

Olivier Belin

LA POÉSIE
faite par tous
UNE UTOPIE EN QUESTIONS

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

Ouvrage publié avec l'aide
de la Fédération Wallonie-Bruxelles
et avec le soutien du laboratoire LT2D - CY Cergy Paris Université



Mise en page : Mélanie Dufour
© Les Impressions Nouvelles – 2022
www.lesimpressionsnouvelles.com
info@lesimpressionsnouvelles.com

Olivier Belin

LA POÉSIE
FAITE PAR TOUS
UNE UTOPIE EN QUESTIONS

LES IMPRESSIONS NOUVELLES

EXTRAIT

Qualis artifex pereo!

Néron (37-68), empereur romain, poète enflammé,
chanteur populaire.

PROLOGUE
LE POÈTE & LE BRACONNIER

Quand un poète rencontre un braconnier, que peuvent-ils bien se raconter? Des histoires de critique littéraire... Du moins si l'on en croit cette anecdote, ou cette fable, que René Char confiait en 1948 au *Figaro littéraire* :

J'ai mon critique. Il est braconnier. Quand j'ai quelque chose, je le lui lis, et on me fait bien rire quand on dit que je suis hermétique, parce que lui il comprend tout de suite, instantanément, et il me dit : « Ça c'est vrai », ou bien : « Il faudrait changer ce mot, et celui-là¹. »

Quand je lus ces lignes pour la première fois, j'entamais une thèse sur Char. Je trouvai alors que le braconnier en question avait bien de la chance, et que le poète ne manquait pas d'humour : ce lecteur idéal avait manifestement été inventé pour réfuter tout soupçon d'hermétisme, et peut-être aussi pour mystifier le journaliste (auquel Char assurait, dans le même entretien, vivre de la culture de sa vigne et de ses fruits). Bref, une galéjade, rien de plus.

Tout n'était pourtant pas si simple. Car derrière Char l'hermétique, je découvris bientôt Char l'ouvert, celui qui s'adressait aux écoliers, aux matinaux ou aux transparents, celui qui créait pour le cinéma, le ballet et la pantomime, celui qui s'essayait à la complainte, à la ballade ou à la chanson. Un Char, en somme, qui aurait voulu être un Prévert. Et dont l'œuvre pouvait être d'autant plus désireuse de se forger des « ailes de communication² » qu'elle avait conscience de sa part d'incommunicable. La figure du

1. Jean DUCHÉ, « Visite à René Char ou l'explication d'un poète d'aujourd'hui », *Le Figaro littéraire*, n° 132, samedi 30 octobre 1948, p. 5.

2. René CHAR, « La Sieste blanche », in *Les Matinaux, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 291.

braconnier, dans cette perspective, prenait une tout autre envergure. Qu'elle fût fictive ou non, qu'importe? Ce que le braconnier permettait avant tout, c'était de donner corps à un désir de poète : que la poésie devienne à la fois le lieu d'une communication transparente et d'une communauté réconciliée.



Ce désir, Char est loin d'être le seul écrivain à l'avoir éprouvé. Il s'agit d'un vœu partagé par de nombreux poètes d'un large xx^e siècle, et singulièrement par les courants avant-gardistes qui se sont reconnus dans la célèbre phrase de Lautréamont : «La poésie doit être faite par tous.» Devenue l'emblème d'une utopie communautaire, cette devise renvoie pourtant à deux aspirations distinctes. Sous un angle rétrospectif, elle signale d'abord le penchant des avant-gardes pour une poésie populaire qu'elles ont souvent légitimée et recyclée : celle du folklore, des chansons, des comptines ou des proverbes, mais aussi celle des écrits bruts laissés par les enfants, les fous ou les marginaux. À l'inverse, la formule de Lautréamont possède une visée prospective : en invitant chacun à devenir poète, elle autorise les avant-gardes à inventer des méthodes de création ouvertes à tous, comme l'écriture automatique, le poème découpé dans les journaux, la génération combinatoire de textes ou le détournement d'énoncés préexistants. Or, entre cet horizon populaire et cet horizon expérimental, la coïncidence est loin d'être évidente. Comment concilier, en effet, une démarche avant-gardiste fondée sur la subversion des genres, l'hybridation des systèmes sémiotiques, la sollicitation de l'inconscient ou les jeux sur le signifiant, avec une poésie que le plus grand nombre continue à se

représenter – voire à pratiquer – comme un chant, une expression des sentiments ou un discours réglé par des conventions rythmiques ?

Un risque alors se dessine pour les avant-gardes : celui que la poésie commune dont elles rêvent se dissocie de la poésie communément admise, et que la poésie faite par tous ne soit en réalité lisible par personne, ou si peu. Conscients de ce risque, les poètes de la modernité l'ont tout ensemble assumé et conjuré, pratiquant un grand écart constamment renouvelé entre le vœu de l'exotérisme et la tentation de l'ésotérisme. Cette double posture est par exemple perceptible chez un Rimbaud notant d'un côté son goût pour « la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance », et de l'autre affirmant : « J'ai seul la clé de cette parade sauvage³. » L'ambivalence se poursuit également chez Mallarmé, qui voit dans le vers « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », capable d'achever l'« isolement de la parole⁴ » face à l'universel reportage, mais qui discerne néanmoins dans la presse de son époque un moyen de communication assez inventif et effervescent pour suggérer que le culte du Livre prenne la forme d'une fête sociale :

À jauger l'extraordinaire surproduction actuelle, où la Presse cède son moyen intelligemment, la notion prévaut, cependant, de quelque chose de très décisif, qui s'élabore : comme avant une ère, un concours pour la fondation du Poème populaire moderne, tout au moins de *Mille et Une*

3. Arthur RIMBAUD, « Alchimie du verbe », in *Une saison en enfer*, et « Parade », in *Illuminations, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 106 & 126.

4. Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », in *Divagations, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 213.

Nuits innombrables : dont une majorité lisante soudain inventée s'émerveillera⁵.

Au xx^e siècle encore, le surréalisme tout entier reconduit ce balancement, jusque dans le conflit qui déchire le groupe en 1930 : à Breton qui, dans le *Second manifeste*, veut « empêcher le public d'entrer », prétend « le tenir exaspéré à la porte » et réclame « l'occultation profonde, véritable du surréalisme⁶ », répond le « Troisième manifeste du surréalisme » de Desnos, qui proclame « le surréalisme tombé dans le domaine public, à la disposition des hérésiarques, des schismatiques et des athées⁷ ». Dès lors que la poésie envisage l'utopie de sa collectivisation, ou du moins les conditions de sa démocratisation, elle affronte de délicates questions de publicité, de communication, de divulgation, au sens étymologique de chacun de ces termes – ce qui implique de redéfinir le rapport du poète au public, à la communauté, au *vulgaire* dans le sens étymologique du terme. Plus qu'un rêve, la poésie faite par tous est au fond un révélateur, qui oblige les avant-gardes à penser les rapports entre ésotérisme et exotérisme, sécession et communion, initiation et profanation.



Il est tentant d'interpréter comme un échec, une impasse ou une inconséquence le fait que l'avant-gardisme ait été désireux de communier avec les foules au moment même où la poésie moderne malmène la communication, en jetant le trouble sur l'identité du sujet lyrique, en

5. Stéphane MALLARMÉ, « Quant au livre », *ibid.*, p. 222.

6. André BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 821.

7. Robert DESNOS, « Troisième manifeste du surréalisme », *Le Courrier littéraire*, 1^{er} mars 1930, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2003, p. 487.

rendant la langue étrangère à elle-même – en devenant, pour reprendre les termes de Christian Prigent, « ce qui fait trou dans l’homogénéité verbalisée de la communauté⁸ ». Mais on peut aussi voir dans cette antinomie une tension féconde, une dialectique motrice, ou tout simplement un défi qui consisterait, selon la formule de Christian Doumet, à construire « un système de signes susceptible de rendre intelligible et partageable » une « évidence obscure⁹ ». Car c’est bien parce qu’elle recèle une part d’obscurité, d’opacité, de refus, que la « communication poétique », selon le titre du livre de Georges Mounin, redéfinit les frontières mêmes de la communication :

La poésie est création linguistique non pas en tant qu’elle crée ou recrée le langage ou un langage tout entier ; mais en tant qu’elle recule à chaque instant la frontière de ce qui peut être dit et communiqué, c’est-à-dire partagé, c’est-à-dire socialisé¹⁰.

La frontière joue ici comme une limite, au sens kantien du terme : elle est non seulement ce qui enclot un espace, mais aussi ce qui ouvre sur un ailleurs toujours disponible à l’exploration. Poster la poésie à la frontière de la communication, dans ces conditions, s’avère parfaitement approprié à un imaginaire avant-gardiste : cela permet de mettre la poésie « en avant », selon le mot de Rimbaud, de la sortir d’une logique d’inclusion-exclusion vis-à-vis de la Cité pour la charger d’établir une passerelle entre le dedans et le dehors, le même et l’autre, la langue à transmettre

8. Christian PRIGENT, *À quoi bon encore des poètes?*, Paris, P.O.L., 1996, p. 51.

9. Christian DOUMET, *Faut-il comprendre la poésie?*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 130.

10. Georges MOUNIN, « De la lecture à la linguistique », in *La Communication poétique*, précédé de *Avez-vous lu Char?*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1969, p. 26.

et la langue à trouver. Le poète devient alors cet artisan paradoxal qui, comme le dit Char, exerce un « métier de pointe¹¹ », ou encore cet explorateur au double regard de Janus, tourné d'un côté vers l'obscurité, de l'autre vers la clarté, qu'évoque Saint-John Perse dans son discours de Stockholm en 1960 :

L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer : celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain. Son expression toujours s'est interdit l'obscur, et cette expression n'est pas moins exigeante que celle de la science¹².

Ce détour par la frontière permet de comprendre comment les avant-gardes ont cherché à étendre le domaine poétique. Il s'agit d'en élargir les formes mais aussi d'en multiplier les acteurs, sans exclure le recours au populaire, au traditionnel, au trivial voire au kitsch, et sans nécessairement épouser une logique moderniste qui pense en termes d'autonomie esthétique, de renouvellement formel et de spécialisation artistique. À cet égard, la distinction établie par Peter Bürger entre le concept d'avant-garde et celui de modernité est éclairante :

Alors que la modernité, obéissant au principe de l'autonomie esthétique, se coupe de l'art trivial, l'avant-garde lui emprunte sans complexes (qu'on pense aux manifestes Dada). Et tandis que la modernité table sur le renouvellement des moyens artistiques et s'impose des interdits stricts, l'avant-garde promeut la spontanéité expressive et puise sans arrière-pensées aux anciens procédés (par

11. René CHAR, « La bibliothèque est en feu », in *La Parole en archipel, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 378.

12. SAINT-JOHN PERSE, « Poésie. Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960 », dans *Œuvres complètes* [1972], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 445-446.

exemple, les peintres surréalistes, à la peinture de salon du XIX^e siècle)¹³.

C'est bien pour réintégrer l'art dans la vie commune et la poésie dans le quotidien que les poètes du premier XX^e siècle, d'Apollinaire à Éluard en passant par Cendrars ou Desnos, prélèvent à foison dans les chansons, les proverbes, la réclame, les rubriques de la presse, et plus largement tous les genres mineurs dont Marie-Paule Berranger a montré l'importance¹⁴; que l'écriture automatique, non contente de faire émerger l'inconscient individuel, prétend dévoiler le fonctionnement de la pensée et démasquer les conventions du dialogue, en réfractant les stéréotypes linguistiques et en remotivant les expressions figées; que les avant-gardes, enfin, ne cessent de rechercher les manifestations de la poésie chez les humbles, les excentriques, les fous. Il existe à l'évidence une contradiction, ou du moins un impensé, dans cette quête des poètes primitifs, bruts ou populaires, qui n'existent dans le champ littéraire que parce qu'ils ont été institués comme tels par les avant-gardes. La *naïveté*, en ce sens, n'est que l'une des facettes de la frontière évoquée plus haut : elle désigne non pas le retour à une hypothétique parole originelle, mais l'avancée vers une langue réinventée; non pas l'envers de toute culture, mais une frange de culture où chacun peut reconnaître son propre éveil à la poésie, conformément à la *nativité* suggérée par l'étymologie du terme.

Travailler contre la communication pour aboutir à l'évidence d'une communion, sortir du commun pour refonder le sens de la communauté, tel serait alors le mouvement

13. Peter BÜRGER, « Fin de l'avant-garde? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiver 1999, « Écriture contemporaine », p. 17.

14. Marie-Paule BERRANGER, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2004.

perpétuel et paradoxal des avant-gardes, désireuses de resourcer le politique aussi bien que le poétique. Vincent Kaufmann a montré combien cette exigence communautaire était au fondement de la geste avant-gardiste, inaugurée par la réflexion de Mallarmé sur le Livre comme rituel de communion sociale autour du poème¹⁵. Tout se passe alors comme si l'utopie de la poésie faite par tous glissait vers celle de la poésie faite partout, et devenue partie intégrante de la vie collective. C'est aussi sous ce jour que l'on peut relire la poésie de la Résistance, instant de réinvention de la nation pendant et après le traumatisme de la guerre, et autour d'une mémoire politique, historique et littéraire dont Aragon entreprend l'inventaire. Toute une part de la création contemporaine va également en ce sens, se portant à la rencontre du public à travers les lectures, les performances ou les diffusions sur Internet.



Si la poésie faite par tous se révèle une utopie, c'est précisément parce qu'elle vise en dernier ressort à abolir la frontière entre la pratique de la poésie et celle de la vie. Dans cette perspective, il faut alors envisager le champ poétique non plus comme une chasse gardée mais comme un terrain vague, et le braconnier non plus seulement comme le lecteur idéal du poète, mais *aussi* comme l'un de ses pairs, voire l'un de ses modèles. Au lieu d'accuser la coupure entre la poésie élitiste et formaliste des avant-gardes et les habitudes académiques du public, il faut *aussi* souligner les passerelles, les hybridations, les amalgames entre ces deux pôles : la figure d'un Prévert est de ce point de vue exemplaire, sa

15. Vincent KAUFMANN, *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes 1920-1970*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1997.

pratique du théâtre révolutionnaire, de l'agit-prop, du collage ou de l'écriture scénaristique permettant de nourrir une langue poétique tournée vers l'échange. Au lieu de déplorer ou d'exalter la crise, la mévente ou l'absence médiatique de la poésie, il faut *aussi* rendre compte de l'acharnement de la création contemporaine à se diffuser en pratiques multi-formes : en témoignent pêle-mêle les installations urbaines *in situ* de l'Oulipo à Rennes, Saint-Denis ou Strasbourg, les déploiements de la poésie-action d'un Bernard Heidsieck, les performances d'un Charles Pennequin sur YouTube, ou encore l'action d'un Gérard Cartier et d'un Francis Combes en faveur de l'affichage poétique dans le métro parisien. Et au lieu de penser la poésie sous le prisme de la disparition élocutoire du poète, nous voilà *aussi* engagés à la penser sous le prisme de sa multiplication collective et de sa dissémination médiatique, de la plaquette imprimée à compte d'auteur au tweet en forme de haïku, en passant par la revue bricolée, le fanzine ou le graffiti. En ce début de XXI^e siècle en particulier, l'expression poétique en amateur foisonne, encouragée par les politiques de démocratisation culturelle, par la culture du *do it yourself* ou par des pratiques orientées vers l'épanouissement personnel : en témoignent le développement des ateliers d'écriture, des scènes de slam ou des concours de poésie, la permanence de la publication à compte d'auteur, la prolifération des espaces d'expression poétique fournis par Internet (sites personnels, revues en ligne, forums, blogs, réseaux sociaux, plateformes d'autoédition), sans compter les tentatives manuscrites qui dorment dans les cahiers, les journaux ou les tiroirs de maint poète secret.

Ainsi envisagée, la poésie des braconniers devient légion. À défaut de constituer la poésie des masses réclamée

par la formule de Lautréamont, elle recouvre des masses de poèmes, dont l'extension même invite à redéfinir ce que les acteurs du champ littéraire – auteurs, critiques, chercheurs, enseignants – appellent *poésie*. À redéfinir, ou plus exactement à relativiser : ajuster en effet son regard sur celui des poètes amateurs, c'est par contrecoup éclairer une tache aveugle de la poésie moderne et contemporaine, qui consiste au fond dans le refoulement de la métrique et de la rime.

Explorer le continent des pratiques profanes, ordinaires ou populaires a de quoi, il est vrai, désarçonner tout lecteur pour qui la « crise de vers » diagnostiquée à la fin du XIX^e siècle par Mallarmé constitue désormais la toile de fond de la poésie française. Lire ou écouter la poésie en amateur, c'est indéniablement prendre le risque de rencontrer des poncifs néo-romantiques ou d'affronter « la résurgence de l'ancien “vers de mirliton” qui proliférait au dix-neuvième siècle », et que Jacques Roubaud veut voir à l'œuvre dans le slam francophone¹⁶. Mais cela demande surtout d'ajuster son regard, ou son oreille, à une production pour qui le poème reste parent de la note de journal intime, de la chanson de variétés, de l'exercice scolaire ou du plaisir ludique. Un tel ajustement oblige sinon à une révision des valeurs, du moins à une suspension du jugement – *époque* d'autant plus difficile à accomplir que la réception de la littérature, précisément, se fonde sur l'exercice du goût et sur la reconnaissance d'une valeur. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les études littéraires ont souvent ignoré la pratique sociale de la poésie, en laissant à d'autres disciplines (la sociologie, l'anthropologie, l'histoire culturelle,

16. Jacques ROUBAUD, « Poésie et oralité », in J.-Fr. Puff (dir.), *Dire la poésie?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 317.

les sciences de la communication) le soin de la recenser et de la caractériser.

Mais au fond, de la poésie sauvage à la poésie institutionnalisée, la question de la valeur ne se pose pas en des termes si différents : dans un cas comme dans l'autre, les réussites émergent au milieu d'une foule de textes ennuyeux, médiocres ou stéréotypés. Après tout, peut-être faut-il se résoudre à prendre au sérieux la formule provocante qu'Antoine Compagnon avance à la suite de Nelson Goodman : « la plupart des poèmes sont mauvais, mais ce sont des poèmes¹⁷ ». Car si la qualification ou la disqualification par le biais de la valeur fait partie du jeu littéraire et critique, ce jeu s'avère souvent biaisé dès qu'il s'agit de prendre au sérieux les productions des amateurs, comme le rappelle salutairement Richard Shusterman lorsqu'il compare le regard porté sur le grand art et sur l'art populaire :

[...] nous avons tendance à considérer l'art élevé uniquement à travers les œuvres de génie les plus célèbres, alors que l'art populaire est systématiquement identifié à ses productions les plus médiocres et les plus banales. Il existe cependant beaucoup d'œuvres, qui, relevant des beaux-arts, sont hélas médiocres, voire franchement mauvaises, ainsi que le reconnaissent volontiers même les plus ardents avocats de la grande culture. Et de même que le grand art n'est pas une collection irréprochable de chefs-d'œuvre, de même, dirai-je, l'art populaire n'est pas un abîme indistinct livré au mauvais goût, loin de tout repère esthétique¹⁸.

Dès lors qu'on s'abstient de les juger comme des produits de l'institution littéraire, comment aborder les textes

17. Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998, p. 245.

18. Richard SHUSTERMAN, *L'Art à l'état vif* [1992], Paris, Minit, coll. « Le sens commun », 2013, p. 141.

des poètes du dimanche? Plutôt comme les traces d'une expérience esthétique qui, dans l'optique pragmatiste de Dewey rappelée par R. Shusterman, ne vise pas tant à produire des œuvres destinées à l'appréciation artistique, qu'« à modifier et à aiguiser la perception et la communication en général¹⁹», et à permettre l'épanouissement du sujet à travers la recherche d'une intensité : celle de l'affrontement à l'écriture, de l'enchantement par le chant, du défi relevé de la rime, ou peut-être de la révélation de soi à travers les mots.

On peut aussi envisager cette poésie en amateur comme un «art de faire», pour reprendre l'expression de Michel de Certeau et retrouver ainsi l'étymologie grecque de la poésie (*poiein*). Un art de faire analogue à cet «*art de dire* populaire» dont les «tours» (ou «tropes») inscrivent dans la langue ordinaire les ruses, déplacements, ellipses, etc., que la raison scientifique a éliminés des discours opératoires pour constituer des sens «propres»²⁰; ou encore analogue à cet art de lire qui prend la forme d'une «activité silencieuse, transgressive, poétique ou ironique», et que de Certeau qualifie justement de «braconnage²¹». Ainsi paraît le braconnier inventé par Char, devenu chez de Certeau l'incarnation d'un tout autre type de lecture, qui se joue de l'autorité de l'auteur pour mieux déployer la trame de ses tactiques à l'intérieur des textes. Et ce braconnier-là, devant le portrait qu'en fait de Certeau, on pourrait à bon droit le nommer *poète* – un poète dont le terrain de chasse serait étendu à la langue même :

19. *Ibid.*, p. 27.

20. Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien - 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2010, p. 43.

21. *Ibid.*, chap. XII, «Lire : un braconnage», p. 249.

C'est un chasseur sur les terres de l'autre. C'est un braconnier suivant, dans la forêt domaniale, les pistes de ses intérêts et de ses désirs. Devant la page imprimée s'exerce une activité lisante, comme devant le poste de télé dont on lit à sa manière propre les images : des millions de gens regardent peut-être en même temps la même émission, mais d'un même produit de consommation chacun fait son produit à lui, différent, incohérent et superbe²².



Des poètes aux braconniers, et retour : voilà le chemin que je me propose de parcourir.

Ce chemin prend pour fil d'Ariane une phrase de Lautréamont que rien ne prédestinait à devenir un slogan aussi discuté que disputé, et l'emblème d'une utopie littéraire autant que politique : « La poésie doit être faite par tous. » En entreprenant l'histoire de cette formule et de ses réappropriations polémiques, à partir de son invention par les surréalistes dans les années 1920 jusqu'à son interprétation par les membres de *Tel Quel* au début des années 1970, la première partie tente de cerner les ambitions, les présupposés et les ambiguïtés théoriques qui ont guidé les avant-gardes vers l'idée d'une poésie démocratique – ou d'une démocratie poétique.

Mais si la formule de Lautréamont a pu connaître une telle fortune, c'est parce qu'elle répond à des pratiques artistiques et littéraires qui mettent en œuvre un principe communautaire. La poésie faite par tous, en ce sens, désigne des œuvres et des démarches ouvertes à la pluralité des discours ou à la participation des individus, comme l'automatisme à plusieurs mains des surréalistes, le détournement textuel

22. Michel DE CERTEAU, « Pratiques quotidiennes », in G. Poujol & R. Labourie (dir.), *Les Cultures populaires*, Toulouse, Privat, 1979, p. 29.

des situationnistes, les contraintes partageables de l'Oulipo, les animations interactives de la poésie numérique, mais aussi, en dehors des pratiques proprement avant-gardistes, la scène de slam ou l'atelier d'écriture. Cette poésie collective, la seconde partie s'efforce d'en établir la poétique, en distinguant entre les formes qui mettent en discours une énonciation plurielle, et les situations qui mettent en acte une interaction sociale.

La poésie faite par tous n'irait pourtant pas au bout de sa logique si elle restait une formule théorique ou un principe poétique. Elle engage en effet un projet politique, dans la mesure où elle suppose d'étendre la pratique de la poésie à l'ensemble du corps social, et par conséquent de dissoudre le statut même de poète, que le premier venu peut désormais endosser. C'est pourquoi les mouvements qui ont soutenu l'utopie de la poésie collective, ou réfléchi aux formes capables de l'accueillir, sont parallèlement partis à la recherche des poètes illégitimes, invisibles ou involontaires qui pouvaient accréditer l'idée d'une poésie infuse en chacun, comme une faculté qu'il importerait d'accueillir dans son élan originel. Dans cette perspective, la dernière partie examine comment certaines revues littéraires du milieu du xx^e siècle – la revue étant par excellence le lieu de l'atelier et du laboratoire collectifs – ont essayé de changer le visage de la poésie en accueillant des voix étrangères au champ littéraire, qu'elles soient issues des milieux populaires, de la jeunesse ou de la marginalité sociale.

À l'horizon de la démocratie poétique se dessine ainsi la figure des naïfs, des amateurs ou des poètes du dimanche – autant d'appellations dont il faudra en épilogue évaluer la portée et la légitimité, tout en se demandant comment les pratiques sociales de la poésie affectent les formes, les

valeurs, les usages et les représentations du genre lui-même, contredisant bien souvent les attentes des avant-gardes et de la modernité. « La poésie doit être faite par tous » : côté face, c'est un rêve littéraire ; côté pile, c'est une réalité sociale. Deux côtés profondément solidaires, mais qui ne regardent pas dans la même direction.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| PROLOGUE | |
| LE POÈTE & LE BRACONNIER | 7 |
| PREMIÈRE PARTIE | |
| Itinéraires d'une formule | 25 |
| CHAPITRE 1 | |
| UNE PHRASE À DOUBLE SENS | 31 |
| Une formule littéraire | 31 |
| Le contexte & la structure énigmatiques des <i>Poésies</i> | 36 |
| Une lecture linéaire | 43 |
| Une lecture réticulaire | 46 |
| CHAPITRE 2 | |
| L'APPROPRIATION SURRÉALISTE : POÉSIE & RÉVOLUTION | 58 |
| Au temps de Littérature : une formule ignorée | 58 |
| L'introducteur : Éluard | 60 |
| Les révolutionnaires : Crevel, Tzara | 67 |
| Une formule plastique : Ernst, Aragon | 72 |
| Une formule réinterprétée : Breton | 74 |
| CHAPITRE 3 | |
| COMMUNISTES CONTRE SURRÉALISTES : LA LUTTE DUCASSE | 81 |
| La réception communiste | 82 |
| La riposte surréaliste, acte 1 : défier l'Histoire | 87 |
| La riposte surréaliste, acte 2 : réviser Ducasse | 96 |
| CHAPITRE 4 | |
| UN LIEU COMMUN DES AVANT-GARDES | 102 |
| En marge du surréalisme : Fondane, Bataille, Blanchot | 102 |
| Le situationnisme | 106 |
| L'Oulipo | 114 |
| Tel Quel | 119 |
| DEUXIÈME PARTIE | |
| POÉTIQUES DU COLLECTIF | 129 |
| CHAPITRE 1 | |
| DISPOSITIONS | 137 |
| Usage | 138 |
| Utiliser les séquences figées | 140 |
| S'appuyer sur les contraintes & les potentialités de la langue | 145 |

| | |
|---|-----|
| Transmettre les codes & les formes d'une tradition | 151 |
| Collage | 162 |
| Une notion plastique | 162 |
| Vers l'intertextualité | 166 |
| Vers le plagiat | 172 |
| Assembler, rassembler | 176 |
| Mixage | 181 |
| Une pratique intermédiaire | 181 |
| La poésie partout | 184 |
| Vers une poétique de la navigation | 191 |
| CHAPITRE 2 | |
| DISPOSITIFS | 195 |
| Essaimage | 199 |
| Individualiser le collectif | 200 |
| Le concours | 204 |
| L'anthologie | 207 |
| La publication à compte d'auteur & l'autoédition | 210 |
| Compagnonnage | 214 |
| Coopérations | 217 |
| Collaborations | 221 |
| Ouverture & clôture | 227 |
| Synchronie & diachronie | 229 |
| La question de l'auteur | 231 |
| Partage | 238 |
| Une utopie communautaire | 238 |
| Des expériences sociales | 244 |
| TROISIÈME PARTIE | |
| À LA RECHERCHE DU PREMIER VENU | 261 |
| CHAPITRE 1 | |
| LA NRF & LE « TABLEAU DE LA POÉSIE » | 271 |
| Une quête de témoignages | 271 |
| Une galerie de poètes | 274 |
| Une poésie redéfinie | 278 |
| De la vocation à l'apprentissage | 288 |
| Refonder la communauté poétique | 291 |
| CHAPITRE 2 | |
| LES LETTRES FRANÇAISES & LA RELÈVE DES JEUNES POÈTES | 297 |
| Pour un chant national | 297 |
| Les élèves & leurs maîtres | 301 |
| La fondation d'une école : le Groupe des jeunes poètes | 305 |

| | |
|---|-----|
| CHAPITRE 3 | |
| DANS LE SILLAGE DU SURRÉALISME : UNE POÉSIE PRIMITIVE | 315 |
| La poésie brute | 317 |
| Les enfants poètes | 328 |
| La poésie anonyme | 338 |
| Une poésie choisie | 345 |
| ÉPILOGUE | |
| LES POÈTES BRACONNIERS | 357 |
| EN QUÊTE DE NOMS | 361 |
| Des poètes hors champ ? | 361 |
| Des poètes amateurs ? | 363 |
| Des poètes populaires ? | 367 |
| Des poètes ordinaires ? | 371 |
| Des poètes mineurs ? | 375 |
| Des poètes-écrivains ? | 377 |
| Des poètes naïfs ? | 378 |
| Des poètes involontaires ? | 380 |
| Des poètes du dimanche ? | 382 |
| EN QUÊTE DE CORPUS | 385 |
| POÉSIE ACADÉMIQUE OU ALTERNATIVE ? | 394 |
| RETOUR À DUCASSE | 404 |
| BIBLIOGRAPHIE | 412 |
| INDEX | 429 |

LA POÉSIE FAITE PAR TOUS

JUIN 2022

« La poésie doit être faite par tous », écrit en 1870 Isidore Ducasse, comte de Lautréamont. Un demi-siècle plus tard, les surréalistes érigent cette phrase en devise d'un « communisme du génie » dont ils se veulent les fers de lance. Depuis, des avant-gardes du xx^e siècle aux pratiques numériques contemporaines en passant par la culture *do it yourself*, la formule n'a cessé de servir d'étendard à des entreprises littéraires, artistiques et politiques qui, malgré leurs divergences, se reconnaissent dans une visée fondamentale : faire de la poésie le lieu d'une communion, d'une communication et d'une communauté partagées. Ainsi émerge une utopie dont cet ouvrage entreprend l'histoire critique et explore les possibilités esthétiques : l'utopie d'une démocratie de la poésie, capable de changer la vie, de transformer le monde et de refonder la littérature.

Olivier Belin est professeur de littérature française du xx^e siècle à l'Université de Rouen-Normandie. Spécialiste des avant-gardes poétiques (*René Char et le surréalisme*, Garnier, 2011), il travaille sur la littérature francophone moderne et contemporaine et développe une recherche sur l'écriture poétique en amateur (*Le Coin des Poètes*, Pippa, 2014).

EAN 9782874499722

ISBN 978-2-87449-972-2

440 pages – 24 €

HARMONIA MUNDI *livre*

www.lesimpressionsnouvelles.com