

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](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

Olivier Belin

LA POÉSIE  
FAITE PAR TOUS  
UNE UTOPIE EN QUESTIONS

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



*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-là<sup>1</sup>. »

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 communication<sup>2</sup> » 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<sup>e</sup> 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 sauvage<sup>3</sup>. » 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 parole<sup>4</sup> » 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'émerveillera<sup>5</sup>.

Au xx<sup>e</sup> 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 surréalisme<sup>6</sup> », 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 athées<sup>7</sup> ». 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<sup>er</sup> 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 communauté<sup>8</sup> ». 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 obscure<sup>9</sup> ». 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 socialisé<sup>10</sup>.

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 pointe<sup>11</sup> », 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 science<sup>12</sup>.

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<sup>e</sup> siècle)<sup>13</sup>.

C'est bien pour réintégrer l'art dans la vie commune et la poésie dans le quotidien que les poètes du premier XX<sup>e</sup> 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'importance<sup>14</sup>; 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 ressourcer 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 poème<sup>15</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 francophone<sup>16</sup>. 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 poèmes<sup>17</sup> ». 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 esthétique<sup>18</sup>.

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 aiguïser la perception et la communication en général<sup>19</sup>», 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 »<sup>20</sup> ; 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 « braconnage<sup>21</sup> ». Ainsi reparaît 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 superbe<sup>22</sup>.



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<sup>e</sup> 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

## LE POÈTE & LE BRACONNIER

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.





PREMIÈRE PARTIE  
ITINÉRAIRES D'UNE FORMULE



« La poésie doit être faite par tous. »

On dirait un slogan. Tout y est : la brièveté sentencieuse, la syntaxe élémentaire, la discrète allitération en *t*, le présent gnomique, l'injonction érigée en principe indiscutable, la simplicité d'un vocabulaire assez vague pour permettre à chacun d'y projeter ses présupposés.

On dirait un slogan et c'est d'ailleurs ce qu'en a fait le surréalisme, de l'aveu de Breton : « cet aphorisme est même celui que nous avons voulu graver entre tous au fronton de l'édifice surréaliste<sup>1</sup> ». Mais d'autres avant-gardes ont repris la devise à leur compte, comme les oulipiens ou les situationnistes. À chaque fois, et malgré de notables différences entre les projets respectifs, le mot d'ordre vaut comme défi à l'individualité artiste et appel à la démocratie créatrice.

On dirait un slogan mais il s'agit d'une phrase que rien ne prédestinait à un tel usage. Elle est tirée du second fascicule des *Poésies* d'Isidore Ducasse, qui paraît à compte d'auteur en juin 1870 dans l'indifférence générale ; il faudra attendre un bon demi-siècle pour que les surréalistes, dans le sillage de leur lecture de Lautréamont, la transforment en commandement fétiche, aux côtés du « changer la vie » de Rimbaud et du « transformer le monde » de Marx. La carrière de cette petite phrase était ainsi lancée, ouvrant la voie à sa reprise par d'autres mouvements, de sorte qu'à force d'avoir été détachée de son contexte, transformée en énoncé autonome et mobilisée à l'envi comme citation

---

1. André BRETON, « Situation surréaliste de l'objet » (1935), in *Position politique du surréalisme, Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 479.

d'autorité ou sous forme de clin d'œil allusif, elle a fini par ne plus appartenir au texte de Lautréamont-Ducasse mais au discours avant-gardiste, se référer à « la poésie faite par tous » devenant un passage obligé pour qui voudrait polémique sur la nécessité de refonder la poésie en dehors de la Littérature, de ses auteurs et de ses hauteurs.

La circulation, la réinterprétation et la déclinaison de cette citation des *Poésies* permettent ainsi de baliser l'espace discursif d'une utopie : quelque chose comme un communisme de la poésie, et à tout le moins le souhait de son partage universel. Un tel souhait n'est bien entendu pas propre à la poésie, et on en retrouverait par exemple des équivalents dans le champ de l'art contemporain, avec un Joseph Beuys affirmant que tout homme est un artiste, un Andy Warhol promettant à chacun son quart d'heure de célébrité, ou un Ben nous invitant à faire de l'art avec n'importe quoi. En ce sens, comme le souligne Gilles Lipovetsky, « le modernisme est la continuation par d'autres moyens de la révolution démocratique » et le signal de la « fin de la suréminente hauteur de l'art, lequel rejoint la vie et descend dans la rue<sup>2</sup> ».

Du point de vue littéraire, l'utopie d'une poésie faite par tous constitue le fonds commun d'un interdiscours où se retrouvent, mais s'affrontent aussi bien, des courants importants pour la poésie française des <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles : surréalisme, littérature prolétarienne, poésie de la Résistance, Oulipo, situationnisme, textualisme de *Tel Quel*, poésie-action, poésie numérique, slam... Autant de milieux qui, parce qu'ils œuvraient à une extension du domaine de la poésie, ont à la fois revendiqué et reformulé

2. Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide* [1983], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 125 & 129.

## ITINÉRAIRES D'UNE FORMULE

la phrase de Ducasse, en cherchant à faire prévaloir leur propre interprétation d'un énoncé que son haut degré de généralité rend conceptuellement malléable, qui se prête par conséquent à des lectures plurielles, et qui fonctionne moins comme citation que comme signal de reconnaissance – le marqueur ritualisé d'un débat sur la pratique sociale de la poésie. En ce sens, « La poésie doit être faite par tous » n'est plus une phrase de Ducasse. Il s'agit d'une formule qui, émancipée de son contexte originel, est parvenue à fixer les termes d'un enjeu idéologique : celui de la poésie partagée. Dès lors, cette formule circonscrit une communauté de discours avant-gardistes concurrents et parraine des démarches poétiques qui, pour se réclamer du primat du collectif, n'en aboutissent pas moins à des résultats différents, voire divergents : car comment penser ensemble, pour s'en tenir à quelques exemples, l'écriture automatique, le détournement, la génération aléatoire ou la scène de slam ?



## CHAPITRE I

### UNE PHRASE À DOUBLE SENS

#### UNE FORMULE LITTÉRAIRE

Au fil de ses emplois dans l'argumentaire des mouvements poétiques contemporains, « La poésie doit être faite par tous » a peu à peu acquis le statut de *formule*, au sens accordé à ce terme par l'analyse du discours, en particulier à travers les travaux d'Alice Krieg-Planque :

Par *formule*, nous désignons un ensemble de formulations qui, du fait de leurs emplois à un moment donné et dans un espace public donné, cristallisent des enjeux politiques et sociaux que ces expressions contribuent en même temps à construire<sup>1</sup>.

On pourrait parler dans cette perspective de formules littéraires, dont « La poésie doit être faite par tous » serait un exemple parmi d'autres : « écrire un poème après Auschwitz », « Je est un autre », « habiter poétiquement le monde », « un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles »... Remarquons en passant que beaucoup de ces exemples incitent précisément à penser l'articulation du politique, de l'éthique et du poétique : les formules littéraires représentent peut-être, de ce point de vue, le signal même de l'intersection entre la Cité et la République des Lettres.

---

1. Alice KRIEG-PLANQUE, *La Notion de « formule » en analyse du discours*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté », 2009, p. 7.

Si les formules littéraires relèvent du mémoriel, c'est parce qu'elles possèdent le statut de citations. À ce titre, elles entrent dans un régime d'intertextualité, d'une part en apportant au discours d'accueil la validation d'un texte-source et la caution d'une figure d'auteur volontiers mythifiée (Lautréamont ou Rimbaud en seraient de bons exemples), d'autre part en créant entre ceux qui l'identifient un sentiment de connivence culturelle – le signe de reconnaissance des *happy few*.

Dans cette perspective, les formules littéraires relèvent pleinement du phénomène de *surassertion* mis en évidence par Dominique Maingueneau<sup>2</sup>. Cette pratique consiste pour un énonciateur à prélever un fragment dans un texte-source (une phrase, le plus souvent), éventuellement à le reconfigurer afin d'accentuer son degré de généralité, et à l'exhiber dans son discours comme une citation susceptible de renforcer son autorité et de légitimer son *ethos*. Pour surasserter, il faut donc au préalable *détacher*. L'opération porte alors soit sur des séquences aisément détachables comme des vers, des sentences ou des maximes (qui sont la cible et le matériau essentiel des *Poésies*, et dont « La poésie doit être faite par tous » n'est au fond qu'une variante), soit sur des séquences rendues détachables par des opérations de découpage voire de réécriture (et l'un des enjeux de l'interprétation de la phrase de Ducasse porte précisément sur la légitimité de son découpage et de sa décontextualisation).

Dès lors, l'histoire de la formule de Ducasse se confond avec celle de ses surassertions successives et concurrentes, venues du surréalisme, du situationnisme ou

---

2. Dominique MAINGUENEAU, « Citation et surassertion », Polifonia, Universidade Federal de Mato Grosso / Cuiabá-MT / Brasil, vol. 8, n° 8, 2004, p. 1-22.



du communisme. À la fois formule littéraire et citation surassertée, « La poésie doit être faite par tous » porte une mémoire intertextuelle si forte qu'elle oblige ceux qui l'utilisent à repasser, toujours à nouveaux frais, par ce que Ponge appelait le « dispositif Maldoror-Poésies<sup>3</sup> », et à rejouer l'histoire de l'invention, de la réception et de l'interprétation de Lautréamont-Ducasse par les avant-gardes.

La phrase de Ducasse ainsi caractérisée, on constate que son fonctionnement rejoint celui des formules telles que les définit A. Krieg-Planque à partir de quatre propriétés. Le premier trait d'une formule est son caractère figé : elle « est portée par une forme signifiante relativement stable<sup>4</sup> » et facilement reconnaissable. Dans le cas de « La poésie doit être faite par tous », le figement s'explique évidemment par le fait que l'énoncé consiste en une citation, qui présuppose la fidélité au texte d'origine. Le figement d'une formule doit pourtant être relativisé. Du fait même de sa circulation, elle est en effet sujette à d'éventuelles variations, assez minimes pour ne pas compromettre son identification, mais assez significatives pour permettre son adaptation à des contextes énonciatifs différents. La formule peut ainsi connaître des amplifications, quand elle est paraphrasée ou diluée dans un commentaire, des variantes, souvent morphosyntaxiques, ou des réductions : plus elle est connue, plus elle se condense. Autant de modifications que l'on retrouve dans le trajet de « La poésie doit être faite par tous » : tantôt la phrase est enrichie et les auteurs citent à sa suite tout le paragraphe des *Poésies*, ou l'intègrent dans une glose qui la déborde ; tantôt elle subit des déformations, comme le

3. Francis PONGE, « Le dispositif Maldoror-Poésies » [1946], in *Méthodes, Œuvres complètes*, t.1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 633-635.

4. Alice KRIEG-PLANQUE, *op. cit.*, p. 63.

passage au futur ; tantôt elle est abrégée en « la poésie faite par tous », voire réduite au syntagme « fait / faite par tous » qui peut alors s'appliquer à diverses activités.

Ces variations contextuelles le suggèrent : une formule n'appartient pas à la langue mais au discours. C'est une « notion discursive », qui « n'existe pas sans les usages qui la font advenir comme telle<sup>5</sup> ». Il en va de même pour « La poésie doit être faite par tous » qui, en tant que formule, n'appartient plus au texte de Ducasse mais à l'ensemble des discours qui tentent d'en déployer, d'en disputer ou d'en recréer le sens. Sans doute la phrase est-elle une candidate idéale au rang de formule : elle s'y prête par son caractère gnomique, et plus largement par le contexte même des *Poésies*, qui fourmillent d'autant plus de citations potentielles qu'elles corrigent des maximes déjà connues de moralistes classiques (Pascal ou Vauvenargues en tête). Mais le fait est que la sentence de Ducasse est restée inaperçue de tous les « inventeurs de Maldoror<sup>6</sup> » : ni Remy de Gourmont dans son article de 1891 qui est le premier à révéler les *Poésies*, ni Valery Larbaud qui cite pourtant plusieurs extraits de la plaquette dans sa présentation de 1914, ni les futurs surréalistes lorsqu'ils publient les *Poésies* dans la revue *Littérature* en 1919, ne relèvent la citation qui nous intéresse. En réalité, elle ne se répand dans le surréalisme qu'au tournant des années 1920-1930, à l'époque où le groupe se tourne vers l'engagement révolutionnaire. C'est donc bien à travers sa mobilisation par le discours avant-gardiste que la maxime de Ducasse a pu devenir un emblème de la subversion de la Littérature et de la négation de l'Auteur.

---

5. *Ibid.*, p. 84.

6. Voir Maurice SAILLET, *Les Inventeurs de Maldoror* [1954], Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992.

Deux dernières propriétés, interdépendantes, rendent compte du fonctionnement de la formule. Elle constitue d'une part un « référent social », autrement dit un signe qui accède à une telle notoriété qu'il devient un « dénominateur commun des discours<sup>7</sup> » et contraint les locuteurs à se situer par rapport à lui. Et c'est pourquoi, d'autre part, la formule a un caractère polémique : elle est un lieu de conflit d'autant plus âpre qu'elle cristallise des enjeux communs et renvoie à une mémoire dont il s'agit de capter ou de refuser l'héritage. En tant que citation culturellement marquée, « La poésie doit être faite par tous » ne connaît sans doute pas la diffusion d'un véritable référent social : encore qu'on puisse la repérer sur le Web et chez différents acteurs extralittéraires (issus de l'art-thérapie ou de l'animation d'ateliers d'écriture), sa circulation l'apparente avant tout au champ de la poésie moderne et contemporaine. Sur ce terrain néanmoins, elle fait autorité, et en tout cas retour, dès qu'il s'agit de penser la démocratisation voire la collectivisation de l'écriture. Gagée sur de tels enjeux, et dans un milieu avant-gardiste habitué à l'usage de la parole manifestaire et pamphlétaire, cette formule prend alors sans surprise un tour polémique, les différents mouvements poétiques et/ou révolutionnaires cherchant à s'approprier la citation de Ducasse, à délégitimer son usage par une partie adverse, à la brandir comme un défi aux institutions et aux valeurs littéraires ou au contraire à minimiser sa portée politique.

Clin d'œil culturel, citation d'autorité, mot d'ordre poétique et politique, enjeu de débat, invitation à la réappropriation, cible de réécritures stratégiques : une formule comme « La poésie doit être faite par tous » remplit toutes ces fonctions, s'avérant constitutive de la mémoire même

---

7. Alice KRIEG-PLANQUE, *op. cit.*, p. 99.

des avant-gardes poétiques, si disputée soit-elle. Suivre le fil de la phrase de Ducasse, de ses emplois et de ses reprises dans le champ littéraire depuis un siècle, c'est ainsi accéder à la masse de discours qu'elle condense et de représentations qu'elle véhicule, et reconstituer en pointillés l'histoire de l'utopie d'une poésie identifiée à la vie même de la communauté.

### LE CONTEXTE & LA STRUCTURE ÉNIGMATIQUES DES *POÉSIES*

Pour dessiner cette histoire, il faut partir du texte d'où la formule tire son origine et son autorité : les *Poésies* d'Isidore Ducasse<sup>8</sup>. Ce titre, on le sait, est trompeur, puisque le lecteur qui s'attendrait à des poèmes se trouve face à des propositions *sur* la poésie : livre métapoétique donc. Le terme même de *livre*, du reste, est sans doute abusif pour désigner une publication qui, à l'origine, consiste matériellement en une succession de deux fascicules, composés dans une typographie extrêmement serrée qui enchaîne des paragraphes de longueur variable (d'une ligne à une page), sans autre séparation que l'alinéa. Les *Poésies I*, qui consacrent l'essentiel de leurs attaques au romantisme et à ses « Grandes-Têtes-Molles<sup>9</sup> », sont une brochure paginée de 4 à 15, publiée à compte d'auteur sous l'enseigne « Librairie Gabrie / Passage Verdeau, 25 / 1870 », enregistrée au titre du dépôt légal le 9 avril 1870 et mentionnée par la *Bibliographie de la France* le 23 avril. Quant à *Poésies II*, dont une bonne part récrit des maximes de Vauvenargues,

8. Notre édition de référence (désormais abrégée en *EC*) sera celle que Jean-Luc Steinmetz a récemment procurée : LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009. Les *Poésies I & II* sont reproduites p. 257 à 298.

9. LAUTRÉAMONT, *EC*, p. 271.

Pascal, ou La Rochefoucauld, ce modeste opuscule de seize pages est déposé le 14 juin 1870 et répertorié le 25 ; un avis imprimé en quatrième de couverture le qualifie de « publication permanente », indication qui laisse supposer une suite possible aux « deux premières livraisons ». Il n'en sera rien, et pour cause : la déclaration de guerre à la Prusse le 19 juillet 1870, le siège de Paris à partir de septembre et la mort de Ducasse le 24 novembre suspendent définitivement la série des *Poésies*, qui seront redécouvertes en 1891 par Remy de Gourmont dans son article du *Mercur de France*<sup>10</sup>, présentées et commentées par Valery Larbaud dans *La Phalange* en 1914<sup>11</sup>, et republiées par *Littérature* en avril puis mai 1919.

Longtemps introuvables, ces deux fascicules sont aussi énigmatiques, tant il est difficile de cerner le projet qui a présidé à leur publication. De ce point de vue, l'abondante littérature qui, de Valery Larbaud à Philippe Sollers en passant par les surréalistes et les situationnistes, a cherché à comprendre la dialectique qui semble gouverner le passage des *Chants de Maldoror* aux *Poésies*, est inversement proportionnelle aux rares indications données par Ducasse dans la poignée de lettres qui nous sont parvenues de sa main. Le 21 février 1870, il demande à Auguste Poulet-Malassis, l'éditeur des *Fleurs du mal* alors réfugié en Belgique, de lui faire parvenir le *Complément aux Fleurs du mal* paru à Bruxelles. Si Ducasse a besoin de cet ouvrage, c'est apparemment pour « corriger » Baudelaire, selon la nouvelle méthode qu'il se prescrit désormais :

10. Remy DE GOURMONT, « La littérature "Maldoror" », *Mercur de France*, février 1891, in LAUTRÉAMONT, *ŒC*, p. 342-351.

11. Valery LARBAUD, « Les *Poésies* d'Isidore Ducasse », *La Phalange*, 20 février 1914, in LAUTRÉAMONT, *ŒC*, p. 355-364.

Vous savez, j'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir; mais, pour cela, il faut d'abord attaquer le doute de ce siècle (mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses, etc., etc.). Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux 1<sup>ers</sup> jours de Mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir; j'indique comment il aurait fallu faire. J'y corrige en même temps 6 pièces des plus mauvaises de mon sacré bouquin<sup>12</sup>.

En réalité les *Poésies* n'accomplissent que partiellement ce programme, seuls quelques passages du second fascicule récrivant de manière allusive et condensée des extraits de Hugo («Booz endormi», «Tristesse d'Olympio»), un poème de Baudelaire («Crépuscule du matin») et une strophe des *Chants de Maldoror*. Le but – chanter l'espoir – et le moyen – la réécriture – n'en sont pas moins clairement indiqués, en des termes qui annoncent l'épigraphe de *Poésies I* : «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<sup>13</sup>.»

Mais, quoi qu'en dise Ducasse, il n'est pas sûr que cette nouvelle éthique de l'écriture consiste en un reniement complet des *Chants de Maldoror*. N'écrivait-il pas au même Poulet-Malassis, le 23 octobre 1869, qu'au fond son épopée du mal avait voulu rejoindre «cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède», en utilisant «une

12. LAUTRÉAMONT, *CEC*, p.308.

13. *Ibid.*, p.257.

méthode plus philosophique et moins naïve que l'ancienne école<sup>14</sup> » romantique? Continuité ou palinodie, contradiction ou complémentarité, Ducasse en personne ne semble pas trancher. Seule sa cible – le romantisme – ne varie pas. Et quand, le 12 mars 1870, il présente de nouveau son projet au banquier Joseph Darasse, Ducasse assortit son plaidoyer en faveur d'une poésie du bien de plusieurs invectives antiromantiques bien senties, qui sont développées dans l'ouvrage :

Je me disais que puisque la poésie du doute [...] en arrive ainsi à un tel point de désespoir morne, et de méchanceté théorique, par conséquent, c'est qu'elle est radicalement fautive; et par cette raison qu'*on y discute les principes, et qu'il ne faut pas les discuter*: c'est plus qu'injuste. Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes hideux. Chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre, etc., c'est ne vouloir, à toute force, regarder que le puéril revers des choses. Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher! Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que *l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR*<sup>15</sup>.

Cette lettre, cependant, ne dissipe pas les doutes sur le statut des *Poésies*. À la suite de ces lignes, Ducasse annonce en effet que le fruit de sa méthode nouvelle débouchera sur un « volume » qui « ne sera terminé que dans 4 ou 5 mois », et dont la publication à compte d'auteur devra être financée par les deniers paternels. Mais la perspective d'un tel volume cadre mal avec la réalité des *Poésies*, qui se réduisent à deux minces fascicules. Il n'est pas interdit de penser, du

14. *Ibid.*, p. 306.

15. *Ibid.*, p. 309-310.

reste, que le volume en question n'ait été projeté que pour justifier une demande d'argent. Ce qui est plus probable en tout cas, c'est qu'avec les *Poésies* nous ayons affaire à une « préface » que Ducasse compte imprimer et envoyer à son père, chancelier au consulat de France à Montevideo, afin de lui prouver que son fils travaille sagement à l'œuvre à venir.

De ces maigres indices, pas toujours concordants, émergent néanmoins quelques lignes de force susceptibles de baliser le contexte de la formule « La poésie doit être faite par tous ». Notons d'abord que les *Poésies* se présentent comme un livre second, situé au seuil, à côté, en surplomb de livres proposés ou présumés : soit parce qu'elles constituent le paratexte préfaciel d'un hypothétique volume à la gloire du bien, soit parce qu'elles visent à dépasser l'exploration du mal mise en œuvre par *Les Chants de Maldoror*, soit parce qu'elles transforment des hypotextes variés afin de les élever moralement. Car les *Poésies* sont guidées par un projet tout ensemble éthique et esthétique : l'allégeance affichée à une poésie de la certitude, du devoir et de l'espoir, qui implique en retour le blâme d'un romantisme accusé d'avoir fait régresser la poésie en y introduisant le poison du doute, qui mène au désespoir, qui mène à la méchanceté. Cette ligne de conduite implique une poétique hypertextuelle qui repose, en termes ducassiens, sur le « plagiat » et la « correction » non seulement des grands auteurs romantiques, mais plus généralement des penseurs tentés par une sombre peinture du mal, des passions ou de la misère de l'homme (d'où le traitement appliqué aux moralistes classiques, à commencer par Pascal).

Cette pratique de la réécriture est l'un des facteurs qui expliquent, sur le plan formel, une dernière caractéristique



des *Poésies* : leur aspect fragmentaire. Car pour récrire, il faut choisir : les corrections de Ducasse portent sur des extraits sélectionnés pour leur dimension exemplaire ou leur aura culturelle – si ce n'est pour leur usage scolaire, tant on a parfois l'impression de lire avec les *Poésies* un manuel de morceaux choisis mis cul par-dessus tête. Si la fragmentation du texte tient à cette didactique par l'exemple qui fait se succéder les exercices de réécriture, elle procède également de son ambition philosophique et de sa tonalité polémique : la volonté d'opérer un rappel aux principes encourage de fait une formulation sentencieuse, alignant les axiomes, les propositions ou les aphorismes au milieu des imprécations et des pastiches.

Le lecteur se trouve dès lors confronté à une question cruciale, soulevée par Marguerite Bonnet dans son édition des *Œuvres complètes* de Lautréamont : comment faire la part entre « l'ordre, ou le désordre, des *Poésies* ; d'une pensée à l'autre, y a-t-il continuité ou rupture<sup>16</sup> ? » Privilégier la continuité, c'est pratiquer une lecture linéaire et séquentielle. Celle-ci s'impose parfois, comme à la fin des *Poésies I*, lorsque Ducasse enchaîne des paragraphes successivement consacrés à la mélancolie, aux *Confessions d'un enfant du siècle* (pris comme symptôme de la mélancolie romantique), à Musset en regard de Lamartine et de Hugo, puis à Hugo seul<sup>17</sup>. Mais le plus souvent, c'est au contraire la discontinuité des alinéas qui frappe, favorisant une lecture arborescente dont la tâche consiste alors à établir un réseau de propositions logiquement articulées entre elles. Tel est d'ailleurs le mode d'emploi ironiquement préconisé

16. Marguerite BONNET, introduction à LAUTRÉAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », 1969, p. 29.

17. LAUTRÉAMONT, *ŒC*, p. 269.

par Ducasse au début des *Poésies II*, qui démarquent pour l'occasion Pascal commentant la disposition de ses *Pensées* : « J'écrirai mes pensées avec ordre, par un dessein sans confusion. Si elles sont justes, la première venue sera la conséquence des autres. C'est le véritable ordre<sup>18</sup>. » Deux types de lecture, donc, qui donnent au texte des configurations très différentes, et qui, si on les applique alternativement à notre formule, peuvent produire, on le verra, des effets interprétatifs pour le moins contrastés.

La question de la discontinuité, enfin, est liée à celle des parties constitutives du texte : si les *Poésies* se composent d'unités discrètes que la lecture peut dérouler par concaténation ou agencer par grappes, reste à savoir où passe la séparation entre ces unités. Dans un texte qui pratique l'asyndète généralisée, la réponse la moins incertaine est fournie par la typographie : c'est la division en paragraphes, marquée par les alinéas, qui donne les limites de chaque proposition. Un tel indice est certes fragile, et il implique que la composition des fascicules ait été suffisamment contrôlée par l'auteur pour refléter les subdivisions voulues. Mais c'est sans doute le critère le plus opératoire, et il est le plus souvent confirmé par le fait que les paragraphes possèdent leur propre cohérence syntaxique et thématique – quand ils ne tirent pas simplement leur unité du fait qu'ils sont des morceaux empruntés à d'autres afin d'être corrigés. Appliqué à notre formule, ce raisonnement conduit à considérer que celle-ci s'insère dans l'unité textuelle suivante : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. Pauvre Hugo! Pauvre Racine! Pauvre Coppée! Pauvre Corneille! Pauvre Boileau! Pauvre Scarron! Tics, tics, et tics<sup>19</sup>. »

---

18. *Ibid.*, p. 277.

19. *Ibid.*, p. 288.

Ne le cachons pas : ces remarques sont triviales, et un brin vétilleuses. Mais le sens comme le diable se nichant souvent dans les détails, elles s'avèrent déterminantes pour la lecture et les usages de la formule. En effet, « La poésie doit être faite par tous » ne constitue pas une unité prévue par le texte : de ce point de vue, il s'agit d'un énoncé lacunaire, qui doit être complété par l'hyperbate « Non par un » ainsi que par la suite du paragraphe, qui blâme les « tics » de divers auteurs. Évidemment, rien n'oblige à respecter le découpage typographique : comme Elohim, le lecteur fait tout ce qu'il veut, et les surassertions à venir joueront précisément des limites possibles et variées de la formule. Que l'on déplace la coupure, et le paragraphe initial se trouve alors plus ou moins réduit, avec une gamme qui peut aller de sa citation *in extenso* à la mention de trois mots seulement (« faite par tous »), avec les multiples nuances de sens que de telles manipulations, on le devine, ne manquent pas d'engendrer. Et selon que l'on choisisse de relier la formule à d'autres passages des *Poésies* qui lui font écho (lecture réticulaire) ou bien de la considérer comme une conséquence de ce qui la précède (lecture linéaire), les interprétations obtenues différeront sensiblement.

### UNE LECTURE LINÉAIRE

Pour les éditeurs et les exégètes modernes de Lautréamont, la disjonction entre ces deux grilles de lecture n'est apparue qu'en 1960, date à laquelle les surréalistes Georges Goldfayn et Gérard Legrand procurent une édition des *Poésies* nourrie de copieux commentaires<sup>20</sup>. Rompant avec toutes les interprétations antérieures de la

---

20. Isidore DUCASSE, *Poésies*, éd. Georges Goldfayn et Gérard Legrand, Paris, Le Terrain vague, 1962.

formule, les deux éditeurs proposent un retour aux sources et s'en tiennent à une lecture strictement séquentielle du texte, analysant *tous* et *un* comme des pronoms anaphoriques reprenant des substantifs évoqués au paragraphe précédent :

[...] mieux vaut rapprocher l'original de son contexte : « tous » désigne l'ensemble des « phénomènes de l'âme » et des « impressions sensorielles ». La prédominance de l'un serait un tic. Ils sont sincères quand ils sont tous ensemble (cf. « l'âme étant une », etc.)<sup>21</sup>.

En termes linguistiques, c'est moins à son *contexte* que G. Goldfayn et G. Legrand réfèrent la phrase qu'à son *cotexte*, c'est-à-dire son environnement immédiat (en l'occurrence le cotexte gauche) : on peut en ce sens parler de lecture cotextuelle. Celle-ci suppose de minimiser la division du texte en alinéas, et de privilégier la continuité et la contiguïté des énoncés. « La poésie doit être faite par tous » est vue ici comme une simple suite du paragraphe antérieur, qui détourne une pensée de Pascal : « L'homme n'est donc qu'un sujet plein d'erreurs ; rien ne lui montre la vérité ; tout l'abuse<sup>22</sup>. » Il faudrait alors comprendre que la poésie doit être faite par tous les phénomènes de l'âme, en mobilisant toutes les ressources de l'esprit. L'alinéa qui distingue les deux paragraphes pourrait, en ce sens, s'interpréter comme une pause rhétorique destinée à mettre en relief la conclusion d'un raisonnement orienté vers la synthèse de la raison et des sens<sup>23</sup>. Une telle hypothèse contrevient

21. *Ibid.*, p. 164.

22. Le texte est cité ici suivant l'édition Hiard de 1832, vraisemblablement utilisée par Ducasse selon J.-L. Steinmetz (voir son édition des *Œuvres complètes* de La Fontaine en Pléiade, p. 672) : *Pensées de Blaise Pascal*, Paris, A. Hiard, Libraire-éditeur, 1832, Article quatrième, VIII, p. 78.

23. Je dois cette suggestion de lecture à Marie-Paule Berranger : qu'elle en soit ici remerciée.