enfin le don d'ubiquité. En témoigne l'évocation de sa présence dans des villes éloignées qu'il parcourt en un temps record (pour l'époque).

Ces capacités font l'objet d'une caricature enclenchée par l'utilisation de quelques-uns des procédés présentés dans le tableau précédent. Le grossissement est induit par l'usage de l'hyperbole, puisque le héros échappe non pas à quelques individus, mais à une véritable armée d'agents et d'espions. On retrouve également l'emploi de la schématisation, observable à travers l'énonciation des lieux parcourus par Maldoror : seuls subsistent les noms des villes visitées.

Les capacités surnaturelles du héros des *Chants* renvoient à d'autres héros romantiques. Bouché l'associe par exemple volontiers à Rocambole ou à Monte-Cristo pour sa capacité à se téléporter ou se métamorphoser selon sa volonté, ou à Manfred pour tous ses autres pouvoirs¹.

Cependant, la caricature modifie la vision que le lecteur a de Maldoror et l'amène à le considérer comme un antihéros. Cette perception est surtout influencée par deux faits présentés dans l'extrait ci-dessous :

Mais, l'homme aux lèvres de saphir a calculé longtemps à l'avance un perfide coup. Son bâton est lancé avec force ; après maints ricochets sur les vagues, il va frapper à la tête l'archange bienfaiteur. Le crabe, mortellement atteint, tombe dans l'eau. La marée porte sur le rivage l'épave flottante. (...) 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 œil 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

¹ BOUCHÉ Claude, o. c., p.81.

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. (...) 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. (...) 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 s'approcha 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 !¹

Notons d'abord le contraste entre l'incroyable compétence dont notre héros fait preuve pour tuer le crabe et le souci dérisoire qu'il affiche ensuite. Si, dans un premier temps, il parvient à toucher en vol le crabe-archange avec un bâton qu'il fait au préalable ricocher plusieurs fois, après cette incontestable preuve d'adresse, Maldoror est préoccupé par la manière dont il pourra se tirer de cette affaire. Bien qu'il soit doté de facultés extraordinaires, il va jusqu'à réfléchir au poids qui lui sera nécessaire pour achever sa proie. On assiste donc une nouvelle fois à une inversion, qui concerne les pouvoirs du héros romantique.

La seconde caractéristique qui fait de Maldoror un antihéros est la bassesse de ses actes. Il est d'emblée présenté comme le fomentateur d'un « perfide coup »². Même les oiseaux refusent la compagnie d'une personnalité si fourbe. En outre, il semble vouloir échapper aux conséquences de ses actes en rejoignant des oiseaux et en se fondant dans la masse, ce qui peut être associé à de la lâcheté. Néanmoins, une paradoxale faiblesse survient à nouveau : à priori capable de se changer à souhait, le héros ne parvient pas à adopter la bonne couleur. Il est donc immédiatement repéré par les cygnes.

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 349-350.

² *Id.*, p. 349.

2.1.2 Stéréotype du Créateur

Adversaire de Maldoror, le Créateur (associé à Dieu) est un autre stéréotype romantique par excellence. Il est ancré tant dans l'imaginaire collectif que dans une tradition littéraire et orale importante. Lautréamont reprend ce poncif en appliquant le procédé de l'inversion. L'extrait suivant illustre cela parfaitement :

Tout travaillait à sa destinée : les arbres, les planètes, les squales. Tout, excepté le Créateur ! Il était étendu sur la route, les habits déchirés. Sa lèvre inférieure pendait comme un câble somnifère ; ses dents n'étaient pas lavées, et la poussière se mêlait aux ondes blondes de ses cheveux. Engourdi par un assoupissement pesant, broyé contre les cailloux, son corps faisait des efforts inutiles pour se relever. Ses forces l'avaient abandonné, et il gisait, là, faible comme le ver de terre, impassible comme l'écorce. Des flots de vin remplissaient les ornières, creusées par les soubresauts nerveux de ses épaules. L'abrutissement, au groin de porc, le couvrait de ses ailes protectrices, et lui jetait un regard amoureux. Ses jambes, aux muscles détendus, balayaient le sol, comme deux mâts aveugles. Le sang coulait de ses narines : dans sa chute, sa figure avait frappé contre un poteau... Il était soûl ! Horriblement soûl ! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang !¹

Par l'utilisation de la parodie, Lautréamont fait apparaître en négatif les traits typiques de Dieu. Il associe par exemple son personnage à la figure du démiurge – ou plutôt à son exact opposé. Maldoror n'endosse pas le rôle habituel de « bâtisseur » de mondes. Au contraire, il est représenté comme un être amorphe. Cette inaction tient à l'apparente déchéance de ce Créateur qui n'est plus que l'ombre de lui-même, car il ne s'agit pas d'une divinité toute-puissante, mais bien d'un être blessé et « faible comme le ver de terre »². Plus loin, il est d'ailleurs représenté comme un humain capable de saigner. Notons d'ailleurs le caractère ridicule de sa blessure : « sa figure avait frappé contre un poteau »³. Cet élément tranche avec l'attendue invulnérabilité d'un être tel que Dieu. En outre, ce personnage, présenté par la religion chrétienne comme un être miséricordieux, se montre cruel : « J'ai vu le Créateur, aiguillonnant sa cruauté inutile, embraser des incendies où périssaient les vieillards et les enfants ! »⁴

Cette cruauté, et plus généralement l'agressivité excessive qui empreint les *Chants de Maldoror* doit aussi, selon Bouché, être vue comme participant à la parodie mise en place par Lautréamont⁵.

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 235.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Id.*, p. 167.

⁵ BOUCHÉ Claude, o. c., p.84.

À l'instar du héros, le Créateur est un stéréotype repris par Lautréamont qui le caricature en renversant ses caractéristiques habituelles. Notons cependant que son physique correspond à l'image habituelle qui est donnée à cet être divin, puisqu'il est représenté comme un vieillard à la barbe blanche.

2.1.3. Quelques autres *topoi*

Le héros et le Créateur ne sont pas les seuls stéréotypes présents dans *Les Chants de Maldoror*¹. On y retrouve en effet d'autres *topoi* romantiques tels que l'Océan ou l'hermaphrodite. Nous ne les développerons cependant pas ici, car, bien qu'intéressants, ils ne sont pas omniprésents comme le sont le héros et le Créateur.

2.2 Parodie de la narration

Le premier niveau de la parodie avait pour matériau les référents du courant romantique. Il en va de même pour la parodie de la narration, puisque celle-ci porte sur des genres typiques de ce mouvement. On peut distinguer, selon la classification proposée par Bouché², différents registres qui font l'objet d'une parodie par Lautréamont. Nous n'étudierons pas l'ensemble des *topoi* de chacun d'entre eux, mais nous en aborderons quelques-uns qui nous semblent particulièrement intéressants.

2.2.1. Le registre lyrique

La parodie du lyrisme romantique affecte le ton grandiose propre à ce courant. Le poète a recours pour ce faire à des répétitions et à des reprises internes à son discours. Voici un exemple de cette technique :

Et³ je me demandais qui pouvait être son maitre ! **Et** mes yeux se recollaient à la grille avec plus d'énergie ! (...) Ne fais pas de pareils bonds ! **Tais-toi... tais-toi...** si quelqu'un t'entendait ! je te replacerai parmi les autres cheveux ; mais, laisse d'abord le soleil se coucher à l'horizon, afin que la nuit recouvre tes pas...⁴

Cette réitération de propos devient parodie « par un excès de raideur dans la formulation et par le caractère particulièrement insistant des reprises »⁵. On peut dès lors considérer que le procédé employé par Lautréamont est ici le grossissement.

¹ BOUCHÉ Claude, o. c., p. 90.

² *Id.*, p. 109.

³ Nous soulignons.

⁴ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 243.

⁵ BOUCHÉ Claude, o. c., p. 110-111.

2.2.2. Le registre épique et oratoire

2.2.2.1. L'exorde

L'exorde est la première partie d'un discours judiciaire. C'est le moment de l'introduction au discours, mais aussi de la *captatio benevolentia*, qui permet à l'orateur de s'assurer la bienveillance de son public. Pour ce faire, il lui faut faire preuve d'humilité. Ainsi, dans son premier discours judiciaire, Cicéron se présentera comme étant moins compétent que les autres juges, car trop jeune ou encore trop audacieux pour exercer de manière optimale sa fonction d'avocat. On retrouve ce procédé dans l'ouverture des *Chants de Maldoror* :

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 ; ou, plutôt, comme un angle à perte de vue de grues frileuses méditant beaucoup, qui, pendant l'hiver, vole puissamment à travers le silence, toutes voiles tendues, vers un point déterminé de l'horizon, d'où tout à coup part un vent étrange et fort, précurseur de la tempête.¹

À l'instar des extraits précédemment étudiés, ce passage est construit sur le mode de la parodie. En témoigne l'utilisation de plusieurs des procédés présentés dans le tableau précédent. On retrouve d'abord l'inversion. Lautréamont ne cherche pas à s'attirer la bienveillance de son destinataire. Au contraire, il tente de le dissuader de poursuivre sa lecture. L'ardeur avec laquelle il se voue à cette tâche peut d'ailleurs être associée à un grossissement. Lautréamont a également eu recours à l'adjonction, à travers l'ajout du passage sur les grues, scène complètement absente de l'ensemble parodié.

2.2.2.2. L'épithète homérique

Composante caractéristique d'épopées telles que *L'Illiade* ou *L'Odyssée*, l'épithète homérique est utilisée à 84 reprises dans *Les Chants de Maldoror*². Nesselroth estime qu'il faut considérer que les épithètes présentes dans les œuvres d'Homère comme se situant à un « degré

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 123.

² NESSELROTH Peter W., *Lautreamont's imagery. A stylistic approach*, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 41.

zéro »¹. Elles rencontrent en effet l'horizon d'attente du destinataire, en adoptant une forme classique telle que « Ulysse aux mille ruses » ou « Calypso aux cheveux bouclés ». Par contraste, les épithètes homériques de Lautréamont peuvent être classées selon différents types². Si certaines d'entre elles restent relativement proches du degré zéro, on trouve aisément des exemples plus transgressifs tels que « L'homme, à la figure de crapaud... »³. Cette qualification dénote une certaine agressivité envers l'être humain (ce qui nous renvoie aux manières dont le Bestiaire peut servir à attaquer l'Homme). Une fois de plus, c'est le procédé du grossissement qui est mis en œuvre par notre auteur afin de caricaturer l'objet parodié.

2.2.2.3. *L'action épique*

Une dernière composante du registre épique qui peut être relevée est la narration de l'action. Certes, Lautréamont emprunte à l'épopée son ton grandiose. Il transgresse cependant ce dernier par la bassesse des actions des personnages (qui tranche avec le style employé) ou encore en exagérant la solennité. Le plagiat intervient également dans cette visée parodique. On se rapportera en effet à l'article de journal issu des faits divers du *Figaro* et recopié directement dans l'œuvre. Ce collage peut être interprété comme la volonté du poète de railler la somptuosité attendue du registre lyrique en la rabaissant au niveau d'un fait divers.

2.2.3. *Le registre scientifique*

Ce registre s'inscrit dans un ensemble plus vaste, celui du discours didactique. Les descriptions scientifiques occupent une place non négligeable dans *Les Chants de Maldoror*. On retrouve ainsi des descriptions minutieuses, dont quelques exemples ont pu être observés lors du traitement spécifique réservé au plagiat.

3. *La parodie dans les Poésies : une auto-parodie*

L'étude de la parodie dans cette œuvre sera différente de celle que nous venons d'effectuer pour *Les Chants de Maldoror*. Nous ne chercherons plus à distinguer les niveaux auxquels se situe la parodie, mais nous étudierons la continuité qui apparaît entre les deux œuvres. Leur point commun réside d'ailleurs dans l'usage de la parodie. Dans les *Poésies*, celle-ci vise d'une part l'idéologie bourgeoise, et d'autre part *Les Chants de Maldoror* eux-mêmes. Ce fait qui nous intéressera particulièrement apparaît par exemple dans l'extrait suivant :

¹ *Id.*, p.42.

² *Id.*, p. 43.

³ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 161.

Avec ma voix et ma solennité des grands jours, je te rappelle dans mes foyers déserts, glorieux espoir. Viens t’asseoir à mes côtés, enveloppé du manteau des illusions, sur le trépied raisonnable des apaisements. Comme un meuble de rebut, je t’ai chassé de ma demeure, avec un fouet aux cordes de scorpions. Si tu souhaites que je sois persuadé que tu as oublié, en revenant chez moi, les chagrins que, sous l’indice des repentirs, je t’ai causés autrefois, crebleu, ramène alors avec toi, cortège sublime, – soutenez-moi, je m’évanouis ! – les vertus offensées, et leurs impérissables redressements.¹

Ducasse fait référence aux *Chants* à travers l’expression « Avec ma voix et ma solennité des grands jours », qui dénote une certaine ironie. Bouché considère ainsi que cet extrait est un parfait exemple de passage dans lequel « Ducasse mime Lautréamont »². On y retrouve en effet le ton solennel typique du premier opus ainsi que les mêmes tournures de phrase complexes.

Le tableau suivant permet de comparer un extrait des *Chants de Maldoror* (à gauche) et un passage des *Poésies* (à droite) et de mettre en exergue l’auto-parodie produite par Ducasse :

J’ai vu les hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l’orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l’acier fondu, la cruauté du requin, l’insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l’hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au-dehors, les plus froids des mondes et du ciel ; laisser les moralistes à découvrir leur cœur, et faire retomber sur eux la colère implacable d’en haut. Je les ai vus tous à la fois, tantôt, le poing le plus robuste dirigé vers le ciel, comme celui d’un enfant déjà pervers contre sa mère, probablement excités par quelque esprit de l’enfer, les yeux chargés d’un remords cuisant en même temps que haineux, dans un silence glacial, n’oser émettre les méditations vastes et ingrates que recelait leur sein, tant elles étaient pleines d’injustice et d’horreur, et attrister de compassion le Dieu de miséricorde ; tantôt, à chaque moment du jour, depuis le commencement de l’enfance jusqu’à la fin de la vieillesse, en répandant des anathèmes incroyables, qui n’avaient pas le sens commun, contre tout ce qui respire, contre eux-mêmes et contre la providence, prostituer les femmes et les enfants, et déshonorer ainsi les parties du corps consacrées à la pudeur. Alors, les mers soulèvent leurs eaux, engloutissent dans leurs abîmes les planches ; les ouragans, les tremblements de terre renversent les maisons, la perte, les maladies	J’ai vu les hommes laisser les moralistes à découvrir leur cœur, faire répandre sur eux la bénédiction d’en haut. Ils émettaient des méditations aussi vastes que possible, réjouissaient l’auteur de nos félicités. Ils respectaient l’enfance, la vieillesse, ce qui respire comme ce qui ne respire pas, rendaient hommage à la femme, consacraient à la pudeur les parties que le corps se réserve de nommer. Le firmament, dont j’admets la beauté, la terre, image de mon cœur, furent invoqués par moi, afin de me désigner un homme qui ne se crût pas bon. Le spectacle de ce monstre, s’il eût été réalisé, ne m’aurait pas fait mourir d’étonnement : on meurt à plus.³
---	--

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 368.

² BOUCHÉ Claude, p. 161.

³ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 382.

diverses déciment les familles priantes. Mais, les hommes ne s'en aperçoivent pas. Je les ai vus aussi rougissant, pâissant de honte pour leur conduite sur cette terre ; rarement. Tempêtes, sœurs des ouragans ; firmament bleuâtre, dont je n'admets pas la beauté ; mer hypocrite, image de mon cœur ; terre, au sein mystérieux ; habitants des sphères ; univers entier ; Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque : montre-moi un homme qui soit bon !... Mais, que ta grâce décuple mes forces naturelles ; car, au spectacle de ce monstre, je puis mourir d'étonnement ; on meurt à moins. ¹	
---	--

En lisant attentivement ces deux extraits, on remarque que le premier s'inspire du second. On peut en effet relever dans ce dernier l'utilisation des procédés déjà illustrés auparavant. Le premier procédé, qui réside dans la brièveté du passage des *Poésies*, relève de la schématisation : seuls certains éléments de la composition originale ont été gardés pour former le texte final. L'inversion est elle aussi utilisée par Ducasse. Si on la retrouve tout au long du second fragment, c'est sans doute dans la dernière phrase qu'elle est la plus flagrante : « on meurt à moins » devient « on meurt à plus ». Le fait que cette différence soit si remarquable s'explique par le fait qu'il s'agit de la conclusion des passages. Cette comparaison montre ainsi clairement que notre auteur utilise sa première œuvre comme matériau de base pour l'écriture de la seconde.

Conclusion

La parodie est donc une composante majeure de l'œuvre lautrémontienne. Pour écrire ses œuvres sur ce mode, Ducasse fait appel à une diversité de procédés et fait agir la parodie aux deux niveaux de ses textes. Dès lors, les autres procédés intertextuels que nous avons étudiés au début de ce chapitre peuvent être vus comme renforçant la volonté parodique de Ducasse. Étudier son œuvre sous l'angle de la parodie permet également de fournir une explication à l'écart entre les *Chants* et les *Poésies* qui a jadis suscité l'attention de la critique.

En outre, comme nous l'avons évoqué dans le point sur le stéréotype du Créateur, l'agressivité participe elle aussi à la parodie. Puisque le Bestiaire participe à cette ambiance violente, et puisque sa structure est une caricature de l'organisation classique du récit, il doit également être vu comme un moyen pour Lautréamont d'atteindre son objectif.

On peut donc en conclure que c'est l'entière de l'œuvre ducassienne qui est déterminée par la volonté parodique de notre poète.

¹ *Id.*, p. 127.

Partie 2 : L'enseignement de Lautréamont : pratiques existantes et propositions didactiques

La partie précédente nous a permis de faire l'état des lieux de l'actualité scientifique de Lautréamont. Celle-ci ayant été établie, nous avons en notre possession suffisamment d'éléments pour envisager de construire un cours abordant notre auteur.

Chapitre 1 : La fortune scolaire de Lautréamont

Avant de proposer des pistes didactiques, il est judicieux de s'intéresser à sa fortune scolaire. Nous analyserons donc les programmes des cours de français ainsi que quelques manuels afin de découvrir ce que ces ressources nous dévoilent de l'enseignement de notre auteur.

1.1 Lautréamont dans les programmes

Analyser le traitement de Lautréamont dans les programmes de français nous fournira une indication de la manière dont il est considéré par les responsables éducatifs. Nous nous pencherons sur les prescriptions de quatre pays dans lesquels est enseigné le français langue première : la France, la Belgique, la Suisse et le Canada (et plus précisément le Québec). Il n'a cependant pas été possible de décortiquer l'ensemble des programmes, ceux antérieurs à 2000 étant disponibles uniquement dans des versions papier difficilement trouvables (ainsi, pour la Suisse et le Québec, seuls les programmes actuels ont été consultés)¹.

En France

Un rapide parcours de l'ouvrage de Chervel² sur les auteurs qui ont été enseignés en France aux XIX^e et XX^e siècles permet de faire un premier constat : point de Lautréamont dans les programmes jusqu'en 1986. On y retrouve bien sûr d'autres poètes du XIX^e siècle tels que Baudelaire ou Verlaine, mais notre auteur reste absent des prescriptions.

Les programmes actuels demandent aux enseignants français de structurer leur approche de la littérature autour de quatre axes : la poésie (du XIX^e au XXI^e s.), la littérature d'idées (du XVI^e au XVIII^e s.), le roman et le récit (du Moyen Âge au XXI^e s.) et le théâtre (du XVII^e au XXI^e s.). Douze auteurs (trois par axe) sont prescrits chaque année, et le professeur en choisit

¹ Nous ne ferons mention que du programme prescrivant Lautréamont. Pour le reste, nous nous contenterons d'analyser les programmes actuels.

² CHERVEL André, *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 1986.

un pour chacun des quatre domaines cités ci-dessus¹. Chaque liste est renouvelée par moitié tous les ans. Pour l'année scolaire 2019-2020, les poètes figurant au programme étaient Hugo, Baudelaire et Apollinaire. Il n'y a donc aucune trace de Lautréamont².

En Belgique

La majorité des programmes belges concernant le cours de français (peu importe le réseau) ne mentionnent pas Lautréamont parmi les auteurs à étudier. Il y a cependant une exception à cette tendance générale. Le programme de l'enseignement officiel de 1983 mentionne Lautréamont parmi une liste de poètes³. Il n'est néanmoins pas imposé : l'enseignant est invité à aborder douze des auteurs de la sélection. La présence d'Isidore Ducasse peut s'expliquer par la volonté dans laquelle s'inscrit ce programme : revenir à l'étude de la littérature. Il fut en effet rédigé sous l'impulsion de la ministre de l'Éducation (libérale) de l'époque qui estimait que les études secondaires étaient allées trop loin dans l'esprit de l'enseignement rénové. Cette velléité de revenir à des études plus « classiques » se retrouve dans le *Rapport sur l'enseignement du français* paru conjointement au programme susmentionné⁴. Les programmes suivants ne font plus mention de Lautréamont.

Dans les programmes actuels (entrant en vigueur cette année pour les élèves de rhétorique), aucun auteur n'est prescrit⁵. En effet, l'accent est mis sur les compétences avec les 7 unités d'acquis d'apprentissage (UAA) qui doivent être travaillées. La littérature n'est cependant pas oubliée : quelques courants artistiques et littéraires considérés comme étant « incontournables » doivent être abordés. Au-delà de ces obligations (UAA et mouvements), carte blanche est laissée à l'enseignant. Il devient dès lors théoriquement possible d'enseigner Lautréamont en classe.

¹ MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS, *Programme national d'œuvres pour l'enseignement de français pour l'année scolaire 2019-2020*, in « Le Bulletin officiel de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports », n° 14, 4 avril 2019, <https://www.education.gouv.fr/bo/19/Hebdo14/MENE1908240N.htm> (page consultée le 26/06/2021).

² *Ibid.*

³ MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE - ORGANISATION DES ÉTUDES, *Programme de français*, 1984, p. 34.

⁴ MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE – ORGANISATION DES ÉTUDES, *Rapport sur l'enseignement du français*, Décembre 1983.

⁵ FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, *Référentiels interréseaux des compétences terminales et savoirs requis en français – humanités générales et technologiques*. Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017.

En Suisse et au Québec

En Suisse¹ comme au Québec², les programmes actuels ne comportent aucun nom d’auteur qui devrait être vu obligatoirement. Une grande latitude est accordée au professeur qui semble pouvoir choisir les œuvres étudiées en classe pourvu qu’il réponde aux autres exigences qui lui sont imposées.

1.2 Lautréamont dans les manuels

La consultation des différents programmes ne nous apporte donc que très peu d’éléments sur l’enseignement de Lautréamont. Il est dès lors intéressant de se pencher sur les manuels de français, puisqu’ils peuvent potentiellement être utilisés directement en classe. Ils se rapprochent donc davantage des pratiques effectives d’enseignement.

Pour réaliser cette étude, nous nous sommes intéressé à des manuels français ainsi qu’à des manuels belges, en les distinguant par pays, car ils ne répondent pas aux exigences des mêmes programmes. En outre, les manuels ont été classés selon leur année de parution.

Manuels français

1. Avant 1980

Manuel de référence, le *Lagarde et Michard*³ n’accorde que très peu de place à Ducasse. Il n’en traite que dans ce court paragraphe :

En 1869 paraissent les *Chants de Maldoror*, de LAUTRÉAMONT (1846-1870 ; de son vrai nom, Isidore Ducasse). Si cette œuvre exaltée, fulgurante et cruelle annonce surtout le surréalisme, elle s’inscrit aussi dans le mouvement symboliste. Ce poème en prose, venant après ceux de Baudelaire (...), avant ceux de Rimbaud (...), contribue à la libération de la forme poétique ; et surtout il traduit de façon symbolique les angoisses presque démentes de son auteur et sa terrible hantise du Mal.⁴

D’emblée, il faut noter que cet extrait s’inscrit dans l’introduction au courant symboliste. Il n’est donc pas question de consacrer à Lautréamont un point qui lui serait entièrement dédié.

¹ PLAN D’ÉTUDES ROMAN, *Cycle 3. Langues. Français. 3^e cycle*, 2010.

² MINISTÈRE DE L’ÉDUCATION, *Français, langue d’enseignement. 2^e cycle. Programme de formation de l’école québécoise*, 2009.

³ LAGARDE André et MICHARD Laurent, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français au programme*, Paris, Bordas, 1960 (Textes et littérature, 5 ; Collection littéraire Lagarde et Michard).

⁴ *Id.*, p. 539.

Notre auteur est ici associé à « La seconde génération » des précurseurs du symbolisme, aux côtés de Verlaine et Mallarmé.

Si le passage inscrit les *Chants de Maldoror* dans la mouvance symboliste, il souligne également leur importance pour le surréalisme. L'implication de notre auteur dans la naissance du courant fondé par Breton est un trait récurrent que nous pourrions retrouver dans d'autres manuels.

Notons ensuite que les deux professeurs de lettres semblent avoir estimé nécessaire de situer le poète par rapport à deux modèles consacrés : Baudelaire et Rimbaud. Cette précaution peut être interprétée de plusieurs manières. Lagarde et Michard ont par exemple pu penser que Lautréamont n'était pas encore assez connu à l'époque et qu'il était nécessaire de le situer face à deux ténors de la littérature. Cet encadrement par deux autres poètes peut également être vu comme la volonté de renforcer davantage le rôle transitionnel joué par le Montévidéen.

Trois adjectifs qualifient la première œuvre de notre auteur : « exaltée », « fulgurante » et « cruelle », mais ces termes ne sont pas justifiés par le manuel. De même, l'association de Ducasse à la « libération de la forme poétique »¹ n'est pas explicitée.

L'expression « angoisses presque démentes de son auteur » mérite également d'être relevée. On y retrouve en effet l'allusion à une certaine folie qui correspond à la première phase de la critique lautréamontienne selon la typologie de Perrone-Moisès.

Ce paragraphe survole donc notre auteur et cherche surtout à relever le rôle de charnière joué par sa première œuvre. On peut dès lors relever le contraste entre l'espace accordé à Ducasse et l'importance qui lui est prêtée (transition vers le symbolisme et le surréalisme et libération de la forme poétique). Bouché considère d'ailleurs que cet ouvrage « "expédie" Lautréamont en un court paragraphe, par ailleurs d'une remarquable légèreté »².

¹ *Ibid.*

² BOUCHÉ Claude, o. c., p. 227.

2. De 1980 à 2000

2.1 Textes et contextes¹

Le volume de la collection *Textes et contextes* dédié au XIX^e s. traite lui aussi de Lautréamont². Il comprend un florilège de textes écrits par et à propos de notre poète, ainsi que des questions sur le fond et sur la forme de ceux-ci. Ce manuel sert donc de support au travail en classe, et ne livre pas directement de donnée théorique.

Le livret complémentaire propose de nombreux éléments supplémentaires utiles à l'enseignement de Lautréamont³. On y retrouve notamment des « axes pédagogiques »⁴ qui guident le professeur dans sa démarche d'enseignement, des bibliographies ou des propositions d'activité (comme la comparaison du traitement de l'océan par Lautréamont et par Baudelaire). Nous ne nous attarderons pas sur chacun de ces nombreux éléments, mais nous nous contenterons de relever ceux qui nous semblent particulièrement intéressants.

La deuxième page du dossier présente un relevé – non exhaustif – d'interprétations qui ont pu être faites des *Chants*⁵. Ce tableau offre quelques sources à l'enseignant qui voudrait proposer en classe une interprétation de l'un ou l'autre passage de cette œuvre.

Un autre élément remarquable du dossier est la présence de l'étude des *Poésies* qui, nous le verrons, sont relativement boudées par la plupart des manuels. Le premier axe pédagogique⁶ mérite d'être relevé, puisqu'il s'agit de la place particulière des *Poésies* dans l'œuvre lautréamontienne. La question du sens qui doit être accordé à cette œuvre est posée, et quelques explications sont proposées. Notons que la parodie ne fait pas partie des hypothèses suggérées.

Ce manuel propose donc une approche complète de Lautréamont et de son œuvre sous un angle relativement « classique », c'est-à-dire via une étude du fond et de la forme des passages travaillés en classe, mais les ressources didactiques mises à disposition permettent de creuser bien plus loin et d'aborder notre auteur sous une multitude d'angles différents (par exemple, via la critique qui en est faite⁷).

¹ BIET Christian, BRIGHELLI Jean-Paul, RISPAIL Jean-Luc, *XIX^e siècle*, Paris, Magnard, 1987 (Textes et contextes),

² *Id.*, p. 248-253.

³ BIET Christian, BRIGHELLI Jean-Paul, RISPAIL Jean-Luc, *XIX^e siècle. Éléments complémentaires. Lectures critiques et analyses*, Paris, Magnard, 1987 (Textes et contextes), p. 208-213.

⁴ *Id.*, p. 208.

⁵ *Id.*, p. 209.

⁶ *Id.*, 212.

⁷ *Id.*, p. 213.

2.2 Itinéraires littéraires¹

Datant de 1991, le manuel *Itinéraires littéraires* propose un point assez complet sur Isidore Ducasse². Notre auteur est traité dans le chapitre « La tentation de l'absolu : Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé », à l'instar des deux autres poètes figurant dans le titre. Outre l'accent mis sur ces auteurs, une fiche de synthèse sur les poètes maudits est également présente.

Le point sur Ducasse s'ouvre sur une photographie de ce dernier, suivi du paragraphe introductif suivant :

Certaines œuvres insolites trouvent leur explication dans la vie de leur auteur. Mais la violence outrée des *Chants de Maldoror*, leur surréalisme flamboyant, le déferlement torrentiel des images restent difficilement explicables. La vie de Lautréamont est en effet un mystère.³

Plusieurs observations peuvent être faites à propos de cette entrée en matière. La première est la qualification de l'œuvre du poète comme étant « insolite ». Par ce terme, le manuel reconnaît déjà le caractère unique des œuvres qui seront abordées dans la section. Notons ensuite la mention du surréalisme, qui indique sans doute la volonté de préparer le terrain pour ce courant littéraire qui sera abordé plus loin dans le manuel. On constate donc une similitude avec le discours du *Lagarde et Michard*. L'extrait se conclut sur l'affirmation du mystère planant autour d'Isidore Ducasse, phénomène dont nous avons déjà pu parler dans notre premier chapitre. Pourtant, la première rubrique est consacrée à la présentation d'éléments biographiques – certes peu nombreux.

Après avoir présenté brièvement l'auteur et son œuvre, le manuel propose à l'élève de travailler sur les *Chants de Maldoror* à travers deux extraits dont la lecture est orientée par des questions. Celles-ci ont pour but de « préparer l'étude du texte »⁴ en amenant l'élève à se pencher sur le fond et sur la forme des passages proposés. Il s'agit donc d'une approche relativement classique d'un texte de littérature.

La dernière page de ce volet consacré à Ducasse porte sur les inspirations de ce dernier ainsi que sur l'influence qu'il a pu avoir dans le champ littéraire. C'est donc tout à fait logiquement qu'est abordé son rôle de précurseur du surréalisme. Remarquons également la mention du

¹ CARLIER Marie-Caroline, *XIXe siècle*, Paris, Hatier, 1991 (*Itinéraires littéraires*), p. 365-370.

² Voir l'annexe 2.

³ *Id.*, p. 365.

⁴ *Id.*, p. 367.

romantisme comme matériau principal dans la composition des *Chants*. L'exagération des traits de ce courant est relevée, sans pour autant que ne soit abordée la parodie.

Ce manuel propose à l'enseignant deux livrets supplémentaires. Le second¹ nous intéresse particulièrement, puisqu'il comporte les réponses aux questions posées aux élèves et propose quelques pistes didactiques. Ainsi, on retrouve des éléments biographiques supplémentaires, des thématiques à aborder ou encore des éléments de contextualisation et d'explication des extraits des *Chants* présents dans le manuel.

Des œuvres picturales associées à notre auteur et présentes dans le manuel de l'élève, à savoir *Le cri* de Munch et *l'Illustration pour les Chants de Maldoror* de Magritte, font également l'objet de propositions didactiques. En l'occurrence, le manuel propose de travailler le premier tableau au travers des thèmes de l'angoisse et de la violence² et de relier le second au texte de Ducasse³.

Ce manuel propose donc une exploitation substantielle des *Chants* et offre au professeur qui le souhaiterait toutes les ressources nécessaires à une exploration classique de cette œuvre (sous l'angle des thématiques abordées, de la stylistique...). Notons cependant la quasi-absence des *Poésies*, uniquement évoquées dans la présentation de l'auteur.

3. De 2000 à 2010

3.1 *Lectures – Anthologies pour le lycée*⁴

Deux pages sont réservées à Lautréamont dans *Lectures – Anthologies pour le lycée. XIX^e, XX^e siècles*⁵. Le traitement du poète est assez semblable à ce que nous avons pu observer dans le manuel précédent.

On retrouve en effet une biographie de l'auteur. Il n'est néanmoins plus ici question de qualifier la vie de Ducasse de mystère. S'ensuivent une introduction aux *Chants de Maldoror*, puis des extraits de l'œuvre, qui sont accompagnés de questions invitant l'apprenant à la réflexion et à l'expression de ses impressions.

Le paragraphe suivant introduit les passages proposés aux élèves :

¹ CARLIER Marie-Caroline, *XIX^e siècle. Livre du professeur. Tome 2*, Paris, Hatier, 1991 (Itinéraires littéraires).

² *Id.*, p. 123.

³ *Id.*, p. 126.

⁴ AMON Évelyne, BOMATI Yves, VILLANI Jacqueline, *Lectures : anthologie pour le lycée. 2. XIX^e, XX^e siècles*, Paris, Magnard, 2000.

⁵ *Id.*, p. 171-172.

L'irrévérence et la violence du poète éclatent dans ses thèmes en même temps que son style oscille entre l'agression directe du lecteur, les élans lyriques et romantiques, et les descriptions déjà surréalistes.¹

De cet extrait peuvent être relevés plusieurs éléments. Le premier est l'insistance sur l'agressivité, composante dont nous avons pu traiter dans le troisième chapitre. Vient ensuite le rattachement du poète au courant romantique, bien qu'à nouveau, l'importance de la parodie ne soit pas relevée. Cette description s'achève sur l'évocation du surréalisme dont Ducasse serait un précurseur. Quant aux *Poésies*, elles ne sont une nouvelle fois évoquées que dans la biographie du poète.

3.2 Français 1^{re}²

On retrouve dans le manuel *Français 1^{re}* un extrait des *Chants de Maldoror* mêlé à d'autres textes dans un florilège de poèmes en prose³. Ce recueil fait l'objet d'un exercice portant sur la figure du cheval. Il n'y a donc aucun focus sur le texte de Lautréamont, qui sert ici uniquement de support ancré dans un ensemble plus vaste. Ducasse n'est mentionné nulle part ailleurs dans le manuel, qui dédie pourtant une centaine de pages à la poésie. Le corpus principal des poèmes en prose⁴ est composé d'œuvres de Bertrand, Baudelaire, Rimbaud et Breton. Il n'y a pas non plus de référence à notre poète dans le chapitre dédié au surréalisme.

4. De 2010 à 2020.

4.1 La vie en toutes lettres⁵

L'ouvrage *Français 1^{re}. Toutes séries* de la collection « La vie en toutes lettres » dédie une double page à Lautréamont dans sa séquence 10 : « Beauté et laideur en poésie »⁶.

Dans cet ouvrage, il n'y a point de biographie. La seule introduction est une mise en contexte de l'extrait proposé. Celle-ci présente les *Chants* comme une œuvre empreinte d'une volonté de révolution qui se traduit par une forte violence⁷. Après avoir répondu à quelques questions portant sur les thèmes abordés et leur traitement, l'élève est amené à réaliser une description

¹ *Id.*, p. 171.

² ÉVRARD Franck, et al., *Français 1^{re}. Toutes séries. Les objets d'étude par les nouvelles épreuves écrites et orales*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2002.

³ *Id.*, p.74-75.

⁴ *Id.*, p. 70-71.

⁵ ARNAUD Philippe, et al., *Français 1^{re}. Toutes séries*, Paris, Hatier, 2016 (collection La vie en toutes lettres).

⁶ *Id.*, p. 244-263.

⁷ *Id.*, p. 256.

d'animal à la manière du poète étudié. Il est donc invité à mobiliser ses compétences pour réaliser une tâche complexe.

Comme dans la plupart des manuels, il n'y a ici aucune trace des *Poésies*.

Il faut enfin mentionner qu'une nouvelle fois, Ducasse ne bénéficie pas d'une section qui lui serait entièrement dédiée. Seul un extrait de son œuvre est utilisé en tant que support à un parcours plus vaste.

4.2 Littérature : Anthologie pour le lycée¹

Le manuel *Littérature : Anthologie pour le lycée* comprend un nombre important d'auteurs et les classe par ordre chronologique, en indiquant à chaque page l'année dont il est question. Pour les années 1869 et 1870, aucune mention n'est faite de notre auteur (qui n'apparaît jamais dans le livre). Les seuls poètes évoqués pour cette période sont Rimbaud et Baudelaire, qui sont donc préférés à Lautréamont².

Manuels belges

1. Avant 1980

Dierckx ne traite aucunement de Lautréamont dans *Les meilleurs textes français*³. Pourtant, la poésie du XIX^e siècle est bien abordée par l'auteur, avec notamment Baudelaire ou Verlaine comme modèles.

2. De 1980 à 2000

Malgré sa richesse, l'anthologie *Textes en Archipels*⁴ ne contient aucun extrait de Lautréamont et n'évoque même pas ce dernier. Ce choix peut sembler étonnant lorsqu'on se penche sur la configuration de l'ouvrage, qui est structuré par thèmes, car on aurait pu s'attendre à retrouver un extrait des *Chants* dans le sixième chapitre, consacré aux héros et antihéros⁵.

¹ RENAULT Aurélie, *Littérature. Anthologie pour le lycée*, Paris, Hatier, 2019.

² *Id.*, p. 233-235.

³ DIERCKX R., *Les meilleurs textes français*, 3^e éd., Bruxelles, Didier, 1961.

⁴ HAMBURSIN Maurice, *Textes en archipels*, Bruxelles, De Boeck-Westmael, 1990 (Formation continue).

⁵ *Id.*, p. 237-336.

3. De 2000 à 2010

3. 1 *Parcours et références*¹

Le manuel *Français 5^e/6^e secondaire. Récit et poésie* propose à l'apprenant de travailler l'*Ode aux mathématiques*². Cet extrait s'inscrit dans la « Petite anthologie des Poètes maudits »³. Trois questions viennent guider la lecture. Celles-ci portent sur le fond et la forme de l'*Ode*. Ce dernier est d'ailleurs précédé d'une biographie du poète. On retrouve dans celle-ci des éléments déjà relevés dans les ouvrages précédents : violence dans l'œuvre lauréatmontienne, rôle de précurseur du surréalisme et mystère autour de sa vie. Le traitement proposé par *Parcours et références* est donc proche de celui des autres manuels, et il n'évoque lui aussi les *Poésies* que dans la notice introductive qu'il consacre à l'auteur.

3. 2 *Grands courants de la littérature française*⁴

Ce manuel, qui réserve une fiche synthétique à chaque courant littéraire, présente un court extrait à propos de notre auteur.

Isidore Ducasse, dit Comte de Lautréamont (1846-1870), est un autre « dynamiteur archangélique » dont se réclameront les surréalistes. *Les Chants de Maldoror* célèbrent une révolte absolue contre Dieu et la morale, mais aussi contre les normes littéraires et la considération du lecteur (qu'on se félicite de « crétiniser ») ; la raison y est répudiée au profit de l'imaginaire et de l'expression des fantasmes.⁵

Malgré la brièveté du passage, plusieurs éléments intéressants peuvent être relevés. Le premier est l'absence de biographie, composante pourtant présente dans la plupart des autres manuels étudiés jusqu'ici. L'accent est mis sur le rôle révolutionnaire de Lautréamont dans la poésie de l'époque. En témoigne son titre dénotant un certain ésotérisme : « dynamiteur archangélique ». Notre auteur est aussi désigné comme allant à l'encontre de la raison. Cette affirmation pourrait d'ailleurs être interprétée comme la volonté d'attribuer une certaine folie au poète. Notons enfin deux éléments habituels dans les manuels étudiés : l'absence – ici totale – des *Poésies* et la mention du surréalisme en tant que courant annoncé par les *Chants*.

¹ DE CROIX Séverine et al., *Français 5^e/6^e secondaire. Récit et Poésie. Manuel*, Bruxelles, De Boeck, 2003.

² *Id.*, p.229-230.

³ *Id.*, 218-230

⁴ LEGROS Georges, MONBALLIN Michèle, STREEL Isabelle, *Grands courants de la littérature française*, 3^e éd. revue et augmentée, Namur, Érasme, 2015.

⁵ *Id.*, p. 33.

4. De 2010 à 2020.

4.1 *Point-virgule*¹

La collection *Point-virgule* destine deux manuels au troisième degré, mais aucun d'entre eux ne propose de travailler sur Lautréamont. La poésie du XIX^e s. n'est représentée que par Baudelaire, Rimbaud et Verlaine.

4.2 *Objectif français pour se qualifier*²

Dans ce manuel, adressé spécifiquement aux filières de qualification, il n'y a pas non plus de traces de notre auteur. Pourtant, la séquence 11 est dédiée à la poésie³, puisqu'elle propose à l'élève de composer un poème à partir d'une anthologie disponible dans le recueil de documents. Cette dernière est composée de textes de poètes variés (Ronsard, Prévert ...), dont certains du XIX^e siècle, mais une fois de plus, Baudelaire ou encore Verlaine ont été préférés à Ducasse.

4.3 *Connexion français*⁴

Axé autour des différentes UAA, le manuel *Connexion français 5^e* dédie sa huitième séquence aux poètes maudits, avec pour objectif final de réaliser l'interview de quelques auteurs⁵, mais seuls Baudelaire, Rimbaud et Verlaine bénéficient d'un tel traitement. Notre auteur est toutefois cité dans une liste des poètes maudits⁶.

Conclusion sur les manuels scolaires

À la lumière des manuels qui ont été examinés tout au long de cette section, certaines tendances générales de l'enseignement de Lautréamont peuvent être relevées.

Une première constante est la disparition progressive de notre poète des ouvrages scolaires. Alors que Lautréamont est régulièrement présent jusque dans les années 2010, il devient de moins en moins traité : il semble désormais complètement effacé du paysage. En ce qui concerne la Belgique, cette tendance trouve une explication dans la conception du cours de français, désormais davantage axé sur les productions finales liées aux compétences ou aux unités d'acquis d'apprentissage (UAA). La littérature y occupe dès lors une place moins

¹ HERMAN Denis et al., *Point-virgule 3e degré A. Référentiel français*, Waterloo, Plantyn, 2013 (Point-Virgule).

² DELEMAZURE Christophe et al., *Français pour se qualifier 5*, 1^{re} éd., 3^e réimpression, Mont-Saint-Guibert, Van In, 2018 (Objectif français pour se qualifier), 3 vol.

³ *Id.*, p. 79-91.

⁴ MARION Claude, *Connexion français 5. Syllabus A*, Mont-Saint-Guibert, Van In, 2020.

⁵ *Id.*, p. 187-230.

⁶ *Id.*, p. 191.

importante et le nombre d’auteurs abordés se voit diminué. Il ne reste dès lors plus de place que pour quelques figures remarquables dont Isidore Ducasse semble ne pas faire partie.

Lorsque notre auteur est absent, mais que la poésie du XIX^e s. est abordée (ce qui est quasiment toujours le cas), ce sont les « classiques » Baudelaire, Rimbaud et Verlaine qui sont abordés en priorité. Il semble donc établi par les auteurs de ces ouvrages que Ducasse n’appartient pas au même rang que ces sommités littéraires.

Une autre constante est l’évocation du rôle fondateur de Lautréamont pour le surréalisme.

On notera par ailleurs que, même dans les manuels où notre auteur bénéficie d’une place importante, les *Chants de Maldoror* sont souvent la seule œuvre lautréamontienne traitée. Les *Poésies*, bien qu’elles puissent être citées dans les parties dédiées à la biographie de notre auteur, sont généralement absentes du paysage. Ce manquement peut sans doute être expliqué par l’importance moindre qui leur est communément attribuée, ou encore par leur caractère inclassable. Seul le manuel *Textes et contextes* se démarque par la place privilégiée qu’il accorde aux *Poésies*.

Soulignons enfin que les données que nous avons récoltées et leur interprétation doivent être traitées avec prudence puisque nous n’avons examiné que quelques manuels. Il est donc possible qu’une étude portant sur un nombre plus important d’ouvrages permette de nuancer ces conclusions. Notre but ici était seulement de tenter de dégager quelques tendances générales dans le traitement de Lautréamont dans les manuels scolaires, et à cet égard, nos constats nous semblent à la fois significatifs et convergents.

1.3 Enquête : Lautréamont dans les écoles

Comme nous l’avons vu, les programmes belges actuels laissent le champ libre aux enseignants dans le choix des auteurs abordés en classe. Il est donc difficile de savoir avec certitude si notre poète est effectivement enseigné ou non. Afin d’essayer d’en savoir plus, il nous a semblé judicieux de réaliser une enquête. Celle-ci a permis non seulement de nous faire une idée de la place qui est accordée aujourd’hui à Lautréamont dans les classes, mais également de s’intéresser à sa notoriété et à l’appréciation qu’il suscite.

Cadre méthodologique

1. Type de recherche

Notre enquête est à la fois descriptive et herméneutique, c'est-à-dire qu'elle a pour objectif d'analyser des données pour tenter d'en dégager quelques généralités. Elle s'appuie sur un questionnaire en ligne¹ que nous avons diffusé via les réseaux sociaux, moyen qui nous a permis de recueillir rapidement un nombre important de réponses. Elle comportait deux parties.

La première consistait à dresser rapidement le profil du répondant : âge, profession et connaissance – ou non – de Lautréamont. Dans le cas où il affirmait ne pas connaître notre auteur, l'enquête s'arrêtait, faute de pouvoir récolter davantage de données significatives.

Si le répondant affirmait connaître Isidore Ducasse, il accédait à la deuxième partie de l'enquête. Nous avons jugé utile de permettre une réponse « intermédiaire », c'est-à-dire « Ce nom m'évoque quelque chose ». Il fallait alors pour le participant expliquer ce « quelque chose ».

Venait ensuite la question « D'où connaissez-vous cet auteur ? », qui avait pour but de déterminer les contextes de découverte de Lautréamont. Ce qui nous intéressait ici particulièrement était de savoir si les répondants avaient abordé le poète lors de leurs études secondaires.

Le formulaire interrogeait ensuite le sondé sur ce qu'il connaissait de Ducasse. C'était notamment l'occasion de se renseigner sur une éventuelle disparité de connaissance entre *Les Chants de Maldoror* et les *Poésies* (rappelons-nous la quasi-absence de ces dernières des manuels scolaires).

La dernière question portait sur le goût du répondant pour notre auteur. L'objectif était de mesurer l'ampleur du défi didactique à relever : si l'appréciation de notre poète s'avérait limitée, l'importance de chercher à susciter l'intérêt à son propos augmentait encore.

2. Échantillon

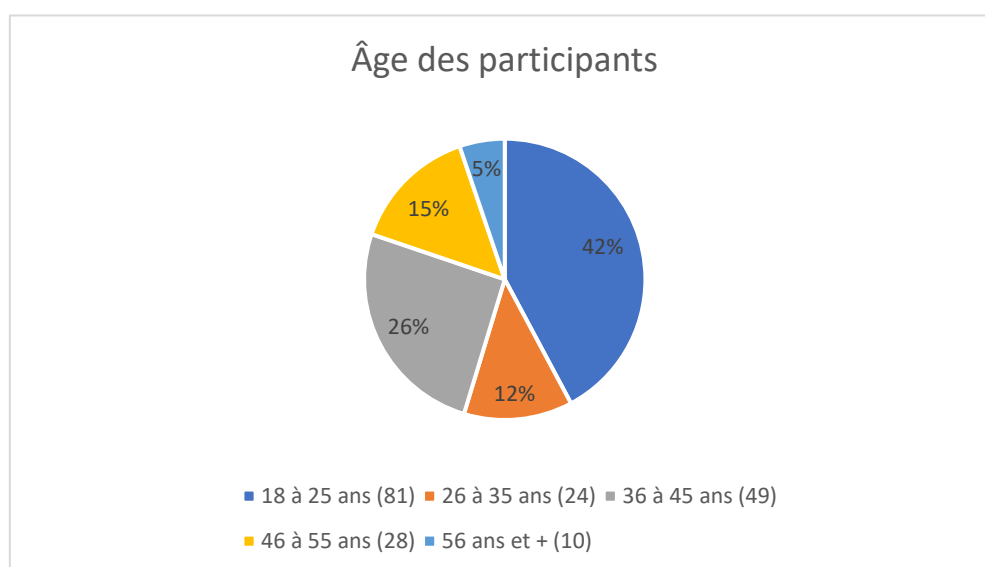
Le public visé par notre enquête était assez large, puisque le questionnaire était accessible à tous. Ce choix a d'abord été fait afin d'obtenir un maximum de réponses, et il a été concluant puisque 191 personnes ont rempli le questionnaire en quelques jours. Ce nombre nous a permis d'établir des tendances qui peuvent être jugées significatives sur le plan statistique et de traiter les données sous différents angles, comme celui de l'âge, par exemple. Notons cependant que,

¹ Le questionnaire figure en annexe 3.

pour pouvoir établir avec certitude le caractère représentatif de nos résultats, il nous aurait fallu récolter un nombre bien plus important de formulaires complétés.

2.1 Âge des participants

Le questionnaire ayant été diffusé sur les réseaux sociaux, le public touché risquait d'être assez homogène. Heureusement, les nombreux partages ont finalement permis de toucher un maximum de profils, bien que la majorité des participants soient âgés de moins de 33 ans (l'âge moyen est de 34 ans). Le graphique ci-dessous expose la répartition des répondants en tranches d'âges qui prendront sens lors de l'analyse des données.



2.2 Profession des participants

Les répondants occupent des postes très variés : on peut recenser plus de 60 professions différentes – en plaçant tous les étudiants sous la même égide, quelles que soient les études entreprises. Nous ne proposerons pas de relevé exhaustif des emplois. Ces données seront cependant utilisées pour déterminer l'occupation principale des personnes estimant connaître Lautréamont (cf. troisième question).

3. Méthode d'analyse des données

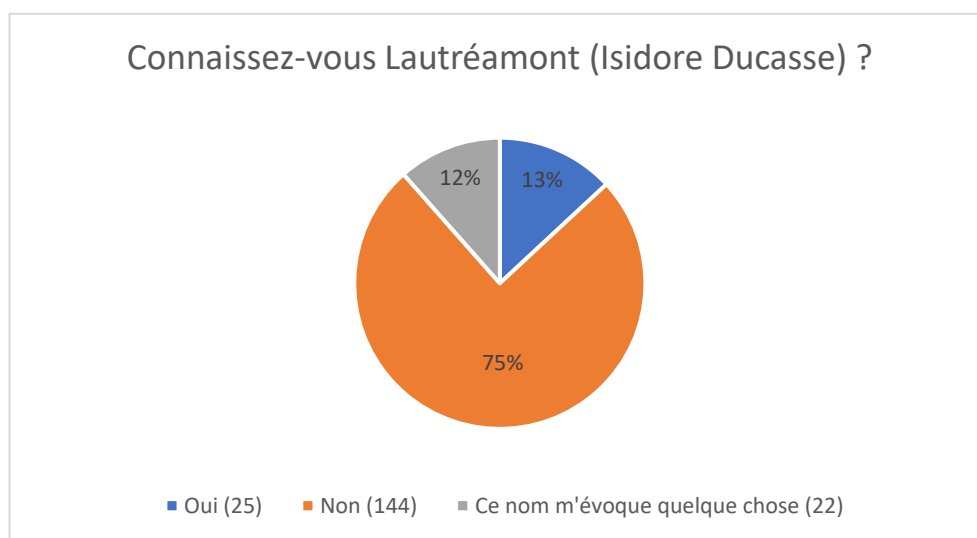
Les données ont été analysées de manière quantitative. Le nombre de réponses obtenues nous a en effet paru suffisant pour pouvoir dégager quelques grandes tendances. Les résultats seront autant que possible présentés ici sous forme de graphiques afin d'assurer une lecture claire et fluide.

Analyse et interprétation des données

1. La connaissance de Lautréamont

1.1 Connaissance générale de l'auteur

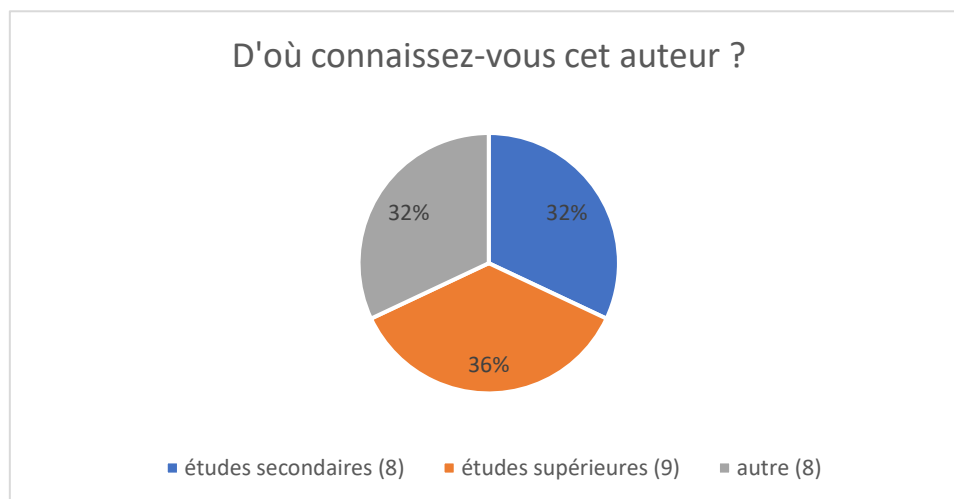
La première question de cette enquête cherchait à établir rapidement un état de la connaissance de Lautréamont chez un public relativement hétéroclite (la majorité des répondants étant des étudiants). En voici les résultats :



Ces résultats permettent d'établir un premier résultat rapide : Lautréamont est relativement peu connu. 75% des répondants affirment en effet ne pas connaître ce dernier. En outre, parmi le quart des participants restants, la moitié seulement estime « connaître » notre auteur (réponse « oui »). Dès lors, les interprétations qui seront livrées à propos de cette dernière catégorie devront être prises avec prudence.

Les questions suivantes visaient à déterminer si le répondant connaissait réellement le poète. La plupart du temps, les réponses obtenues étaient satisfaisantes et confirmaient la connaissance de Ducasse. Nous pouvons donc estimer que les chiffres obtenus sont relativement fiables. Maintenant que nous avons un aperçu général de la connaissance de Lautréamont dans la population, il nous faut affiner nos résultats à l'aide de certains filtres.

Pour ce faire, une autre donnée est importante. Il s'agit de la « source » de la connaissance de notre poète. Les réponses à la troisième question de l'enquête sont donc reprises dans ce graphique.



On constate un équilibre relatif entre les trois propositions offertes aux participants. En l'état, les résultats obtenus à cette question ne peuvent dès lors pas être considérés comme réellement concluants. Ils pourraient cependant l'être davantage lorsqu'ils seront croisés avec les données issues d'autres questions. Cela renforce la nécessité d'employer des filtres évoquée précédemment.

1.2 « Ce nom m'évoque quelque chose »

Avant de poursuivre avec l'interprétation des résultats, il faut revenir sur un point. Comme nous l'avons expliqué précédemment, trois réponses étaient proposées à la première question. Outre les évidents « oui » et « non », nous avons fait le choix d'offrir la possibilité aux répondants d'opter pour une alternative, à savoir « ce nom m'évoque quelque chose ». Cette démarche a été entreprise afin d'augmenter la fiabilité des données fournies par les personnes ayant répondu « oui ». De fait, la catégorie intermédiaire a été conçue pour accueillir les personnes ayant simplement entendu parler ou lu le nom de notre auteur quelque part. La majorité des réponses obtenues confirment cet état de fait¹.

La simple évocation n'est pas une base fiable pour l'interprétation, puisque les éléments de connaissance de ces participants sont limités, voire inexistants, et que leur appréciation – lorsqu'ils en expriment une – ne peut pas être jugée fondée. Dès lors, les formulaires

¹ Voir l'annexe 3.

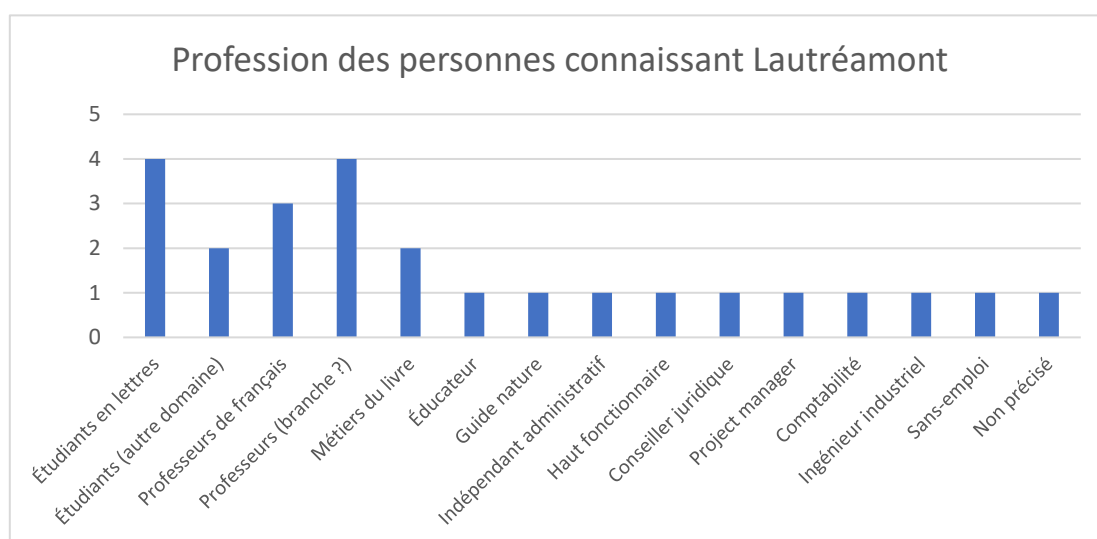
comprenant cette réponse intermédiaire seront donc considérés comme peu prégnants et ne seront pas pris en compte dans la suite des interprétations.

La seule limite à cette différenciation est due aux participants eux-mêmes. Certains semblent en effet avoir affirmé qu'ils connaissaient Lautréamont alors que leurs réponses entraient davantage dans le champ de l'évocation. Toujours est-il que nous avons choisi faire confiance aux assertions de nos répondants.

Notons enfin qu'une petite cinquantaine de personnes n'ayant pas choisi cette troisième option ont tout de même rempli la rubrique réservée à la justification.

1.3 Connaissance de Lautréamont selon la profession

Le premier facteur retenu pour préciser nos résultats est l'occupation professionnelle de nos répondants. Le graphique ci-dessous reprend donc cette information.



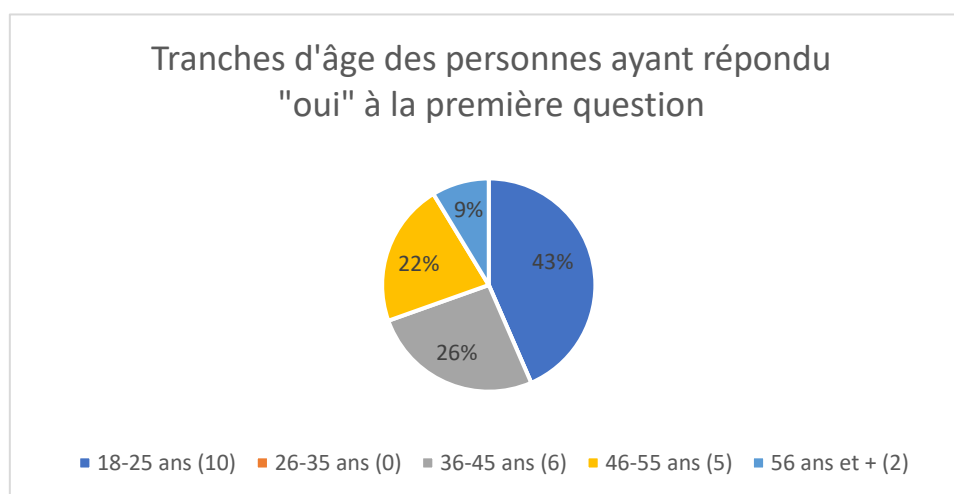
Sur les 25 personnes qui affirment connaître notre auteur, neuf occupent un poste en lien avec la littérature : étudiants en lettres, professeurs de français, libraire et bibliothécaire (ces deux derniers métiers étant regroupés sous l'étiquette « métier du livre »). Notons par ailleurs que les autres enseignants n'ont pas précisé leur branche. Peut-être sont-ils davantage à donner le cours de français. Le reste des professions est assez divers, puisque dix professions ne sont représentées que par une seule personne.

Afin que le filtre appliqué soit encore plus porteur de sens, il est intéressant de se pencher sur la source de la connaissance de l'auteur de ces différentes personnes. Les trois professeurs de français ont appris l'existence de Lautréamont lors de leurs études supérieures. Il en va de

même pour les étudiants en lettres. En ce qui concerne le reste du panel, aucune réelle tendance ne peut être dégagée, les réponses étant diversifiées.

1.4 Connaissance de Lautréamont selon l'âge

Le deuxième filtre que nous avons appliqué aux résultats obtenus à notre enquête est l'âge de nos participants. On pourrait en effet penser que les époques auxquelles les répondants ont effectué leurs études secondaires ont pu influencer leur connaissance de Lautréamont. On pensera par exemple aux programmes et manuels, qui, selon les époques, ont pu jouer un rôle dans l'enseignement du français. Le graphique ci-dessous servira donc de base au point présent.



Les résultats obtenus grâce à ce croisement de données nous permettent de relever deux informations.

La première est la stabilité des parts occupées par les tranches 18-25 ans et 36-45 ans.

Un autre renseignement fourni par le graphique est la disparition totale du groupe 26-35 ans. De cet effacement résulte une augmentation de la part prise par les autres tranches. Ainsi, on observe une augmentation de sept pourcents pour les 46-55 ans et de quatre pourcents pour le dernier groupe. Si ces augmentations doivent être remises en perspective avec le faible nombre de réponses traitées, il est en tout cas notable que, parmi les 24 personnes de la deuxième tranche d'âge, aucune ne connaisse Lautréamont. Mis à part ce fait, on ne peut à priori pas dégager de véritable tendance qui pourrait être qualifiée « d'universelle ».

Il est ensuite intéressant de se pencher sur la source de la connaissance de Lautréamont en fonction de la tranche d'âge¹.

Pour les plus jeunes, les études supérieures semblent le vecteur principal de l'apprentissage de notre poète puisqu'elles représentent plus de la moitié des réponses. Cela peut être expliqué par le fait qu'il s'agit majoritairement d'étudiants, qui plus est principalement en lettres.

Ce rapport change par la suite, puisque ce sont les « autres » sources qui deviennent dominantes chez les 36-45 ans et les 46-55 ans. Les études supérieures ont d'ailleurs totalement disparu des réponses pour le second de ces groupes d'âge. Il semble donc que la curiosité littéraire joue un rôle majeur dans ce cas.

En ce qui concerne la dernière tranche d'âge, les deux participants ont vu Lautréamont lors de leurs cours en secondaire. Ce chiffre est cependant trop bas pour pouvoir dégager une tendance universelle.

2. L'appréciation de Lautréamont

La dernière question de l'enquête portait sur l'appréciation des participants pour Lautréamont. Le tableau ci-dessous reprend les notes attribuées par les répondants à Ducasse et son œuvre.

Note	Nombre de réponses	Note	Nombre de réponses
1	0	6	3
2	0	7	5
3	3	8	2
4	2	9	1
5	6	10	0

Parmi les participants appartenant à la catégorie étudiée, trois ont choisi de ne pas répondre à la question, estimant ne pas connaître suffisamment Lautréamont.

La moyenne obtenue s'élève à 5.68/10. Mais cette moyenne brute gagne à être corrigée quelque peu. Il semble en effet pertinent de supprimer les notes des personnes ayant justifié leurs réponses par une connaissance insuffisante de l'auteur. Trois réponses ont été enlevées sur cette base. La nouvelle moyenne, que nous qualifierons de « consolidée », s'élève à 5.79/10. L'appréciation de notre auteur est donc assez mitigée. En témoignent par ailleurs les deux notes « extrêmes » : la plus basse s'élève à 3/10 et la plus haute à 9/10.

¹ Les graphiques ne seront pas présentés ici, car ils n'apportent que très peu de valeur ajoutée.

Il est également intéressant d'analyser l'appréciation moyenne des participants en fonction de la source de leur connaissance de notre auteur. Cela nous permettra d'identifier une éventuelle influence de cette composante sur l'objet d'étude. Le tableau ci-dessous reprend le détail des notes recueillies lors de cette dernière question.

Note	Sec.	Sup.	Autre	Note	Sec.	Sup.	Autre
1	0	0	0	6	1	1	0
2	0	0	0	7	2	0	2
3	1	1	1	8	0	0	2
4	0	2	0	9	0	1	0
5	3	1	2	10	0	0	0

On peut constater un léger écart entre les notes moyennes des personnes ayant pris connaissance de Lautréamont lors de leurs études secondaires ou supérieures (respectivement 5.68 et 5.79/10) et celles qui ont découvert cet auteur dans d'autres circonstances (6.25/10).

Conclusion

Cette enquête a donc permis de dégager une première tendance assez évidente : Lautréamont est un auteur de niche. La majeure partie des personnes interviewées ignorait en effet l'existence de notre auteur. Notons par ailleurs que les *Poésies* sont très peu connues : seule une personne mentionne sa connaissance de « certaines de ses poésies ». On ne peut donc pas affirmer que ce répondant parle bien de la seconde œuvre majeure de Ducasse.

Les sources de connaissance sont assez variées, bien que les études supérieures semblent le milieu d'apprentissage privilégié des personnes exerçant dans le domaine des lettres.

La dernière information importante à retirer est le succès mitigé rencontré par notre poète, principalement lorsqu'il est enseigné en secondaire ou en supérieur.

Dès lors, proposer des pistes pour l'enseignement de Lautréamont paraît véritablement pertinent. C'est ce qui nous occupera lors du chapitre suivant.

Chapitre 2 : Enseigner Lautréamont

Maintenant qu'ont été explorées différentes ressources didactiques abordant Lautréamont et qu'a été réalisée une enquête mettant en lumière quelques tendances dans la connaissance de cet auteur, il est temps d'aborder quelques propositions en vue de son enseignement.

2.1 Quelques propositions didactiques

Différentes possibilités existent pour concevoir une séquence abordant Lautréamont. Celles-ci peuvent être classées en deux types : celles qui sont centrées sur Lautréamont et celles qui s'appuient sur lui pour traiter d'une problématique plus vaste ou réaliser une activité mobilisant d'autres savoirs ou compétences.

Lautréamont comme sujet unique de la séquence

La première possibilité serait d'envisager notre auteur comme le point central d'une séquence de cours. Ce *modus operandi* rappelle celui de certains manuels comme celui de la collection *Itinéraires littéraires*. Procéder de la même manière que ce dernier peut cependant s'avérer problématique. De fait, l'approche frontale d'un « classique » de la littérature n'est peut-être pas optimale si l'objectif est de susciter l'intérêt des élèves pour un auteur. En outre, d'un point de vue pragmatique, dédier une dizaine d'heures à Lautréamont pourrait nous amener à négliger d'autres poètes comme Rimbaud et Baudelaire qui, bien qu'ils occultent notre auteur, restent incontournables.

Il est toutefois envisageable de mettre Lautréamont à l'honneur dans le cadre d'une « mini-séquence » de cours qui viserait à donner un aperçu de l'auteur et de son œuvre. Idéalement, elle ne devrait pas dépasser trois ou quatre heures. Cela permettrait d'éviter l'écueil évoqué précédemment (la négligence de Rimbaud et Baudelaire). Nous ne proposerons pas de pistes didactiques menant à la construction d'une telle séquence. Nous estimons en effet que les manuels présentés dans le point 3.2 contiennent suffisamment de ressources pour y parvenir.

Lautréamont comme matériau de séquence

Il est également envisageable de réaliser un parcours centré sur l'une des trois composantes de l'œuvre lautréamontienne¹ dont nous avons montré l'importance :

- Le Bestiaire pourrait faire l'objet d'une étude du rôle des animaux et des créatures fantastiques dans la littérature. Cette séquence pourrait se baser sur une anthologie de textes comprenant les *Fables* de la Fontaine ou encore *Les animaux fantastiques* de J. K. Rowling.
- Étudier la violence omniprésente dans *Les Chants de Maldoror* serait l'occasion de proposer aux apprenants une vision moderne de notre poète. Il est en effet possible de relier cette œuvre à des phénomènes plus proches des élèves. Nous penserons notamment au rap, genre comprenant moult œuvres à l'agressivité exacerbée.
- Enfin, la parodie, objet central de notre étude de Lautréamont, peut également faire l'objet d'une séquence qui porterait sur l'intertextualité.

Notre auteur occuperait systématiquement une place importante, mais ne serait pas forcément le sujet principal de la séquence.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, ces trois composantes jouent un rôle majeur dans les compositions de Ducasse. En outre, elles présentent un intérêt didactique non négligeable, et aucun manuel consulté ne les exploite en abordant les *Chants* ou les *Poésies*. La suite de ce mémoire sera donc consacrée à des propositions de séquences qui traiteront chacune d'un de ces sujets.

Parmi les 3 composantes étudiées, nous avons choisi de réaliser un développement complet et détaillé de l'intertextualité, car elle nous semble la plus importante. Au vu de l'ampleur que représente cette tâche, le bestiaire et la violence feront l'objet de propositions plus brèves.

¹ cf. le troisième chapitre de la première partie.

2.2 Quelques séquences de cours

Séquence sur le bestiaire

Une séquence axée sur la thématique des bestiaires dans la littérature sera la première piste brièvement explorée. Nous pourrions ainsi, outre Lautréamont, aborder La Fontaine et ses *Fables*, Rowling et *Les animaux fantastiques*, Riordan et *Percy Jackson*, ou encore Tolkien et son œuvre¹. Éventuellement, il sera possible de proposer des traductions de l'*Odyssée* ou de passages de la mythologie (travaux d'Hercule).

La séquence comportera autant de chapitres que de bestiaires que l'on voudrait aborder avec les élèves. Le but sera de mener une étude systématique des créatures présentes dans les œuvres. On pourra déterminer par exemple leur nature ou leur rôle dans le récit.

Pour Lautréamont, le choix pourrait se porter sur l'extrait suivant :

Vous ne savez pas, vous autres, pourquoi ils ne dévorent pas les os de votre tête, et qu'ils se contentent d'extraire, avec leur pompe, la quintessence de votre sang. Attendez un instant, je vais vous le dire : c'est parce qu'ils n'en ont pas la force. Soyez certains que, si leur mâchoire était conforme à la mesure de leurs vœux infinis, la cervelle, la rétine des yeux, la colonne vertébrale, tout votre corps y passerait. Comme une goutte d'eau. Sur la tête d'un jeune mendiant des rues, observez, avec un microscope, un pou qui travaille ; vous m'en donnerez des nouvelles. Malheureusement ils sont petits, ces brigands de la longue chevelure. Ils ne seraient pas bons pour être conscrits ; car, ils n'ont pas la taille nécessaire exigée par la loi. Ils appartiennent au monde lilliputien de ceux de la courte cuisse, et les aveugles n'hésitent pas à les ranger parmi les infiniment petits. Malheur au cachalot qui se battrait contre un pou. Il serait dévoré en un clin d'œil, malgré sa taille. Il ne resterait pas la queue pour aller annoncer la nouvelle. L'éléphant se laisse caresser. Le pou, non. Je ne vous conseille pas de tenter cet essai périlleux. Gare à vous, si votre main est poilue, ou que seulement elle soit composée d'os et de chair. C'en est fait de vos doigts. Ils craqueront comme s'ils étaient à la torture. La peau disparaît par un étrange enchantement. Les poux sont incapables de commettre autant de mal que leur imagination en médite. Si vous trouvez un pou dans votre route, passez votre chemin, et ne lui léchez pas les papilles de la langue. Il vous arriverait quelque accident. Cela s'est vu. N'importe, je suis déjà content de la quantité de mal qu'il te fait, ô race humaine ; seulement, je voudrais qu'il t'en fît davantage.²

L'intérêt de ce passage est qu'il illustre parfaitement la violence dont peuvent faire preuve les animaux des *Chants*.

¹ Il s'agit simplement d'exemples. En cherchant davantage dans la littérature française, il sera possible de constituer un corpus composé uniquement d'œuvres écrites par des auteurs francophones.

² COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 186-187.

Dans le cadre d'une telle séquence, on peut envisager le travail de l'UAA 4. L'élève devrait se mettre à la place de l'un des animaux des *Chants de Maldoror* et écrire une lettre de réclamation à Lautréamont. Il demanderait à son auteur de réviser son traitement. Pour appuyer ses propos, l'étudiant devra s'appuyer sur la manière dont la même espèce (ou des animaux qui y sont associés) est représentée dans d'autres bestiaires. On pourrait ainsi imaginer que le chien du premier chant se plaigne d'être présenté comme mort et en décomposition. Il souhaiterait par exemple que Ducasse s'inspire de Cerbère pour lui conférer plus de grandeur. Si les œuvres vues en classe peuvent servir de base à un tel travail, il va de soi que des recherches seront nécessaires à la production de la lettre.

Séquence sur l'agressivité

La violence pourrait elle aussi faire l'objet d'une séquence dans laquelle on traiterait – entre autres – de Lautréamont. Le but serait d'étudier la manière dont elle est exploitée à travers l'art. Le sujet serait étudié au travers de différentes œuvres appartenant à divers médias. Voici quelques exemples de ressources qui peuvent être analysées dans le cadre de ce cours, ainsi que quelques explications sur chacune d'entre elles¹ :

- *Enlèvement des Sabines* de Poussin² : dans ce tableau, la violence provient des hommes qui enlèvent les femmes. Il s'agit en fait de la représentation d'un épisode de la légende de Rome. On pourrait interpréter cette œuvre comme la volonté de démontrer qu'un grand empire a été fondé sur un acte brutal.
- Jérémy Ferrari, *Vends 2 pièces à Beyrouth*³ : dans cette pièce, l'humoriste a recours à un humour très noir. Il se montre très violent dans le choix de ses mots et dans son attitude. Son but semble être non seulement de choquer, mais aussi de susciter une réflexion sur ce qui se passe autour de nous au quotidien. La violence devient alors un vecteur d'émancipation intellectuelle.
- Tagada Jones, *Mort aux cons*⁴ : dans cette chanson, le groupe dénonce la montée de l'extrême droite en France. Il déplore les promesses non tenues et s'interroge sur ce qu'est devenue l'idée d'un peuple frère. La violence de mots a pour but d'interpeller l'auditeur et d'attirer l'attention sur l'importance du devoir de mémoire.

¹ Il va de soi que, si l'on exploite ces œuvres dans une séquence pour la violence, on veillera à les contextualiser. En outre, leur analyse sera bien plus poussée. Nous nous sommes ici contentés de livrer quelques pistes.

² POUSSIN Nicolas, *L'Enlèvement des Sabines*, 1634-1635, Metropolitan Museum of Art.

³ FERRARI Jérémy, *Vends 2 pièces à Beyrouth*, 2016.

⁴ TAGADA JONES, *Mort aux cons*, 2017.

- Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*¹ : dans ce poème, les actes du Créateur et Maldoror sont empreints d'une violence et d'une cruauté inouïes. Cette œuvre est en fait une parodie du courant romantique. Lautréamont y caricature notamment la figure du héros et du Créateur.

Le but sera d'amener les élèves à relever dans chaque document la manière dont la violence est instillée par l'auteur et la fonction qu'il lui donne. Cette analyse pourra être réalisée en petits groupes avant une mise en commun.

La tâche finale pourrait porter sur l'UAA 5. Les élèves devraient produire un « coup de gueule » qui prendrait la forme de leur choix, mais qui exploiterait obligatoirement la violence. Il faudrait idéalement qu'ils soumettent au professeur un plan de leur travail avant de passer à la rédaction. Le but est d'éviter des prises de position problématiques sur des sujets sensibles.

Séquence sur l'intertextualité

L'intertextualité est la composante que nous avons choisi de développer dans le cadre de la construction d'une séquence abordant Lautréamont. Celle-ci est prévue pour occuper dix heures de cours.

1. Présentation générale

1.1 Public

Cette séquence s'adresse à des élèves de cinquième année de l'enseignement général. Le romantisme est en effet considéré par les programmes comme étant l'un des « incontournables » de la quatrième secondaire². Or, nous avons démontré que l'œuvre de Lautréamont peut être considérée comme une parodie de cette mouvance. Dès lors, il paraît judicieux d'envisager l'étude de ce courant puis de notre auteur dans une logique de continuité qui assurera une certaine cohérence dans la démarche.

1.2 Structure

Notre proposition suivra la progression habituelle d'une séquence et sera donc structurée en trois parties : contextualisation, décontextualisation et recontextualisation. Le plan du cours est inscrit dans le tableau ci-dessous³.

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c.

² Nous partons du principe que les heures de cours ne sont jamais groupées. En fonction des horaires, il faudra peut-être adapter les préparations demandées aux élèves.

³ Ce tableau reprend les différentes parties du cours qui sont expliquées dans les points 2, 3 et 4.

Heure	Contenu de la séance
1	0. Activité introductive : constitution de paires de textes + explication du sujet de la séquence.
2	1. L'intertextualité, quèsaco ?
3	2. Lautréamont, un expert de l'intertextualité/ 2.1 Le Comte de Lautréamont, un illustre inconnu ? 2.2 Le plagiat, l'art du copier-coller
4	2.2 Correction de la préparation sur le plagiat 2.3 La stéréotypie
5	2.4 Le pastiche : je vais faire comme si ... 2.5 La référence : ça me dit quelque chose – début
6	2.5 La référence : ça me dit quelque chose : suite et fin 2.6 La parodie : de qui te moques-tu ? – Analyse du document N
7	2.6 La parodie : de qui te moques-tu ? – Correction de l'analyse des documents O et P – Définition de la parodie et les mécanismes parodiques.
8	2.6 La parodie : de qui te moques-tu ? – Fin
9	2.7 Tableau de synthèse 3. Exercices
10	3. Exercices : suite et fin. Éventuelles questions.

1.3 UAA travaillées et tâche finale

Cette séquence sera l'occasion de travailler l'UAA 0 et l'UAA 1. La tâche finale consistera en effet en un travail de recherche et de justification : il sera demandé aux élèves de prouver que le film *Shrek* est bien une parodie du conte de fées. Pour ce faire, il leur faudra d'abord constituer un corpus de documents qui leur servira de base à la rédaction de leur argumentation.

1.4 Principaux objectifs de la séquence

Le premier objectif de cette séquence est la maîtrise du concept d'intertextualité et les différents procédés qui en relèvent. L'élève devra être capable d'identifier l'emploi de ces derniers dans une œuvre proposée et d'expliquer le but de leur utilisation.

En outre, cette séquence vise l'acquisition par l'étudiant de connaissances liées à Lautréamont et à son œuvre. Il s'agira de compléter le bagage culturel et littéraire de l'élève en abordant un nouvel auteur et certaines de ses productions.

Enfin, afin de pouvoir résoudre la tâche finale, l'élève devra être capable non seulement de chercher des documents fiables et pertinents, mais également de justifier ses réponses de manière claire et illustrée.

1.5 Prérequis

Afin d'exploiter la proposition de séquence de manière optimale, quelques prérequis doivent être remplis. Le premier est que les élèves maîtrisent les caractéristiques du romantisme. Il faudra donc soit se concerter avec le professeur du degré inférieur, soit donner soi-même les cours à ce niveau. En outre, il faudrait que l'UAA1 et l'UAA 0 aient déjà été travaillées une première fois en classe. La séquence proposée ici sera dès lors l'occasion de proposer une évaluation formative de ces deux UAA.

1.6 Aspect matériel du cours

Puisque les cours seront dispensés en cinquième année, nous considérons que les élèves sont capables de prendre des notes. Nous nous sommes donc contentés de constituer un corpus de documents¹ qui sera distribué au fil des cours. Les consignes des différents exercices seront dictées en temps voulu².

2. Contextualisation : activité introductive

La contextualisation se fera à partir de six documents qui ont été sélectionnés afin de former des paires, qui sont reprises dans le tableau ci-dessous.

Paire n°	Pré-texte	Texte final
1	Document A	Document F
2	Document B	Document D
3	Document C	Document E

Après avoir consulté ces ressources³, les élèves devront reconstituer ces paires et justifier leur réponse en explicitant le lien qu'ils établissent entre les œuvres. Nous préciserons que cette justification ne peut pas uniquement porter sur le titre des œuvres. Cette activité peut s'effectuer de manière individuelle ou par groupe, selon la dynamique de classe et le niveau des élèves.

Une première correction à l'oral aura pour but de vérifier que les documents ont été associés correctement. Les étudiants disposeront encore de temps par la suite pour continuer la partie « justification » de l'exercice, mais nous leur demanderons en outre d'établir la nature du lien

¹ Voir l'annexe 4, qui est le dossier documentaire distribué aux élèves. Notons que les liens des différents extraits vidéos dont les sources sont données dans l'annexe seront déposés sur une plateforme numérique utilisée par l'école (si elle en possède une).

² Nous ne proposerons pas les consignes « en toutes lettres », mais expliquerons ce qui sera demandé aux élèves. Cela permettra à chaque professeur d'adapter l'énoncé en fonction du niveau de la classe et de ses propres exigences. Nous indiquerons cependant les questions qui guideront les lectures.

³ Nous commencerons par projeter l'extrait vidéo avant de laisser les élèves consulter les documents écrits, puis le repasserons une nouvelle fois après cette lecture.

qui unit chaque document : est-ce une simple reprise, y a-t-il eu une légère modification ou un changement total ? À nouveau, les réponses devront être argumentées. La mise en commun se fera au tableau, ce qui permettra d'obtenir des réponses plus nombreuses et diversifiées.

Voici le type de réponses que l'on peut attendre de la part des élèves et qui seraient correctes et porteuses pour la suite du cours :

- Paire n°1 : Dans les deux cas, on retrouve une créature mythique. Dans l'extrait de *Percy Jackson*, les caractéristiques de ce monstre sont respectées.
- Paire n°2 : Le film semble avoir repris quelques idées du conte : trame principale, trois frères... Elles ont toutefois subi quelques changements. Ainsi, le « Grand méchant loup » du conte est envisagé de manière métaphorique. Il ne souffle pas les maisons pour les détruire, mais cherche quand même à briser les couples.
- Paire n°3 : Le document E reprend la quête du Graal qui est expliquée dans le document C, mais de manière humoristique. La mission semble ne pas être prise au sérieux par certains individus et est même tournée au ridicule.

Nous avons compté une heure de cours pour la réalisation de cette activité. Cette durée nous a semblé idéale pour progresser efficacement dans la séquence tout en laissant aux élèves le temps de travailler en profondeur sur les documents et de pousser leur réflexion au maximum.

Le but est de cette activité est de faire émerger des réflexions qui portent sur la manière dont le prétexte a été traité par l'auteur du document et de faire réaliser aux élèves qu'une œuvre peut s'inspirer d'une autre. Si ce fait peut sembler évident, il est quand même bon qu'ils l'aient à l'esprit pour la suite du parcours. On leur demandera donc de donner d'autres exemples de ce mécanisme. Les réponses ne comprendront bien sûr pas des termes techniques tels que « pré-texte » ou « intertexte » et ne seront probablement pas justifiées à l'aide des procédés que nous étudierons. Ce sera d'ailleurs le but de la décontextualisation d'aborder ces points de matières.

3. Décontextualisation

Cette étape sera divisée en trois parties. La première sera l'occasion de découvrir le concept d'intertextualité. Cette dernière amènera au point suivant, dédié à l'étude des différents procédés qui en relèvent. La décontextualisation comprendra enfin quelques exercices d'analyse qui prépareront à la tâche finale.

3.1 L'intertextualité, quèsaco ?¹

Le premier point de théorie qui sera étudié en classe sera le concept d'intertextualité. L'étude de ce dernier se fera à partir du document G². Le but de cette activité est de parvenir à une compréhension du concept d'intertextualité et des différentes formes qu'elle peut prendre.

Nous effectuerons une première lecture à haute voix en classe (par un élève volontaire, s'il y en a). Il semble judicieux d'arrêter la progression après chaque paragraphe afin de faire le point et de résoudre les éventuels problèmes de vocabulaire et de compréhension. Nous estimons que les termes « *ex nihilo* », « intersubjectivité » peuvent nécessiter une explication de notre part.

Après cette première lecture, les élèves devront travailler le texte, idéalement par groupe. Cela donnera une certaine dynamique à l'activité et motivera les élèves pour leur préparation de ce document qui peut s'avérer un peu pesant pour eux. Ils devront répondre aux questions suivantes³ :

- De quel constat Jouve part-il pour introduire le concept d'intertextualité ?
- Comment définiriez-vous l'intertextualité ?
- Quels sont les cinq modes de l'intertextualité ? Résumez chacun d'entre eux avec vos mots.

Après avoir laissé une vingtaine de minutes aux étudiants, nous procéderons à la correction à l'oral. Pour la dernière question, nous réaliserons une carte mentale avec des mots-clefs au tableau afin de faciliter la compréhension et l'étude des élèves plus « visuels ». Le but est de parvenir à une définition de l'intertextualité et de ses différents modes qui sera le fruit de la mise en commun des réponses de la classe.

Il faudra également veiller à expliquer la différence entre intertextualité au sens large et intertextualité comme l'un des modes reconnus par Bakhtine. Nous n'aborderons pas les différentes fonctions de l'intertextualité afin de ne pas brouiller les élèves. Nous étudierons en effet au point suivant différents procédés et leurs buts. Nous préférons donc qu'ils puissent se concentrer sur ce dernier point de matière plutôt que de les surcharger au niveau cognitif.

¹ Il s'agit d'une suggestion de titre pour ce chapitre du cours. Nous le ferons systématiquement à partir de maintenant.

² JOUVE Vincent, *Poétique du roman*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2013 (cursus lettres), p.110-113.

³ Nous avons choisi de ne pas donner de correctif à ces questions. Nous estimons en effet qu'il serait bénéfique que les réponses soient construites avec les élèves et que le professeur maîtrise la matière.

3.2 *Lautréamont, un expert de l'intertextualité*

C'est durant ce point que Lautréamont entre en jeu. Des extraits de ses œuvres serviront en effet de point de départ à la théorisation de tous les procédés que nous étudierons.

Nous commencerons la séance de cours en reprenant rapidement les éléments théoriques vus précédemment, puis annoncerons ensuite le sujet de ce chapitre : les procédés qui relèvent de l'intertextualité. Nous préciserons enfin que cette étude se fera à travers celle d'un auteur qu'ils ne connaissent certainement pas et qui a montré une grande maîtrise des procédés issus de l'intertextualité : Lautréamont.

3.2.1 *Le Comte de Lautréamont, un illustre inconnu ?*

Il faudra donc présenter l'auteur aux élèves. Une explication ex cathedra – dynamique – des principaux éléments de sa biographie permettra de brosser rapidement le portrait du poète. Nous avons donc sélectionné les faits suivants (qui sont développés dans le premier chapitre de ce mémoire) :

- Le « fantasme du mystère »
- Naissance à Montevideo en 1846 et père chancelier
- Enfance en Uruguay, puis arrivée à Tarbes
- Études au Lycée de Tarbes puis au Lycée de Pau
- Différentes éditions des *Chants* et origines présumées du pseudonyme
- Les *Poésies* : une œuvre radicalement différente
- Décès lors du siège de Paris : causes inconnues
- La critique face à Lautréamont : cinq étapes¹

Nous expliquerons aux élèves la manière dont est envisagée la suite du chapitre, c'est-à-dire comme la découverte et l'explication de différents procédés qui relèvent de l'intertextualité au travers d'extraits des œuvres de Ducasse.

3.2.2 *Le plagiat, ou l'art du copier-coller*

Le premier procédé étudié sera le plagiat. Pour ce faire, nous commencerons par interroger les représentations des élèves en leur demandant ce que signifie ce mot pour eux. Il s'agit en effet d'un procédé que la plupart d'entre eux connaîtront (au moins en partie). Les étudiants qui

¹ Notons que pour ce point, nous brosserons très rapidement les cinq étapes sans trop les développer. Le but est simplement que les élèves aient une idée de l'évolution de la perception de notre auteur par les experts.

le souhaitent seront invités à venir écrire au tableau l'un ou l'autre mot-clef qu'ils associent à ce procédé. Un échange qui permettra à chacun d'expliquer sa réponse aura lieu quand tout le monde aura eu l'occasion de s'exprimer.

Pour ce faire, nous présenterons aux élèves le document H, qui est en fait le tableau de la p. 37. Avant de l'aborder, nous préciserons les sources de chaque extrait (les *Chants* et l'*Encyclopédie*). La consigne sera de relever les points communs et les différences entre les passages de chaque colonne. Cette activité se fera individuellement. Après correction rapide, qui devrait aboutir au constat que les deux textes sont quasiment identiques, nous dégagerons une définition du plagiat avec les élèves. Nous pourrions éventuellement repartir des mots-clefs au tableau pour la construire. Puisque cette définition sera le fruit d'un travail commun, il semble peu opportun d'en écrire ici une version qui serait fixe¹. Néanmoins, il faudra qu'on y retrouve l'idée d'une reprise à l'identique (ou presque) d'un texte source que l'auteur incorpore à son œuvre finale.

Nous clôturerons ce point sur l'extrait déjà étudié à la p. 38 (document H') qui permet de donner une explication à cette reprise de la description du vol des étourneaux dans les *Chants*. La lecture de ce passage se fera à domicile. Cela permettra de commencer la séance suivante par son interprétation. Cette dernière se fera à l'oral en partant des réponses des élèves à la question suivante : « Comment ce second extrait donne-t-il du sens au vol des étourneaux que Lautréamont a plagié ? » Le but est d'arriver à la conclusion que, si l'extrait est le même dans les deux œuvres, son rôle est différent. Dans un cas, il s'agit d'une simple description scientifique d'un phénomène animalier. Dans l'autre, l'auteur l'utilise pour réaliser une mise en abyme.

3.2.3 La stéréotypie : rien d'étonnant

Pour travailler sur la stéréotypie, nous reprendrons un extrait déjà analysé auparavant, à savoir celui de Maldoror échappant à la police (cf. p. 42). Les élèves auront pour consigne de lire ce passage (document I), puis de dégager – individuellement – les caractéristiques de ce protagoniste des *Chants*. Dans un troisième temps, il leur sera demandé de les comparer aux attributs des héros romantiques qu'ils ont étudiés l'année précédente. En partant du constat que les deux partis partagent un nombre important de points communs, nous amènerons la classe à jeter les bases de la définition du stéréotype (en tant que procédé d'écriture). Celle-ci fera

¹ Cela vaut pour toutes les définitions des procédés qui seront données en classe. Nous procéderons donc toujours de la même manière, c'est-à-dire en proposant l'esprit de la définition que nous voulons obtenir.

mention de la construction d'une composante du récit sur base d'éléments stéréotypés qui proviennent d'autres traitements de cette composante.

Afin d'illustrer ce point théorique, nous inviterons les participants volontaires à donner un exemple de stéréotype et à en exposer les traits caractéristiques.

3.2.4 *Le pastiche : je vais faire comme si ...*

Afin d'aborder le pastiche, nous procéderons de la même manière que pour le plagiat, c'est-à-dire sur base d'une comparaison entre un extrait des *Chants* et une œuvre tierce. Nous inviterons donc les élèves à prendre connaissance des documents J, K et L. Le travail sur ces derniers s'effectuera collectivement et à l'oral. Il s'agira d'amener le groupe à noter l'emploi d'épithètes homériques dans les trois cas. Pour parvenir à cet objectif, nous laisserons d'abord le champ libre en posant simplement une question telle que « quel point commun pouvez-vous retrouver entre les trois extraits ? ». Nous pourrions ensuite préciser que la similitude se trouve au niveau de la qualification des personnages.

Une fois la réponse obtenue, il faudra expliquer ce que sont les épithètes homériques, leur origine et leurs fonctions. Il sera alors possible d'exposer la raison pour laquelle Lautrémont a repris cet usage, c'est-à-dire dans le but d'imiter le style épique que l'on retrouve dans certains genres de la mouvance romantique. Nous demanderons alors si certains membres de la classe se souviennent de certaines œuvres de ce courant qui sont empreintes de ce ton.

Viendra alors le temps de construire la définition du procédé. Elle comprendra l'idée d'une imitation du style d'un texte ou d'un ensemble de textes pour produire l'œuvre finale.

S'ensuivra enfin une discussion sur les raisons qui peuvent pousser un auteur à user du pastiche pour rédiger son œuvre.

3.2.5 *La référence : ça me dit quelque chose ...*

La référence sera l'occasion de présenter aux élèves un premier passage des *Poésies*. Nous partirons en effet de l'extrait ci-dessous pour aborder ce nouveau procédé.

Ne reniez pas l'immortalité de l'âme, la sagesse de Dieu, la grandeur de la vie, l'ordre qui se manifeste dans l'univers, la beauté corporelle, l'amour de la famille, le mariage, les institutions sociales. Laissez de côté les écrivassiers funestes : Sand, Balzac,

Après une lecture silencieuse de ce passage, qui constitue le document M, les étudiants devront relever un élément qui les interpelle. La seule condition est qu'il doit témoigner d'un usage de l'intertextualité. Nous attendons donc que les réponses portent sur la présence d'un nombre important de noms d'auteurs extérieurs à l'œuvre. Il sera alors possible de nommer ce procédé et de le définir. Nous veillerons à ce qu'il y ait au minimum la mention d'un renvoi à une réalité extérieure à l'œuvre. Il peut s'agir du nom d'un personnage, d'un objet, ou plus largement d'un contexte, d'une œuvre ou d'un ensemble de productions...

3.2.6 La parodie : de qui te moques-tu ?

La parodie sera le dernier procédé abordé. Pour l'étudier, nous nous baserons sur plusieurs extraits de l'œuvre lautrémontienne. Ce sera l'occasion d'étudier cette dernière un peu plus en profondeur.

Ce point débutera sur un tour de classe à l'oral afin que chacun puisse donner sa définition personnelle de la parodie. D'un point de vue pratique, cela nous permettra de déterminer le niveau de maîtrise de ce concept par les élèves.

Nous lirons à haute voix le document N qui montre Maldoror comme un antihéros (cf. p. 43-44). Nous demanderons de dresser la liste des caractéristiques du héros. Nous attendons que soient relevées la bassesse dont fait preuve ce dernier, son apparente difficulté à achever sa victime ou encore l'inefficacité de son pouvoir.

La prochaine étape sera de comparer ces traits à ceux relevés lors du point sur le stéréotype. L'objectif est de faire remarquer le contraste entre l'omnipotence observée dans le document I et son humanité dans le document N. Nous expliquerons donc que, tout en reprenant la figure du héros romantique, Lautréamont la transgresse.

Les élèves devront ensuite lire les documents O et P et répondre aux questions suivantes :

- Quels points communs au niveau de la forme pouvez-vous retrouver dans les deux extraits ?
- Quel procédé déjà vu précédemment pouvez-vous repérer dans le document O ?
- Selon vous, en quoi s'agit-il d'une parodie ?

¹ COMTE DE LAUTRÉAMONT, o. c., p. 371.

L'activité devra être terminée à domicile.

Nous commencerons l'heure suivante en corrigeant la préparation. Il sera alors possible de définir la parodie selon la même méthode que précédemment.

Nous projetterons ensuite le tableau reprenant les mécanismes de la parodie que nous avons recopié à la p. 36. Toutefois, nous n'aborderons que l'adjonction, la suppression, le rétrécissement, le grossissement, l'inversion et le déplacement. Il s'agit en effet des mécanismes les plus fréquents et nous estimons que leur maîtrise suffira aux élèves pour analyser une œuvre parodique. Pour chacun d'entre eux, nous solliciterons la participation du groupe afin d'obtenir des exemples.

Nous clôturerons ce point avec l'analyse du document Q. Il reprend le tableau des p. 49 et 50. Après avoir précisé que l'extrait de gauche est issu des *Chants* et que celui de droite provient de la parodie, nous guiderons la lecture. Notre but est d'exposer le phénomène d'auto-parodie (ici basée sur le mécanisme de l'inversion).

Nous formerons ensuite des groupes de trois ou quatre élèves pour qu'ils répondent ensemble à la question suivante : « Selon vous, quelle pourrait avoir été l'intention de Lautréamont lorsqu'il a conçu ses poésies ? » Le but sera d'arriver à la conclusion que l'entièreté de l'œuvre lautréamontienne a été composée dans le but de constituer une parodie : tous les procédés sont « victimes » de caricature. Dans le cas des *Chants de Maldoror*, le pré-texte est le courant romantique. En ce qui concerne les *Poésies*, elles ont été composées en parodiant les *Chants*.

Il sera également utile d'expliquer aux élèves qu'une séquence si « courte » ne nous aura pas permis de lire l'entièreté des *Chants* ou des *Poésies* et que seule une facette des œuvres de Lautréamont a pu être analysée. Nous les inviterons donc à poursuivre la lecture des *Chants* et des *Poésies* de leur côté.

3.2.7 Tableau de synthèse

Avant de passer aux exercices, nous proposerons aux élèves de réaliser une synthèse sur les cinq procédés que nous avons abordés tout au long de ce point. Concrètement, nous reprendrons le tableau de Bouché¹ que nous reconstruirons avec la participation des élèves. Nous

¹ BOUCHÉ Claude, o. c., p. 48.

commencerons par tracer les trois colonnes en en donnant les titres : pré-texte, intertexte et texte. Il sera ensuite possible de compléter le tableau ligne par ligne.

Ce tableau sera utile aux élèves dans la réalisation des différents exercices et de la tâche finale.

3.3 Exercices

Avant de passer à la tâche finale, deux séries d'exercices seront proposées aux élèves afin qu'ils puissent mettre en pratique la théorie vue en classe lors du point 3.2. Le premier consistera en l'identification des procédés utilisés dans des documents qui leur seront proposés. Chaque réponse devra être justifiée par écrit à l'aide d'éléments concrets du document. Les solutions figurent ci-dessous (de manière synthétique).

- Document R : *Mon légionnaire* d'Édith Piaf¹

On repère dans cette chanson l'usage de la stéréotypie. Elle a été utilisée dans l'écriture du personnage du légionnaire. Celui-ci correspond au stéréotype du beau soldat : beau, mince, blond, tatoué...

- Document S : *La cigale et la fourmi jouent au foot*²

Le procédé utilisé est ici le pastiche. Le poème est en effet né de l'imitation de la célèbre fable « La Cigale et la Fourmi ». Il est également possible que certains élèves voient ici une parodie. La caricature se baserait alors sur le mécanisme du déplacement, puisque le contexte du récit change.

- Document T : Extrait de Lautréamont sur « Le Capitaine » (cf. p. 39)

Cet extrait est un exemple de plagiat. Lautréamont s'est en effet contenté de recopier l'article de journal du Figaro pour l'incorporer à son œuvre.

Après la correction à l'oral de ces trois premiers cas, nous donnerons aux élèves une préparation à domicile. Concrètement, ils devront identifier les procédés à l'œuvre dans les trois documents (D, E et F) utilisés lors de l'activité d'introduction. Nous leur demanderons à nouveau de se justifier à l'écrit. Quelques éléments de réponses figurent ci-dessous. Nous ramasserons cet exercice au cours suivant afin de corriger les productions et fournir un *feedback* personnalisé à chacun.

¹ DUBAS Marie, *Mon légionnaire*, reprise de Piaf Édith, 1937.

² <http://francastel.free.fr/eleves/pastiches.htm> (page consultée le 03/08/2021).

- Document D : Fiche « Allociné » du film *Le Grand méchant loup*

C'est le pastiche qui semble ici être utilisé, puisque l'intrigue suit à priori celle du conte pour enfants. Il y a donc une imitation.

En fonction de la justification de l'élève, nous pourrions accepter qu'il réponde que la parodie est à l'œuvre dans *Le Grand Méchant Loup*.

- Document E : Épisode de *Kaamelott*

L'épisode est une parodie de la quête du Graal. On retrouve l'utilisation du mécanisme de l'inversion : les chevaliers de la Table ronde sont loin d'être les preux chevaliers de la légende. Le caractère sacré du Graal est quant à lui bafoué : Perceval laisse sous-entendre qu'il pourrait s'agir d'un bocal à anchois. En outre, on peut noter l'emploi du grossissement puisque les défauts (surtout la bêtise) des personnages sont exagérés.

- Document F : Extrait de *Percy Jackson*

Il s'agit d'une référence. On constate simplement un renvoi à la légende de Méduse.

4. Recontextualisation

Après avoir finalisé les exercices, nous exposerons la tâche finale aux élèves. Elle prendra la forme d'un travail réalisé en grande partie à domicile. Elle aura pour but de vérifier la maîtrise des élèves des différents concepts étudiés au long de la séquence ainsi que leur capacité à se justifier. Concrètement, il leur sera demandé de visionner le film d'animation *Shrek*¹. Pour des raisons pratiques, il faudrait idéalement le projeter en classe. Cela permettra d'assurer une certaine égalité entre les élèves (certains ne disposant pas des moyens nécessaires au visionnage) et de répondre aux éventuelles questions portant sur la compréhension du film, bien qu'il soit peu probable qu'il y en ait.

Plusieurs raisons ont mené à ce choix qui peut paraître surprenant à première vue. La première est la ressemblance entre l'œuvre lauréatmontienne et le dessin animé en ce qui concerne la place accordée à la parodie et l'usage des autres procédés liés à l'intertextualité dans le but de la renforcer. En outre, cette décision s'inscrit dans une volonté d'actualisation. L'objectif est de montrer que la manière dont Lautreámont a conçu son œuvre ne lui est pas

¹ ADAMSON Andrew et JENSON Vicky, *Shrek*, DreamWorks Animation, 2001.

propre et qu'il en existe d'autres exemples aujourd'hui. Enfin, ce choix apporte une dimension ludique non négligeable à la tâche finale.

Concrètement, les élèves seront amenés à répondre à la problématique suivante : « Pourquoi le film d'animation *Shrek* peut-il être vu comme une œuvre parodique née de la mobilisation de différents procédés liés à l'intertextualité ? ». Il leur sera demandé de fournir au minimum trois arguments illustrés par des passages du film. Chacun de ces arguments devra porter sur l'un des procédés vus en classe. C'est donc dans ce cadre que sera travaillée l'UAA 0. La production finale devra compter entre une et deux pages. Afin de fournir leur réponse, les étudiants devront au préalable constituer un corpus de documents portant sur *Shrek* ou sur le conte de fées. Parmi les ressources (et comme le demande le programme), chaque dossier devra comporter au minimum « un texte écrit imprimé, un multimédia et un hypermédia »¹. Nous jugeons qu'exiger un total d'au moins cinq documents est raisonnable.

Nous ne proposerons pas ici de texte continu répondant à la problématique, mais des exemples illustrant chaque procédé issu de l'intertextualité².

- Plagiat : le plagiat est présent principalement dans l'utilisation de répliques par certains personnages. On pense notamment à la célèbre réplique « Que tu as de grandes dents »³ issue du *Petit Chaperon rouge*⁴ et utilisée par l'âne pour s'adresser au dragon.
- Stéréotype : à travers *Shrek*, on retrouve le stéréotype du héros de conte de fées. En effet, il est fort, courageux et astucieux. Il doit également affronter un dragon afin de libérer Fiona, qui est d'ailleurs le résultat de l'utilisation du stéréotype de la princesse. Elle est de fait enfermée dans une tour et doit attendre que son prince charmant vienne la délivrer. Elle est en outre présentée comme l'une des plus belles femmes, son langage convient à une personne de son rang...
- Pastiche : le film a été construit comme un conte. Il respecte le schéma narratif et les caractéristiques du conte de fées telles que l'ouverture de l'histoire par « Il était une fois » ou la présence du merveilleux.
- Références : on retrouve de nombreuses références à des personnages de contes pour enfants célèbres tels que Pinocchio, Blanche-Neige, Peau d'âne... Notons également le clin

¹ FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES, o. c., p. 15.

² Nous attirons l'attention sur le fait que cette liste n'est pas exhaustive. Il faut donc regarder le film attentivement afin de corriger les productions des élèves.

³ PERRAULT Charles, « Le petit Chaperon rouge », in *Les contes de Perrault*, texte établi par Pierre Féron, Tournai, Casterman, 1902, p. 6.

⁴ *Id.*, p. 5-6.

d'œil au film *Matrix*¹ lors de l'affrontement de Fiona avec Robin des Bois et ses hommes, le style de combat de Fiona rappelant celui de Neo. Il reste encore moult exemples, mais nous ne nous attarderons pas à tous les citer.

- Parodie : ce procédé régit l'écriture du film. Les différents procédés cités précédemment sont d'ailleurs empreints de parodie.

Ainsi, les stéréotypes sont fréquemment impactés par l'inversion. Par exemple, au lieu d'être un chevalier, Shrek est un ogre, monstre normalement occis dans les contes de fées. En outre, les valeurs du personnage principal vont parfois à l'encontre des qualités habituelles du héros. En témoigne son égoïsme qui le pousse à sauver la princesse uniquement pour pouvoir expulser les autres créatures magiques de ses terres.

Fiona est aussi une parodie du stéréotype de la princesse. Elle est loin d'être la princesse vulnérable qui doit compter sur son prince charmant. C'est elle qui prend l'initiative de combattre Robin des Bois et d'infliger une cuisante défaite à ses hommes. En outre, excepté son langage, ses manières vont complètement à l'encontre des « bonnes manières ».

La parodie porte aussi sur les différentes références. Ainsi, Robin des Bois vole toujours les riches pour donner aux pauvres, mais se garde une commission sur le vol. Il y a donc l'adjonction d'un trait de caractère qui met à mal l'image de bon samaritain habituellement attribuée au personnage.

L'intrigue de *Shrek*, si elle suit le schéma narratif, est elle aussi une caricature. On retrouve l'emploi du déplacement : la quête n'échoit pas à l'homme qui veut conquérir l'amour de la princesse, mais à une personne qu'il engage. L'inversion est également utilisée, notamment dans la manière dont Shrek se débarrasse du dragon : au lieu de faire preuve de bravoure et de le tuer, il le fuit lâchement. Le pastiche est donc lui aussi empreint de parodie.

Enfin, le plagiat n'échappe pas à la caricature. Ainsi, la réplique reprise du petit chaperon rouge fait l'objet d'un déplacement puisque le contexte d'utilisation change. Le compliment n'est pas fait innocemment par l'âne, mais bien dans le but de séduire le dragon et sauver sa vie.

On peut donc relever de nombreux exemples de l'utilisation des procédés liés à l'intertextualité. Ils sont tous employés dans le même but : proposer une parodie du conte de fées. *Shrek* peut donc bel et bien être une parodie usant des procédés relevant de l'intertextualité.

¹ WACHOWSKI Lana et WACHOWSKI Lilly, *Matrix*, Warner Bros e. a., 1999.

Conclusion

Ce mémoire nous a permis, nous l'espérons, de montrer que Lautréamont est loin d'être un poète inconnu et impossible à saisir. Le « fantasme du mystère » qui fut longtemps entretenu par certains surréalistes ne tient donc pas la route, du moins plus aujourd'hui.

Grâce à l'étude des trois composantes que nous avons choisies, nous avons également pu tirer la conclusion suivante : l'œuvre de Lautréamont peut être expliquée entièrement par la volonté parodique de ce dernier.

Ainsi, le Bestiaire a permis à Lautréamont de caricaturer la structure du récit traditionnel et de renforcer l'agressivité. Conditionnant l'ensemble de l'atmosphère des *Chants*, cette deuxième composante participe finalement elle aussi à l'atteinte par l'auteur de son objectif.

Certes, d'autres sujets auraient également mérité notre attention, comme la dimension biblique que Sellier a décelée dans *Les Chants de Maldoror*¹. Cette étude nous aurait cependant sans doute permis de trouver un nouvel exemple de l'usage conscient de l'intertextualité visant à produire une caricature du romantisme.

La parodie rayonne donc dans chaque parcelle des œuvres de Lautréamont.

La deuxième partie de ce travail s'est basée sur l'incontestable intérêt que représente l'étude de notre auteur pour montrer qu'il était possible de construire des séquences attractives aux yeux des élèves.

Bien sûr, nous sommes loin d'avoir évoqué toutes les pistes didactiques possibles. Il est par exemple tout à fait envisageable de construire un parcours axé sur la poésie en prose, d'autant plus que notre auteur joue avec les limites du genre.

L'analyse de l'enquête que nous avons menée nous a toutefois montré qu'enseigner une œuvre aussi particulière ne serait pas une chose aisée. La pédagogie, la patience et la créativité nous semblent être nécessaires pour donner sens à l'enseignement des *Chants* et des *Poésies*.

Isidore Ducasse, le Comte de Lautréamont, nous a légué une œuvre hors du commun. À nous, professeurs de français, de relever le défi et d'accorder à ce poète la place qu'il mérite.

¹ SELLIER, Philippe, « Lautréamont et la Bible : Introduction à une recherche. » in *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 74, no. 3, 1974, p. 402–418.

Bibliographie

Œuvres littéraires

COMTE DE LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes. Les chants de Maldoror. Poésies. Lettres*, Paris, Librairie José Corti, 1973.

HÉSIODE, *Œuvres*, traduction de l'Abbé Bignan, via <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/hesiod/theogonie.htm> (page consultée le 15/07/2021).

HOMÈRE, *Iliade*, traduction nouvelle par Barest Eugène, Paris, Librairie Lavigne, 1843, via <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/homere/iliade1.htm> (page consultée le 15/07/2021).

HOMÈRE, *Odyssée*, traduction nouvelle par Barest Eugène, Paris, Librairie Lavigne, 1842, via <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/homere/odyssee/livre1.htm> (page consultée le 15/07/2021).

LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, préface, notes et commentaires par Jean-Luc Steinmetz, Librairie générale française, Paris, 2001 (Les classiques de poche).

LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions GLM, 1938.

NISARD Désiré, *Œuvres complètes de Cicéron*, Paris, J. J. Dubochet, Le Chevalier et comp., via <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/amerie.htm> (page consultée le 15/07/2021).

PARIS Alain, « Le Bestiaire des *Chants de Maldoror* », in FÉDY Philippe et al., *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1972.

PERRAULT Charles, « Le petit Chaperon rouge », in *Les contes de Perrault*, texte établi par Pierre Féron, Tournai, Casterman, 1902, p. 5-6.

RIORDAN Rick, *Percy Jackson. Le voleur de foudre*, traduit de l'anglais par de Pracontal Mona, Paris, Éditions France Loisirs, 2008.

Monographies

BACHELARD Gaston, *Lautréamont*, Nouvelle éd., Paris, Corti, 1968.

BOUCHÉ Claude, *Lautréamont. Du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse, 1974 (Thèmes et textes).

BUISINE Alain et al., *Sur Lautréamont*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1994 (Parcours).

CARADEC François, *Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1975.

CHENU Jean Charles et al., *Encyclopédie d'histoire naturelle*, Paris, Maresq, 1850-1856, 10 vol.

CHERVEL André, *Les auteurs français, latins et grecs au programme de l'enseignement secondaire de 1800 à nos jours*, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 1986.

JEAN Marcel et MEZEI Arpad, *Maldoror. Essai sur Lautréamont et son œuvre*, Paris, Éditions du Pavois, 1947.

JOUBE Vincent, *Poétique du roman*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2013 (cursus lettres).

NESSELROTH Peter W., *Lautreamont's imagery. A stylistic approach*, Paris, Librairie Droz, 1969.

Articles

BLOY Léon, « Le cabanon de Prométhée », in Bloy Léon, *Belluaires et porchers*, édition de 1905, Paris, Hachette BNF, 2014, p. 1-19.

CAMUS Albert, « Lautréamont et la banalité », in *Les cahiers du Sud*, n°306, avril-mai 1951, p. 399-404.

CÉSAIRE Aimé, « Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. La Poésie de Lautréamont belle comme un décret d'exportation » in *Tropiques*, n°6-7, février 1943, p. 10-21.

DE GOURMONT Rémy, « La littérature "Maldoror" », in *Mercure de France*, Tome II, numéro 14, février 1891, p. 97-102.

LASSALLE Jean-Pierre, « Le bestiaire de Lautréamont : classement commenté des animaux », in *Anthropozoologica – Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle*, 42 (1), 2007.

SELLIER, Philippe, « Lautréamont et la Bible : Introduction à une recherche. » in *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 74, no. 3, 1974, p. 402–418.

PERRONE-MOISÈS Leyla, « Deux ou trois choses que l'on sait de lui », in *Littérature*, No. 117, Mars 2000, p. 18-37.

PONGE Francis « Adaptez à vos bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », in *Les Cahiers du Sud*, n°275, 1^e sem. 1946, p. 3-5.

Thèse

BERJOLA Giovanni, « *Je saisis la plume* ». *Isidore Ducasse et l'acte créateur*, Université de Nancy 2, 2013.

Manuels scolaires

AMON Évelyne, BOMATI Yves, VILLANI Jacqueline, *Lectures : anthologie pour le lycée. 2. XIX^e, XX^e siècles*, Paris, Magnard, 2000.

ARNAUD Philippe, e. a., *Français 1^{re}. Toutes séries*, Paris, Hatier, 2016 (La vie en toutes lettres).

BIET Christian, BRIGHELLI Jean-Paul, RISPAIL Jean-Luc, *XIX^e siècle*, Paris, Magnard, 1987 (Textes et contextes).

BIET Christian, BRIGHELLI Jean-Paul, RISPAIL Jean-Luc, *XIX^e siècle. Eléments complémentaires. Lectures critiques et analyses*, Paris, Magnard, 1987 (Textes et contextes).

CARLIER Marie-Caroline, *XIX^e siècle*, Paris, Hatier, 1991 (Itinéraires littéraires).

CARLIER Marie-Caroline, *XIX^e siècle. Livre du professeur. Tome 2*, Paris, Hatier, 1991 (Itinéraires littéraires).

CLAUDE Marion, *Connexion français 5. Syllabus A*, Mont-Saint-Guibert, Van In, 2020.

DE CROIX Séverine et al., *Français 5^e/6^e secondaire. Récit et Poésie. Manuel*, Bruxelles, De Boeck, 2003.

DELEMAZURE Christophe et al., *Français pour se qualifier 5*, 1^{ère} éd., 3^e réimpression, Mont-Saint-Guibert, Van In, 2018 (Objectif français pour se qualifier), 3 vol.

DIERCKX R., *Les meilleurs textes français*, 3^e éd., Bruxelles, Didier, 1961.

ÉVRARD Franck, e. a., *Français 1^{re}. Toutes séries. Les objets d'étude par les nouvelles épreuves écrites et orales*, Paris, Bertrand-Lacoste, 2002.

HAMBURSIN Maurice, *Textes en archipels*, Bruxelles, De Boeck-Westmael, 1990 (Formation continue).

HERMAN Denis et al., *Point-virgule 3^e degré A. Référentiel français*, Waterloo, Plantyn, 2013 (Point-Virgule).

LAGARDE André et MICHARD Laurent, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français au programme*, Paris, Bordas, 1960 (Textes et littérature, 5 ; Collection littéraire Lagarde et Michard).

LEGROS Georges, MONBALLIN Michèle, STREEL Isabelle, *Grands courants de la littérature française*, 3^e éd. revue et augmentée, Namur, Érasme, 2015.

RENAULT Aurélie, *Littérature. Anthologie pour le lycée*, Paris, Hatier, 2019.

Programmes

FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES. *Référentiels interréseaux des compétences terminales et savoirs requis en français – humanités générales et technologiques*. Bruxelles, Fédération Wallonie-Bruxelles, 2017.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION, *Français, langue d'enseignement. 2^e cycle. Programme de formation de l'école québécoise*, 2009.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE LA JEUNESSE ET DES SPORTS, *Programme national d'œuvres pour l'enseignement de français pour l'année scolaire 2019-2020*, in « Le Bulletin officiel de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et des Sports », n° 14, 4 avril 2019, <https://www.education.gouv.fr/bo/19/Hebdo14/MENE1908240N.htm> (page consultée le 26/06/2021).

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE - ORGANISATION DES ÉTUDES, *Programme de français*, 1984.

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE – ORGANISATION DES ÉTUDES, *Rapport sur l'enseignement du français*, Décembre 1983.

PLAN D'ÉTUDES ROMAN, *Cycle 3. Langues. Français. 3^e cycle*, 2010.

Ressources électroniques

<https://esmeond.wixsite.com/resumestableronde/la-quete-du-saint-graal?fbclid=IwAR0Zsz9FNMr1ujpdmjVgerEY8HXb1NotHOiW3HlrMDSVtdCYDutSYXW79Vo> (page consultée le 13/07/2021).

<http://francastel.free.fr/eleves/pastiches.htm> (page consultée le 03/08/2021).

https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=203950.html (page consultée le 15/07/2021).

<https://cahierslautreamont.wordpress.com/2014/08/17/un-drame-a-saint-malo-dix-sept-lignes-demile-blavet-dans-les-chants-de-maldoror/> (page consultée le 12/05/2021).

<https://www.marianne.net/culture/litterature/150-ans-apres-sa-mort-lautreamont-toujours-vivant> (page consultée le 08/08/2021).

<https://www.web3.lu/le-loup-et-les-trois-cochons/> (page consultée le 15/07/2021).

Ressources (audio)visuelles

ADAMSON Andrew et JENSON Vicky, *Shrek*, DreamWorks Animation, 2001.

ASTIER Alexandre et KAPPAUF Alain, « En forme de Graal », in *Kaamelott*, I, 18, Calt, 2005, via <https://vimeo.com/397794050> (page consultée le 15/07/2021).

DUBAS Marie, *Mon légionnaire*, reprise de Piaf Édith, 1937.

FERRARI Jérémy, *Vends 2 pièces à Beyrouth*, 2016.

POUSSIN Nicolas, *L'Enlèvement des Sabines*, 1634-1635, Metropolitan Museum of Art.

TAGADA JONES, « Mort aux cons », in *La Peste et le Choléra*, 2017.

WACHOWSKI Lana et WACHOWSKI Lilly, *Matrix*, Warner Bros e. a., 1999.

.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	5
Partie 1 : Actualité scientifique et didactique de Lautréamont	7
Chapitre 1 : L’auteur mystère d’une œuvre célèbre ?	7
1.1 La vie de Lautréamont	7
1.2 De sa naissance à son retour définitif à Paris.....	8
1.3 La « naissance » du poète et son œuvre.....	10
1.4 Lautréamont : à l’origine du nom	11
1.5 Sa mort.....	12
1.6 Conclusion	12
Chapitre 2 : Lautréamont sous l’œil de la critique	13
2.1 L’œuvre d’un fou	13
2.2 Une œuvre empreinte de mauvais gout.....	14
2.3 Une rupture révélatrice d’une conversion.....	14
2.4 Une œuvre sacrée	15
2.5 Une œuvre parodique	15
2.6 L’avis de quelques auteurs illustres	16
Chapitre 3 : Pourquoi enseigner Lautréamont ?	19
3.1 Un Bestiaire remarquable	19
État des lieux du Bestiaire	20
Les deux bestiaires	22
1. Le premier bestiaire	22
2. Le second bestiaire	23
Le point commun des deux bestiaires : l’absence de causalité dans le récit.....	26
Conclusion.....	27
3.2 Les <i>Chants de Maldoror</i> , une ode à l’agression et à la violence	28
L’agression comme climat général et déterminant des chants	28
1. L’agression, composante induite par le divin Maldoror.....	28
2. La révolte contre la condition humaine, un prétexte à l’agression.....	30
3. L’influence de l’atmosphère violente sur les paysages	31
L’agression dans le Bestiaire.....	32
1. Les manifestations physiques de l’agression dans le Bestiaire	32
2. L’usage métaphorique du Bestiaire comme attaque envers l’humanité	33
3. Une exception notable dans le Bestiaire	34

3.3 Lautréamont et l'intertextualité.....	35
Parodie, pastiche et autres procédés intertextuels	35
Traitement de ces différents procédés	36
Le plagiat.....	37
Lautréamont et l'art de la parodie	40
1. Trois aspects de la parodie.....	40
2. La parodie dans Les Chants de Maldoror	42
3. La parodie dans les Poésies : une auto-parodie	48
Conclusion.....	50
Partie 2 : L'enseignement de Lautréamont : pratiques existantes et propositions didactiques	51
Chapitre 1 : La fortune scolaire de Lautréamont	51
1.1 Lautréamont dans les programmes	51
En France.....	51
En Belgique	52
En Suisse et au Québec	53
1.2 Lautréamont dans les manuels	53
Manuels français	53
1. Avant 1980	53
2. De 1980 à 2000.....	55
3. De 2000 à 2010.....	57
4. De 2010 à 2020.....	58
Manuels belges.....	59
1. Avant 1980	59
2. De 1980 à 2000.....	59
3. De 2000 à 2010.....	60
4. De 2010 à 2020.....	61
Conclusion sur les manuels scolaires	61
1.3 Enquête : Lautréamont dans les écoles	62
Cadre méthodologique	63
1. Type de recherche.....	63
2. Échantillon.....	63
3. Méthode d'analyse des données	64
Analyse et interprétation des données	65
1. La connaissance de Lautréamont.....	65
2. L'appréciation de Lautréamont	69
Conclusion.....	70
Chapitre 2 : Enseigner Lautréamont	71

2.1 Quelques propositions didactiques.....	71
Lautréamont comme sujet unique de la séquence	71
Lautréamont comme matériau de séquence	72
2.2 Quelques séquences de cours	73
Séquence sur le bestiaire	73
Séquence sur l'agressivité	74
Séquence sur l'intertextualité	75
1. Présentation générale	75
2. Contextualisation : activité introductive.....	77
3. Décontextualisation	78
4. Recontextualisation	86
Conclusion.....	89
Bibliographie	91
Œuvres littéraires	91
Monographies	91
Articles.....	92
Thèse.....	92
Manuels scolaires	93
Programmes	94
Ressources électroniques	94
Ressources (audio)visuelles.....	94
Table des matières	97

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial