UNIVERSITE PARIS DIDEROT – PARIS VII

ECOLE DOCTORALE « LANGUE, LITTERATURE, IMAGE, CIVILISATIONS ET SCIENCES HUMAINES » (ED 131)

Doctorat de 3e cycle

Littérature française

THEVAL Gaëlle

POESIES READY-MADES, XXe – XXIe SIECLES

I

Thèse dirigée par Mme Anne-Marie CHRISTIN

Soutenue le 02/04/2011

Jury :

M. Jean-Pierre BOBILLOT, professeur, université Stendhal – Grenoble 3 (rapporteur)
M. Jacques DURRENMATT, professeur, université Toulouse – Le Mirail (rapporteur)
M. Jean-Marie GLEIZE, professeur, Ecole Normale Supérieure de Lyon (président du Jury)

RESUME

Cette thèse se propose d'importer le terme de « ready-made », historiquement issu du domaine des arts plastiques, et, plus particulièrement, de l'œuvre de Marcel Duchamp, dans le domaine poétique afin de circonscrire et d'étudier les équivalents littéraires de ce type d'œuvre d'art. Nous entendons faire émerger une catégorie à part entière d'objets poétiques relevant de la « poésie ready-made », non réductible à d'autres catégories proches comme le plagiat ou le collage auxquelles elle se trouve trop souvent assimilée, de manière à mettre à jour les problèmes spécifiques posés par l'existence même de ce type d'objet dans le domaine poétique. A l'instar du Ready-made duchampien, ces pratiques bouleversent la conception traditionnelle de la poésie et de l'écriture poétique au point d'en rendre l'appréhension problématique. Le poème ready-made met à l'épreuve les outils avec lesquels nous avons coutume d'envisager le fait poétique, particulièrement stylistiques, tant par sa dimension intersémiotique que par son mode de fonctionnement au second degré et la mise en branle de dimensions d'ordinaire reléguées au second plan comme non signifiantes, dont le medium constitue l'exemple le plus frappant. Il invite ainsi à envisager le poème moins comme « texte » que comme « dispositif ». Dès lors, le poème ready-made en vient à provoquer une « chute des paradigmes » (Thierry de Duve), au sens où les catégories sur lesquelles se fonde la définition doxique de la poésie et du poétique sont mises à mal. Mais, moins qu'à une table rase, c'est davantage à une exemplification du « poétique » et de ses « tics » que mène le poème ready-made de par la mise en scène des éléments principaux de la doxa à laquelle il se livre.

MOTS-CLES

Ready-made, collage, plagiat, medium, avant-garde, poésie visuelle, poésie sonore, poésie contemporaine, intersémioticité.

ABSTRACT

This doctoral thesis intends to import the term ”readymade” – historically derived from visual arts, and especially from the work of Marcel Duchamp – to poetry in order to define and study literary equivalents of this type of artwork. We intend to bring to light a full class of poetic objects falling within the scope of ”ready-made poetry”, and not reducible to any other close category such as plagiarism or collage – to which it is too often compared – so as to bring to light the specific problems raised by the existence of such objects in poetry. Just as they do in Duchamp's own Ready-made, these practices disrupt the traditional conception of poetry and poetic writing. Ready-made poems question the tools – especially stylistic ones – to which we are accustomed when we envisage poetical deeds, both in their intersemioticity or the way they use second degree, and in the resort to dimensions which are currently not considered as meaningful, like the medium. It thus invites us to consider the poem less as a ”text” than as a ”device”. Therefore, ready-made poems come to provoke a ”fall of paradigms” (Thierry de Duve), in the sense that the categories forming the base of the doxic definition of poetry and the poetic become uncertain. But, less than a *tabula rasa*, ready-made poems rather carry an exemplification of the ”poetic” and its ”tics” by the staging of the main elements of the orthodoxy.

KEYWORDS

Ready-made, collage, plagiarism, medium, avant-garde, visual poetry, sound poetry, contemporary poetry, intersemioticity.

Je remercie ma directrice Mme Anne-Marie Christin pour sa patience et son ouverture d'esprit.

Je remercie mon père pour mon initiation précoce à la récupération, et pour sa relecture attentive du présent mémoire.

Je remercie Mickaël pour son soutien précieux.

SOMMAIRE

INTRODUCTION……7

PREMIERE PARTIE : DU READY-MADE PLASTIQUE AUX READY-MADES POETIQUES……...22

I / Ready-made et ready-mades : définitions 23
A – Les Ready-mades de Marcel Duchamp 24
1 / Historique, occurrences.....24
2 / Une ambiguïté constitutive 27
B – Les héritages multiples du Ready-made 41
1 / Le ready-made et l'aventure de l'objet 46
2 / De l'objet à l'image : le ready-made « iconique » 61
3 / Le Ready-made, un objet dans un espace : lectures conceptuelles 73
4 / Le ready-made contre l'art 80
C - Proposition de définition générique 83
1 / Le ready-made est-il un genre artistique ? 83
2 / Quels sont ses traits distinctifs ? 87

II / Quel équivalent littéraire ?..... 99
A - Transfert ou équivalence ? incertitude des sources, limites de l'analogie.....103
1 / L'importation d'une pratique artistique (présence de Duchamp) 104
2 / Parallélismes et pratiques équivalentes.....124
3 / Limites de ces approches 131
B - Qu'est-ce que la « poésie ready-made » ? 133
1 / La nature de l' « objet » 134
2 / La nature de l'œuvre 159

DEUXIEME PARTIE : DU TEXTE AU DISPOSITIF……..….180

I / L'analyse immanente à l'épreuve du ready-made..... 181
A – L'approche stylistique 181
1 / Un lexique neutre ou spécialisé 186
2 / Actualisation du discours et caractérisation : quelle instance énonciatrice ? 190
3 / L'organisation phrastique 200
4 / Le niveau figural 200
B – Les limites de l'approche linguistique 207
1 / Poésies intersémiotiques 207
2 / Les propriétés de l'emprunt sont-elles celles du poème ? 215

II - Un « texte » au second degré..... 224
A – « tu lis les prospectus, les placards, les affiches, voilà la poésie ce matin » (fonction esthétique).....231
1/ « La poésie est dans la rue » 232
2 / Le quotidien, le merveilleux 234
B – « Poésies-biopsies » (fonction heuristique).....236
1 / Disséquer, prélever, observer.....236
2 / Répertorier, classer.....240
3 / Pour quel mode de connaissance ?.....242
C – « Détournements mineurs » (fonction critique) 246
1 / Défiger une langue morte.....248
2 / Virus, parasites : vers une « guérilla » biologique.....251

III / Le poème ready-made comme dispositif 263
A - Le « paratexte » 267

1 / Le rôle des titres....268
2 / Autres éléments paratextuels....287
3 / Quand le paratexte devient texte....293
B - Medium et message....301
1 / Livre et page blanche....302
2 / Poèmes hors du livre....314
C – Du texte au dispositif....330

TROISIEME PARTIE : LA CHUTE DES PARADIGMES OU LE DISPOSITIF POETIQUE MIS A NU PAR LE POEME, MEME……..337

I / La « mécanique lyrique »....344
A – Une poésie « faite par tous »....344
1 / La disparition élocutoire du poète....345
2 / « Humilier la poésie »....349
3 / Le refus de la voix lyrique....353
4 / Une poésie littérale ?....355
B – Une critique du sujet lyrique....358
1 / « Suicide » (Aragon) : un portrait du sujet lyrique ?....358
2 / Jeux à propos du « je »....359
3 / Une entreprise paradoxale : l'autoportrait « ready-made »....363
C – Vers un lyrisme impersonnel ?....368
1 / Du « lyrisme ambiant » à la « société du spectacle »....369
2 / « c'est toujours choisir » : une présence en creux....372
3 / Le(s) lyrisme(s) se manifeste(ent) dans la mise en dispositif....374

II / Mises en vers....381
A – Le spectacle du poème....381
1 / L'image du poème....382
2 / Une forme vide ?....387
B – Un « effet de poésie involontaire » ? (Cadiot)....393
1 / Des régularités rythmiques....394
2 / « Poétique du lisuel » (David Gullentops)....399
3 / Vers une définition de la poéticité ?....403

III / Le ready-made est-il « poétique » ?....407
A - La poéticité comme écart....408
1 / Théorie de la poéticité....408
2 / Le ready-made semble incompatible avec une telle définition de la poéticité....409
B - Le ready-made et la « fonction poétique »....413
1 / La « fonction poétique » de Jakobson : définition....413
2 / Les ambiguïtés d'une théorie révélées par le ready-made....416

IV / Une exemplification du dispositif poétic'....421
A – Le ready-made comme œuvre paradigmatique....422
1 / Une démarche inclusive....422
2 / Une nécessaire approche générique....425
B – La mise à nu du dispositif....429
1 / Le genre comme dispositif....429
2 / « ceci est de la poésie »....431

CONCLUSION……437

BIBLIOGRAPHIE……442

ANNEXE : CORPUS……468

INTRODUCTION

Le présent travail de recherche prend sa source dans une série de rencontres qui ont eu lieu au fil de recherches portant sur le collage[1] poétique au XXe siècle, avec des objets qui, manifestement, n'en relevaient pas, et ne semblaient pouvoir trouver aucune définition satisfaisante dans les catégories considérées comme proches, comme le plagiat ou la citation. Ils ne semblaient d'ailleurs pas pouvoir trouver de définition du tout, y compris comme « poèmes ». D'abord isolées, ces rencontres se sont, au fur et à mesure que la recherche avançait, faites récidivantes, au point de constituer un ensemble cohérent. Ces objets poétiques que nous avions d'abord pris pour des objets singuliers, se révélaient être plus nombreux que nous le pensions, et pouvoir sortir de leur statut d'exceptions pour devenir catégorie à part entière, se dégageant de leur habituelle dénomination sous le terme générique de « collage » pour se rapprocher d'une autre catégorie d'œuvres : le Ready-made[2]. La proximité manifeste de ces poèmes appartenant à diverses périodes du XXe siècle, des avant-gardes historiques à nos jours, avec l'œuvre de Duchamp et de ses héritiers rendait en effet cette dénomination nécessaire, et celle-ci s'imposait à nous avec la force de l'évidence. Dès lors se posait la question de la possibilité même d'une transposition du terme d'un champ à l'autre. En effet, au-delà du simple constat d'une analogie des pratiques, c'est bien à un geste d'emprunt par les poètes d'une pratique artistique existante que nous avions affaire, donc à une relation entre poésie et arts plastiques qui débordait du traditionnel *ut pictura poesis* pour concerner le geste de création lui-même. Surtout, l'application de ce geste au champ poétique semblait ouvrir une cascade de bouleversements quant à la conception de la création poétique d'une part, mais aussi quant à la définition même de la poésie et du poétique. Si les conséquences du Ready-made avaient été d'une importance cruciale dans le domaine plastique, qu'en était-il dans le domaine poétique ? Le transfert d'un terme d'une catégorie artistique à l'autre, au départ simple commodité servant à identifier une catégorie d'objets et à la faire émerger comme telle, devait amener avec lui la transposition de l'ensemble des problématiques liées à son irruption dans le domaine des arts plastiques. La simple approche analogique cédait bientôt la place à une réflexion sur l'impact de ces objets dans leur domaine propre, la poésie, réflexion qui n'avait pas été menée en ces termes jusque là, faute d'avoir fait émerger la catégorie « poésie ready-made » en tant que telle. C'est donc d'un constat de manque, voire d'une béance, que ce travail est né.

[1] Ces recherches furent effectuées dans le cadre de notre mémoire de DEA / Master II

[2] Tout au long de ce travail, le « Ready-made », avec majuscule, sera employé comme nom propre pour désigner l'œuvre de Duchamp, et le « ready-made », nom commun, désignera la catégorie générique, qui reste à définir.

Etat de la recherche

La transposition du terme « ready-made » du champ plastique au champ poétique ne va *a priori* pas de soi. En amont, avant même toute tentative de transposition, l'analyse se heurte à une difficulté de taille, celle de la possible généricité du terme même de « ready-made », qui semble intrinsèquement lié à l'œuvre duchampienne. Or sans cette possibilité, on voit mal comment cette notion pourrait passer d'un champ à un autre. De fait, l'observation du champ critique nous apprend que la notion ne semble pas avoir franchi la frontière des arts, alors même que l'observation des pratiques nous dit l'inverse. Aucune publication scientifique consacrée spécifiquement à la poésie ready-made n'est parue à ce jour. La notion proche de collage a en revanche fait l'objet d'études nombreuses[3] et a été largement diffusée au point de se substituer entièrement à la première y compris à propos d'objets ne relevant manifestement pas de sa définition. Parmi les objets auxquels nous nous intéressons nombre sont en effet qualifiés de « collages », et semblent avoir leur place dans ce vaste corpus qui est celui du collage littéraire.

Le terme de « collage » semble avoir été institué par les études existantes sur la question comme terme englobant, générique, dont le ready-made, lorsqu'il est mentionné, serait un cas particulier. Si cette assimilation nous semble en partie justifiable – et justifiée – dans certains contextes, il n'en reste pas moins qu'elle conduit à une forme de confusion qui nuit à la mise à jour des problématiques bien spécifiques liées au ready-made, dans le domaine plastique aussi bien que littéraire. La prégnance du collage comme terme générique dans le domaine littéraire tient selon nous à deux raisons principales, qui sont d'une part l'identification abusive des deux pratiques, d'autre part le choix délibéré d'intégrer le ready-made dans une logique globale qui est celle du collage. Un passage en revue non exhaustif mais représentatif des emplois de ces deux termes dans la littérature critique devrait pouvoir mettre à jour rapidement la nature de la confusion.

La source principale de cette identification, reprise par la suite de façon quasi unanime par la critique, se trouve facilement : il s'agit du fameux essai d'Aragon, *Les Collages*[4], paru en 1965. Ce recueil de textes consacrés au collage est de toute importance, il constitue en effet

[3] La possible transposition du terme de « collage » du champ plastique au champ littéraire a fait l'objet de publications collectives importantes, notamment : *Montages / Collages. Actes du second colloque du CICADA,* (décembre 1991), textes réunis par B. Rougé, Université de Pau, Pau, PUP, 1993 ; *Revue d'esthétique* n°3/4 « Collages », Paris, 1978, coll. 10/18 ; *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années 20,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1978

[4] Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, coll. « Miroirs de l'art »

la première tentative réelle de proposer une vue d'ensemble sur le collage, et surtout d'envisager théoriquement la question de l'introduction du collage en littérature. Cette problématique est particulièrement examinée dans l'essai « Collages dans le roman et le film », de 1965. Revenant sur sa propre pratique et celle du mouvement Dada, ainsi que sur les transpositions pratiquées à l'époque entre collage et écriture, Aragon en vient à mentionner le nom de Marcel Duchamp et à évoquer le Ready-made sous cet angle :

> « La nature du collage avait changé pour nous avec le mouvement Dada : je veux dire la nature de sa provocation. Marcel Duchamp signait des objets, et ce n'était plus le désespoir de l'inimitable, mais la proclamation de la personnalité du choix préférée à la personnalité du métier. Avec Max Ernst, le collage prend forme de métaphore. Dans ce temps là, j'avais signé l'alphabet, me bornant à lui mettre un titre. Il faut considérer cela comme un collage. »[5]

Dans ce passage, Aragon n'utilise pas le terme de « ready-made » : l'œuvre de Duchamp y est qualifiée, de manière implicite mais très nette, de collage. Le Ready-made apparaît bien comme une variante dadaïste du collage inventé par les cubistes (« le désespoir de l'inimitable »), l'autre étant représentée par les collages métaphoriques de Max Ernst. Cette logique d'assimilation est à l'œuvre dans tout l'essai d'Aragon, et semble répondre à une volonté d'assigner au terme de collage une valeur générique, qui engloberait toutes les pratiques d'emprunt et de déplacement, le Ready-made, mais aussi le plagiat, et même la citation :

> « Mais c'est que toute citation peut, au contraire, être tenue pour un collage : si bien que, dans le célèbre collage de Duchamp, la Joconde ornée de moustaches, pour peu qu'on y réfléchisse, les moustaches étant, elles, faites à la main, le collage consiste dans la *citation* toute entière du Vinci et non pas dans les moustaches, qui sont la peinture. »[6]

A nouveau, le ready-made de Duchamp *L. H. O. O. Q.* est assimilé à un collage (« le célèbre collage de Duchamp »), lui-même assimilé à une citation.

Cette façon d'envisager les choses a été dans l'ensemble reconduite par la critique. Les propositions d'Aragon ont certes subi quelques aménagements, mais, curieusement, ces derniers ne se sont jamais portés que sur l'assimilation du collage à la citation et au plagiat et non sur la confusion collage – ready-made. Ainsi l'ouvrage le plus important paru à ce jour sur la question du collage en littérature, *Littéruptures* de Henri Béhar[7], reconduit-il presque sans modification les catégories d'Aragon, adoptant sa définition du collage littéraire sans la

[5] *Ibid.,* p.114
[6] *Ibid.,* p.116
[7] Henri Béhar, *Litteruptures*, Lausanne, L'âge d'homme, 1988, coll. « Bibliothèque Mélusine »

confronter réellement à son équivalent plastique. L'auteur propose de décrire le collage en poésie de la façon suivante :

> « Le collage, en poésie, s'exerce de la même façon qu'en peinture, bien qu'il ne soit pas aussi immédiatement perceptible. Il prend pour matériau tout fait le verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà-écrit, donc prêt à être réutilisé. (…) En poésie, le recours massif au langage oral, à la conversation banale, aux propos perçus dans la rue, se fait jour dès avant la guerre. Il revêt les formes du collage pur (le prélèvement opéré sans sélection), du collage aidé (le prélèvement est redécoupé et recomposé), enfin de la combinaison à valeur esthétique. »[8]

« Tout-fait », « déjà écrit », « prêt à être réutilisé » : pour Béhar le collage se définit donc ici avant tout par l'opération de prélèvement, les différents modes d'agencement et de manipulation des matériaux correspondant alors à des sous-classes du collage. A ce stade, le critique suit très nettement les propositions d'Aragon. Un fait est cependant ici très frappant : l'emploi de ces expressions, puis la terminologie même employée par le critique par la suite (« collage pur » et « collage aidé »), elle-même empruntée à Aragon, est très nettement calquée sur le vocabulaire duchampien à propos du ready-made (Duchamp parle en effet de « ready-made pur » et de « ready-made aidé »). Or à aucun moment Béhar ne se soucie de différencier ces pratiques, l'assimilation des deux paraissant aller de soi, comme ici à propos de la conversation retranscrite telle quelle et publiée par Apollinaire dans *Les Soirées de Paris* sous le nom de J. P. Fauconnet :

> « (…) il est de fait que, placée dans une revue artistique, cette conversation, avec son caractère décousu, ses inserts publicitaires, ses ellipses, etc., apparaissait comme un ready-made à la Duchamp ou, très exactement, un collage pur. »[9]

La formule ne laisse place à aucune ambiguïté, l'assimilation des deux pratiques est totale, et le terme de « collage » est même présenté comme plus « exact » que celui de « ready-made ». Par la suite, dans le second chapitre (« Le pagure de la modernité »), Béhar propose une nouvelle version de sa définition, beaucoup plus précise cette fois, sous la forme d'un pastiche de notice de dictionnaire :

> « COLLAGE : *n.m. Litt.* (XXe s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : *Collant*, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; *Collé*, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; *Collage*, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. »

[8] « La saveur du réel », *Ibid.,* p.133
[9] *Ibid.,* p.136

Le terme de « collage » semble a priori y avoir perdu son caractère générique de « pratique de déplacement », en venant désigner à la fois un geste, et son résultat. Or dans la suite de l'article, Béhar ne s'en tient pas à cette mise au point préalable. Repartant, à juste titre, du collage plastique, le critique observe ainsi que ce procédé opère non seulement un déplacement, mais aussi un « changement qualitatif » : « un morceau de papier blanc, collé sur une feuille de même origine, n'est pas du blanc initial. »[10] Transposé dans le domaine langagier, ce changement qualitatif s'avère, toujours selon Béhar, évident « lorsque Lautréamont prélève une prose didactique pour l'insérer telle quelle dans les *Chants* »[11], ce qui revient à dire que le collage crée un effet de rupture à l'intérieur de son nouveau contexte d'accueil. Mais le critique nuance cette affirmation en convoquant deux exemples dans lesquels précisément ce changement qualitatif n'a pas lieu : « ce qui l'est moins quand Breton ou Cendrars découpent une dépêche de quotidien ou une page d'annuaire téléphonique pour en faire un poème. »[12] Et pour cause aurait-on envie de dire : les deux cas cités n'entrent précisément pas dans la définition du collage proposée par l'auteur juste avant. « PSTT » de Breton et « Dernière heure » de Cendrars, puisqu'il s'agit très exactement de ces poèmes, ne correspondent en effet pas aux critères posés par le critique. Dans les deux cas l'élément prélevé n'est pas inséré dans un discours préexistant, ni assemblé avec d'autres éléments, mais il apparaît seul, isolé, sur la page. D'où l'absence de changement qualitatif, et d'effet de contraste, de coupe, propre au collage plastique. La conclusion qu'en tire le critique, à savoir que le collage est parfois invisible, se fonde ainsi sur des exemples qui la contredisent. Si l'effet d'hétérogénéité est absent, peut-être est-ce précisément parce que ce ne sont pas des collages, qui eux, présupposent un déplacement et une insertion dans un texte préexistant. En l'occurrence seul le terme de « ready-made » permet de rendre compte de leur fonctionnement. D'autres assimilations de ce type apparaissent par la suite, de façon plus nette. Exposant la « morphologie » du collage, c'est-à-dire « la forme que prend le collant dans le collé »[13], le critique propose de distinguer deux classes de collage :

> « 1° ce qu'Aragon appelle collage pur et Duchamp ready-made
> 2° le collage réécrit ou collage transformé, ce qui correspondrait au ready-made aidé de Duchamp. »[14]

L'assimilation est ici on le voit complète.

[10] *Ibid.,* p.188
[11] *Idem*
[12] *Idem*
[13] *Ibid.,* p.191
[14] *Idem*

Cette typologie est reprise en partie par Marie-Paul Berranger dans son étude sur l'aphorisme surréaliste[15], plus particulièrement dans le chapitre consacré aux « Proverbes remis au goût du jour » par Paul Eluard et Benjamin Péret. Mais une lecture attentive révèle que si les termes sont quasiment les mêmes, leur contenu diffère. La critique distingue ainsi le « collage intégral », le « collage partiel » et le « ready-made aidé ». Le collage intégral désignerait les cas où un proverbe, ou une réclame par exemple, est repris tel quel et signé, ce qui rejoint la terminologie de Béhar pour laquelle le collage intégral est une variante du « collage pur », un type de collage « écriteau » dans lequel « un discours clos, tel qu'une maxime, un proverbe, un panneau, un article complet de gazette, une notice de dictionnaire, se trouve intégré à un nouveau discours »[16]. Viennent ensuite le « collage partiel », qui désigne les cas où le texte est composé de l'assemblage d'emprunts divers, comme un puzzle, et, dans un dernier temps, les « ready-mades aidés », qui, dans le vocabulaire de la critique, désigne « des formules figées qu'une transformation minimale (un phonème ou un lexème) suffit à faire dévier ("cent fois sur le métier remettez votre outrage". Desnos) »[17]. Curieusement le terme « ready-made » apparaît uniquement pour désigner les énoncés transformés, là où un énoncé non transformé sera qualifié de collage intégral, et non de « ready-made ». Le commentaire des proverbes transformés de Péret et Eluard va dans le même sens :

> « Les proverbes et locutions d'Eluard et Péret sont bien des morceaux de réalité quotidienne, des énoncés du langage usuel à finalité pratique qui, d'être écrits (passage de l'oral au littéraire), intégrés dans un paradigme, objets de substitutions verbales, changent de nature, deviennent par leur emploi énoncés poétiques. Cette pratique de démarquage et de réinscription tient du collage cubiste (le "morceau de réalité" est promu au rang d'œuvre d'art, intégré au champ du poétique par la technique et le contexte), mais aussi du ready-made aidé, en ce que Eluard et Péret collent des moustaches au vieux portrait de la Sagesse des Nations comme Duchamp à la Joconde ; l'opération de choix dans le déjà proféré est promue au rang de technique artistique. »[18]

Le terme de « ready-made » est donc convoqué lorsqu'il est question de correction, de modification parodique, jamais lorsqu'il est question de déplacement « pur ». Dans ce cas on parle toujours de collage.

Ainsi donc, le ready-made ne semble intéresser la critique littéraire qu'assorti de son qualificatif, « aidé ». Le ready-made « pur », seul, est quasi systématiquement écarté au profit

[15] Marie-Paul Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988
[16] *Op. cit.*, p.191
[17] *Ibid.*, p.123
[18] *Ibid.*, p.124

de la référence au collage. Il apparaît alors comme une sorte de point aveugle, dans la mesure où son assimilation au collage revient la plupart du temps à le passer sous silence, ce qui produit un flottement définitionnel important et ne permet pas de faire émerger la spécificité des objets concernés, alors même que leur caractère problématique au regard du collage est pointé, comme le montrent les propos d'Henri Béhar.

Le terme n'est toutefois pas totalement absent de la critique. S'il apparaît la plupart du temps au détour d'une comparaison[19], sans jamais faire l'objet d'un réel examen tant définitionnel que théorique comme ce fut le cas pour le collage, il existe quelques exceptions qui, toutefois, ne sont pas le fait de publications universitaires : aucune, à ce jour, n'a été consacrée à la question.

Les développements les plus importants concernant la « poésie ready-made » apparaissent dans la très grande majorité des cas au sein d'études consacrées spécifiquement à Marcel Duchamp et au Ready-made, au sein desquelles l'expression renvoie d'ailleurs à des réalités parfois divergentes. Le contenu précis de celle-ci sera envisagé lorsque nous nous livrerons nous même au travail nécessaire de définition et de délimitation du champ qu'elle recouvre, travail qui sera l'objet de notre première partie. Il est cependant ici à noter que, paradoxalement, lorsque la « poésie ready-made » ne vient pas désigner les travaux d'écriture de Marcel Duchamp lui-même, et contribuer ainsi à maintenir la dimension idiosyncrasique du terme de « Ready-made » (les jeux de mots de Rrose Selavy notamment, souvent comparés au Ready-made[20]), l'expression est toujours entendue dans une acception très large, au point de venir, à nouveau, se confondre avec la notion de « collage ».

Un premier emploi remarquable du terme de « ready-made » est le fait d'Arturo Schwarz dans sa monographie consacrée à Marcel Duchamp[21]. Au cours d'un chapitre spécifiquement consacré au Ready-made, le critique s'autorise une note très fournie, dans laquelle il insiste sur le fait que le ready-made est aussi présent dans le domaine littéraire,

[19] Ainsi par exemple Anna Boschetti compare les poèmes conversations d'Apollinaire aux ready-mades de Duchamp dans *La Poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Liber », p.166. Par ailleurs les études concernant les slogans dadaïstes, convoquent souvent ce référent, comme c'est le cas pour François Sullerot dans son article « Des mots sur le marché », *Cahiers de l'association pour l'étude de Dada et du Surréalisme* N°3, 1969, *Dada et la typographie*, p.63-69. Le terme apparaît également à de nombreuses reprises dans les études portant sur la poésie visuelle, notamment chez Philippe Castellin dans *DOC(K)S, mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, 2002, coll. « & »

[20] C'est, notamment, la manière dont Jacques Sivan envisage la poésie ready-made dans son essai *Mar/cel Duchamp, 2 temps 1 mouvement*, Dijon, Les Presses du réel, 2006, coll. « L'écart absolu ».

[21] Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp : la mariée mise à nue par Marcel Duchamp, même*, *Duchamp, même*, (trad. Anne-Marie Sauzeau-Boetti), Paris, Georges Fall, 1974, coll. « Bibli Opus »

sous la forme de ce qu'il nomme le « Ready-made imprimé », où il aurait même précédé Duchamp :

> « Le Ready-made imprimé a en fait une histoire qui est antérieure à celle de Duchamp. On peut le définir comme un extrait de texte imprimé (*de n'importe quel genre*) inséré par le poète (sans aucune modification) dans sa propre composition. (…) Dans la poésie moderne française, Lautréamont fut le premier à faire usage (dès 1868) des Ready-mades imprimés… »[22]

Suit une énumération des différents cas de « Ready-mades imprimés », de l'intention non réalisée de Baudelaire et Rimbaud qui appelaient à un usage de la langue populaire, à son application dans les poèmes conversations d'Apollinaire, puis la recette de mots dans un chapeau de Tzara, les usages surréalistes de Breton (avec notamment le « Corset mystère »), les jeux de mots de Desnos, et enfin les Proverbes corrigés de Péret et Eluard. Arturo Schwarz dresse ainsi une liste quasi exhaustive de pratiques d'importation d'éléments non artistiques dans le champ poétique durant la première moitié du XXe siècle. Or, assez curieusement, la définition qu'il donne des « Ready-mades imprimés » ne correspond que partiellement à celle qu'il donne plus haut du ready-made dans le champ plastique :

> « En général, il convient d'appeler Ready-made toute entité banale, résultant d'une fabrication, et qui, par le simple fait qu'elle ait été choisie par l'auteur – sans qu'il y apporte *aucune* modification – est consacrée œuvre d'art. »[23]

Là où le Ready-made plastique est consacré œuvre d'art par le simple choix de l'auteur, par le simple déplacement de l'élément banal dans un nouveau contexte, le ready-made imprimé, lui, consiste à insérer un morceau de texte dans une composition préexistante. Or l'insertion d'un élément non artistique dans une composition préexistante relève très nettement, dans le domaine plastique, du collage, voire même du papier collé, puisque l'œuvre qui en résulte est un composé d'éléments hétérogènes, et non l'objet déplacé seul. Dans ce cas précis, il semble que ce soit le transfert d'un champ à l'autre qui soit à l'origine de cette perte, dans la mesure où le terme de « contexte » y renvoie à des réalités différentes, non explicitées (contexte institutionnel dans un cas, contexte textuel, ou co-texte, dans l'autre). Le terme « ready-made » vient ainsi qualifier indifféremment des poèmes ready-mades ou des poèmes d'ordinaire qualifiés à juste titre de « collage » (comme le « Corset mystère » de Breton par exemple). La même assimilation est donc à l'œuvre ici entre collage et ready-made, au profit du ready-made cette fois.

Le petit ouvrage d'un autre spécialiste de Marcel Duchamp, Jean Suquet, intitulé

[22] *Ibid.*, p.62
[23] *Ibid.*, p.60

Poésie toute faite[24], passe en revue les mêmes exemples, et d'autres, sous le terme de « poésie ready-made ». Ainsi Lautréamont (le passage emprunté du vol des étourneaux dans les *Chants de Maldoror*) et Ducasse (*Poésies*), Rimbaud, mais aussi Bouvard et Pécuchet et leur folle entreprise de recensement de tous les savoirs du monde, Apollinaire et ses poèmes-conversations, Cendrars (*Kodak*), Raymond Roussel, Dada et les surréalistes, mais aussi Queneau (*Cent mille milliards de poèmes*) et l'Oulipo (la méthode de réécriture « S+7 »), Joyce (*Ulysse* comme réécriture de *l'Odyssée*), et même René Char détournant un vers de Hugo, sont présentés comme ayant produit des équivalents du Ready-made duchampien. La seule énumération qui précède montre à quel point le terme de « ready-made » est ici pris dans une acception très large qui englobe des pratiques fort hétérogènes allant de la réécriture au plagiat en passant par le collage et le détournement. Tout acte d'emprunt relèverait du ready-made.

Les rares publications traitant spécifiquement de littérature ou de poésie et abordant explicitement la « poésie ready-made » comme telle donnent à celle-ci une acception tout aussi large. Au printemps 2000, la revue *Action poétique* intitulait ainsi un de ses numéros « Poésie et ready-made »[25]. Il apparaissait alors clairement qu'un champ assez important de la poésie contemporaine pouvait entrer dans cette catégorie, prouvant ainsi que la pratique existait, et était pensée comme telle, assez en tout cas pour produire la matière d'un numéro spécial. Si nous reviendrons plus longuement sur un certain nombre de productions présentées dans ce numéro, intéressons-nous pour le moment aux textes théoriques qui jalonnent la revue, plus précisément à la présentation du numéro rédigée par Nicolas Tardy[26]. Dans son introduction, Nicolas Tardy ne se donne pas la peine de proposer une définition du ready-made poétique, tant celle-ci apparaît comme un présupposé allant de soi. De par l'évidence avec laquelle le poète manie le terme, ce dernier nous montre qu'aujourd'hui le lien entre poésie et ready-made est quelque chose de courant : il s'agit de présenter des poètes « qui abordent les questions du ready-made dans leur pratique de l'écrit. »[27] Plus loin il est question de l' « utilisation du ready-made dans la pratique poétique ». Sous-jacente cependant, pointe une définition : « Des morceaux prélevés, laissés tels quels ou mixés, taillés dans le réel filtré »[28]. Le dénominateur commun à toutes ces pratiques serait donc le geste de prélèvement, l'œuvre obtenue pouvant quant à elle se présenter sous différentes formes (laissés tels quels,

[24] Jean Suquet, *De la poésie toute faite*, Paris, L'Echoppe, 2005
[25] *Action Poétique* n°158, premier trimestre 2000, « Poésie (&) Ready-Made », Paris, Farrago/Les Belles Lettres, 2000
[26] « Alors, toujours post-duchampien ? (3 petites introductions) » *Ibid.*, p.6-7
[27] *Ibid.*, p.6
[28] *Ibid.*, p.7

mixés, taillés). Le même retournement que chez les auteurs précédemment cités semble s'opérer ici : ce n'est plus le « collage », comme chez Aragon, qui constitue le terme générique désignant toute opération de prélèvement, mais le ready-made.

A l'issue de ce rapide panorama de la mince littérature consacrée spécifiquement à la question, une contradiction assez nette se dessine : les termes de « collage » et de « ready-made » sont employés tour à tour de façon générique pour désigner les mêmes objets. Cette contradiction apparente tient selon nous au fait que les termes mêmes de « collage » et « ready-made » se chargent de sens différents en fonction des contextes dans lesquels ils sont utilisés. Plus précisément, ils servent soit à désigner une pratique, un geste, soit à désigner une forme, et c'est de cette ambivalence fondamentale que provient l'assimilation. Tout se passe finalement comme si l'emploi du vocable « collage » ou « ready-made » variait non pas en fonction de la nature de l'œuvre abordée, de ses caractéristiques formelles, mais en fonction de l'angle selon lequel l'œuvre en question est approchée. Un même poème sera ainsi qualifié de « collage » si le point de vue se concentre sur sa forme, sur les ruptures formelles qui y sont à l'œuvre et l'hétérogénéité de ses constituants, ou de « ready-made » si l'attention se porte sur le geste de déplacement qui en est à l'origine. Les deux termes désigneraient alors les deux faces d'une même pièce. Or un examen attentif de ces œuvres dans le domaine plastique révèle que celles-ci ne sauraient être assimilées l'une à l'autre. Pourquoi n'en serait-il pas de même dans le domaine poétique ?

La faiblesse de l'ensemble de ces approches tient en effet à leur absence de prise en compte du référent plastique, qui n'est convoqué que comme vague comparant, et non envisagé dans sa spécificité. En outre, le transfert du terme même de « ready-made » d'un champ à l'autre ne fait à aucun moment en tant que tel l'objet d'un examen attentif, pas plus, d'ailleurs, que celui de « collage ». Or les spécificités de chaque champ influent non seulement sur la définition même de ces termes, mais aussi sur les problématiques qu'ils amènent. Les conséquences du ready-made dans le domaine poétique sont d'un tout autre ordre que celle du Ready-made dans le domaine plastique. Ce sont, précisément, ces questionnements qui nous guideront tout au long de ce travail, dont l'ambition est non seulement de faire émerger une catégorie propre sous l'expression de « poésie ready-made », d'en cerner la singularité et les spécificités, mais aussi de mesurer les conséquences théoriques de ces gestes dans le domaine poétique, leurs « résonances », pour reprendre le terme proposé par Thierry de Duve à propos du Ready-made duchampien. A l'instar du Ready-made, la poésie ready-made amène en effet une rupture majeure dans l'ensemble des

paradigmes avec lesquels le poétique est abordé.

Délimitation du corpus

Ces résonances seront envisagées au sein d'un corpus large, délimité chronologiquement par la réalisation du premier Ready-made de Duchamp en 1913, date avant laquelle il nous semble illégitime de parler de « ready-made », et borné par le début du présent travail de recherche, le ready-made étant une pratique vivante, et vivace, dans le champ de la poésie contemporaine. En effet, si, comme nous le verrons, les poèmes envisagés sous l'angle du ready-made ne constituent pas tous à proprement parler un héritage du geste de Duchamp, il n'en reste pas moins que les premiers poèmes envisagés en sont les contemporains, et se situent par là même dans un contexte commun dont la prise en considération importe. Utiliser ce vocable, comme le font certains critiques déjà mentionnés, pour parler d'œuvres antérieures à l'invention même du Ready-made par Duchamp, nous semble ainsi abusif, d'autant plus que les œuvres en question relèvent en réalité d'autres catégories comme nous le verrons. Le choix de ne pas arrêter de borne finale précise tient en outre tout simplement au fait que l'histoire du ready-made poétique n'est pas close, et qu'aucune rupture récente majeure ne permet d'arrêter une date autrement que de manière arbitraire. Le développement et l'évolution des média numériques constituent certes une inflexion importante dans la pratique poétique et, plus spécifiquement, dans le domaine de la poésie ready-made, mais ce tournant, amorcé au cours des années 1980, n'a pas empêché le développement important de la poésie ready-made sur des supports plus traditionnels tout au long de cette même décennie.

Le caractère fondamentalement international de la poésie dite « expérimentale » (visuelle et sonore) qui constitue une partie importante de notre corpus, notamment de la poésie visuelle, nous a empêché de construire ce dernier en nous référant exclusivement à des auteurs français. Cependant, nous avons limité nos choix aux auteurs étroitement liés à ce pays, que ce soit par leur séjour prolongé en France (c'est le cas pour Jírí Kolár) ou par leur diffusion via la revue à vocation internationale et transfrontalière qu'est *DOC(K)S*, principal, voire unique outil de diffusion de cette poésie en France. En outre, les occurrences en question, appartenant toutes au champ de la poésie visuelle (la question ne se pose pas pour les autres occurrences, émanant toutes d'auteurs français), ont été choisies lorsqu'elles ne nécessitaient pas de traduction. Cette ouverture partielle du corpus n'implique ainsi aucune perspective comparatiste.

Le corpus ici constitué ne vise pas l'exhaustivité. Les choix qui ont présidé à son établissement ont été restreints par deux exigences, d'exactitude et de cohérence. Tout d'abord, l'ouverture de ce dernier aux ready-mades « aidés » (par opposition au ready-made « pur ») a été limitée et étroitement circonscrite de manière à ne pas, à nouveau, tomber dans l'écueil de la notion « fourre-tout » en élargissement le terme à outrance. Seules les occurrences entrant strictement dans la définition proposée en première partie ont été retenues. Bien qu'envisageant la poésie ready-made sous toutes ses formes, et, partant, dans toutes ses manifestations, une place de choix étant laissée aux poésies utilisant des média autre que le livre, notamment dans les cas de la poésie sonore et visuelle, le support numérique a volontairement été laissé de côté, et ce alors même que de nombreuses occurrences récentes, depuis la fin des années 1980, y ont recours. Cette exclusion s'explique par le fait que le medium numérique amène, nous semble-t-il, à envisager la question du ready-made sous un angle nouveau, en rupture avec les problématiques posées par les autres media dans lesquelles elle prenait jusqu'alors place. La question de la place et du rôle de la programmation, de l'autonomie de la machine, de la relation du sujet au programme, de l'interface elle-même, font émerger des problématiques liées au ready-made mais également tout à fait spécifiques au medium, qui demanderaient de ce fait une recherche spécifique. Le saut paradigmatique que l'émergence de la poésie numérique fait subir à la poésie est encore d'un autre ordre que celui produit par le ready-made, raison pour laquelle nous avons préféré le laisser de côté.

Problématiques et démarche

Le Ready-made de Marcel Duchamp ainsi que ses héritages a conduit à des bouleversements majeurs dans les domaines des arts plastiques et de l'esthétique. Les réflexions sur le Ready-made ont modifié en profondeur les pratiques artistiques, particulièrement à partir des années 1960, et ont conduit a réenvisager la notion même d' « art », jusqu'à définir de nouveaux paradigmes pour l'aborder. L'art dit « contemporain »[29], ainsi que la réflexion esthétique qui l'accompagne, sont, on le sait, tributaires de cette révolution paradigmatique inaugurée par le geste duchampien. Si le champ de l'esthétique est censé dépasser le cadre strict des arts plastiques pour s'appliquer à d'autres arts, dont la littérature, force est cependant de constater que l'impact de cette révolution

[29] Le terme ne désignant pas l'art d' « aujourd'hui », mais une catégorie particulière d'œuvres qui, précisément, ne répondent plus aux critères de l'ancien paradigme.

artistique sur le domaine poétique semble nul, du moins d'après l'examen du champ de la critique qui n'en prend pas acte. Les objets auxquels nous nous sommes confrontée au cours de ce travail ne semblent en effet pas avoir d'existence pour la critique littéraire qui, au lieu de prendre en considération leur présence pour repenser ses paradigmes, à l'instar de théoriciens de l'art comme Arthur Danto, préfère les reléguer à la marge comme des curiosités inoffensives de peu d'importance. Cette absence totale de résonance du ready-made à l'intérieur du champ poétique semble d'autant plus surprenante que le XXe siècle est précisément celui de l'ouverture des frontières entre les arts, ce que les mouvements d'avant-garde depuis Dada ne cessent de nous montrer. Si des emprunts inter artistiques ont bien eu lieu, ce que la critique ne manque pas de noter, comment une telle révolution a-t-elle pu épargner la poésie ? Pourquoi la théorie littéraire ne prend-elle pas à son tour acte des conséquences de ce geste ?

C'est ce manque que le présent travail tentera modestement sinon de combler, du moins de contribuer à pointer en faisant émerger d'une comparaison entre les arts et d'un travail de transposition théorique d'un champ disciplinaire à l'autre un ensemble de poèmes représentatifs illustrant les différents modes d'impact du ready-made en poésie. L'existence même de ces objets implique une interrogation critique, voire une refonte des outils avec lesquels nous abordons le fait littéraire, qui semblent rendus obsolètes et inopérants, ainsi qu'une révision des paradigmes avec lesquels nous envisageons la poésie qui se voient à leur tour soumis au soupçon.

Une telle ambition suppose une ouverture théorique maximale. Le présupposé qui est le notre, selon lequel la poésie ready-made provoque une rupture de paradigme, doit en effet amener à écarter de fait tout cadre théorique prédéterminé pour adopter une position critique. Ainsi, tout au long de ce parcours, notre position sera proche de celle de l'expérimentateur : devant ces objets obtus, qui, manifestement, posent problème, nous tenterons de mobiliser diverses approches théoriques pour en esquisser l'analyse, essayant chacune de ces approches comme autant d'instruments tirés d'une boîte à outils. Approches stylistique, sémiotique, pragmatique, médiologique, poétique, esthétique seront ainsi tour à tour convoquées tout au long de notre parcours pour tenter de cerner ces poèmes ready-mades.

Partant du constat d'une absence de prise en compte réelle par la critique du référent plastique dans la définition des termes de « collage » et de « ready-made », nous nous attacherons dans un premier chapitre à produire une définition précise de ce que nous entendons par « poésie ready-made ». Tout se passe comme si le transfert d'un champ à

l'autre était assorti d'une perte de spécificité : dans le domaine poétique le ready-made et le collage ne différeraient pas, alors même que ces deux pratiques sont nettement différenciées dans le champ des arts plastiques. Les raisons de cette perte, intrinsèquement liée à l'absence de prise en compte du medium, feront l'objet d'un questionnement à part entière. C'est la raison pour laquelle nous consacrerons une première partie à définir et à circonscrire clairement la notion de « ready-made » dans le champ des arts plastiques, depuis son invention par Duchamp jusqu'à ses héritages contemporains. Le transfert d'un champ à un autre ne peut se faire qu'à la condition d'être assorti d'une transposition qui prenne en considération la spécificité des champs considérés, de façon à ne pas se réduire à une vague analogie ou à un placage de notions inappropriées sur une réalité complexe. Le second temps de ce premier chapitre sera ainsi consacré à l'examen des modalités de ce transfert des arts plastiques au champ poétique, du point de vue des pratiques aussi bien que d'un point de vue théorique.

Une fois la catégorie « poésie ready-made » nettement circonscrite, la question des outils d'analyse avec laquelle l'aborder dans le champ littéraire se fait pressante. Le second chapitre de ce travail sera consacré à cette question et tentera de trouver un mode d'approche satisfaisant pour rendre compte du fonctionnement de ces objets. Après avoir mis à l'épreuve du ready-made les outils d'analyse « interne » du poème, selon des critères empruntés aux domaines de la stylistique et de la sémiotique, nous montrerons que seule la prise en compte de critères d'ordinaire considérés comme « externes » permet de rendre compte du fonctionnement de ces objets, faisant passer le poème du « texte » au « dispositif ».

Les conséquences d'une telle mutation sur les notions mêmes de « poésie » et de « poéticité » seront envisagées dans un troisième et dernier chapitre. A l'instar de son homologue plastique, l'existence même du poème ready-made implique une chute des paradigmes avec lesquels nous envisageons ordinairement la poésie. Ceux-ci seront envisagés les uns après les autres, à commencer par le lyrisme, que le poème ready-made met en crise et interroge. La question de la relation poésie – vers, elle aussi mise en crise et, surtout, mise en scène par le ready-made, sera ensuite abordée. Enfin, le paradigme dominant qui se retrouve dans la notion même de « poéticité », telle qu'elle a été théorisée depuis Jakobson, sera interrogé dans la mesure où la poésie ready-made la met à son tour en cause, proposant une mise à nu de ce qui est désormais à penser comme « dispositif poétique ».

PREMIERE PARTIE :

Du Ready-made plastique aux ready-mades poétiques

« La chose étrange avec le Readymade, c'est que je n'ai jamais été capable d'arriver à une définition ou à un explication qui me satisfasse complètement. »[30]

I / Ready-made et ready-mades : définitions

L'apparition du terme de « ready-made » dans l'histoire de l'art est précisément datée (1915)[31], son invention très précisément attribuée à Marcel Duchamp, la liste des Ready-mades de l'artiste est close, elle a été minutieusement recensée, classée, archivée[32]. Pourtant, l'ancrage précis de la notion dans le temps et dans la personne de Duchamp n'est pas, loin s'en faut, un gage de simplicité. Une sorte de flou définitionnel entoure dès le départ ces objets, y compris chez le principal intéressé dont le long mutisme sur ce point précis n'a pas peu contribué à la diversité des interprétations. En effet, ce n'est que dans les années 1960, lors d'une série d'entretiens[33], soit presque cinquante ans après le premier Ready-made que Duchamp a accepté de sortir de son indifférence de principe pour livrer au grand public quelques explications sur ces œuvres entre temps devenues objets de tous les fantasmes, voire de tous les délires interprétatifs. S'il est sans doute exagéré de dire avec Jean Clair que c'est « de guerre lasse »[34] que Duchamp a consenti à livrer ces explications, on peut malgré tout effectivement s'étonner de cet état de fait, qui a sans doute été à l'origine de bien des contresens concernant le Ready-made. Contresens, du moins distorsions historiques, dont nous pensons qu'elles ont fini par influer sur le sens du mot : ces distorsions de sens perpétuées par les différents héritages, ont infléchi, bon gré mal gré, le sens du mot, et en sont désormais inséparables. S'en tenir à une définition stricte du Ready-made selon Marcel Duchamp reviendrait alors à réduire le sens d'un mot à son étymologie, à lui refuser toute vie, à lui enlever les sens, parfois divergents et contradictoires, dont il se charge au fur et à mesure

[30] Katharine Kuh, « Marcel Duchamp », in *The Artist's Voice : Talks with seventeen Artists,* New York, Evanston, Harper and Row, 1962, pp. 81-93, cité et traduit par Bernard Marcadé, in *Marcel Duchamp, le vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, coll. "Grandes biographies", p.142

[31] « Le mot « ready-made » n'est apparu qu'en 1915 quand je suis allé aux Etats-Unis. Il m'a intéressé comme mot », Marcel Duchamp, in Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu : Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967, p.54

[32] Ce recensement, amorcé par Duchamp, a ensuite été complété par Arturo Schwarz dans l'édition des œuvres complètes de Marcel Duchamp. La liste exhaustive des ready-mades, fondée sur ces documents, a par la suite été dressée par André Gervais in « Liste des Ready-mades de Marcel Duchamp (1913-1967) », *Etant donné Marcel Duchamp* n°1, Association pour l'Etude de Marcel Duchamp / Editions Liard, 1999, p.122

[33] Pour la liste complète de ces entretiens, voir bibliographie

[34] Jean Clair, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Art et artistes », p.35

de son histoire, de sa diffusion, de ses emplois. Sans accueillir pour autant le tout venant, qui finirait par en diluer le sens dans un vague généralisé, nous nous tiendrons donc ouverte à ces sens désormais inscrits dans le mot « ready-made », comme nom commun générique.

Après avoir tenté de cerner au plus près le Ready-made tel qu'il est pensé par Duchamp, et lui seul, nous envisagerons le ready-made tel qu'il a été lu et compris par les artistes qui se réclament de son « héritage ». Nous nous intéresserons ainsi davantage à la réception de l'œuvre duchampienne, par les artistes, pour mettre à jour ces distorsions dont nous parlions plus haut. Ce n'est que dans un troisième temps que nous proposerons une définition du « ready-made » que nous tenterons de penser comme terme générique, non limité à l'œuvre de Duchamp, définition dans laquelle nous nous emploierons à démontrer que les différentes facettes du terme ne doivent pas nécessairement être envisagée comme exclusives les unes des autres. Le ready-made est un objet tendu, éminemment complexe, et cette complexité se doit d'être explicitée, et non réduite.

A – Les Ready-mades de Marcel Duchamp

1 / Historique, occurrences

> « En 1913 j'eus l'heureuse idée de fixer une roue de bicyclette sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner.
> Quelques mois plus tard j'ai acheté une reproduction bon marché d'un paysage de soir d'hiver, que j'appelai "Pharmacie" après y avoir ajouté deux petites touches, l'une rouge et l'autre jaune, sur l'horizon.
> A New York en 1915 j'achetai dans une quincaillerie une pelle à neige sur laquelle l'écrivis : "en prévision du bras cassé" (*In advance of the broken arm*). »[35]

Roue de bicyclette (1913) est parfois considéré comme le premier Ready-made. Il est en tout cas présenté comme tel dans les catalogues consacrés à l'œuvre de Duchamp, et daté de 1913, c'est-à-dire de la date de fabrication de l'objet par Duchamp. Cette datation est cependant problématique. En effet, si 1913 correspond bien à l'année de fabrication de l'objet, cette date ne correspond pas à l'avènement de cette œuvre comme « Ready-made », puisque ce terme, nous l'avons dit, a été inventé par Duchamp en 1915 seulement, à New York, c'est-à-dire au moment de *In advance of the broken arm*. La roue de bicyclette juchée sur un tabouret de

[35] « A propos des ready-mades », *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet (ed.), Paris, Flammarion, (1975) 1994, coll. « Champs », p.191

cuisine n'est pas, au départ, pensée comme une œuvre par Duchamp. C'est une simple distraction : « Quand j'ai mis une roue de bicyclette sur un tabouret, la fourche en bas, il n'y avait aucune idée de ready-made ni même de quelque chose d'autre, c'était simplement une distraction. »[36] Ce n'est qu'en 1916, soit un an après l'apparition du concept de « ready-made », que Duchamp pense en faire une œuvre, comme le prouve une lettre envoyée à sa sœur Suzanne dans laquelle il lui demande de retrouver la roue de bicyclette ainsi que le porte-bouteilles qu'il avait laissés dans son atelier à Paris :

> « (…) si tu es montée chez moi tu as vu dans l'atelier une roue de bicyclette et un porte-bouteilles. J'avais acheté cela comme une sculpture toute faite. Et j'ai une intention à propos de ce porte-bouteilles. Ecoute, ici, à New York, j'ai acheté des objets dans le même goût et je les traite comme des "ready-mades". Tu sais assez d'anglais pour comprendre le sens de "tout fait" que je donne à ces objets. » [37]

Le statut de *Roue de bicyclette* est donc assez problématique, d'autant qu'il s'agit là d'un assemblage de deux éléments distincts, dont l'un n'est pas un objet entier mais un fragment d'objet, ce qui le distingue de la plupart des autres Ready-mades qui, eux, sont constitués d'objets uniques.

La naissance « officielle » du Ready-made comme principe date de 1915, mais ce n'est qu'en 1917 que le terme, et les œuvres désignées sous ce terme, vont accéder à une certaine visibilité publique – donc se mettre réellement à exister en tant qu'œuvres, et encore, d'une manière quelque peu détournée puisque cette visibilité nouvelle est précisément le résultat d'une décision d'invisibilité. En effet, l'histoire aujourd'hui très connue du « cas R. Mutt » est celle d'un refus, les membres de la commission du Salon des artistes indépendants à laquelle siégeait Duchamp ayant refusé d'exposer un urinoir simplement signé « R. Mutt » au prétexte qu'il ne s'agissait pas d'une œuvre d'art. Duchamp, après avoir défendu en vain l'envoi de ce M. Mutt, démissionna donc, et *Fontaine* resta invisible durant le temps de l'exposition, cachée derrière une cloison, puis fut détruite, ou volée. Tout aurait pu en rester là, si une petite revue avant-gardiste intitulée *The Blind man* n'avait décidé de publier un numéro spécial dans lequel le « cas R. Mutt » se voyait discuté, et *Fontaine* rendue à nouveau visible grâce à une photographie d'Alfred Stieglitz prise sur place avec l'accord de Duchamp. La reconnaissance publique – toute relative – du Ready-made est donc d'abord due au scandale, savamment orchestré par Duchamp lui-même. Entre temps, un certain nombre de

[36] Entretiens avec Pierre Cabanne, *Op. cit.,* p.58
[37] Cité par Francis M. Naumann in *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999, p.64

Ready-mades avaient été réalisés par Duchamp, qui ne furent exposés que beaucoup plus tardivement (la première véritable exposition publique d'un Ready-made date de 1938, lors d'une exposition surréaliste où le *Porte-bouteilles* fut montré).

Il existe plusieurs types de Ready-mades, et chacun d'entre eux a été dûment répertorié, par Duchamp lui-même, puis par Arturo Schwarz dans son catalogue raisonné. Cette lise exhaustive des Ready-mades, a nouveau publiée par André Gervais dans la revue *Etant donné*[38] distingue ainsi plusieurs sortes de Ready-mades en fonction du degré et de la nature de l'intervention de l'artiste sur l'objet emprunté. Sont ainsi répertoriés, d'une part, les « Ready-mades » qui présentent l'objet tel quel (*Peigne*, 1916 ; *Ventilation*, 1921 ; *No Smoking*, 1950), et les « Ready-mades aidés », terme qui désigne à la fois les cas où l'objet est rectifié « graphiquement et/ou littérairement », c'est-à-dire les cas où l'artiste a ajouté un élément graphique ou une inscription à l'objet et les cas où l'objet est « assisté », c'est-à-dire quand l'objet est présenté d'une façon particulière dans l'espace. Sont concernés : *Pharmacie*, 1914, où deux petites touches de couleur ont été ajoutées à un chromo, *Porte-bouteilles*, 1914, qui est présenté suspendu, *In advance of the broken arm*, 1915, une pelle à neige présentée suspendue et à laquelle une inscription est ajoutée, *Apolinère Enameled*, 1917, publicité pour la peinture Sapolin corrigée par l'adjonction d'éléments graphiques, *Porte-chapeau*, 1917, suspendu, *Fontaine*, 1917, où l'urinoir est renommé et présenté renversé, *Trébuchet*, 1917, porte manteau renommé et présenté renversé, *L.H.O.O.Q.*, 1919, reproduction de la Joconde corrigé par l'adjonction d'une légende et d'éléments graphiques. A côté de ces deux grandes catégories encore assez bien définies, on trouve une multiplicité d'autres entrées : sont ainsi répertoriés le « Ready-made réciproque », dont *rasé L.H.O.O.Q.*, 1965 est le seul exemple réalisé (il s'agit de la Joconde sans moustaches), le « Semi ready-made », où l'on retrouve la *Roue de bicyclette* de 1913 et *Verrou de sûreté à la cuiller*, 1957, qui sont en réalité des assemblages, le « Ready-made malheureux » qui n'a connu qu'une seule occurrence très éphémère puisqu'il s'agissait d'un livre accroché à un balcon laissé à la merci des intempéries, le « Ready-made imité », qui désigne un objet copié tel quel (*Obligations pour la roulette de Monte Carlo*, 1924 et *Eau et gaz à tous les étages*, 1958), le « Ready-made provoqué », qui désigne un « objet complété à l'occasion de tel événement », et enfin le « Ready-made latent », qui désigne selon Arturo Schwarz un Ready-made se présentant uniquement sous l'aspect d'une proposition à l'infinitif, un objet langagier.

[38] « Liste des Readymades de Marcel Duchamp (1913-1967) », *Etant donné Marcel Duchamp* n°1, 1999, p.122

Ce simple état des lieux visant à rappeler la genèse historique du Ready-made pose, on le voit, d'emblée un certain nombre de problèmes. La précision des informations concernant les œuvres de Duchamp sème le trouble quant à la définition même du mot « ready-made » : un Ready-made « imité » est-il toujours un Ready-made ? et si l'on accepte la pertinence de la notion de « semi ready-made », alors comment distinguer celui-ci d'un assemblage ? Cette ambiguïté est résumée par Thierry de Duve au seuil de son ouvrage consacré au Ready-made :

> « Que faut-il entendre par "*le* readymade" ? les quelque cinquante objets que Duchamp aurait baptisé de ce nom ou seulement certains d'entre eux ? la somme hétéroclite de leurs propriétés formelles ou le sens commun qui pourrait s'en dégager ? La caractère quelconque *a priori* de l'objet élu ou son caractère artistique *a posteriori* ? Ou encore le fait, toute autre chose négligée, que les readymades sont de simples objets manufacturés déclarés objets d'art ? Définir ce mot c'est déjà interpréter la chose. (…) Faut-il isoler le mot et le prendre à la lettre, dans le sens de "tout fait" ? Ce serait exclure les readymades aidés qui impliquent une manipulation modifiant l'objet. (…) Bref, *le* readymade est-il un objet ou une collection d'objets, un geste ou un acte d'artiste, ou encore une idée, une intention, un concept, une catégorie logique ? »[39]

Il s'agit alors de réduire cette ambiguïté en tentant de définir le concept global de « Ready-made », indépendamment des différents types que nous avons mentionnés.

2 / Une ambiguïté constitutive

Selon Bernard Marcadé[40], la meilleure définition possible du Ready-made duchampien consiste à dire que ce dernier fait précisément échec à toute tentative de définition. En tant qu'acte iconoclaste ou « événement », le Ready-made est une opération qui vise à rendre impossible la définition de l'art, et, par conséquent, il n'est pas lui-même définissable. Le long silence de Duchamp s'expliquerait de la sorte : si le Ready-made n'est valable que comme acte, et non comme œuvre, le définir serait aller à l'encontre de sa nature profonde : « Quand je l'ai fait, il n'y avait aucune intention d'explication. Le caractère iconoclaste était beaucoup plus important »[41]. A cette première difficulté qui pose la question même de savoir si le Ready-made peut être défini en tant qu'œuvre à part entière, s'ajoute le problème posé par le vocable lui-même dont le référent est pour le moins instable et flou.

---

[39] Thierry de Duve, *Résonances du Ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989, p. 12-13

[40] *Op. cit.,* p.134

[41] Entretien avec Frank Roberts, « I propose to strain the laws of physics » (1953), in *Art News* vol. 67, n°8, Dec. 1968, cité et traduit par Bernard Marcadé, *Op. cit.,* p.143

La lecture des nombreux entretiens donnés par Marcel Duchamp au cours des années 1960, dans lesquels il revient sur le Ready-made de façon récurrente, ainsi que de ses notes[42], permet de dessiner, d'après les propos de l'artiste, des contours relativement nets au terme « ready-made » comme concept. S'il est difficile d'en tirer une définition stricte, les restrictions auxquelles se livre Duchamp dans ces entretiens, l'insistance avec laquelle il revient sur certains points, permettent du moins d'en proposer une définition en négatif. On saura alors au moins ce que le Ready-made n'est pas, aux yeux de Marcel Duchamp.

a – « Ready-made » = « tout fait » : mais qu'est-ce qui est « tout fait » ?

Premier point important, apparemment évident : comme son nom l'indique, le Ready-made est quelque chose de « tout fait » :

> « ça veut dire "tout fait". Comme les vêtements de confection. Je suis simplement arrivé à une conclusion, il y a assez longtemps. Il y a toujours quelque chose de "tout fait" dans un tableau : vous ne faites pas les brosses, vous ne faites pas les couleurs, vous ne faites pas la toile. Alors, en allant plus loin, en enlevant tout, même la main, n'est-ce pas, on arrive au ready-made. Il n'y a plus rien qui soit fait. Tout est "tout fait". Ce que je fais, c'est que je signe, simplement, pour que ce soit moi qui les aie faits. Simplement, je m'arrête là, c'est tout. C'est fini. »[43]

> « un ready-made, d'abord, c'est le mot que j'ai pris pour désigner une œuvre d'art qui n'en est pas une, autrement dit qui n'est pas une œuvre faite à la main, par la main de l'artiste. C'est une œuvre d'art qui devient une œuvre d'art par le fait que je la déclare ou que l'artiste la déclare œuvre d'art sans qu'il y ait aucune participation de la main de l'artiste en question pour la faire. »[44]

> « Le mot « ready-made » (…) paraissait convenir parfaitement à ces objets qui n'étaient ni des œuvres d'art, ni des esquisses, et qu'aucun vocabulaire artistique ne pouvait définir »[45]

Derrière l'apparente évidence de cette définition minimale pointe cependant, déjà, l'ambiguïté. En effet, le terme de « ready-made » peut se comprendre d'au moins trois façons différentes.

Comme l'indique Duchamp, il s'agit à l'origine d'un participe passé, traduisible en français par « tout fait ». Dès lors, il a pour fonction première, grammaticale, de qualifier un objet, un type d'objet, il sert d'adjectif. Mais que qualifie-t-il exactement ? Deux solutions

[42] Réunies dans *Duchamp du signe*, *op. cit.,* qui reprennent entre autres les notes de la « Boîte verte » et de « A l'infinitif » (Boîte blanche), et *Notes*, Paul Matisse (ed.), Paris, Flammarion, (1980) 1999, coll. « Champs »
[43] *Marcel Duchamp parle des ready-made*, à Philippe Collin, Paris, L'Echoppe, 1998, p.9-10
[44] Entretien avec Guy Viau (mai 1960), cité par André Gervais, *Op. cit.*, p.118
[45] Entretien avec Pierre Cabanne, *Op. cit.*, p.80

sont possibles ici. On peut considérer dans un premier temps que l'adjectif désigne le matériau utilisé par l'œuvre, qui est un objet manufacturé, donc préformé, tout fait. C'est ce que suggère la première citation, dans laquelle Duchamp explique qu'il y a toujours quelque chose de « tout fait » dans un tableau. Ce type d'emploi du terme est assez fréquent dans la critique, où l'on trouve ainsi des expressions comme « matériaux ready-mades », ou encore « assemblage d'objets ready-mades » pour désigner certaines œuvres qui usent d'objets manufacturés dans leur construction (collages, assemblages). Il est cependant difficile de s'en tenir à ce sens premier, dans la mesure où l'on voit alors mal quel intérêt il y aurait à employer l'expression anglaise « ready-made » en lieu et place de son équivalent français « tout fait ». Dans ce cas de figure, ils sont synonymes, et l'expression « assemblage d'objets ready-mades » n'a alors d'intérêt que dans la référence sous-jacente faite à Duchamp, mais elle n'a rien de pertinent au niveau descriptif, puisqu'un objet est par définition « ready-made ». Plus logiquement, on peut alors estimer que l'adjectif s'applique à l'œuvre obtenue. On parlera alors d' « œuvre ready-made » ou « toute faite » pour désigner un type d'œuvre que l'artiste n'a pas fabriquée de sa main mais qui résulte du déplacement d'un objet quelconque dans la sphère artistique. L'artiste se contente alors de signer une œuvre « prête à l'emploi » pour la faire advenir comme telle. Ce n'est pas l'objet qui est tout fait, mais l'œuvre, en tant qu'elle s'incarne dans un objet qui a déjà été fabriqué par quelqu'un d'autre. Cette définition largement admise ne rend cependant pas entièrement justice à la richesse lexicale du mot « ready-made » dont le signifié nous semble plus complexe que cela, lorsqu'il est employé non plus comme adjectif, mais comme nom à part entière.

Hormis l'occurrence légèrement ambiguë que nous venons de mentionner, Duchamp n'emploie quasiment jamais le mot « ready-made » de cette manière. Dans ses entretiens, et notes, Duchamp n'emploie ce terme que de façon nominale, et non adjectivale. Les citations qui précèdent le montrent bien : le Ready-made est un nom. Ce changement de statut grammatical n'est pas sans conséquence. En tant que nom, le mot « Ready-made » peut en effet se substituer au nom d' « œuvre d'art », là où en tant qu'adjectif il ne pouvait qu'y être accolé. Cet usage devient alors lui aussi source d'ambiguïté, d'autant que le référent exact du nom semble varier selon les cas. Dans la seconde citation, le mot « ready-made » est employé pour nommer un type d'œuvre d'art, là où dans la dernière le même mot désigne un type d'objet nouveau qui ne peut recevoir le nom d'œuvre d'art.

Cette ambiguïté, qui a été matière à de nombreux débats (Duchamp veut-il proposer un nouveau type d'œuvres d'art ou faire une œuvre qui ne soit pas d'art ? s'agit-il d'un geste

anti-art ou d'un geste an-artistique ?), nous semble pouvoir être en partie levée par l'examen du contexte, discursif immédiat mais aussi historique, dans lequel l'expression même d' « œuvre d'art » est employée. Le contexte discursif nous montre ainsi que Duchamp entend par « œuvre d'art » une œuvre faite à la main. Il se réfère ici à la conception traditionnelle de l'œuvre d'art comme artefact produit par l'artiste, à l'aide de matériaux divers, comme création émanant du travail de la main, de la confrontation à la matière. D'un point de vue historique, il faut rappeler ici que cette conception de l'œuvre d'art était à l'époque la seule valable. Le Ready-made n'est donc pas, dans le paradigme dominant à ce moment de l'histoire de l'art, une œuvre d'art. En revanche, l'insertion de ce type d'objets dans la sphère artistique induira un changement de paradigme, ce dernier se modifiant alors de façon à pouvoir intégrer le Ready-made dans la définition de l'œuvre d'art, à en faire une modalité possible de manifestation de l'œuvre d'art, qui, dès lors, devra être définie autrement que comme création issue du travail de la main. Dalia Judovitz parle ainsi d'un « objet de série dont le devenir artistique est retardé, différé dans la mesure où il s'inscrit dans l'histoire des techniques dont le langage n'est pas compatible avec la terminologie artistique »[46]. L'objet ne peut, pour un temps, recevoir le nom d' « œuvre d'art », il sera donc qualifié de « ready-made », et le terme désigne alors une catégorie nouvelle, se situant pour un temps à côté des œuvres d'art. Mais, par la suite, la modification du paradigme dominant induite par la présence même de ces objets vient intégrer le Ready-made à l'art, et en faire une catégorie d'œuvre, un genre d'œuvre, situé à l'intérieur de la sphère artistique à côté du dessin, de la peinture, de la sculpture, etc.

Cependant, cette insertion dans le champ de l'art reste problématique. Même une fois reconnu comme appartenant à la catégorie des œuvres d'art, le Ready-made ne s'y assimile jamais complètement, et reste en permanence à la limite entre art et non art. Le nom « Ready-made » rend alors compte de ce phénomène, en tant qu'il est employé dans la sphère de l'art. Barbara Formis explique ainsi que tant que le ready-made n'est pas reconnu comme un nom appartenant au monde de l'art, il reste un nom vide, redondant, au sens où il ne fait que désigner n'importe quel objet en tant qu'il est déjà fait et prêt à être utilisé. En revanche, il se met à signifier pleinement une fois intégré au monde de l'art, c'est-à-dire « dans le lieu où les objets déjà faits ne sont pas normalement représentés »[47]. Là réside, nous semble-t-il, une clé possible pour expliquer l'ambiguïté exposée plus haut, que Duchamp formule aussi dans ses

[46] Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp : passages de l'art*, (trad. de l'américain Annick Delahèque et Frédérique Joseph), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, coll. « Lettres et Arts / Peinture », p.76
[47] Barbara Formis, « Evénement et ready-made : le retard du sabotage », in Bruno Besana, Olivier Feltham, *Ecrits autour de la pensée d'Alain Badiou*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.226

notes sous la question « peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d' "art" ? »[48]. Le mot Ready-made indique sa nature non artistique, et c'est précisément à travers cette indication qu'il peut être assimilé à une œuvre d'art : « Dans le contexte de l'art, le nom "ready-made", qui est autoréférentiel et redondant dans un cadre non artistique, va acquérir une valeur et un sens artistiques. »[49] C'est donc bien, dans ce sens, une œuvre d'art qui n'en est pas une, une œuvre qui ne cesse de désigner sa nature non artistique, mais qui ne peut le faire qu'à partir du moment où elle est intégrée au domaine artistique. Le Ready-made est un objet indécidable, qui s'exhibe en tant qu'œuvre d'art et en même temps en tant qu'objet ordinaire, ou, plus précisément, qui ne peut s'exhiber en tant qu'objet ordinaire que parce qu'il se dit en même temps œuvre d'art.

On voit donc que le mot « Ready-made » est chargé de significations qui débordent son sens purement lexical. Le passage de l'adjectif au nom s'assortit d'un enrichissement conceptuel considérable. Le Ready-made désigne à la fois un type d'objet (manufacturé, prêt à l'emploi), son déplacement dans la sphère de l'art, et son statut problématique en tant qu'œuvre d'art.

b – Contre l'art rétinien : l'indifférence visuelle

Un second point fondamental dans la définition du Ready-made tient à l'intention qui préside au choix de l'objet, à son critère de sélection. L'œuvre, le Ready-made, résulte, on l'a vu, d'un choix, du seul choix de l'artiste. Ce choix se voit alors mis sur le devant de la scène :

> « Donc, l'idée du choix m'a intéressé d'une façon métaphysique, à ce point là. Et ça a été le début, et j'ai acheté un porte-bouteilles au Bazar de l'Hôtel de Ville, et je l'ai rapporté chez moi. Ca a été le premier ready-made. »[50]

Abandonnant le travail manuel, le recours à la main, dans l'élaboration de l'œuvre d'art, Duchamp fait ainsi du choix un acte artistique à part entière, où, plutôt, il relève le caractère fondamental du choix dans tout acte artistique. Toute œuvre d'art, même « normale », comme dit Duchamp, est le résultat d'un choix, le ready-made ne faisant que porter ce principe à son paroxysme, en gommant tout le reste :

> « C'est toujours le choix de l'artiste. Quand vous faites même un tableau ordinaire, il y a toujours un choix : vous choisissez vos couleurs, vous choisissez votre toile, vous choisissez le sujet, vous

[48] « A l'Infinitif / « Boîte blanche » », *Duchamp du signe, Op. cit.*, p.105
[49] Barbara Formis, *Op. cit.,* p.227
[50] Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp, (décembre – janvier 1960-1961)*, Marseille, André Dimanche Editeur, 1994, p.61

> choisissez tout. Il n'y a pas d'art ; c'est un choix, essentiellement. Là, c'est la même chose. C'est un choix d'objet. Au lieu de le faire, il est tout fait. »[51]

Le choix devenant le seul acte réel dont se rend responsable l'artiste, le critère présidant à ce choix devient lui aussi fondamental. Duchamp insiste suffisamment sur ce point pour que l'on puisse envisager ce critère comme partie intégrante de la définition du Ready-made duchampien. Or pour Duchamp le choix qui préside au Ready-made est fondé sur l' « indifférence visuelle » (nous soulignons) :

> « Ce choix, évidemment, dépend des raisons pour lesquelles vous choisissez. Là, c'est une question assez difficile à expliquer : au lieu de choisir quelque chose qui vous plaît ou quelque chose qui vous déplaise, vous choisissez quelque chose qui n'a aucun intérêt, visuellement, pour l'artiste. Autrement dit, arriver à un état d'indifférence envers cet objet. *A ce moment là, ça devient un ready-made*. Si c'est une chose qui vous plaît, c'est comme les racines sur la plage, comprenez-vous : c'est esthétique, c'est joli, c'est beau, on met ça dans le salon. Ce n'est pas du tout l'intention du ready-made. »[52]

Le critère de choix de l'objet, l'indifférence qui préside au choix de l'objet, fait donc partie, selon Duchamp, de la définition même du Ready-made : un objet choisi selon un autre critère, comme la beauté, ou la bizarrerie par exemple, ne peut, en conséquence, donner lieu à une œuvre apte à être nommée « Ready-made ». Ce qui, par retour, implique que cette notion recouvre non pas seulement la nature de l'objet, mais bien l'œuvre qui résulte de ce choix fondé sur l'indifférence visuelle. La notion de Ready-made se définit donc également par une intention.

Cette indifférence de principe est constitutive du Ready-made en ce qu'elle permet de comprendre son fonctionnement réel : le Ready-made, en tant qu'œuvre, n'est pas un objet soumis à la contemplation esthétique. Il ne s'agit pas de déplacer un objet dans la sphère artistique pour le faire devenir œuvre d'art (au sens traditionnel d'objet soumis à une contemplation esthétique), mais de créer une œuvre qui ne se réduit pas à son incarnation matérielle. Indifférent visuellement, l'objet est là pour d'autres raisons, il ne se donne pas comme objet plastique. Sur ce point précis les explications de Duchamp ne laissent aucune place au doute : à aucun moment le Ready-made ne se présente comme une sculpture :

> « Il ne doit pas être regardé, au fond. Il est là, simplement. On prend notion par les yeux qu'il existe. Mais on ne le contemple pas comme on contemple un tableau. L'idée de contemplation disparaît

[51] Entretien avec Philippe Collin, *Op. cit.,* p.10
[52] *Ibid.*

> complètement. Simplement prendre note que c'est un porte-bouteilles, ou que c'était un porte-bouteilles qui a changé de destination. »[53]
>
> « C'est une réinstauration, si vous voulez, de l'objet dans un autre domaine… Le porte-bouteilles qui ne porte plus de bouteilles et qui devient une chose qu'on ne regarde même pas, pour ainsi dire, mais qu'on sait qui existe. On le regarde, si vous voulez, en tournant la tête…Son existence a été décidée par un geste que j'ai fait un jour et cette espèce de complète indifférence, c'est ce qui m'intéresse le plus. »[54]

Duchamp insiste ici très clairement sur cette donnée, façon de mettre les choses au point suite aux nombreux malentendus suscités par les interprétations postérieures du Ready-made, ses héritages, dont on verra plus loin qu'ils passent précisément à côté de cette spécificité, en se concentrant sur l'objet.

Avançant d'un pas de plus dans la définition, on peut ainsi dire à propos du Ready-made qu'il s'agit d'une œuvre, résultant du déplacement d'un objet dans la sphère artistique, mais qui, en tant qu'œuvre, ne se limite pas à cet objet. Le terme « Ready-made », au sens le plus strict, recouvre l'objet, son déplacement, et l'indifférence qui préside à sa sélection. Il renvoie non pas seulement à un objet, mais aussi à un geste résultant d'une intention. Sa face matérielle n'a pas, ou presque pas d'importance. Le Ready-made est donc, dans ce sens, une proposition conceptuelle, qui s'oppose à ce que Duchamp nomme l'art « rétinien », c'est à dire l'art qui se donne comme objet de pure contemplation esthétique, qui « dépend presque exclusivement de la sensibilité de la rétine, sans aucune interprétation auxiliaire… »[55]. L'objet qui se présente à nos yeux n'est pas un objet à regarder, à voir, mais un prétexte, un objet dont le spectateur est amené à se demander ce qu'il fait là : un objet à réflexion.

c – « régions verbales » et « matière grise » : un objet à réflexion

D'ailleurs, cet objet ne se présente pas seul, il n'apparaît pas comme une présence pure, une évidence : les titres et/ou les inscriptions qui l'accompagnent font partie intégrante de l'œuvre. Duchamp compare ainsi ces inscriptions à des couleurs, façon de dire qu'elles ne se comportent pas comme des titres, mais constituent un matériau à part entière de l'œuvre :

---

[53] *Ibid.*
[54] in Alain Jouffroy, *Marcel Duchamp*, Paris, Alain Jouffroy, Editions du Centre Georges Pompidou, Bernard Dumerchez, 1997, coll. « rencontre », p.46
[55] Cité par Arturo Schwarz, in *Marcel Duchamp : la mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, (trad. de l'anglais par Anne-Marie Sauzeau-Boetti), Paris, Georges Fall, 1974, coll. « Bibli Opus », p.31

> « Ce qui m'a intéressé aussi, c'est de lui donner, dans ce choix, une sorte de drapeau ou une couleur qui n'était pas sortie d'un tube. Cette couleur, je l'ai obtenue en inscrivant sur le ready-made en question une phrase qui, elle aussi, devait être d'essence poétique et souvent sans sens normal, arrivant à jouer avec les mots, des choses comme ça. »[56]

Cette inscription, « au lieu de décrire l'objet comme l'aurait fait un titre, était destinée à emporter l'esprit du spectateur vers d'autres régions plus verbales »[57]. L'inscription portée sur l'objet, qui ne le décrit pas et n'a parfois strictement rien à voir avec lui (« In advance of the broken arm » (« en prévision du bras cassé ») sur la pelle à neige, « deux ou trois gouttes de hauteur n'ont rien à faire avec la sauvagerie » sur le peigne), ou le titre (*Fontaine*) peut entretenir différents rapports avec l'objet, comme nous le verrons plus loin, mais d'une manière générale elle a pour fonction essentielle de faire vaciller l'objet, de donner une autre idée de l'objet. L'œuvre obtenue, le Ready-made, fonctionne donc moins sur le plan plastique que sur le plan verbal, au niveau de la « matière grise », ce qui a fait dire à certains critiques comme Arturo Schwarz qu'il s'agit en quelque sorte d'un calembour à trois dimensions, Duchamp ayant souvent recours au jeu de mots, comme par exemple dans *Trébuchet*, où le titre désigne un terme appartenant au vocabulaire des échecs, et entre en résonance avec le verbe « trébucher », incident que la position du porte-manteau, cloué au sol, ne peut manquer d'occasionner. D'une façon plus générale, l'adjonction d'une inscription ou d'un titre provoque ainsi un déplacement logique qui vient se superposer au déplacement matériel de l'objet.

Quelle est alors la nature de cette réflexion proposée au spectateur ? Sur ce fait, les éléments d'explication donnés par Duchamp lui-même peuvent nous orienter dans plusieurs sens.

Une première piste d'explication peut être trouvée dans la mise en relation des Ready-mades avec les autres aspects de l'œuvre de Duchamp, dont le grand œuvre est la célèbre *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). Là encore, il s'agit d'une œuvre double, qui connaît une incarnation matérielle mais qui ne se laisse pas contempler de manière esthétique, et qui fonctionne en binôme avec les notes qui l'accompagnent, regroupées dans la « Boîte verte ». Fortement inspiré par les théories alors en développement de la science optique, de la quatrième dimension et de la géométrie non euclidienne,

[56] Entretien avec Georges Charbonnier, *Op. cit.,* p.61
[57] « A propos des « Ready-mades » », *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.191

notamment par les théories de Jouffret, Duchamp présente ainsi, lors d'un entretien, sa *Mariée* comme étant étroitement liée à ces théories, une illustration en actes en quelque sorte :

> « Tout ce qui est tri-dimensionnel est la projection dans notre monde d'un monde à quatre dimensions, et ma Mariée, par exemple, serait la projection en trois dimensions d'une mariée à quatre dimensions. Parfait. Alors, puisqu'il s'agit d'un verre, c'est plat, et ma Mariée est donc la représentation bi-dimensionnelle d'une Mariée tri-dimensionnelle, correspondant elle-même à une autre, en quatre dimensions, projetée dans le monde tri-dimensionnel de la Mariée. »[58]

Cette idée selon laquelle les objets à trois dimensions qui peuplent notre univers ne seraient en réalité que les ombres portées d'objets à quatre dimensions invisibles pour l'œil, ici très clairement énoncée, nous semble être à la source de cette insistance a priori paradoxale de Duchamp sur les trois dimensions de ses Ready-mades lorsqu'il répond à la remarque de Philippe Collin selon laquelle après tout les Ready-mades pourraient aussi bien n'exister que dans l'esprit, leur réalisation étant accessoire : « ça pourrait suffire, mais il y a quand même la troisième dimension qui joue généralement, comme ce ne sont pas des choses à deux dimensions. »[59] Cette troisième dimension « joue » effectivement, dans la mesure où les Ready-mades peuvent être interprétés comme l'illustration en acte de ce fait : l'objet à trois dimensions n'est qu'une projection possible d'un objet autre, à quatre dimensions, à un moment donné : c'est en ce sens que le « rendez-vous », l' « horlogisme » est une composante fondamentale du Ready-made :

> « Préciser les readymades : En projetant pour un moment à venir (tel jour, telle date, telle minute), "d'*inscrire un ready-made*". – Le readymade pourra ensuite être cherché (avec tous les délais). L'important est alors donc cet horlogisme, cet instantané, comme un discours prononcé à l'occasion de n'importe quoi mais *à telle heure*. C'est une sorte de rendez-vous. »[60]

C'est aussi dans ce sens que la notion, chère à Duchamp, d' « inframince », est à comprendre. En tant que projection à un moment *t* d'un objet à *n* dimensions, projection dans le temps donc, l'objet n'est pas le même à une seconde d'intervalle : « Dans le temps un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle »[61]. Il s'en suit que deux objets identiques visuellement sont séparés par une distance « inframince », ce que le Ready-made met en évidence grâce aux procédés du rendez-vous et de la nomination. L'objet devient « autre », et pourtant, c'est le « même ».

---

[58] Entretien avec James Johnson Sweeney, « Marcel Duchamp », *Wisdom : Conversation with elder wise men of our day*, James Nelson (ed.), New York, Norton, 1958, traduit et cité par Arturo Schwarz, *Op. cit.,* p.43
[59] *Op. cit.,* p.17-18
[60] « La Mariée mise à nue par ses célibataires, même » (« boîte verte »), *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.49
[61] Marcel Duchamp, *Notes, Op. cit.,* p.21

> « Séparation infra-mince
> 2 formes embouties dans le même moule (?) diffèrent entre elles d'une valeur séparative inframince.
> Tous les "identiques" aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince. »[62]

Dans cette perspective, le Ready-made serait bien une « machine conceptuelle », dont le but est de « faire voir le continuum pluridimensionnel »[63] .

La seconde piste, plus immédiate, concerne bien sûr le statut d'art de l'objet face auquel se retrouve le spectateur. Le Ready-made peut alors être considéré comme une réflexion en actes sur le statut et la nature de l'œuvre d'art. Prenant note de la présence de cet objet banal et inintéressant dans ce contexte, celui de la galerie ou du musée, du « monde de l'art »[64], le spectateur est immédiatement amené à s'interroger sur la raison de cette présence, et sur sa possibilité : en quoi cet objet est-il une œuvre d'art, pourquoi est-il une œuvre d'art, et, dans ce cas, qu'est-ce que l'art ? En proposant cet objet à la réflexion des spectateur, Duchamp opère ainsi une sorte de réduction maximale, qui vise à ne laisser subsister de l'art que sa condition minimale, sa composante fondamentale, à savoir l'opération de choix :

> « Alors, pour choisir, on peut se servir de tubes de couleur, on peut se servir de pinceaux, mais on peut aussi se servir d'une chose toute faite, qui a été faite, ou mécaniquement, ou par la main d'un autre homme, même, si vous voulez, et se l'approprier, puisque c'est vous qui l'avez choisi. Le choix est la chose principale dans la peinture, même normale. »[65]

> « Il y a toujours quelque chose de "tout fait" dans un tableau : vous ne faites pas les brosses, vous ne faites pas les couleurs, vous ne faites pas la toile. Alors, en allant plus loin, en enlevant tout, même la main, n'est-ce pas, on arrive au ready-made. Il n'y a plus rien qui soit fait. Tout est "tout fait". Ce que je fais, c'est que je signe, simplement, pour que ce soit moi qui les aie faits. Simplement, je m'arrête là, c'est tout. C'est fini. »[66]

Le Ready-made serait alors une opération d'épuration visant à mettre à jour ce qui, in fine, définit l'œuvre d'art, selon une logique toute nominaliste. L'indifférence visuelle qui préside au choix de l'objet serait, dans cette perspective, un moyen de réduction visant à dissocier l'art de ce qui n'est pas lui, c'est à dire, selon Duchamp, du goût :

---

[62] *Ibid.* p.33
[63] Jean Clair, *Op. cit.,* p.26
[64] Expression proposée par Arthur Danto
[65] Entretien avec Georges Charbonnier, *Op. cit.,* p.61
[66] Entretien avec Philippe Collin, *Op. cit.,* p.9-10

> « Le goût a joué beaucoup plus dans la signification du mot art que l'art comme je le comprends, l'art comme une chose beaucoup plus générale et beaucoup moins dépendante de chaque époque. Le mélange de goût, dans la définition du mot *art*, est pour moi une erreur : l'art est une chose beaucoup plus profonde que le goût d'une époque, et l'art d'une époque n'est pas le goût de cette époque.»[67]

> « C'est naturellement en essayant de tirer une conclusion ou une conséquence quelconque de cette déshumanisation de l'œuvre d'art que j'en suis venu à concevoir les Ready-mades.»[68]

Privé de toute qualité esthétique, l'objet devient alors le support d'une démonstration ou plutôt d'un questionnement chaque fois renouvelé, le Ready-made se situant par définition à la limite entre art et non art, sans entrer pleinement dans aucune des ces catégories.

Nous reviendrons beaucoup plus longuement sur ces questions fondamentales dans la suite de notre propos. Pour le moment nous nous contenterons de noter que, quelle que soit la piste privilégiée (ces deux pistes n'étant ni exclusives ni exhaustives), le Ready-made se propose comme un objet à réflexion, une proposition conceptuelle dans laquelle l'objet proprement dit n'a qu'un rôle de support de réflexion, et non d'objet à contempler, ou de matériau à part entière, sans pour autant être amené à disparaître entièrement, sa présence étant nécessaire malgré tout.

Pourtant, cette définition est entachée d'un certain nombre d'ambiguïtés : des difficultés sérieuses se dressent, qui expliquent peut-être en partie les déviations subies par le terme au cours du siècle, et les sens opposés dont le terme a fini par se charger.

d – Une notion ambiguë

Le postulat d'indifférence, dont on a vu qu'il était, pour Duchamp, partie intégrante de la définition du Ready-made, est en effet lui-même sujet à caution. Même si l'on admet que l'indifférence, la neutralité, l'absence totale d'intérêt est possible au moment du choix de l'objet, cette donnée, intentionnelle est sujette à variations dans le temps, aussi bien au niveau du producteur qu'à celui du récepteur de l'œuvre. Interrogé à ce propos par Philippe Collin, Duchamp admet que cette donnée pose un réel problème :

> « Il y a le danger d'en faire trop, parce que n'importe quoi, vous savez, aussi laid que ce soit, aussi indifférent que ce soit, deviendra

[67] Entretien avec Georges Charbonnier, *Op. cit.,* p.11
[68] Entretien avec James Johnson Sweeney, reproduit dans *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.181

> beau et joli après quarante ans, vous pouvez être tranquille. Alors, c'est très inquiétant pour l'idée même de ready-made. »[69]
>
> « Si vous regardez une chose vingt fois, cent fois, vous commencez à vous habituer, à l'aimer ou à le détester, même. Ça ne reste jamais *tout à fait* indifférent. Donc c'est un problème difficile. Surtout, pour moi, ils ne m'intéressent pas du tout à regarder, comprenez-vous. »[70]

Si l'on part, avec Duchamp, du postulat que le terme même de « Ready-made » suppose l'indifférence, on se retrouve assez vite dans une impasse. En effet, après quelque temps l'objet finit par devenir « beau » (par son aspect désuet et l'effet de nostalgie qu'il peut créer par exemple), ne serait-ce qu'aux yeux des spectateurs, ce qui, compte tenu du postulat de base, annule l'idée même de Ready-made. Dès lors, cela nous amène nécessairement à conclure qu'à partir du moment où le spectateur contemple l'objet qui lui est présenté avec un regard esthétique (je ne peux m'empêcher chaque fois que je vais aux puces de regarder les porte-bouteilles anciens et de les trouver *beaux*), ce qu'il regarde ne peut plus être nommé « Ready-made » : ce regard apparente davantage l'objet à une sculpture tout faire.

Deux solutions s'offrent alors à nous : on peut, d'une part, considérer que cette indifférence de principe est effectivement partie intégrante de la définition du Ready-made comme concept, aussi bien au niveau du choix qu'au niveau de la réception, et, dès lors, le Ready-made ne peut avoir qu'une existence limitée dans le temps, éphémère, ce dernier s'abolit de lui-même lorsque nous portons un regard esthétique sur l'objet en question. Cette solution correspond parfaitement, nous semble-t-il, à la volonté de Duchamp de faire une œuvre qui ne soit pas d'art. Le Ready-made serait alors à comprendre comme un acte, situé dans le temps, et non comme une œuvre à conserver au musée, rejoignant par là même les problématiques dadaïstes auxquelles Duchamp était partiellement lié. Il se définit moins comme œuvre que comme événement.

Cependant, Duchamp insiste à plusieurs reprises sur le fait que le spectateur est partie intégrante du « processus créatif »[71] et affirme accorder autant de place au spectateur qu'au créateur, si ce n'est plus : « J'attache même plus d'importance au regardeur qu'à l'artiste. »[72] Dans ce cas, la réception de l'œuvre sera considérée comme une variable qui n'affecte pas son sens, mais le crée, ou, plutôt, en crée plusieurs, divergents au fil du temps, en fonction de la

[69] Entretien avec Philippe Collin, *Op. cit.,* p.11
[70] *Ibid.* p.13
[71] « Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif. », in « Le processus créatif », *Duchamp du signe, Op. Cit.* p.189
[72] Entretien avec Georges Charbonnier, *Op. cit.,* p.82

nature du regard porté sur l'œuvre. Le regard potentiellement esthétique, ou symbolique, en tout cas non indifférent que nous portons sur l'œuvre pourra alors être considéré comme la réalisation d'un possible, et comme partie intégrante de son sens, y compris si ce dernier est opposé aux intentions initiales de l'artiste. Duchamp énonce lui-même cette possibilité lorsqu'il explique que « le regardeur ajoute son interprétation à ce que l'artiste n'a même jamais pensé faire. Non seulement il ajoute, mais il déforme à sa façon, selon son autorité »[73]. Cette possibilité semble opposée à la première, ce qui n'est pas sans poser de problème : faut-il alors intégrer la notion d'indifférence à la définition du Ready-made, ou peut-on en faire une variable ? si cette indifférence de principe ne concerne que l'intention première de l'artiste, et n'est pas maintenue dans la réception, doit-on la conserver comme élément définitionnel, ce qui reviendrait à réduire l'œuvre à une intention au mépris des variations de sens apportées par la réception ?

Cette ambiguïté fondamentale a été, selon nous entretenue, et portée a son paroxysme par les reproductions à l'identique fabriquées par la galerie Arturo Schwarz, sous le patronage de Duchamp lui-même, en 1964. Il s'agissait de reproduire des Ready-mades perdus ou cassés (treize au total), à l'aide de moulages réalisés sur les indications de Duchamp ainsi qu'à partir de photographies des « originaux ». Chacun des objets réalisés l'a été en huit exemplaires, destinés aux collectionneurs et à certains musées. On a beaucoup parlé de ces reproductions de façons très contradictoires – comme souvent à propos de Duchamp : pour certains, elles confirment l'abandon de l'idée d'original, puisqu'il s'agit de multiples, et sont donc complètement en accord avec l'intention du Ready-made[74]. Pour d'autres, c'est précisément l'inverse : ces reproductions à l'identique sont, bien au contraire, des productions d'originaux, qui vont à l'encontre de l'idée même de Ready-made telle qu'elle est formulée par Duchamp, dans la mesure où elles conduisent à une fétichisation de l'objet au détriment du concept, ce qui contredit l'idée selon laquelle le Ready-made est avant tout « matière grise », l'objet n'étant qu'un prétexte : « Il n'y a plus de question de visualité : le ready-made n'est plus visible, pour ainsi dire. Elle est complètement matière grise. Elle n'est plus rétinienne. »[75] Interprété par certains, dont John Cage, comme une forme de capitulation de Duchamp face aux pressions du marché de l'art[76], cette production d'originaux[77] pose selon nous des

[73] *Ibid.*
[74] C'est, entre autre, la thèse de Dalia Judovitz, selon laquelle la reproduction des Ready-mades était un moyen de « démonétiser le concept de singularité », *Op. cit.,* p.117
[75] Entretien avec Philippe Collin, *Op. cit.,* p.18
[76] Selon ce dernier « ces dernières activités ressemblaient à du business », cité par Dalia Judovitz, *Op. cit.* p.153

problèmes plus profonds dans la mesure où elle a certainement contribué à la mésinterprétation du Ready-made, alors déjà en marche. Surtout, on est en droit de se demander si ces productions peuvent encore, compte tenu de ce que nous venons de voir, être qualifiées de Ready-mades : ne s'agit-il pas plutôt ici de sculptures de Ready-mades ? de sculptures qui ont pour vocation de représenter les Ready-mades ? reproduire de façon exacte, dans les moindres détails, un objet quelconque, n'est-ce pas en faire une sculpture ? Pourquoi chercher à reconstituer dans ses moindres détails matériels un objet qui avait initialement été choisi pour son absence de particularité matérielle, de qualité plastique ? Si le Ready-made est un objet que l'on regarde en tournant la tête, n'importe quel avatar trouvé dans un magasin aurait du pouvoir faire l'affaire[78]. Même si l'apparence de l'objet change, l'idée reste en place. Ainsi, à terme, les Ready-mades sont finalement consommés comme des objets d'art, vendus, présents au musée, comme n'importe quelle sculpture, ce que Duchamp n'explique pas vraiment : « Il y a une contradiction absolue, mais c'est ça qui est agréable, n'est-ce pas ! C'est d'introduire l'idée de contradiction, la notion de contradiction »[79]. Si par ailleurs Duchamp tient à se démarquer clairement des artistes Pop et des Nouveaux Réalistes qui trouvent une beauté esthétique au Ready-made, fort est de constater que cette concession n'est pas sans alimenter le malentendu quant au statut de l'objet, qui perd ici son statut de prétexte pour devenir le centre de l'œuvre.

Ainsi, le Ready-made apparaît, dès l'origine, comme un concept traversé de tensions, un concept contradictoire. Les éléments de définition apparemment stables que nous avons commencé à dégager s'avèrent fragiles, soumis à caution, aussi bien sur le plan théorique (la notion problématique d' « indifférence »), que sur le plan des faits (l'attitude contradictoire de Duchamp). Lors même que l'on tente de s'en tenir à une définition strictement duchampienne, la plus restreinte possible du Ready-made, cette notion échappe en partie, l'apparente évidence du référent a vite fait de se dissoudre en une série de questionnements. Le signifiant renvoie à un signifié instable, mouvant, pluriel, dont l'apparente simplicité s'avère être en

[77] Il faut en effet préciser ici que la production à huit exemplaires ne s'apparente pas à une production en série dans la mesure où ce chiffre correspond précisément au nombre maximal de tirages possibles d'une sculpture de fonte à partir d'un moulage original (la loi prévoit douze tirages, dont quatre épreuves d'artiste). Tant que ce chiffre n'est pas dépassé, on a toujours affaire à des originaux, et non à des reproductions. (Voir Françoise Mounin, *Le Marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, coll. « Champs » p.163)

[78] c'était d'ailleurs cette pratique qui prévalait avant les rééditions : par exemple l'exposition organisée par Ulf Linde en 1963 à la galerie Burén de Stockholm ne présentait que des objets non originaux, rachetés au Bazar de l'Hôtel de Ville, comme le porte-bouteilles, ou sur place pour la pelle à neige de « In advance of the broken arm ». Un Ready-made comme « Roue de bicyclette » a ainsi connu bien des avatars, parfois très éloignés visuellement de l'œuvre originelle.

[79] Entretien avec Philippe Collin, *Op. cit.* p.16

réalité un piège redoutable. C'est même précisément parce que le Ready-made semble être quelque chose de simple, se présente comme une évidence, qu'il est si ambigu.

Si le Ready-made pose de multiples problèmes, que nous n'avons fait qu'entrevoir ici, il semble que ceux-ci puissent être réduits à deux pôles, qui se remplissent différemment en fonction des contextes : l'accent est mis soit sur l'objet, soit sur l'œuvre en tant que concept (ce dernier terme est volontairement flou : il se remplit différemment selon les interprétations, comme on l'a vu : interrogation sur le statut de l'œuvre d'art, réflexion sur la pluralité des dimensions, etc.). Dalia Judovitz résume très clairement cette disjonction :

> « Par son aspect tridimensionnel l'objet évoque la sculpture mais sa banalité nous incite à penser qu'il s'agirait peut-être d'une plaisanterie sur la réalité objective de l'œuvre d'art. En d'autres termes, le ready-made est-il un objet d'art ou un geste critique ? »[80]

L'accent doit-il être mis sur l'objet, en tant qu'il est un objet banal devenu œuvre d'art, ou bien sur le geste qui préside à cette transformation ? En d'autres termes, le Ready-made est-il un objet ou un concept ? L'œuvre qui en résulte réside-t-elle dans l'objet lui-même, ou ce dernier n'est-il que l'incarnation passagère, non obligatoire, d'un concept ?

Cette dichotomie interne, cette tension inhérente au Ready-made duchampien, n'a fait que s'exacerber tout au long du XXe siècle, au gré des réceptions diverses du Ready-made au cours du temps, par les critiques, mais aussi et surtout pour ce qui nous intéresse, par les artistes. En effet, Marcel Duchamp a traversé le siècle, et son Ready-made avec lui, traversée dont ce dernier n'est pas sorti tout à fait indemne.

B – Les héritages multiples du Ready-made

Le Ready-made est incontestablement une œuvre dont l'influence s'est faite sentir sur tout l'art du XXe siècle. En cela, il s'agit d'une œuvre paradigmatique, selon la définition qu'en donne Thierry de Duve[81], c'est-à-dire d'une œuvre dont l'apparition n'a cessé d'influer sur l'art et a entraîné une redéfinition des paradigmes mêmes avec lesquels nous abordons l'art aujourd'hui. Il est difficile en ce sens d'envisager dans le cadre qui est le nôtre toutes les

[80] *Op. cit.* p.93
[81] Dans *Résonances du readymade, Op. cit.*

résonances du Ready-made, puisque cela reviendrait à passer en revue tout l'art du XXe siècle à partir des années 1960 essentiellement, et une bonne partie de l'art contemporain. Plus modestement nous envisagerons ici les héritages directs du Ready-made duchampien, c'est-à-dire les pratiques se réclamant ouvertement de ce geste initial, dont l'usage de l'objet est la face la plus visible, en essayant d'éviter le travers du « tout ready-made » dont certains critiques se plaignent à juste titre.

C'est le cas par exemple de Daniel Soutif, qui, dans son article « Du bon et du mauvais usage de l'objet »[82], propose de jeter un regard nouveau sur la prolifération des objets quotidiens dans l'art du XXe siècle, en écartant le Ready-made de Duchamp d'ordinaire considéré le point de départ d'une généalogie. Cette mise à l'écart repose sur le constat d'une difficulté qui nous paraît effectivement cruciale : prendre le Ready-made, au sens strict, au sens duchampien du terme, comme source de cet élan, reviendrait, selon le critique, soit à niveler tout cet héritage, en en faisant la réitération stérile d'un acte, soit à pervertir la notion même de Ready-made, ce dernier se voyant dévoyé de ses fins premières, mésinterprété. Comme on l'aura compris, ce qui est au centre du problème, c'est bien sûr cette idée d'indifférence dont on a vu qu'elle faisait partie intégrante, pour Duchamp, de la définition du Ready-made. Réitérer indéfiniment cet acte, en partant de la même indifférence à l'objet, s'avère effectivement stérile : Duchamp lui-même, on l'a dit, souhaitait limiter le nombre des ready-mades pour cette raison. En tant que « coup », il s'agit bien d'un acte non réitérable. En ce sens, le Ready-made est, et doit rester, l'apanage de Marcel Duchamp, comme ce dernier l'a d'ailleurs affirmé à la fin de sa vie, il ne se voyait certainement pas en chef d'école. Dès lors, il faudrait en conclure, et c'est que Daniel Soutif fait, que la prolifération des objets dans l'art trouve sa source ailleurs que chez Duchamp, avant, dans les cabinets d'amateurs par exemple. Sans entrer dans une querelle d'historiens de l'art qui nous emmènerait trop loin de notre propos, il nous semble que la position de Daniel Soutif est trop stricte à cet égard, dans la mesure où il refuse de donner une extension plus large au ready-made, en s'en tenant à sa définition duchampienne. En effet, Soutif explique que le maintien du terme « ready-made » à propos des œuvres mettant en scène des objets à la suite de Duchamp n'est pas tenable, parce qu'il résulte d'un dévoiement du sens initial du geste. Cette dernière affirmation est tout à fait exacte, mais, comme on va tenter de le montrer, elle est insuffisante pour évacuer de facto un terme qui bon gré mal gré a fini par se charger de ces sens « déviants ». Il faut simplement distinguer ce qui doit l'être. Pour le critique, ce

[82] Daniel Soutif, « Du bon et du mauvais usage de l'objet », in José Vovelle, Michel Assenmaker, Daniel Soutif, *L'Objet et l'art contemporain* , Bordeaux, capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1990, pp.29-47

dévoiement se traduit d'une part par l'emploi du terme à propos de ce qui relève davantage de l'objet trouvé, et qui ne procède donc pas de l'indifférence duchampienne, et, d'autre part, de ce qui relève plutôt de l'assemblage, et qui ne peut donc pas être nommé « ready-made ». Nous reviendrons sur ce dernier point qui nous paraît effectivement très important, dans la mesure où le ready-made ne saurait se confondre avec l'assemblage. En revanche, le premier point demande à être nuancé. Un déplacement du point de vue est nécessaire pour comprendre en quoi le maintien du terme de « ready-made » à propos d'œuvres autres que celles de Duchamp est non seulement possible, mais nécessaire.

A première vue, l'héritage du Ready-made dans l'art du XXe siècle semble prendre deux directions opposées, qui réitèrent, et accentuent, l'ambiguïté fondamentale présente dans le ready-made duchampien. On aurait ainsi d'une part les « objecteurs »[83], qui célèbrent l'objet banal en le faisant entrer comme matériau à part entière dans la sphère de l'art, et, d'autre part, les « conceptuels »[84] qui éradiquent l'objet au profit du concept, du langage, de la « matière grise ». Le Ready-made duchampien aurait été la racine de deux branches divergentes, l'une exaltant l'objet, le matériel, l'autre le concept, l'immatériel, comme si chaque branche s'était développée sur une partie seulement de la définition globale du ready-made duchampien.

Dans cette perspective, les « objecteurs » utiliseraient le Ready-made tel que le définit André Breton en 1934, dans son texte consacré à la présentation de *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* , « Le phare de "La Mariée" »[85], puis dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* :

> « Ready made. – Objet usuel promu à la dignité d'objet d'art par le simple choix de l'artiste. "Ready-made réciproque : se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser." (M.D) »[86]

Cette définition, simple, du Ready-made, est celle qui est le plus souvent citée dans les histoires de l'art (elle est même parfois attribuée de façon erronée à Duchamp lui-même). C'est d'ailleurs, comme le précise André Gervais, la première définition officielle du Ready-made. Comme on l'a vu ce n'est que dans les années 1960 que Duchamp en fournira une

[83] Nous empruntons ce terme à Alain Jouffroy, en le détournant de son sens initial dans la mesure où nous l'élargissons considérablement.
[84] Là encore, nous employons ce terme d'une façon très large qui excède le courant que l'on désigne ordinairement par ce terme.
[85] Paru dans *Minotaure* n°6, Hiver 1935, repris dans *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Folio / Essais », pp. 115-135
[86] André Breton, Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, José Corti, (1938, Galerie des Beaux Arts) 2005, coll. « rien de commun », p.23

autre. Entre temps la première aura réussi à s'imposer dans les esprits. Selon cette définition, le Ready-made désignerait un objet banal que la seule décision de l'artiste transfigurerait en œuvre d'art. Il s'agirait de donner une dignité à l'objet banal en le déclarant objet d'art. Le Ready-made serait alors une promotion de l'objet usuel. Au vu de ce que nous avons dit précédemment, on se rend compte de l'ambiguïté présentée par cette approche, qui peut mener au contresens sur les intentions du Ready-made. En effet, il est question dans cette définition non pas d' « œuvre d'art », mais d' « objet d'art », ce qui laisse entendre que l'œuvre se résume à l'objet, qu'elle doit amener à modifier notre regard sur cet objet, à le regarder comme on regarde un objet d'art – geste éminemment provocateur visant à faire descendre l'œuvre d'art de son piédestal. Cette première ambiguïté est renforcée par le fait que le critère de sélection de l'objet n'apparaît pas dans cette définition. Le critère d'indifférence, dont on a vu qu'il faisait partie intégrante du Ready-made pour Duchamp, n'est pas mentionné. Il en résulte que, du point de vue de Breton, l'objet peut être choisi en fonction de n'importe quel critère, aussi bien pour sa beauté, sa forme, ou encore son caractère symbolique, ou emblématique, etc. Le terme de « ready-made » s'en trouve alors considérablement élargi, et peut être investi de sens multiples. Ainsi défini, le Ready-made prend alors place dans l' « aventure de l'objet »[87] au XXe siècle, comme étant, avec les papiers collés cubistes et les assemblages dadaïstes, à l'origine de l'utilisation massive et diverse des objets quotidiens, de l'intrusion du matériau banal dans l'art du XXe siècle.

De leur côté en revanche les « conceptuels » mettent l'accent sur l'autre versant du Ready-made. Refusant d'y voir la promotion d'un objet, ces interprétations insistent au contraire sur l'importance de l'acte et la dimension immatérielle de l'œuvre, dans laquelle l'objet n'a pas d'importance en tant que tel. Perçu en tant que démonstration questionnant la notion d'œuvre d'art ou en tant que pur événement, le Ready-made devient une idée, un concept, ou une expérience, et la présence de l'objet n'est alors plus indispensable. Cette conception, mise en avant par les artistes conceptuels mais aussi par des mouvements comme Fluxus, est également très prégnante dans une grande partie des lectures contemporaines de l'œuvre de Duchamp.

Cette vue globale est séduisante, mais beaucoup trop simplificatrice pour être entièrement satisfaisante. A tout prendre elle reviendrait à dire qu'il y aurait d'un côté ceux qui se sont mépris sur Duchamp, en interprétant « mal » le Ready-made, et de l'autre les conceptuels qui, en abandonnant le « rétinien », auraient véritablement compris la « leçon »

[87] Nous empruntons cette expression au titre du documentaire *L'Aventure de l'objet au XXe siècle*, Claude Guibert (sld.), Imago, 2006, coll. « encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain »

du Ready-made. C'est ce qu'affirme sans détour Barbara Formis dans un article consacré au Ready-made où elle tente de définir ce dernier en relation avec le concept d' « événement » tel que pensé par Alain Badiou :

> « Il est ainsi possible d'affirmer que parmi les pratiques contemporaines qui exploitent le ready-made, il y en a des fausses et des véridiques. Les pratiques fausses, considèrent le ready-made comme un objet, les pratiques véridiques le considèrent comme un geste. »[88]

Or on a vu que dès le départ, chez Duchamp, le Ready-made était quelque chose d'ambigu, de contradictoire. Dès lors, la séparation stricte entre le Ready-made comme objet et le Ready-made comme geste est intenable, les choses se présentant de façon plus complexe que cela. Un parcours à la fois chronologique et thématique, doit pouvoir mettre en évidence le caractère kaléidoscopique de cet héritage : à chaque héritage correspond une facette du Ready-made. Il s'agit donc ici moins de proposer une généalogie que d'explorer ces différentes facettes actualisées par chacun de ces mouvements de manière différente. Ce panorama nous permettra ensuite, moyennant quelques réductions et ajustements théoriques, de proposer une définition générique du ready-made.

Nous distinguerons ici les pratiques et les mouvements en fonction de leur rapport au Ready-made et des inflexions qu'ils en proposent. On commencera par s'intéresser à l' « aventure de l'objet », en montrant comment le Ready-made a été interprété et réinvesti jusque dans l'art contemporain, via l'utilisation d'objets banals. Puis nous nous intéresserons aux pratiques qui réinvestissent le Ready-made, en le déplaçant de l'objet brut à l'image toute faite, tirant par là même un fil déjà présent dans l'œuvre de Duchamp qui comporte des images. On se penchera ensuite sur la branche davantage conceptuelle, qui aboutit à une dématérialisation de l'œuvre d'art au profit du concept pur, et surtout d'une interrogation sur la notion même d'art. Enfin, dans un dernier temps, on abordera les mouvements comme Dada puis Fluxus, qui ont pensé le Ready-made comme une possible sortie de l'art. Il est impossible, tant les propositions émanant plus ou moins directement de l'œuvre de Duchamp sont nombreuses, de dresser un inventaire exhaustif de ces lectures, particulièrement en ce qui concerne l'art contemporain dans lequel les pratiques de reprise sont légion. Nous nous arrêterons donc sur quelques unes de ces pratiques qui nous semblent les plus représentatives de ces inflexions données au Ready-made.

[88] *Op. cit.,* p.228

1 / Le ready-made et l'aventure de l'objet

a – Le « nouveau matériau » en peinture : Duchamp Dada (1)

Le Ready-made apparaît précisément au moment où l'intrusion d'objets banals, issus de la vie quotidienne, dans l'œuvre d'art, est préconisée par Dada pour « humilier la peinture » et faire le « procès de la personnalité en peinture », selon les expressions d'Aragon[89]. Lié au mouvement Dada, Duchamp s'érige, à l'instar de ses camarades, contre la peinture traditionnelle, et ses Ready-mades, replacés dans ce contexte historique précis, s'intègrent parfaitement à ce mouvement général de refus, à côté des œuvres *Merz* de Kurt Schwitters, des collages de Picabia, ou encore des objets dada de Hans Arp. Ce dernier dans des écrit postérieurs rapproche toutes ces pratiques en leur conférant une visée commune :

> « Les Chinois, il y a plusieurs milliers d'années, Duchamp, Picabia aux Etats-Unis, Schwitters et moi-même pendant la guerre de 1914, étaient les premiers à inventer et répandre ces jeux de sagesse et de clairvoyance qui devaient guérir les êtres humaines de la folie furieuse du génie et les ramener plus modestement à leur place équitable dans la nature. La beauté naturelle de ces objets leur est inhérente comme celle d'un bouquet de fleurs cueilli par des enfants. »[90]

L'abandon des matériaux nobles au profit de matériaux banals, humbles, vise à entraîner une déhiérarchisation des pratiques artistiques et à rapprocher l'art de la vie, et le recours à ce que Raoul Hausmann appelle le « nouveau matériau en peinture », c'est-à-dire au matériau préfabriqué, permet de trouver l'art dans la vie de tous les jours, de revaloriser le banal : « Le matériel soi-disant préfabriqué n'attend que d'être employé pour se libérer de la prison de l'usage et pour pouvoir parler son propre langage »[91]. Le Ready-made prend ainsi place dans la constellation dadaïste, aux côtés d'assemblages comme *L'Esprit de notre temps* du même Raoul Hausmann (1919-1929), le *Cadeau* de Man Ray, ou encore la peinture *Merz* de Schwitters. Abolissant toute différence entre l'œuvre d'art et l'objet quotidien, le Ready-made duchampien réalise pleinement cette visée, raison pour laquelle il est parfois considéré comme la conséquence ultime du geste de collage, et le point de départ de l' « aventure de l'objet » au XXe siècle.

[89] « La peinture au défi », *Op. cit.* p.49
[90] Hans Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p.309
[91] Raoul Hausmann, « Matières-collages » (1968), *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992, p.167

b – L'objet dépaysé : le ready-made comme objet surréaliste

> « OBJET – Les *ready made* et *ready made aidés*, objets choisis ou composés, à partir de 1914, par Marcel Duchamp, constituent les premiers objets surréalistes »[92]

Voilà donc le Ready-made propulsé au rang de premier objet surréaliste, avant même l'apparition du surréalisme, selon une généalogie dont Breton est coutumier. Dans ce même dictionnaire, Duchamp est d'ailleurs qualifié d' « écrivain et peintre pré-surréaliste et surréaliste »[93]. Duchamp a effectivement été proche des surréalistes à bien des égards, il est notamment intervenu dans l'organisation d'expositions, et surtout, ses Ready-mades ont été exposés au milieu d'autres objets surréalistes ou apparentés. C'est ainsi par exemple que le porte-bouteille a été exposé pour la première fois en 1936 à la galerie Charles Ratton à Paris, lors de la première exposition surréaliste d'objets[94]. On note aussi la présence d'autres Ready-mades dans des manifestations surréalistes, dont *Pharmacie* lors d'une exposition collective à la galerie Pierre Colle en Juin 1933.

Pourtant, il est important de le noter, Duchamp n'a jamais signé aucun des manifestes surréalistes, et ne s'est jamais présenté comme membre à part entière du mouvement, comme il tient à le rappeler dans un entretien avec Georges Charbonnier :

> « Nous [Picabia et lui] essayions d'être plus généraux que le surréalisme. Beaucoup plus indépendants, si vous voulez. Le surréalisme a voulu faire quelque chose qui s'inscrive dans le cadre d'une société x ou y. Il y est arrivé plus ou moins. Mais, chez nous il n'y avait même pas cette idée de s'inscrire quelque part. Nous ne voulions pas nous inscrire. »[95]

De même, il décrit sa relation avec Breton comme

> « une sympathie d'homme à homme, plus que de théorie à théorie. (…) je ne me considère pas comme un surréaliste distingué ou, en tout cas, absolument intrinsèque. Souvent, j'ai discuté de choses avec lui, sur lesquelles je n'approuvais pas du tout sa façon de penser. »[96]

La relation de Duchamp au Surréalisme a donc été similaire à celle qu'il entretenait avec Dada : à la fois très proche, et lointain, dans le souci de préserver une distance, gage de liberté.

---

[92] André Breton, Paul Eluard, *Op. cit.,* p.18
[93] Entrée « DUCHAMP, Marcel », *Ibid.,* p.10
[94] Parmi, entre autres, des « objets naturels », des « objets perturbés », des « objets trouvés », des « objets mathématiques », des « objets sauvages », et des « objets surréalistes » à proprement parler, selon la première typologie proposée par Breton dans le catalogue de l'exposition, reproduite in Emmanuel Guignon (sld.), *L'objet surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, coll. « Surréaliste », p.25
[95] Entretien avec Georges Charbonnier, *Op. cit.,* p.70-71
[96] *Ibid.* p.72

Si Duchamp n'a jamais été surréaliste, il met cependant l'accent, toujours lors de ses entretiens, sur le fait que les préoccupations des surréalistes rencontraient les siennes à bien des égards, dans la mesure où, bien que portée sur l'image, la peinture surréaliste sortait du « rétinien » pur, mettait en avant le concept, l'idée, et non la matière : « Chez eux, l'intention dernière est au-dessus de cela, surtout dans les choses fantastiques. (…) Ce que je n'aime pas, c'est le non-conceptuel du tout, qui est le pur rétinien : cela m'agace. »[97] En quoi les Ready-mades de Duchamp peuvent-ils, dans une certaine mesure, être considérés comme des objets surréalistes ? Dans son essai intitulé « Crise de l'objet »[98], Breton revient sur la définition et les visées de l'objet surréaliste et des usages surréalistes de l'objet, au nombre desquels il compte le Ready-made duchampien. Au sens strict du terme, l'expression « objet surréaliste » désigne des objets fabriqués à partir de l'assemblage d'objets ou de fragments préexistants, dont la nouvelle alliance produit un objet inouï, jamais vu, censé être l'objectivation d'une image de rêve, et / ou la traduction de pulsions inconscientes : « la fin que je poursuivais n'était rien moins que l'objectivation de l'activité de rêve, son passage à la réalité »[99]. Les objets à fonctionnement symbolique de Dali en sont en quelque sorte le parangon, comme cet « Objet » décrit par son auteur dans *Le Surréalisme au service de la Révolution*[100] , mettant en relation selon un mécanisme complexe un soulier de femme, à l'intérieur duquel est placé un verre de lait tiède, une petite photo érotique, un sucre, une cuiller et des grains de plomb. Le *Cadeau* (1921) de Man Ray (un fer à repasser doté de clous) ou encore le *Déjeuner en fourrure* (1936) de Meret Oppenheim (une tasse à café recouverte de fourrure animale), en sont d'autres exemples. Dans tous ces cas, l'objet devient surface d'inscription pour le fantasme, il est le support d'un réseau métaphorique provoqué par l'association de deux entités disparates. Ces objets inouïs fonctionnent sur un mode similaire à celui de l'image surréaliste. Le rapprochement de deux objets hétérogènes, ou plus, produit un troisième objet qui fonctionne de manière symbolique. Les objets banals qui président à sa construction se voient alors dépaysés, métamorphosés en quelque chose de tout autre que ce que leur vocation à l'origine bassement utilitaire pouvait laisser entrevoir. L'objet surréaliste fonctionne alors comme un révélateur, il met à jour des aspects de l'objet que leur ordinaire soumission à la « bête folle de l'usage » nous cache.

---

[97] Entretien avec Pierre Cabanne, *Op. cit.,* p.135
[98] Publié dans *Cahiers d'art* n°, 1936 , repris dans André Breton, *Le Surréalisme et la peinture, Op. cit.* pp.353-360
[99] *Ibid.* p.355
[100] *Le Surréalisme au service de la Révolution* n°3, Décembre 1931, cité dans *L'Objet surréaliste, Op. Cit.* p.53

> « Les poètes, les artistes se rencontrent avec les savants au sein de ces "champs de force" créés dans l'imagination par le rapprochement de deux images différentes. Cette faculté de rapprochement des deux images leur permet de s'élever au-dessus de la considération de la vie manifeste de l'objet, qui constitue généralement une borne. »[101]

Cependant, cette « mutation de rôle » ne concerne pas uniquement, toujours selon Breton, les objets surréalistes créés de toute pièce. Le simple déplacement de l'objet d'un contexte à un autre, accompagné d'une nouvelle nomination, a le même effet dépaysant. Prendre un objet banal, le déplacer, le renommer, en donner une nouvelle idée, aurait donc pour effet de révéler la face cachée, irrationnelle, de l'objet, d'ordinaire cachée sous son utilitarité :

> « Sous leurs yeux (des poètes et des artistes), au contraire, cet objet, tout achevé qu'il est, retourne à une suite ininterrompue de *latences* qui ne lui sont pas particulières et appellent sa transformation. La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur »[102]

La nouvelle nomination de l'objet produit ainsi à elle seule un vacillement de ce dernier, qui bascule du réel au surréel, et révèle ses potentialités, ses « latences », montrant ainsi que le merveilleux est présent partout y compris dans ce qui apparaît comme le plus banal, le plus quotidien. Selon André Breton, le Ready-made de Marcel Duchamp produirait un tel effet.

> « "Qu'est-ce que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel ? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat, ou, pour parler plus clairement, c'est la conviction que l'on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat" (…) Une telle affirmation suffit à justifier d'une manière éclatante la démarche surréaliste tendant à provoquer une *révolution totale de l'objet* : action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, qui entraîne la requalification par le choix ("ready-made" de Duchamp). »[103]

Cette conception du Ready-made duchampien est très proche de celle énoncée par Duchamp lui-même. En effet, Breton met ici l'accent, via la citation de Bachelard, sur le fait que le réel dépasse le donné immédiat, et que le Ready-made, en tant que processus, permet de rendre sensible cet état de fait, en proposant une nouvelle idée pour un même objet, mettant par là à jour le fait qu'un objet n'est que la projection à un moment donné d'un réel à *n* dimensions. A une seconde d'intervalle, l'objet n'est pas le même. Le simple fait de le renommer le rend autre, et pourtant, c'est le même. C'est bien le donné, le réel, qui vacille à tout moment, dans

[101] *Op. cit.,* p.359
[102] *Ibid.*
[103] *Ibid.* p.359

le surréel, qui n'est séparé du réel que par une distance « inframince ». Le Ready-made duchampien permettrait ainsi d'atteindre au dépaysement surréaliste, en transgressant, via la renomination de l'objet, la loi d'identité qui assigne à chaque chose un nom de façon fixe.

Cette interprétation surréaliste du Ready-made duchampien est aussi celle d'Arturo Schwarz, qui propose une « poétique du ready-made », fondée sur les deux notions de dépaysement et de hasard, dans l'héritage de Lautréamont et Roussel. Dans son article « De la poétique duchampienne à celle du Nouveau Réalisme »[104], l'auteur revient sur les conditions devant être réunies pour élever l'objet commun au niveau d'une œuvre d'art. Celles-ci sont au nombre de trois : la « couleur verbale », c'est-à-dire le titre, la décontextualisation, et le « rendez-vous ». Le critique rapporte ces trois conditions à deux principes fondamentaux, le dépaysement et le hasard. Le Ready-made réaliserait en actes la proposition de Lautréamont dans les *Chants de Maldoror*, (« Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection ») elle-même au fondement de la poétique surréaliste, en rapprochant – fortuitement, à l'occasion d'un « rendez-vous » – deux réalités distinctes via l'usage du titre, dont la fonction dépaysante est ici mise en avant, et le déplacement de l'objet, sa décontextualisation. A l'appui, Schwarz cite des titres de Ready-mades particulièrement déterminants : *In advance of the borken arm* (1915), *A bruit secret* (1916), *Pliant de voyage* (1916), *Apolinère Enameled* (1916), *Fontaine* (1917), ou encore *Trébuchet* (1917). De fait, dans les cas précis cités par le critique, le titre a un rôle primordial dans le changement de destination de l'objet. Au déplacement physique de l'objet d'un contexte usuel à un contexte artistique, s'ajoute un déplacement logique, qui nie la réalité physique de l'objet présent et cherche à en donner une idée autre. L'urinoir devient ainsi, par voie métaphorique, une « fontaine », la seule adjonction d'un titre, l'acte de renomination de l'objet, en change la vision, pointant par là même le caractère fondamentalement instable du réel. Le Ready-made serait donc, comme l'objet surréaliste, un objet dépaysé, et l'addition du titre et de l'objet relèverait de la même poétique du choc préconisée par les Surréalistes.

Pourtant, si une mise en parallèle est possible, le Ready-made ne se laisse pas complètement assimiler à l'objet surréaliste. Et, à nouveau, c'est la notion d'indifférence qui fait problème. Pour Breton comme pour la majorité des surréalistes, le regard surréaliste porté sur l'objet quotidien n'est certes en aucun cas un regard esthétique. Il ne s'agit pas de mettre à jour une quelconque beauté qui serait inhérente à ces objets :

[104] *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 1999, coll. « Conférences et colloques », pp.27-34

> « Que l'on comprenne bien, en effet, que les "objets" mathématiques, au même titre que les "objets" poétiques, se recommandent de tout autre chose, aux yeux de ceux qui les ont construits, que de leurs qualités plastiques et que si, d'aventure, ils satisfont à certaines exigences esthétiques, ce n'en serait pas moins une erreur que de chercher à les apprécier sous ce rapport »[105]

Ce n'est donc pas sur ce point que la divergence se produit. Mais l'indifférence duchampienne ne porte pas uniquement sur le caractère potentiellement esthétique de l'objet : pour lui, il s'agit de trouver un objet qui soit totalement dépourvu d'intérêt, face auquel il reste dans un état d'indifférence absolue, de neutralité extrême. Or l'appréhension surréaliste de l'objet vise à mettre à jour ce qu'il y a d'insolite dans l'objet apparemment banal. Son déplacement a pour but de modifier notre regard sur l'objet, qui, renommé ou assemblé avec d'autres, révèle ses potentialités de « représentation », « son pouvoir évocateur »[106]. C'est ce à quoi visaient, par exemple, les expériences surréalistes de connaissance irrationnelle de l'objet menées à partir de 1933. C'est aussi le sens de la métamorphose de la cuiller trouvée au marché aux puces, narrée par André Breton dans « Equation de l'objet trouvé »[107] :

> « C'est rentré chez moi qu'ayant posé la cuiller sur un meuble je vis tout à coup s'en emparer toutes les puissances associatives et interprétatives qui étaient demeurées dans l'inaction alors que je la portais. Sous mes yeux il était clair qu'elle changeait. De profil, à une certaines hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche – la courbure de ce dernier aidant – prenait figure de talon et le tout de la silhouette d'une pantoufle à la pointe relevée comme celle des danseuses. Cendrillon revenait bien du bal ! »[108]

Dans l'optique surréaliste, le Ready-made prend ainsi place dans une constellation où se trouve aussi l'objet trouvé. L'objet trouvé ne se confond pas avec le Ready-made, mais leur réunion au sein d'un même ensemble éclaire le sens de la démarche surréaliste vis à vis de l'objet. L'objet trouvé résulte d'une rencontre, d'un choc éprouvé à la vue d'un objet, souvent insolite, ce que le récit de la promenade au marché aux puces de Breton met précisément en avant.

Le rapport à l'objet ici mis en avant est donc tout sauf un rapport d'indifférence, et il nous semble que l'interprétation surréaliste du Ready-made va dans le même sens. Le déplacement de l'objet conduit à sa libération, qui se traduit par la modification de nos rapports rationnels d'avec les objets quotidiens. Libérés de la bête folle de l'usage, ces objets se mettent à nous parler, grâce au regard nouveau que nous portons sur eux. Le choix de

[105] « Crise de l'objet », *Op. cit.,* p.355
[106] *Ibid.*
[107] Paru dans *Documents* n°34, « Intervention surréaliste », Juin 1934, repris dans *L'Objet surréaliste, Op. cit.,* pp.109-118
[108] *Ibid.* p.115

l'objet, ainsi que sa réception, ne s'inscrit donc pas dans un rapport d'indifférence ou de neutralité, bien au contraire. Si un Ready-made comme *Fontaine* semble fonctionner dans ce sens, en raison du rapport métaphorique entretenu entre le titre et l'objet, ainsi qu'en raison de la nature même de l'objet choisi, qui oriente le spectateur vers un ensemble de connotations scatologiques[109], cette lecture n'est pas autorisée par *Roue de bicyclette* ou *Peigne* par exemple. Le titre n'y fait que désigner l'objet, sans qu'aucune connotation y soit associée, et sans qu'aucune image nouvelle émerge de cette rencontre. Dans tous les cas, le déplacement de l'objet dans un contexte autre le libère de sa valeur d'usage, mais l'objet ne fait que se désigner lui-même, de manière tautologique, sans renvoyer à un quelconque sens connotatif ou métaphorique. Le « dépaysement » y est somme toute très relatif.

Enfin, l'interprétation surréaliste du Ready-made diffère de la définition stricte donnée plus haut dans la mesure où elle tend à une abolition de la distance entre objet et sujet. Dans ses définitions de l'objet surréaliste, Breton insiste en effet sur le fait que l'objet, dépaysé, est le support d'une projection de l'inconscient, de l'imaginaire, sur l'objet banal. L'objet surréaliste émane du sujet, abolit la distance entre le sujet et l'objet en matérialisant des images produites en rêve ou en se faisant « désir solidifié », là où chez Duchamp la distance entre sujet et objet est absolue, compte tenu du principe d'indifférence. Ainsi, le « hasard objectif » à l'œuvre dans la trouvaille surréaliste est-il très différent de l'indifférence duchampienne, dans la mesure où il « provient des énergies de l'inconscient opérant en contradiction avec la réalité : travaillant au-dedans du sujet, la libido façonnera la réalité en fonction de ses propres besoins, en y trouvant l'objet de son désir. »[110] L'objet trouvé ressemblera alors à ce désir inconscient, manifestera quelque chose du sujet, ce qui n'est pas du tout le cas du Ready-made.

Ainsi, la lecture surréaliste du ready-made produit-elle un premier infléchissement, massif, du terme, en lui adjoignant des possibles, des potentialités nouvelles, absentes du Ready-made duchampien.

c – Le ready-made esthétisé : Les Nouveaux Réalistes

[109] Les interprétations d'inspiration psychanalytique n'ont d'ailleurs pas manqué.
[110] Rosalind Krauss, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, (trad. Claire Brunet), Paris, Macula (1977), 1997, coll. « Vues », p.114

Le groupe des « Nouveaux Réalistes » (Jacques de la Villéglé, Raymond Hains, François Dufrêne, Arman, Jean Tinguely, César, Yves Klein, Martial Raysse, Christo et Niki de Saint Phalle), réuni autour du critique d'art Pierre Restany à partir de 1960, se fonde sur une relecture du Ready-made qui en inverse littéralement le sens premier, du moins d'après ce qu'en explique Pierre Restany dans ses écrits. Le critique place les Nouveaux Réalistes en héritiers directs de Marcel Duchamp, par l'attention qu'ils portent à l'objet industriel : art de l'appropriation directe du réel objectif, le nouveau réalisme viserait à exalter la beauté de la « nature moderne », industrielle et publicitaire.

> « Le geste anti-art de Duchamp se chargeait de positivité. Le ready-made n'était plus le comble de la négativité dada, mais l'élément morphologique servant de base à l'établissement d'un nouveau répertoire expressif. »[111]

Dans cette perspective, le Ready-made serait alors un « objet plus », c'est à dire un objet pourvu de qualités esthétiques du seul fait de son déplacement dans la sphère artistique : « L'objet usuel quelconque est soustrait du règne de la contingence : par invocation, c'est-à-dire par le seul fait du choix volontaire, il devient une œuvre d'art, mais une œuvre d'art dotée d'un potentiel d'expressivité absolue et générale. » Le Ready-made serait alors, toujours selon Restany, « porté à la limite extrême de son extension »[112]. Duchamp aurait donné à voir la beauté de l'objet industriel par son geste, qui se voit alors retourné : de geste négatif, iconoclaste, il devient geste positif, libérant l'objet et l'art du « tout fait main », et porteur de potentialités expressives nouvelles.

On considère souvent que Restany aurait opéré un contresens à propos du Ready-made de Duchamp, en croyant que ce dernier avait voulu, avec ses Ready-mades, montrer la beauté de l'objet industriel. De fait, ce contresens s'explique aisément par l'absence de connaissance réelle du mouvement Dada à l'époque en France, comme l'écrit Camille Morineau dans un article sur ce qu'elle nomme la « filière » Duchamp, la révérence à Duchamp « se fait sur fond d'une médiocre connaissance du mouvement Dada, du moins d'une certaine mésinterprétation », connaissance superficielle qui donne lieu à « une esthétisation du ready-made »[113]. Duchamp lui-même s'est d'ailleurs insurgé contre les Nouveaux Réalistes, et le Pop art, dans une lettre à Richter de 1962 :

> « Ce Néo-Dada, qu'il s'appelle Nouveau Réalisme, Pop Art, assemblage etc., est une solution de facilité et vit de ce que Dada a fait. Lorsque j'ai découvert les ready-mades, j'ai essayé de disqualifier

[111] Pierre Restany, « A quarante degrés au-dessus de Dada » (1960), in *Avec les Nouveaux Réalistes sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2000, p.25
[112] *Ibid.,* p.27
[113] « La « filière » Duchamp », in *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 2007, p.100

> l'esthétique. Dans leur Néo-Dada, ils ont pris mes ready-mades et y ont trouvé une beauté esthétique ; je leur ai jeté un porte-bouteilles et un urinoir à la figure, comme un défi, et voici qu'ils les admirent pour leur beauté esthétique ! »[114]

Il nous semble pourtant que ce point de vue est assez réducteur, et jette par avance le discrédit sur toute tentative d'emploi du terme de « ready-made » pour décrire les propositions des Nouveaux Réalistes. Or le maintien du terme y compris pour des œuvres dont les intentions sont parfaitement opposées à celle de Duchamp nous paraît intéressant dans notre tentative d'élargissement du terme : même fondée sur un contresens, la vision proposée par Restany n'en reste pas moins intéressante, et importante, dans la mesure où elle permet d'ouvrir une autre voie à partir du Ready-made, toujours centrée sur l'objet, d'une façon très différente de celle des surréalistes. En effet, dans cette perspective, le ready-made devient un mode d'expression à part entière, ce que les réalisations très diverses des membres du groupe confirme avec éclat. D'ailleurs s'agit-il vraiment d'un contresens ? Une lecture attentive des propos de Restany nous montrent au contraire que ce dernier est parfaitement au fait du retournement qu'il fait subir au terme de « ready-made ». Il parle d'une « relecture » du ready-made, et non d'une répétition, d'une version « positive » du geste duchampien, ce qui laisse entendre que ce qu'il propose est différent. Cette posture nous semble confirmée par un texte largement postérieur à la naissance – et à la mort – du Nouveau Réalisme, datant de 1990 (donc à une époque où les connaissances sur Dada et Duchamp étaient largement plus avancées qu'en 1960), dans lequel le critique réaffirme avec force la « beauté » des ready-mades de Duchamp :

> « Les ready-mades de Duchamp sont objectivement beaux. En nous les faisant voir comme tels en 1913-1914, Duchamp s'attaque au tabou du "tout-fait-main" : la machine ne peut pas produire en série de beaux objets. Seule la main inspirée du créateur peut le faire. Duchamp prouve le contraire en nous donnant à voir la beauté dans les ready-mades, anticipant ainsi l'entière problématique de l'esthétique industrielle cinq ans avant la fondation par Gropius du Bauhaus de Weimar. »[115]

Dans ce passage le critique semble enfoncer le clou, allant même jusqu'à faire de Duchamp un « pionnier du design » ce qui nous incite à penser que Restany maintient volontairement sa position, en la revendiquant non comme une interprétation des intentions de Duchamp, mais comme une possibilité de réception de cette œuvre, qui aura été celle des Nouveaux Réalistes.

---

[114] cité dans Hans Richter, *Dada, Art et anti-art*, Bruxelles, Editions de la connaissance, s.d, p.207

[115] Pierre Restany, « Nouvelles approches perspectives du réel », *Avec le Nouveau Réalisme sur l'autre face de l'art, Op. cit.,* p.136

Les nombreuses œuvres hommages à Duchamp montrent que Nouveaux Réalistes, bien que méfiants à l'encontre de la tentative de Restany de les affilier au mouvement Dada[116], se reconnaissent effectivement une parenté avec le Ready-made. Parmi ces œuvres hommages on peut citer, entre autres, le *Frigo Duchamp* (1960) de Jean Tinguely, réfrigérateur muni d'une sirène aux hurlement aléatoires, le tableau-piège *Eaten by Marcel Duchamp* (1964) de Daniel Spoerri, *Hommage à R. Mutt* (1970), du même Spoerri, panneau réunissant les photographies de tous les urinoirs fréquentés par l'artiste au cours d'un laps de temps défini, ou encore *Gaz à tous les étages* (1961) d'Arman, clin d'œil à l'édition de luxe de l'ouvrage de Robert Lebel paru en 1959 pour lequel Duchamp avait réalisé un Ready-made intitulé *Eau et gaz à tous les* étages.

Les Nouveaux Réalistes proposent donc une nouvelle lecture du Ready-made, allant dans le sens de l'esthétisation. L'objet banal, industriel, se voit érigé au rang d'objet d'art à part entière, c'est à dire susceptible d'une interprétation esthétique, ou encore de matériau. Il devient un élément porteur de qualités plastiques propres. Arturo Schwarz va dans le même sens lorsqu'il rapproche la poétique du Ready-made de celle des Nouveaux Réalistes en donnant aux deux pratiques un certain nombre de postulats communs, desquels il titre trois propositions logiquement déduites les unes des autres. La première « laisse entendre que la partie est aussi belle que le Tout, le fragment que l'unité, puisqu'il n'existe qu'une seule substance et que celle-ci est belle », la deuxième « établit que l'Homme (…) étant le produit du Cosmos (…) est beau », d'où il s'ensuit que « le produit, c'est à dire la nature naturée, est aussi beau que le producteur, c'est à dire la nature naturante. » Tout cela mène à la troisième proposition, selon laquelle « tous les objets manufacturés sont des œuvres d'art », puisque le produit est aussi beau que le producteur[117]. Le monde se voit alors considéré comme un tableau dont l'artiste n'a qu'à prélever des fragments pour faire œuvre de beauté.

Une telle conception du Ready-made autorise alors une approche formelle, plastique, de l'objet, très prégnante dans les œuvres des Nouveaux Réalistes, qui se traduit par son insertion dans une véritable « grammaire », souvent plus proche de l'assemblage que du Ready-made à proprement parler. Les deux pratiques, rapprochées par cette conception plastique de l'objet, n'en viennent cependant pas tout à fait à se confondre comme nous le montre Arturo Schwarz qui propose de nommer « ready-made » des œuvres autres que celles de Duchamp. Dans le même article, le critique dresse une typologie des différents modes de

[116] L'intitulé de l'exposition proposée en 1961 par Restany, « A quarante degrés au-dessus de Dada », provoqua notamment la colère de Raymond Hains et d'Yves Klein qui refusaient de se laisser assimiler au mouvement Dada et proclamaient leur singularité.
[117] P. Restany, « De la poétique duchampienne à celle du Nouveau Réalisme », *Op. cit.,* p.30

réalisation possibles du ready-made, qui sont selon lui au nombre de quatre (deux types « historiques », duchampiens, et deux autres types apportés par les Nouveaux Réalistes). Il distingue le ready-made « tout court », illustré par le *Porte-bouteilles* de 1914, où l'objet ne subit aucune transformation, le « ready-made aidé », « qui est obtenu quand l'intervention de l'auteur se borne à changer l'angle habituel de perception d'une entité qui ne subit aucune autre modification de ce fait » comme *Fontaine*, mais aussi un « troisième genre », qui se vérifie « au moment où l'auteur porte à la puissance n la même entité », représenté par les accumulations d'Arman dans lesquelles un même objet se voit répété, additionné à lui-même, et, enfin, un quatrième type est représenté par les « Tableaux pièges » de Spoerri « dans lesquels une situation créée par le hasard est congelée et re-proposée grâce à une modification de l'angle habituel de perception »[118], (table dressée à la verticale). A cette liste pourraient également s'ajouter les objets brisés par Arman lors de ses « Colères », les déchets présentés dans des cubes de plexiglas du même (les « Poubelles »), ou encore les carcasses de voitures compressées de César. D'une manière générale, les Nouveaux Réalistes tendent à diversifier et à multiplier les modes d'interventions possibles sur l'objet, proposant davantage de ready-mades – très – aidés que le ready-mades « tout court ».

Dans son usage nouveau réaliste, l'objet n'a cependant pas qu'une valeur plastique : il devient aussi, par sa référence constante au monde « réel », un moyen expressif visant à confronter le spectateur à une nouvelle perception du réel qui l'entoure. L'œuvre ready-made sera devient alors, selon les propos de Restany, une forme de nature morte, une présentation, et non plus une représentation, de la « nature industrielle », de l'environnement nouveau dans lequel l'homme évolue. L'objet ne fait pas que se représenter lui-même, il devient métonymique, représente une réalité sociologique, celle de la nouvelle société de consommation. Les œuvres de Martial Raysse, notamment la série « Hygiène de la vision », qui présentent des objets aseptisés , tels qu'ils sont présentés dans les supermarché, ou les vitrines de grands magasins en sont un exemple marquant. L'appropriation de l'objet donne ainsi lieu à des solutions esthétiques multiples.

d – Mettre en scène l'objet : « ready-mades » contemporains

Bertrand Lavier

Parmi les artistes contemporains considérés comme les héritiers directs de Marcel Duchamp, Bertrand Lavier occupe une place de premier plan. L'œuvre de Lavier tourne toute

[118] *Ibid.* p.32

entière autour de l'objet, selon une perspective *a priori* très proche du Ready-made : superpositions (*Brandt / Haffner*, 1984), objets peints (« Cinq pièces faciles », 1981), objets soclés (*JMB*, serrure soclée, ou *Teppaz*, porte documents soclé, 1994), toutes ses œuvres mettent en scène des objets quotidiens, banals, à peine modifiés par l'adjonction d'une couche de peinture reproduisant exactement les couleurs et motifs de l'objet originel, ou par l'ajout d'un socle. Cependant, à l'instar des Nouveaux Réalistes, Lavier propose une lecture du Ready-made qui se fonde sur un retournement complet : dans ses œuvres, l'artiste met en effet constamment en avant la dimension formelle des objets présentés, considérés comme de véritables sculptures. Les objets de Lavier sont faits pour être regardés, et l'artiste les considère comme des œuvres d'art à part entière. Lors d'un entretien Lavier évoque ainsi ce qu'il appelle l' « échec du ready-made » : selon lui, le Ready-made duchampien ne « tient » pas, au sens où, une fois l'idée portée par l'œuvre comprise, celle-ci s'annule d'elle-même. L'artiste prend ici en compte l'évolution du regard porté sur le ready-made à travers le temps, et prend acte du fait que, une fois l'effet de choc passé, ces objets redeviennent ni plus ni moins que de simples sculptures. La proposition conceptuelle présente dans l'œuvre passe, mais l'objet, en tant que présence, reste. Or, considérés en tant que sculptures, les ready-mades de Duchamp n'ont strictement aucun intérêt (ce qui est une résultante du principe d'indifférence qui préside au choix de l'objet) :

> « Les objets achetés par Duchamp au BHV sont devenus des sculptures comme les autres, voire moins intéressantes que bien d'autres, parce que aucun de ces objets, une fois admise la pertinence théorique du geste qu'ils illustrent, est susceptible de retenir durablement l'attention. »[119]

Partant, Lavier, tout en réitérant le geste duchampien et en prenant acte de son sens profond d'interrogation sur le statut de l'œuvre d'art, abandonne le principe d'indifférence pour choisir des objets ayant à ses yeux un intérêt plastique, formel, réel – tout en restant des objets banals. Le choix de l'objet répond ainsi à deux exigences : l'objet doit être banal, connu, pour que, comme chez Duchamp, un effet de reconnaissance s'opère, pour que le spectateur puisse, un instant, oublier qu'il s'agit d'une œuvre d'art et ne voir devant lui qu'un objet banal déplacé. Mais cet objet doit aussi répondre à des exigences formelles :

> « Comme n'importe quel artiste qui veille au jeu des formes, Lavier prête consciencieusement attention à la ligne, aux couleurs, aux proportions des objets ; il tient compte également de la relation qui s'établit entre eux dans les superpositions. »[120]

[119] Cité par Catherine Francblin, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999, coll. « La création contemporaine » p.41
[120] *Ibid.*

Ce souci formel n'évacue pas pour autant la dimension conceptuelle du travail de Lavier : il en est le corrélat. En effet, les objets de Lavier, tout comme les Ready-mades de Duchamp, créent également un effet de tension du à leur déplacement. Même recouvert de peinture ou soclé à la manière d'un objet océanien, l'objet, maintenu volontairement en état de fonctionnement (la radio peinte continue de fonctionner), continue de renvoyer à son contexte d'origine, à s'indexer comme objet banal. Dès lors, une tension supplémentaire vient s'instaurer entre l'aspect formel et l'aspect conceptuel, qui n'est pas de l'ordre de l'exclusion comme chez Duchamp (l'objet que nous avons sous les yeux est-il un objet banal ou une œuvre d'art ?), mais de l'ordre de la coprésence (l'objet qui nous est présenté est un objet banal et une œuvre d'art, justiciable d'une approche formelle).

En outre, le questionnement posé par Lavier opère un déplacement par rapport au propos de Duchamp : il ne s'agit plus de se demander si cet objet est une œuvre d'art ou non, mais, une fois le statut d'art accepté, et mis en avant (par le soclage ou la peinture), de se demander si cette œuvre est une sculpture, ou une peinture, etc. Lavier glisse ainsi d'un propos général sur l'art à un propos ayant plus spécifiquement trait au genre :

> « Certains critiques diraient que ça vient de Duchamp. Ils n'auraient pas tort, mais si je ne faisais que répéter le geste duchampien, ça passerait aussi bien qu'un porte-bouteilles. Or, ce que je fais est très différent. Un réfrigérateur sur un coffre-fort, c'est visuellement déstabilisant. Les questions que posent les superpositions sont également différentes. Le porte-bouteilles vous demande s'il est de l'art. Les superpositions vous demandent si elles sont de la sculpture. Elles font porter la question sur la catégorie, pas sur l'art. Les catégories sont plus rigides que la définition de l'art. (…) J'ai déjà dit que je suis un artiste qui fait des tableaux et des sculptures, c'est toujours vrai. »[121]

En peignant des objets de façon à mettre en évidence la « patte » de l'artiste, à l'aide de touches rappelant les peintures de Van Gogh, ou en exposant les objets banals sur des socles habituellement réservés à la présentation d'objets exotiques, ou encore sur des socles qui eux-mêmes sont des objets banals, Lavier indexe des conventions propres à chaque genre, met à nu ces conventions, et incite à s'interroger sur leur validité : cette radio est repeinte à l'identique à l'aide d'une épaisse couche de peinture laissant apparaître les touches, la main de l'artiste, ce qui fait signe vers la peinture, pourtant il s'agit d'un objet en trois dimensions, banal se surcroît, et cette touche, cette trace de la main n'exprime rien, elle ne fait que

[121] *Ibid.,* p.168

reproduire à l'identique les couleurs et inscriptions déjà présentes sur l'objet. (Sa démarche est comparable en cela aux *Ale Canes* de Jasper Johns).

Ainsi, selon Manfred Schneckenburger, Lavier, à l'instar d'autres artistes jeunes détourne la stratégie duchampienne de l'indifférence, « redonnant ainsi au déplacement neutre du ready-made sa signification sociale, son ambiguïté esthétique et le rayonnement de l'émotion. »[122] Une fois encore, le principe d'indifférence qui préside au choix de l'objet chez Duchamp est écarté : « il redonne aussi à l'objet de ce que la "beauté de l'indifférence" lui avait enlevé, le style, la forme, le goût, bien plus, parfois même la psychologie et l'autobiographie. »[123] Là où chez Duchamp l'objet n'a aucun intérêt formel, et disparaît au profit de la démonstration, chez Lavier un équilibre instable est maintenu entre les deux aspects du ready-made. Il ne s'agit plus de savoir si l'objet doit requérir une attention visuelle, formelle ou si ce dernier n'est qu'un prétexte à une réflexion sur le statut de l'œuvre d'art, mais de maintenir l'objet entre ces deux pôles.

Jeff Koons

Les objets présentés en vitrine par l'artiste souvent qualifié de « néo pop » Jeff Koons dans sa série « The New » (1980-1986), principalement des aspirateurs, répondent à une visée totalement différente. Placés directement dans la lignée des Ready-mades par leur auteur, ces œuvres présentant des aspirateurs flambant neuf s'en veulent le versant « optimiste » :

> « Je pense que les appareils visaient à être aussi objectifs que possible. Ils voulaient traiter avec l'histoire des ready-mades et ajouter avec optimisme à cette histoire. Et je crois que la série *The New* a ajouté quelque chose à l'histoire de Duchamp. »[124]

Ces oeuvres dont les titres ne font que reprendre le nom du modèle et de la marque de l'aspirateur exposé (*New Hoover Deluxe Rug Shampooer*, 1979 ; *New Hoover Celebrity QS*, 1980-86 ; *New Shp-Vas Wet/Dry* 1980 ; *New Shelton Wet/Dry* 1981-86) mettent en valeur, par leur dispositif, la notion même de nouveauté, comme le nom de la série dont ils font partie l'indique. Eclairés par des néons et présentés dans des vitrines, c'est-à-dire selon des codes empruntés à l'univers du grand magasin, ces objets, contrairement à ceux de Lavier, ne fonctionnent pas, ils ne doivent jamais fonctionner, ils doivent rester neufs, car ce qui est exposé est précisément « leur intégrité de naissance ». L'objet est ici exhibé moins en tant

[122] Manfred Schneckenburger, « Un jongleur entre l'art et la production », *Bertrand Lavier*, Berlin, Bernard-Heiliger-Stifting, edition pro arte, 1999, p. 31
[123] *Ibid.,* p.32
[124] Entretien Koons / Anthony Haden-Guest, in Angelika Muthesius (ed.), *Jeff Koons*, Taschen, 1992, p.15

qu'objet usuel qu'en tant que marchandise, fétiche, objet de désir, et leur choix même répond à une volonté de l'artiste de mettre en valeur leur dimension quasi sexuelle :

> « Je ne les montrais pas avec indifférence. J'étais très clair. Je les montrais pour leur qualité anthropomorphique, leur caractère androgyne. Ce sont des machines qui respirent. Quand elles fonctionnent, elles se proposent d'aspirer la saleté. Elles ont perdu leur virginité. Si l'on faisait marcher l'une de mes œuvres, elle serait détruite ! »[125]

Il s'agit bien pour l'artiste de proposer une lecture nouvelle du Ready-made, que nous pourrions qualifier de lecture « pop » tant l'attrait pour le mode de présentation de l'objet marchandise, pour l'image de l'objet comme objet de désir véhiculée par sa mise en valeur publicitaire, ici la vitrine, est ici primordial. Dans ce cas de figure, l'objet n'est pas entièrement coupé de son contexte, mais montré dans un dispositif qui mime le contexte premier d'apparition de l'objet, qui est le grand magasin. Le discours s'oriente alors vers l'idée d'une mise en scène fétichiste de l'objet neuf.

Parmi d'autres exemples possibles, nous pourrons encore citer les travaux de Haim Steinbach, entièrement centrés sur l'objet banal qu'il met en scène de façon minimale sur des étagères de facture minimaliste. L'objet se voit alors repositionné et, associé avec d'autres sur cette étagère, il change de signification, se charge d'une valeur sémiotique différente. Les « charge-objets » de Jean-Michel Sanejouand, « le plus légitime de tous les ayants droits de Marcel Duchamp » selon les dires de Didier Ottinger[126], qui consistent à mettre en présence deux objets que rien ne rapproche (comme par exemple l'œuvre *Juan les pins* (1963), réunissant une tronçonneuse et un coussin) de façon à provoquer une fascination incompréhensible et à perturber l'espace qui les entoure, ou les « psycho objets » de Jean-Pierre Raynaud, eux aussi centrés sur l'objet banal, proposent d'autres lectures du ready-made, davantage fondées sur des rapprochements d'objets que sur leur isolement cependant.

Ainsi, les variations autour du Ready-made comme objet sont-elles nombreuses au XXe siècle, et répondent à des visées et des philosophies très différentes les unes des autres. A l'indifférence duchampienne s'opposent d'autres critères de choix et de mise en scène de l'objet qui traduisent un réinvestissement constant de cette pratique. Cependant, si le Ready-made prend part à l' « aventure de l'objet » au XXe siècle, son influence et ses héritages ne

[125] *Ibid.* p.16
[126]« Michel Sanejouand ou l'éloge de l'irréductibilité »,
http://www.sanejouand.com/fr/biblio/textes/didier_ottinger.php

sauraient se réduire aux diverses modalités de mise en scène de l'objet. Le Ready-made, comme nous allons le voir maintenant, concerne aussi d'autres médiums comme l'image.

2 / De l'objet à l'image : le ready-made « iconique »

a – Les objets et leurs images : le Pop Art

Après une période d'oubli relatif due à la prédominance de l'expressionnisme abstrait sur la scène artistique américaine, la fin des années 1950 est marquée par un regain d'intérêt pour le mouvement Dada, et plus particulièrement pour Duchamp, alors plus célèbre aux Etats Unis qu'en France.[127] C'est essentiellement via deux artistes, Robert Rauschenberg et Jasper Johns, que cette reconnaissance se manifeste, et, surtout, qu'un éclairage nouveau est porté sur le Ready-made, amorçant en cela une autre « lignée » dans l'héritage duchampien, que nous appellerons la lignée de l'image.

La série des « *Flags* » (à partir de 1954) de Jasper Johns, considérée comme « pré-pop », bien que n'étant pas, techniquement parlant, de l'ordre du ready-made, jette les bases d'une nouvelle lecture de l'œuvre de Duchamp, qui déplace le propos sur les conditions de la vision, propos qui sera justement au cœur de la problématique pop. Les « *Flags* » de Jasper Johns sont des œuvres peintes à l'encaustique reproduisant à l'identique les motifs du drapeau américain, dans un format strictement identique à celui d'un drapeau. Il ne s'agit donc pas de ready-mades, puisqu'il n'y a pas déplacement d'un objet, mais recréation à l'identique, dans un médium autre, d'un objet banal. Ces « *Flags* » ne sont pas des représentations de drapeaux : les bords du tableau se confondent strictement avec les bords du drapeau, ce qui ne permet pas d'y déceler la représentation d'un objet. En outre, le tableau a un format strictement identique à celui du drapeau standard. Il se confond donc en partie avec le drapeau, et, de loin, il peut effectivement sembler au spectateur voir un drapeau accroché au mur. Pourtant, cette illusion s'estompe vite lorsque l'on s'approche. Les traces de peinture, empâtements dus à l'usage d'un matériau dense, l'encaustique, ne laissent aucun doute quant à la présence d'une main, d'une « patte », dans la réalisation de ce tableau. Johns use ainsi de la peinture d'une manière éminemment paradoxale : la peinture, la matière, valorisée alors par le courant dominant de l'expressionnisme abstrait comme étant moyen d'expression du sujet,

[127] En raison du succès de scandale de son *Nu descendant un escalier* à l'Armory Show en 1914

est ici utilisée d'une manière qui rappelle ce courant (densité de matière, traces du pinceau), tout en étant bridée par sa sujétion absolue au motif du drapeau, qu'elle ne fait que reproduire de manière minutieuse. Ainsi, le spectateur se retrouve face à un drapeau-tableau, une œuvre qui est à la fois un drapeau, et un tableau, un peu de la même manière dont on doute de la nature des objets peints par Lavier. Mais dans ce cas précis vient s'ajouter un autre élément, qui est la planéité absolue de la peinture que nous avons sous les yeux. Le regard, attiré comme par réflexe par les traces de peinture, cherche en vain à pénétrer la toile, comme il l'aurait fait face à une œuvre expressionniste qui immerge le spectateur dans le tableau pour lui faire éprouver une expérience sensorielle intense. Le tableau se pose, obtus, devant le regard, comme une pure surface, comme un objet, qui ne dit rien d'autre que sa propre présence et se refuse à toute interprétation d'ordre connotatif par exemple. Johns, tout comme Duchamp, a en effet bien précisé à plusieurs reprises les motivations de ses choix d'objets, qui reposent, elles aussi, sur l'indifférence complète. Le choix d'un objet neutre, inintéressant, permet ainsi selon lui de passer directement outre pour s'intéresser à la peinture. Le regard oscille ainsi en permanence de la vision du tableau à la vision du drapeau, sans que la coexistence des deux soit possible puisque le tableau se confond bord à bord avec le drapeau.

Cette œuvre de Jasper Johns (par ailleurs proche et collectionneur de Duchamp), nous semble particulièrement représentative de ce que sera le Pop Art alors naissant, dans la mesure où il déplace le propos du ready-made de l'objet à l'image, plus précisément de l'objet à l'image de l'objet (c'est aussi le cas avec les *Ale Canes*, moulages en bronze peints de cannettes de bière). Ce qui intéresse Johns, et intéressera les artistes Pop, c'est moins l'objet en tant que tel que l'image, et, plus généralement, la vision.

Le Pop Art se caractérise par son intérêt pour le répertoire visuel nouveau généré par la nouvelle société de consommation, via la publicité. Il s'agit d'un art de l'emprunt, dont les artistes s'approprient les images existantes, banales, le plus souvent de façon littérale. La démarche pop se rapproche ainsi au ready-made duchampien en tant qu'elle procède d'abord d'une sélection, d'un choix, et d'un déplacement du banal dans la sphère artistique. S'apparentant davantage à des ready-mades comme *Pharmacie*, *Apolinère Enameled* ou encore *Rose Selavy, eau de voilette* , portant sur des images et non sur des objets, le Pop Art opère en quelque sorte un déplacement du Ready-made, de l'objet vers l'image, déplacement qui ne va pas sans un certain nombre de conséquences comme on va le voir.

Si le Pop Art, particulièrement le Pop Art américain, est taxé à juste raison d'ambiguïté dans le rapport de fascination-répulsion qu'il entretient vis à vis de l'image

publicitaire, il ne faut pas pour autant en conclure trop rapidement – ce que Duchamp fait lui-même – qu'il s'agit d'un art visant à exalter la nouvelle imagerie générée par la société de consommation. Les artistes pop puisent dans un répertoire d'images qui sont déjà des clichés, et c'est précisément en vertu de cette banalité qu'ils les choisissent, et non en fonction de leur séduisante nouveauté. Roy Lichtenstein choisit ses images dans des bandes dessinées grand public aux personnages tous semblables, anonymes, justement pour accentuer l'effet « cliché » de ses tableaux, les portraits de Warhol concernent des stars (Marylin Monroe, Liz Taylor, Elvis Presley) déjà célèbres depuis une dizaine d'années, dont tout le monde connaît le visage via les magazines et affiches de cinéma, ou encore des emballages communs (*Brillo Boxes*, *Campbell Soup*). Dans tous les cas il s'agit de puiser dans le familier, le déjà vu, l'image banale. Tom Wesselman explique ainsi la façon dont il procède pour choisir une image :

> « En 1960 et 1961, j'ai peint l'avant d'une Ford de 1950. Pour moi, le résultat était neutre. Cela ne me rendait pas furieux, et ce n'était pas non plus une image nostalgique. Seulement une image. J'utilise des images tirées de vieux magazines – quand je dis vieux, je veux dire de 1945 à 1955 – une période que nous n'avons pas encore commencé à considérer comme de l'histoire. S'il s'était s'agi de l'avant d'une voiture neuve, cela aurait soulevé des passions de certaines gens tandis que le devant d'une vieille voiture aurait provoqué chez d'autres un sentiment de nostalgie. Les images sont comme des non-images. Il y a de la liberté en cela. »[128]

Les artistes pop travaillent donc à partir de l'image familière, sur le commun, sur ce qui, par sa répétition, est déjà devenu indifférent. Ce qui les intéresse dans ces images, ce n'est donc pas, dans un premier temps, leur beauté inhérente ou leur particularité, mais leur anonymat, leur banalité extrême. S'il est difficile de parler d'indifférence visuelle à propos des Pop, cet accent mis sur le banal reste prégnant.

Les Pop sont aussi proches de Duchamp dans leur démarche dans la mesure où l'objet ou son image, le stéréotype, le banal, est présent pour lui-même. Il est pris pour ce qu'il est. Il n'est pas pris dans un montage ou un assemblage qui en changerait la destination, qui en ferait un matériau plastique, comme la coupure de journal chez les cubistes, ou qui changerait le sens de l'image, comme dans les photomontages des dadaïstes berlinois. L'image apparaît seule, sans aucun commentaire, et n'entre en résonance avec rien d'autre qu'elle-même (même le titre ne fait que reprendre le contenu de la publicité, n'en change pas le sens). Des œuvres comme *Close before striking* (1961), de Warhol, reprenant littéralement, mais de

[128] Cité par Nicole Dubreuil-Blondin, *La Fonction critique dans le Pop Art Américain*, Montréal, Québec, Canada, 1980, Presses de l'Université de Montréal, p.139

façon démesurément agrandie, une publicité présente sur une boîte d'allumettes, ou encore les dessins de Lichtenstein reprenant telles quelles des vignettes de catalogue de vente en sont des exemples éclatants. Dans le premier cas, on constate en outre que, comme chez Johns, les bords du tableau se confondent avec ceux de l'image empruntée. Le tableau se fait lui-même simulacre d'image banale, sans qu'aucune recontextualisation interne ne soit mise en œuvre. Lawrence Campbell parle d'une esthétique de l'objet trouvé à propos de Lichtenstein :

> « Lichtenstein ne copie pas : il agrandit, sélectionne, transforme les couleurs, change les proportions et pourtant il conserve l'aspect général des originaux. Mais qu'il copie des façon mécanique ou non, cela a plus ou moins d'importance, cette question fait appel à un concept qui est fondamentalement étranger à ce qu'il fait. Ses bandes dessinées sont, en fait, des objets trouvés. En les choisissant et en les élargissant, il les retire de leur contexte original et nous force à les voir dans un environnement différent. »[129]

Plutôt que d' « objet trouvé », expression dont les résonances nous renvoient plutôt à la trouvaille surréaliste ou à une esthétique du déchet, on parlera pour notre part d'esthétique ready-made. La pratique Pop consiste à prendre une image, à l'isoler de son contexte pour la présenter dans un contexte autre, artistique, de façon à nous la faire voir autrement. Celle-ci est présentée telle quelle, sans qu'aucun indice ne nous indique quel point de vue l'artiste porte sur l'image qu'il s'est appropriée. Face à ces œuvres, comme face au Ready-made duchampien, le spectateur est donc amené à se poser la question de savoir quelle est la valeur de ce déplacement, à s'interroger sur la raison de la présence de cette image banale sous ses yeux, dans cet endroit.

Les œuvres Pop ne sont pas, à proprement parler, des ready-mades, puisque dans tous les cas l'image empruntée est refaite, repeinte, il y a donc transfert d'un medium à l'autre. Mais le Pop Art nous semble marquer une étape importante dans la réception du ready-made, dans la mesure où il opère un déplacement de l'objet vers l'image, et vers un questionnement portant sur la vision, sur la perception. Ce qu'il nous donne à voir, c'est notre univers quotidien, ses objets familiers, mais surtout les schèmes culturels à travers lesquels cet univers est perçu. Par le déplacement d'images banales, les artistes pop interrogent nos habitudes perceptives, la façon dont la prolifération des images modifient nos habitudes perceptives :

> « Mon œuvre ne porte pas sur la forme. Elle porte sur la vision. Voir des choses me stimule et je m'intéresse à la manière dont les autres voient les choses. Je suppose que "voir" à son niveau le plus profond

[129] Cité par Nicole Dubreuil-Blondin, *Op. cit.,* p.154

> peut être synonyme de la forme, ou plutôt, que la forme est le résultat d'une vision unifiée. »[130]

Les artistes Pop proposent ainsi en quelque sorte des images d'images, en représentant la façon dont les médias de masse représentent le monde. Contrairement aux ready-mades, ces œuvres portent sur des messages déjà construits, et nous amènent à questionner cette mise en forme du réel. Ainsi, face à une œuvre de Warhol nous présentant un portrait de Liz Taylor (*Liz*, 1963), le spectateur est pris d'un doute : qu'est-ce que cette œuvre nous montre exactement ? S'agit-il d'un portrait de Liz Taylor par Andy Warhol ? Ou Warhol nous montre-t-il une image de presse représentant Liz Taylor ? Le contenu de l'œuvre ne serait alors pas Liz Taylor, mais l'image de Liz Taylor telle que véhiculée par les médias, sa représentation. Une hésitation est assez similaire à celle que peut ressentir le spectateur face au ready-made duchampien : s'agit-il d'un urinoir ? Ou de la représentation d'un urinoir par un urinoir (tautologie) ? Ou encore de la représentation d'une fontaine par un urinoir ?

Si les œuvres Pop sont des peintures, il n'en reste pas moins que, à l'instar des Ready-mades, ce sont des peintures qui rejettent toute trace de subjectivité, de la « patte » de l'artiste, s'opposant ainsi frontalement à l'expressionnisme abstrait, dont on peut se douter que l'aspect exclusivement « rétinien » et expressif agaçait profondément Duchamp lui-même. Tout comme Duchamp dans ses dernières peintures (*Broyeuse de Chocolat*), l'art des artistes Pop est un art « sec »[131], qui imite scrupuleusement, ou emploie réellement, des moyens de reproduction mécanisés. En effet, l'image est reproduite à l'aide de techniques elles-mêmes empruntées à la production publicitaire, comme le *hard edge* (grands aplats de couleur), le pochoir, ou la sérigraphie. Dans tous les cas, ces techniques visent à camoufler, ou à éliminer, le travail de la main, à effacer toute trace de subjectivité (la réalisation de l'œuvre est même parfois laissée à un tiers, comme chez Warhol), pour donner l'impression au spectateur qu'il a affaire à une image reproduite mécaniquement (c'est ce à quoi vise aussi l'usage des *ben day dots*, points de trame, chez Lichtenstein). La dépersonnalisation – toute duchampienne – de l'œuvre d'art, vise ainsi à concentrer le propos sur l'image, sur la vision, et non plus, comme chez les expressionnistes, sur l'expression d'une subjectivité. Chez Warhol, l'usage de la sérigraphie vise même à assimiler l'œuvre d'art à l'image banale jusque dans son mode de production, qui en mime la production à grande échelle :

---

[130] *Ibid.*

[131] « Il m'était impossible de me faire à la peinture éclaboussée au hasard des coups de pinceaux sur la toile. Je voulais revenir à un dessin absolument *sec*, à la composition d'un art *sec*, et quel meilleur exemple de ce nouvel art que le dessin mécanique. », Entretien avec J.-J. Sweeney, *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.179

> « Je pense que quelqu'un devrait être capable de faire les peintures à ma place. Je n'ai pas réussi à rendre chaque image aussi clairement et simplement identique à la première. (…) La raison pour laquelle je peins de cette façon est que je voudrais être une machine, et je me dis que ce que je fais comme une machine, c'est exactement ce que je veux faire. »[132]

Cette technique est poussée à son paroxysme avec les *Boîtes Brillo* en 1964, qui sont les répliques exactes, fabriquées elles aussi selon un mode de production sériel, mais en contreplaqué, des cartons utilisés pour la livraison des marchandises dans les supermarchés. Ainsi, les boîtes en elles-mêmes miment les boîtes en carton réelles, et le procédé de fabrication de ces simulacres est lui-même un simulacre de production à la chaîne. Ce principe mimétique est d'ailleurs maintenu jusque dans le mode d'exposition de ces boîtes : exposées empilées les unes sur les autres, exactement comme dans un entrepôt de supermarché.

Faut-il voir dans ces pratiques une valorisation esthétique des images générées par la société de consommation ? Une exaltation de l'*american way of life* ? Ou, au contraire, une critique de ces nouvelles représentations qui aplatissent la vie, nous font voir le réel à travers un prisme qui est celui des médias ? Nous ne trancherons pas cette question, dans la mesure où le simple fait de la poser montre, il nous semble, tout l'intérêt, et l'ambiguïté, de ce mouvement : ici comme chez Duchamp le spectateur n'est pas guidé, il est laissé libre de son interprétation. Ici aussi, ce sont les regardeurs qui font les tableaux, libre à eux d'y voir de la beauté, ou une critique. La valeur de déplacement est quelque chose qui fait partie de l'œuvre, qui doit être questionnée en tant que telle.

Ainsi, le Pop Art marque nous semble-t-il une étape importante dans la réception du Ready-made, dans la mesure où ce dernier se voit déplacé de l'objet à l'image, plus précisément à l'image publicitaire. Dès lors, le passage à l'image s'accompagne nécessairement d'un passage à la vision, au regard. On ne regarde pas une image « en tournant la tête », dans la mesure où l'image appelle le regard, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'une image publicitaire dont c'est précisément la fonction première. En outre, contrairement à l'objet, l'image re-présente déjà quelque chose.

L'usage de la logique du ready-made chez les Pop consiste à opérer une mise à distance : le déplacement de l'image, la présentation de l'image banale sous les traits d'une œuvre d'art (elle en a encore les apparences : une toile, un cadre, de la peinture, une galerie),

[132] Entretien avec Swenson, 1963, in Kenneth Goldsmith (ed.), *Andy Warhol, entretiens 1962-1987* (traduits de la l'américain par Alain Cueff), Paris, Grasset, 2006, p.43

amène à regarder cette image comme une œuvre d'art, c'est à dire à la contempler. Mais l'absence de composition (de re-composition autre que celle de l'image première), la platitude extrême de l'image, la simplification, etc. nous disent dans le même temps qu'il n'y a rien à contempler dans cette œuvre d'art d'autre que l'image banale qui nous est présentée dans son extrême simplicité, comme une évidence.

b – Recycler les images toutes faites

L'art contemporain est fortement marqué par l'héritage Pop, dont il accentue l'aspect « ready-made », en abandonnant la médiation de la peinture au profit d'emprunts « directs ». Il est difficile de dresser un panorama de ces pratiques tant elles se sont multipliées jusqu'à aujourd'hui. Nicolas Bourriaud parle à ce propos d'une esthétique généralisée de la « postproduction ». Une frange très importante de l'art contemporain se caractérise ainsi, depuis les années 1970-1980, par l'abandon de la production de nouvelles images au profit du réemploi constant d'images préexistantes. L'art n'ayant plus le monopole de la création d'images, l'artiste se « contentera » de puiser dans le répertoire toujours plus vaste d'images qui se présentent chaque jour à lui via les médias de toutes sortes : « La matière qu'ils manipulent n'est plus *première*. Il ne s'agit plus pour eux d'élaborer une forme à partir d'un matériau brut, mais de travailler avec des objets d'ores et déjà en circulation sur le marché culturel, c'est à dire déjà *informés* par d'autres. »[133]

Si cette pratique d'emprunt n'est pas rapportable au seul Ready-made (les nombreuses pratiques de collage et de montage au cours du XXe siècle l'attestent), en revanche la façon dont ces emprunts se pensent sont largement tributaires des problématiques mises en jeu par le Ready-made duchampien quant au statut de l'œuvre d'art. En effet, comme l'explique Bourriaud, l'œuvre n'est plus, ici, pensée comme étant le réceptacle de la vision de l'artiste sur le monde, mais « elle fait fonctionner les formes à l'intérieur desquelles se déroule notre existence quotidienne »[134]. L'œuvre d'art serait alors moins un objet ajouté au réel, dans un espace réservé, qu'un dispositif permettant re-voir la façon dont l'image quotidienne nous représente le monde. Inscrite au milieu d'un réseau de signes, l'œuvre n'est plus pensée comme une forme autonome, mais comme un dispositif relationnel dans lequel le sens naît de la relation, de la collaboration entre l'artiste et celui que Duchamp appelle le « regardeur ».

[133] Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du réel, 2003, coll. « documents sur l'art », p.5
[134] *Ibid.,* p.12

L'artiste n'impose rien, mais se contente de montrer au spectateur non plus son « réel », mais bien le réel tel qu'il est informé par l'image médiatique.

Parmi toutes les œuvres qui remettent en jeu des images existantes selon diverses modalités (montage, mixage, détournement, collage, recréation, etc.), un certain nombre se caractérisent par l'appropriation littérale, sans effet de montage ni d'inflexion visible donnée à l'image, accompagnée, ou non, d'une légende.

Les agrandissements photographiques de Richard Prince en sont un exemple intéressant. Cet artiste, considéré faisant partie du courant des « simulationnistes » ou « appropriationnistes », qui, dans les années 1980, réunissait un certain nombre d'artistes (Jeff Koons, Sherrie Levine, Louise Lawler, Mike Bidlo) dont les travaux consistaient à refaire ou à s'approprier de façon littérale des œuvres d'art ou des images déjà existantes, a notamment été rendu célèbre par sa série des *cow boys* (1989). Dans ces œuvres, invariablement intitulées *Untitled (cow boy)*, Prince propose un agrandissement photographique d'images empruntées à plusieurs campagnes de publicité pour la marque Malboro, publicités qui mettaient systématiquement en scène un *cow boy*, symbole du mythe américain de la conquête de l'Ouest. L'image est reprise telle quelle, et agrandie, la seule modification apportée à la publicité consistant à gommer tout élément linguistique de façon à laisser l'image nue. En résultent des photographies en couleur, de format assez important, présentant une image très esthétisée, et très chargée symboliquement. Ici, le choix de l'image n'est certes pas fondé sur l'indifférence visuelle, mais, tout comme chez les artistes Pop, l'absence totale d'inscription d'une posture quelconque à l'intérieur de l'œuvre laisse le spectateur dans le doute quant aux intentions de l'artiste et quant à la nature de l'image qu'il a sous les yeux : s'agit-il d'une simple photographie mettant en scène des *cow boy* de façon esthétisée ? La reconnaissance de la nature publicitaire de l'image en question, désormais inscrite comme telle dans notre mémoire visuelle, jette le trouble : toute représentation esthétisée de *cow boy*, toute célébration du mythe américain est-elle désormais liée à une campagne publicitaire pour des cigarettes ? Peut-on se réapproprier ces images en les présentant de façon « nue », ou la publicité a-t-elle définitivement marqué ce type de représentations ? Et ainsi de suite, chaque spectateur pouvant se poser autant de questions qui resteront sans réponse.

Ainsi, une œuvre comme celle-ci, dénuée de tout commentaire, dans laquelle la personnalité de l'artiste n'apparaît à aucun moment, nous paraît pousser encore un peu plus loin la problématique mise en place par le Pop Art en confrontant directement le spectateur aux images qui l'entourent. Le simple déplacement d'un contexte à l'autre, le simple fait de

placer ces images dans un contexte artistique, c'est à dire dans un contexte où le spectateur est convié à la contemplation attentive des images qu'on lui propose, et non plus dans l'état d'attention distraite qui est la sienne lorsqu'il est confronté au flot journalier des images, amène à jeter un regard nouveau sur ces images, qui révèlent alors leur contenu réel. Clichés, stéréotypes, codes, tout l'arsenal rhétorique mis en place par l'image publicitaire ne peut manquer de sauter aux yeux. Le déplacement permet ainsi de proposer au spectateur non pas une analyse en actes, puisque l'artiste reste en position de retrait, il ne fait que re-montrer du déjà vu, mais une expérience autre de l'image, de la même façon que Duchamp propose une expérience autre de l'objet.

Les travaux plus récents de Claude Closky[135] nous fourniront un autre exemple contemporain. Les œuvres de Claude Closky reposent elles aussi sur le principe de l'appropriation d'images publicitaires ou tirées de magazines de mode, selon des modalités cependant très différentes. Closky, en cela assez représentatif de beaucoup de travaux contemporains, utilise une multitude de médiums et de supports pour montrer ces images : collages, vidéos, diaporama, sites Internet, mais aussi livres d'artiste, voire suppléments de magazines à grand tirage. Les interventions de l'artiste sur les images empruntées sont en général nulles ou réduites au strict minimum (adjonction d'une légende). L'essentiel de son travail consiste en effet à classer ces images, selon des critères d'une simplicité désarmante : classements par couleurs, par thème (la position des aiguilles dans les publicités pour les montres, invariablement 10h10, la nourriture dans la publicité), par ordre croissant de prix (de 1 à 1000F), etc. Nous nous intéresserons ici essentiellement à deux séries, celle des *Aoûtiens* (1998), présentée sous forme de diaporama, et celle qui est présentée dans le livre *Mon Père*[136] (2002).

La série des *Aoûtiens* est un diaporama présentant à la suite plusieurs images tirées de publicités, ayant toutes en commun de représenter des gens beaux et heureux, évoluant dans des paysages paradisiaques. Outre la mise en série, qui accentue l'effet de répétition du même cliché d'image en image, le sens de cette œuvre repose sur le rapport entre le titre et ce qui y est représenté. Le titre a ici pour fonction de désigner le contenu des images, d'en réduire la polysémie, pourtant déjà très limitée tant les images en question sont chargées de codes et de stéréotypes. C'est justement dans cette tension instaurée entre le titre et ce que l'image représente que tout se joue. Le néologisme « les Aoûtiens », lui même en provenance directe

[135] Justement lauréat du « prix Marcel Duchamp » en 2005
[136] *Mon Père*, Paris, M19, 2002

du langage médiatique, désigne cette partie de la population dont l'unique point commun est de partir en vacances au mois d'Août, par opposition à l'autre moitié des vacanciers français qualifiés alors de « Juillettistes ». La particularité de vocable est de ne servir qu'une fois par an, lors du départ en grandes vacances d'une grande partie de la population, avec lequel coïncident les inébranlables « marronniers » des journaux télévisés (« les Aoûtiens auront-ils cet été plus de soleil que les Juillettistes ? »). Il s'agit donc d'un vocable à la fois extrêmement banal, et pour le moins flou puisque, rappelons-le, ces personnes ne sont regroupées qu'en fonction de leur date de départ en vacances : il peut désigner n'importe qui, à condition qu'il parte en vacances au mois d'Août, de préférence au bord de la mer, symbole des vacances d'été pour la majorité des Français. Dans la série de Closky, ce vocable spécifie ainsi la date de départ en vacances des personnes représentées sur les images en question, qui, dès lors, sont simplement censées montrer des personnes lambda en vacances au bord de la mer. Or il saute au yeux que ces personnes ne sont correspondent manifestement pas à l'archétype du vacancier – de l'Aoûtien : peaux lisses et bronzées, corps parfaits, jeunes et musclés, lieu paradisiaque (rappelons que la figure de l'Aoûtien telle que décrite dans les reportages TV part plutôt en camping à St Michel Chef Chef que sur les îles Caïman), mais aussi perfection de l'image en elle-même, cadrage, lumière, mise en scène, tout cela ressemble peu à un reportage sur cette catégorie de population, et beaucoup à des publicités pour crème bronzante, ici il s'agit en l'occurrence d'une publicité pour une marque de cigarettes. A ce premier décalage s'en ajoute un autre, lié cette fois au dispositif de monstration de ces images, le diaporama, un dispositif qui n'est pas quant à lui sans rappeler les séances « diapo » auxquelles certains des Aoûtiens soumettent bon gré mal gré leurs amis au moment de leur retour de vacances. Le dispositif prend ainsi l'allure d'une projection privée, celle du souvenir de vacances, mais nous présente en lieu des photographies amateur des enfants batifolant dans l'eau légèrement surexposées, des images dont l'artificialité saute aux yeux du fait même de ce décalage.

Ce principe est repris d'une manière différente dans l'ouvrage intitulé *Mon Père* : dans cet ouvrage est présentée une série d'images tirées de publicités dont le point commun est de représenter des hommes – tous jeunes et beaux, bien entendu, parfois seuls, parfois accompagnés d'enfants, occupés à diverses activités. Là encore, l'artiste n'a pratiqué aucune intervention sur l'image en question, mise à part, dans certains cas, l'élision des éléments linguistiques l'accompagnant. A chacune de ces images est en revanche ajoutée une légende, écrite à la main, au stylo bille, présentée dans un cadre blanc sous l'image ou encore sur la page adjacente. Dans chacune de ces légendes, un sujet prend la parole, présentant l'homme

figurant sur la photographie comme étant son père : « Mon père me portait dans l'eau où j'avais pas pieds », « C'est mon père qui me donnait le biberon » etc. Au fil des pages, une petite chronique de la vie ordinaire se dessine, donnant à l'ensemble l'aspect d'un carnet de souvenirs, ou d'un album photo dans lequel un sujet aurait légendé chacune des photos de son père, en lui adjoignant un souvenir personnel, plus ou moins signifiant. Tout comme dans la série des *Aoûtiens*, une tension s'instaure donc entre la légende, qui renvoie à la sphère du sujet, de l'intime, et les images empruntées, dont à nouveau le caractère stéréotypé saute aux yeux, à l'exemple des scènes représentant un homme à la plastique parfaite donnant le biberon, en parfait papa, à un bébé hilare, lui aussi très beau. En outre, le dispositif choisi ici, le livre, participe de cette tension, en jouant sur le rapport entre auteur et lecteur prévu par le medium qui est un rapport de presque intimité, la lecture étant une activité par définition solitaire. Le narrateur nous convie à partager son intimité, mais les images font problème.

L'effet de telles œuvres provient donc à la fois du décalage entre le titre ou la légende et l'image empruntée, et du choc provoqué entre la nature de l'image et le dispositif de monstration, quel qu'il soit, selon une logique qui est aussi celle du Ready-made duchampien (décalage titre / objet, décalage objet / contexte d'exposition), ici appliqué à l'image. Si le principe d'indifférence de préside ni au choix ni à la réception de l'image, en revanche, tout comme chez Richard Prince, la posture de l'artiste au regard de ces images reste ambiguë : il ne s'agit pas d'une posture ouvertement critique ou politique, mais d'une mise en dispositif qui invite le spectateur à réfléchir à ces images, une fois la crise de rire passée – l'humour étant, on l'aura compris, très présent dans ces pièces, comme chez Duchamp d'ailleurs.

Ces deux exemples, parmi de nombreux autres, nous semblent représentatifs de la lecture contemporaine du Ready-made et de son transfert à l'image, dans la mesure où ils posent, chacun à leur manière, deux questions cruciales quant à un possible élargissement du terme.

Tout d'abord, ces travaux portent, à l'instar du Pop Art, sur l'image, l'image banale, dont l'archétype est l'image publicitaire. Le déplacement du ready-made de l'objet à l'image semble ainsi en infléchir la portée dans le sens d'un questionnement sur la vision du monde proposée par le flot quotidien des images. Cependant ce qui peut apparaître comme un infléchissement met en réalité l'accent sur une dimension déjà présente, de façon plus discrète, chez Duchamp. Nous avons en effet déjà noté que parmi les œuvres de Duchamp répertoriées sous le terme de « ready-made » se trouvaient des images. Au vu de la conception générale du ready-made telle que décrite par Duchamp, on ne peut que s'étonner de cette

présence, qui semble contredire de façon éclatante le principe d'indifférence dont on a vu que Duchamp l'attendait aussi du spectateur : « le ready-made est un objet que l'on regarde en tournant la tête, on prend note qu'il est là, c'est tout. »[137] Si l'objet peut, et doit s'effacer derrière la démonstration, qu'en est-il de l'image ? contrairement à l'objet, l'image, même banale et dénuée d'intérêt comme une vulgaire publicité pour la peinture Sapolin, a pour propriété fondamentale d'appeler le regard. Pour autant cet appel au regard ne fait pas tomber l'œuvre dans le « rétinien » qui, rappelons le, concernait un type d'œuvres précis dans lequel l'image occultait la pensée. Duchamp précise bien à propos de la peinture surréaliste dont il est un admirateur que, bien que portée sur l'image, cette peinture donne aussi à penser, est aussi conceptuelle, condition à laquelle elle ne saurait tomber dans le « rétinien ». De la même façon, ces œuvres nous présentant des images empruntées appellent à modifier notre regard sur celles-ci, et surtout invitent le spectateur à une réflexion sur la raison de leur présence incongrue dans cet espace d'exposition, à interroger la valeur du déplacement et la nature du choix qui a présidé à ce déplacement. Ces images convoquent la « matière grise », elles donnent à penser, ce qui est précisément la fonction du ready-made.

Le second point commun à ces pratiques d'appropriation d'images est aussi à trouver dans le fait que l'image empruntée… est une image, c'est-à-dire que, en tant qu'image, elle est nécessairement dépendante d'un support, problème qui ne se pose pas pour l'objet. Imprimée ou télévisée, l'image est quelque chose de déjà médié, et cette médiation influe sur son sens et sur son statut. Dès lors, l'appropriation de l'image peut s'effectuer selon deux modalités. Elle peut être directe, auquel cas l'artiste prendra l'image sur son support d'origine : une affiche directement prise dans la rue, une page de magazine exposée telle quelle, une image télévisée présentée à l'aide d'un moniteur. C'est selon cette modalité que Marcel Duchamp emprunte la publicité pour la peinture Sapolin par exemple. Mais, bien souvent, l'appropriation est indirecte, l'artiste prend l'image telle quelle et en modifie le support de diffusion. Non pas parce qu'il en change le medium, comme chez les artistes pop où il peut y avoir passage de la photographie à la peinture par exemple, mais parce qu'il modifie la façon dont cette image apparaît : passage du papier glacé de magazine au diaporama chez Closky, ou encore passage du même papier glacé à la photographie agrandie chez Prince. Dans quelle mesure peut-on encore dans ce cas parler de « ready-made » ? Le changement de support modifie en profondeur la façon dont nous appréhendons l'image, qui, matériellement, devient autre, même si visuellement elle reste la même. Une précision cependant : les images concernées sont, par définition, des images banales, et, en tant que

[137] Entretien avec Alain Jouffroy, *Op. cit.,* p.46

telles, ce sont des images reproductibles à l'infini, sur différents supports et médias. Contrairement à des œuvres d'art, et à l'instar de l'objet usuel, elles sont produites en série, la notion d'original ne les concerne pas plus qu'elle ne concerne un peigne par exemple.

3 / Le Ready-made, un objet dans un espace : lectures conceptuelles

Vers la fin des années 1960, le Ready-made a fait l'objet d'autres héritages, à rechercher du côté de l'art dit « conceptuel » et de l'art minimal. Le point commun à ces deux approches est de se situer à l'opposé des lectures portant leur attention exclusivement sur l'objet ou l'image, pour prêter davantage attention au fait que le Ready-made est un objet déplacé d'un espace à l'autre. Pour les artistes conceptuels, le Ready-made est ainsi avant tout une proposition, dans laquelle l'objet n'est que le point d'appui à une démonstration portant sur la définition de l'art. L'espace qui entoure le Ready-made sera alors compris comme espace social, symbolique, l'espace de l'art. Du côté des artistes minimalistes, le Ready-made a ceci d'important que l'œuvre ne se réduit pas à un objet, mais consiste en un objet et un espace. L'objet indexe l'espace en tant que lieu physique, et ce lieu devient partie intégrante de l'œuvre. Ces deux visions ont donné lieu à des pratiques qui, à l'instar du Ready-made duchampien, pensent l'œuvre comme un tout dont l'objet n'est que l'incarnation matérielle, ou seulement l'une des composantes visibles.

a – « Tout art (après Duchamp) est conceptuel »[138] *(Joseph Kosuth)*

Cette relecture du Ready-made comme démonstration à propos de l'art a été particulièrement le fait de la branche « tautologique » de l'art conceptuel, représentée par Jospeh Kosuth et le collectif *Art & Language*. Selon ces artistes, le Ready-made est, et n'est que, une interrogation sur l'art. Revenant sur le principe d'indifférence et sur le fait que l'objet duchampien n'est pas un objet fait pour être regardé, Kosuth explique ainsi que le ready-made constitue un point de passage, une rupture de paradigme, permettant le passage d'un art de la forme à un art de la fonction :

> « L'art "moderne" et les réalisations antérieures semblaient liés en vertu de leur apparence formelle. Autrement dit, le "langage"

[138] Joseph Kosuth, « Art after philosophy » in *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Paris-Musées, Société des Amis du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989, pp.23-81 (première publication en français dans *Art press* n°1, décembre janvier 1973)

> artistique demeurait le même alors qu'il exprimait de nouvelles choses. L'événement qui permit de concevoir et de comprendre qu'il était possible de "parler un nouveau langage" tout en conservant un sens à l'art fut le premier "ready-made" de Marcel Duchamp. À partir du "ready-made", l'intérêt de l'art ne porte plus sur la forme du langage, mais sur ce qui est dit. Ce qui signifie que le "ready-made" fit de l'art non plus une question de forme, mais une question de fonction. Cette transformation – ce passage de l'apparence à la conception – marqua le début de l'art moderne et celui de l'art "conceptuel". Tout l'art (après Duchamp) est conceptuel. »[139]

Ainsi, le Ready-made est avant tout une proposition conceptuelle, incarnée dans un objet. Précisons en effet, avec Catherine Millet, que l'art conceptuel ne coïncide pas nécessairement, ou du moins systématiquement, avec une dématérialisation de l'objet d'art. Défini comme interrogation sur l'art, il peut passer par toutes les incarnations possibles (tableau, photographie, objet), mais dans tous les cas, celle-ci ne se distinguera pas par son aspect formel, relégué au dernier plan. L'indifférence qui préside au choix de l'objet chez Duchamp devient alors, dans cette perspective, une nécessité. C'est précisément parce que l'objet est neutre, sans aucun intérêt, qu'il peut servir de support à la démonstration en actes. Le spectateur, au lieu de regarder l'objet, de s'intéresser à cet objet dans sa forme ou sa matérialité, est amené à s'interroger sur le sens de cette présence dans cet endroit : en quoi cet objet est-il une œuvre d'art ? L'œuvre dans son ensemble, le « ready-made », désignera alors ce processus intellectuel, ce cheminement, dont l'objet n'est que l'incarnation passagère, et facultative :

> « le ready-made n'interroge même plus les possibilités de l'art au niveau d'un simple remaniement formel mais d'emblée, au niveau des "conditions" de l'art. Duchamp met en évidence le fait qu'un objet devient objet d'art parce qu'il est vu dans un contexte artistique et parce qu'il a été choisi par un artiste. De plus, le ready-made ne sert rien d'autre que cette mise en évidence. »[140]

Pour les artistes conceptuels, « la leçon de Duchamp réside donc exclusivement dans la mise à jour de cette frontière où naît l'objet d'art. »[141] Contrairement à l'héritage des « objecteurs », qui, selon Catherine Millet, n'ont fait, en insérant l'objet banal dans le champ de l'art selon les modalités qu'on a vues, que repousser les frontières de l'art, poursuivant par là-même la tradition moderne de la rupture, les artistes conceptuels auraient quant à eux opéré un saut paradigmatique, en prenant l'art pour sujet exclusif de l'art. Ce faisant, ils auraient repris ce travail de questionnement là où Duchamp l'avait laissé, se situant ainsi dans la continuité

[139] *Ibid.*
[140] Catherine Millet, « L'art conceptuel comme sémiotique de l'art », in *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Editions Daniel Templon, 1972, p.11
[141] *Ibid.*

directe du ready-made : « pour la première fois le problème de l'art est repris là où Duchamp l'avait laissé. L'art après Duchamp, c'est à dire l'art de l'objet, du Pop Art au Nouveau Réalisme, n'a fait que se maintenir sur la brèche ouverte par celui-là. »[142] Les mouvements « héritiers » du ready-made de Duchamp, le Pop Art et le Nouveau Réalisme, n'auraient fait que repeindre le ready-made en rouge et en bleu, pour reprendre une expression de Maciunas citée par Ben, cité par C. Millet, c'est-à-dire qu'ils auraient maintenu l'attention sur l'objet, et, ce faisant, sur autre chose que l'art lui-même, en conférant des sens, symboliques, esthétiques, à l'objet. C'est d'ailleurs ce que Joseph Kosuth semble considérer comme l'échec de Duchamp : en laissant l'objet tel quel il prêtait le flanc aux interprétations symboliques ou esthétisantes, ce qui, on l'a vu, n'a pas manqué d'arriver.

Dans son œuvre de 1965 intitulée *One and three chairs*, Kosuth semble effectivement reprendre le travail là où Duchamp l'avait laissé, en proposant une autre forme de « ready-made », formulée de façon à ce que cette fois l'objet ne se laisse pas prendre au filet des interprétations. *One and Three chairs* se compose d'une chaise, donc d'un objet quelconque, accompagné de sa photographie sur les lieux mêmes de son exposition, donc d'une image de chaise, à côté de laquelle se trouve une définition tirée du dictionnaire, agrandie, du mot « chaise ». Ce dispositif, que Kostuh a employé pour d'autres objets (une horloge, une scie, etc.), qui consiste à présenter l'objet accompagné de la définition du mot qui désigne cet objet, est pensé par l'artiste comme étant une manière d'empêcher toute interprétation de l'objet présenté. Kosuth part en effet du constat que le Ready-made de Duchamp a été dévoyé, au sens où il a donné lieu à des interprétations diverses qui se concentraient sur l'objet, ses possibles significations, voire son esthétisme. Là résiderait la limite du Ready-made duchampien, dans son incapacité à se défendre des mésinterprétations. C'est précisément pour éviter cette dérive possible que l'artiste place, à côté de l'objet, la définition du mot qui sert à le désigner. Selon Catherine Millet, en confrontant l'objet au concept auquel il sert de référent, Kosuth le dépouille de telles possibilités d'évocation :

> « Il n'est plus permis alors de définir cet objet en tant qu'œuvre d'art au moyen d'analogie anecdotiques (la chaise exprime une certaine pensée de l'artiste ou certaines caractéristiques de son milieu) ou esthétiques (cette chaise est belle au même titre que l'était celle peinte par Van Gogh.) »[143]

[142] *Ibid.,* p.12
[143] Catherine Millet, « L'utilisation du langage dans l'art conceptuel », *Op. cit.,* p.26

Dans son travail, Kosuth cherche ainsi à en revenir à ce qui était, selon lui, le véritable sens du Ready-made, et surtout, à maintenir, au niveau de la réception, le principe d'indifférence qui préside au choix de l'objet chez Duchamp, à empêcher toute interprétation de l'objet, et à supprimer l'ambiguïté du Ready-made.

Un travail comparable, qui lui aussi remet au premier plan un élément fondamental du Ready-made de Duchamp qui est le langage, est réalisé par le collectif *Art & Langage*, par exemple dans une pièce de 1967, *Mirror Piece* qui se présente sous la forme de treize feuilles imprimées et d'un miroir, encadrés sous verre. Sur les feuilles on peut lire le texte suivant :

> « Considérez les individuations suivantes :
>
> a/ un miroir ordinaire accroché dans une pièce. Le spectateur l'identifie comme tel en lui attribuant immédiatement sa fonction normale.
>
> b/ le même miroir accroché dans une galerie. Le spectateur le reconnaît toujours comme un miroir, mais *suppose* que l'intention du miroir est en tant qu'*art*. Le miroir peut alors être classé soit selon sa fonction normale, soit selon sa fonction intentionnelle *en tant qu'art*. Cependant, bien que la contexte artistique encadre la fonction intentionnelle, le spectateur n'a aucune indication de quelque concept sous-jacent justifiant une telle fonction.
>
> c/ Le même miroir accroché dans une pièce ou une galerie, mais présenté avec des notes et des diagrammes. Ce texte devient une « structure » d'encadrement pour le miroir *en tant qu'art* et contribue à donner à la « vision » du spectateur sa cohérence sur un arrière-plan de connaissance particulières.
>
> Ce n'est plus le contexte de la pièce ou de la galerie qui sert à identifier la fonction du miroir ; l'intention est construite au sein même de l'œuvre. »[144]

Ici, comme chez Kosuth, une dimension supplémentaire est adjointe au ready-made, qui n'est pas un titre ou une inscription n'ayant rien à voir avec l'objet présenté comme chez Duchamp, mais une sorte de « mode d'emploi », série de textes et autres schémas, dont le but est bien de restreindre l'interprétation possible de l'œuvre en explicitant le concept qui la sous-tend. Le spectateur ne pourra alors en aucun cas y lire autre chose que ce que l'artiste a voulu y mettre. Ce « verrouillage » de l'œuvre par le langage constitue somme toute une lecture restrictive de du Ready-made duchampien, dans la mesure où la liberté du « regardeur » y est fortement bridée, au profit de la mise en avant de l'intention de l'artiste qui fait le tout de l'œuvre.

Un aspect important de la lecture conceptuelle du Ready-made tient à la mise en œuvre d'une réflexion concernant l'institution et le langage dans la définition de l'art. Refusant de réduire le ready-made à une simple proposition analytique du type « ceci est une

[144] Cité dans *L'Art conceptuel, une perspective, Op. cit.,* p.104

œuvre d'art », d'autres artistes conceptuels travaillent à en extraire toutes les conséquences théoriques en expliquant que « avec et après le ready-made, la construction esthétique devient en fin de compte le sujet d'une définition légale et le résultat d'une validation institutionnelle. »[145] Si les critères traditionnels de jugement esthétique comme le goût sont sapés par le ready-made, alors « la définition de l'esthétique devient en fait une affaire d'ordre linguistique et de conventions de langage, ainsi qu'un contrat légal et un discours institutionnel »[146]. De fait, le Ready-made ne peut exister en tant qu'œuvre d'art que grâce à sa nomination en tant que tel (« nominalisme pictural »), mais aussi grâce à son insertion dans un contexte artistique, qui en valide l' « articité ». Le Ready-made opère ainsi un déplacement, de l'estimation esthétique des œuvres, à l'estimation du caractère artistique ou non de telle ou telle œuvre. Le rôle de l'institution, musée, galeries, critiques, etc., devient alors prédominant. C'est elle qui décide ou non de valider le choix de l'artiste en le présentant comme art. Le Ready-made ne saurait exister en tant qu'œuvre d'art en dehors de l'institution qui en confirme la validité en tant qu'œuvre. Il démontre ainsi en actes le lien de dépendance qu'entretien l'œuvre avec son contexte d'apparition. Partant, de nombreux artistes conceptuels vont jouer sur ce constat, en exploiter les conséquences esthétiques, en proposant des œuvres dont le sens repose sur une mise à jour et un questionnement de ces conditions. Les propositions de Michael Asher vont dans ce sens. Dans les années 1970, il entame ainsi une série de travaux qui consistent à intervenir sur l'architecture de la galerie où il « expose », dans le but de révéler les conventions du système de l'art. En 1973, lors d'une exposition à la galerie milanaise Franco Toselli, il enlève la peinture de tous les murs et du plafond de la galerie, laissant apparaître le crépi brunâtre d'origine et les transformations subies par le lieu au fil du temps. L'œuvre se confond alors avec l'architecture du lieu de l'exposition, tout en sapant sa fonction classique. L'espace de la galerie devient lui-même un ready-made aidé, l'œuvre en elle-même consistant à indexer un élément précis de cette espace, ici la dimension idéologique sous-jacente au traditionnel « white cube » :

> « Traditionnellement, l'intérieur blanc d'une galerie commerciale présentait la production d'un artiste à l'intérieur d'un cadre architectural jouissant d'une fausse autonomie. Si, par son absence, le spectateur était amené à se rappeler la peinture blanche, une question intéressante était soulevée : comment la "partition" blanche de la peinture affecte-t-elle le contexte de l'art que l'on voit d'habitude sur cette surface de support ? »[147]

[145] Benjamin H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle, aspects de l'art conceptuel, 1962-1969 », *Op. cit.,* p.29
[146] *Ibid.*
[147] Cité par Daniel Marzona, *Art Conceptuel*, Köln, London, Paris, Taschen, 2005, coll. « La petite collection », p.32

La lecture conceptuelle du Ready-made en fait donc un objet à réflexion, un type d'œuvre ayant pour propos d'interroger les conventions qui font l'œuvre, une œuvre critique.

b – L'espace comme partie de l'œuvre. Art minimal et Ready-made

Dans certains de ses aspects l'art minimal des années 1960 se situe également dans la lignée du Ready-made, et il en éclaire ce faisant un aspect souvent négligé par la focalisation sur la nature de l'objet. Un terrain commun entre les artistes minimalistes et Duchamp peut, dans un premier temps, être trouvé au niveau des types de matériaux utilisés. Les artistes minimalistes usent en effet essentiellement de matériaux usinés, déjà mis en forme, comme des briques, des blocs de ciment ou encore des néons comme chez Dan Flavin. L'usage de tels matériaux répond, tout comme chez Duchamp, à une volonté de libérer l'œuvre de toute vocation expressive, et d'arriver à une forme la plus neutre possible, de façon à éviter toute tentative de projection symbolique ou illusionniste sur l'objet présenté à la vue.

Mais, surtout, la sculpture minimaliste a cela en commun avec le Ready-made qu'elle se présente comme un tout indivisible, comme un bloc dans lequel aucune relation, aucune hiérarchie interne n'est perceptible. La relation se fait alors avec l'espace physique externe, et non entre les parties entre elles. Ce fonctionnement est aussi celui du Ready-made : en tant qu'objet présenté seul (et non mis en relation avec d'autres comme c'est le cas pour l'assemblage), le Ready-made se présente comme un tout réfractaire à l'analyse formelle, une totalité close sans relations internes. Il n'a de relation qu'externe, avec l'espace qui l'entoure de façon immédiate. Certes le Ready-made entretient une relation d'ordre davantage symbolique que physique avec l'espace qui l'entoure, comme on l'a vu, là dans le cas de la sculpture minimale c'est l'espace en tant que lieu physique qui est convoqué, mais il est frappant et intéressant de constater que dans les deux cas une relation externe se substitue à une relation interne. Comme l'explique Rosalind Krauss dans son histoire de la sculpture, les minimalistes ont tiré des conséquences structurales du Ready-made, par opposition aux artistes pop qui se seraient centrés sur l'aspect thématique (ce qui, on l'a vu, n'est pas entièrement exact) :

> « Par son recours à des éléments d'origine commerciale, l'art minimal a quelque chose en commun avec le pop art : un intérêt pour le ready-made de Duchamp (…). Une différence importante sépare toutefois minimalistes et artistes pop dans leur conception du readymade culturel. Les artistes pop travaillaient sur des images déjà fortement connotées, telles que photographies de stars ou bandes dessinées. Les minimalistes utilisaient au contraire des éléments qui n'étaient chargés

> d'aucun contenu spécifique. Ils pouvaient donc logiquement traiter le readymade comme un donné abstrait et centrer leur attention, de manière plus générale, sur les modalités de leur utilisation. Prenant en compte les conséquences structurales plutôt que thématiques du readymade, ils l'exploitèrent de manière beaucoup moins anecdotique que les artistes pop. »[148]

En ce sens, les minimalistes sont proches des conceptuels. Ce qui est mis en avant, ce n'est pas l'objet, qui au fond importe peu, qui ne doit pas être regardé pour lui-même, mais quelque chose de l'ordre de la relation, entre un objet et un espace.

c – Installations et questionnements contemporains

Des questionnement de ce type, touchant à l'espace d'exposition à la fois en tant qu'espace physique et en tant qu'espace symbolique, se retrouvent dans nombre de pratiques contemporaines. D'une façon générale, la pratique aujourd'hui généralisée de l'installation trouve en partie sa source dans le Ready-made duchampien, particulièrement lorsqu'elle use d'objets banals. Le propre de l'installation est en effet de prendre en compte l'espace d'exposition dans lequel elle est « montrée », à tel point que cet espace devient, à plusieurs titres, partie intégrante de l'œuvre. La frontière entre l'œuvre et son espace d'exposition se dissout, l'œuvre ne se donne plus comme un objet autonome mais comme un tout dans lequel l'objet n'est qu'une composante parmi d'autres. Cette prise en compte de l'espace environnant, tant physique que symbolique, était déjà incluse dans le principe même du Ready-made. En effet, dans le cas du Ready-made l'œuvre n'advient qu'une fois exposée, puisque le même objet montré dans un autre espace social, une vitrine de magasin par exemple, ne se verrait pas accorder le statut d'art. Dès lors, on peut tout à fait considérer que le Ready-made, en tant qu'œuvre, indexe l'espace dans lequel l'objet est montré, le montre tout autant que l'objet, ou, plus précisément, on peut considérer que le rôle de l'objet banal, une fois importé dans cet espace nouveau, a pour fonction d'indexer cet espace. Ce qui est alors à « voir » ou à comprendre, ce n'est pas l'objet en tant que tel, mais ce qu'il montre et ce qu'il dit de cet espace. Le Ready-made, comme beaucoup d'installations, dit quelque chose de l'espace dans lequel il est montré (ici que c'est cet espace qui lui confère son statut d'art).

Les « environnements » de Guillaume Bijl par exemple consistent à recréer à l'identique un espace existant dans celui de la galerie : une laverie automatique (galerie Andate Rotorno, Genève, 1985), une salle de musculation, une auto-école sont ainsi tour à

[148] *Op. cit.,* p.257

tour « déplacés » par l'artiste dans le cadre de galeries ou de musées (le *Stedelijk Museum* d'Amsterdam devint ainsi un magasin de tapis d'orient durant le temps d'une exposition en 1985). L'espace est recréé jusque dans ses moindres détails, ainsi pour la galerie Andate Bijl avait disposé des machines à laver, des séchoirs, un table en formica, des sièges, un distributeur de lessive, un changeur de monnaie etc., jusqu'aux revues posées sur la table basse pour patienter. Cette recréation à l'identique d'un espace fonctionnel crée alors, à l'instar du Ready-made, un conflit pragmatique entre deux espaces sociaux d'ordinaire distincts, dans lequel se lit la dimension critique de cette démarche qui indexe sur le mode de l'ironie les difficultés des lieux d'art et évoque leur possible annexion par d'autres activités plus pratiques et plus directement rentables.

4 / Le ready-made contre l'art

La lecture conceptuelle du Ready-made nous invite ainsi à voir en lui une forme de démonstration à propos de l'art. Le Ready-made serait dans cette perspective un objet tautologique, ne renvoyant qu'à lui-même et à sa présence dans le « monde de l'art », mettant par là même à jour les conventions sous-jacentes à la constitution de l'œuvre d'art comme œuvre. L'approche dadaïste, puis la lecture proposée par le mouvement Fluxus dans les années 1960-1970 nous semble être précisément à l'opposé de cette approche tautologique. En effet, ces deux mouvements, dont le premier est considéré comme le mouvement auquel Duchamp appartenait, et l'autre se réclame explicitement de Duchamp, ont pour point commun de chercher à rompre non seulement avec la conception traditionnelle de l'œuvre d'art, mais avec l'art lui-même, considéré comme un monde clos et figé, auquel est préféré la « vie », le « flux ». S'approprier des éléments préexistants, quels qu'ils soient, cela revient alors non pas à faire entrer ces emprunts au « réel » dans le monde de l'art, mais à faire entrer l'art dans la vie. Dès cet instant, l'art sera, selon la formule célèbre de Robert Filliou, « ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

a – L'objet banal contre l'œuvre d'art : Duchamp Dada (II)

Envisagé dans son contexte historique d'apparition, le Ready-made duchampien est à considérer en relation au mouvement Dada, auquel Duchamp était lié. Dans cette perspective, l'intrusion de l'objet banal dans la sphère artistique, que l'on retrouve également dans les

pratiques de collage et d'assemblage dadaïstes, est un geste éminemment provocateur, iconoclaste, visant à critiquer la définition traditionnelle de l'œuvre d'art et à abolir les frontières entre l'art et la vie. C'est en ce sens que le Ready-made est souvent considéré par les historiens de l'art comme un geste emblématique de la négation dadaïste, en tant qu'il nie la différence entre l'œuvre d'art et l'objet quotidien, invitant par là même à une déhiérachisation ou un nivellement. Le Ready-made serait alors davantage à comprendre comme un geste, un acte destructeur, scandaleux, en accord avec le goût dadaïste pour la provocation, dont *Fontaine*, et *L. H. O. O. Q.* sont les manifestations les plus importantes, en raison de leur caractère ouvertement profanateur : dans ces deux cas le choix de l'objet ne répond visiblement pas à une posture d'indifférence de la part de l'artiste. L'urinoir est un objet « bas », trivial, lié au corps, à la miction, et ajouter des moustaches ainsi qu'une légende à l'humour potache (« elle a chaud au cul ») à la Joconde, au symbole du grand art par excellence, relève de la profanation. A l'œuvre d'art Duchamp oppose l'objet banal, au travail et à la maîtrise technique, le simple choix, parfois même laissé au hasard, à l'expression d'un génie, une œuvre dépersonnalisée. Le Ready-made peut ainsi être rapproché d'autres geste emblématiques, comme par exemple la fameuse *Sainte Vierge* de Francis Picabia, simple éclaboussure d'encre due au hasard nommée et signée par l'artiste, ou encore, du même Picabia, *L'œil Cacodylate* (1921), toile composée uniquement d'un dessin d'œil collé autour duquel s'enchevêtrent de multiples signatures d'amis du peintre, dont celle de Duchamp (qui signe Rrose Selavy), à propos de laquelle Picabia s'explique d'une manière qui n'est pas sans rappeler les propos de Duchamp : « Le peintre fait un choix, puis imite son choix dont la déformation constitue l'Art ; le choix, pourquoi ne le signe-t-il pas tout simplement au lieu de faire le singe devant ? »[149]

L'acte de Duchamp peut aussi, dans cette perspective, être interprété en relation avec d'autres expériences dadaïstes exploitant le hasard. Les collages de Hans Arp, dont la composition se fait en fonction de la façon dont les papiers découpés tombent sur la toile, en sont le parangon, et peuvent être rapprochés d'œuvres comme *Trois stoppages étalons* par exemple. Le place du hasard dans le choix des Ready-mades n'est pas bien définie, cependant nous savons que Duchamp accordait beaucoup d'importance à cette notion, tout comme les autres dadaïstes, pour lesquels le hasard était au centre de la vie. Laisser une œuvre se faire « selon les lois du hasard » (Arp), cela revenait ainsi à faire de l'œuvre un reflet de la vie, à faire de l'œuvre une partie de la vie, même.

[149] Francis Picabia, « L'œil cacodylate », in *Comoedia*, 29 Novembre 1921, p.1, cité par Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Editions, 2005 (1965), p.258

b – Sortir de l'art : Fluxus et le ready-made « total »

C'est essentiellement dans cette perspective de rapprochement avec la vie et ses lois, d'abolition de l'œuvre au profit d'une fusion de l'art avec la vie que John Cage, puis le mouvement Fluxus[150] (créé en 1962), ont pensé l'héritage duchampien, particulièrement du Ready-made. Le compositeur John Cage applique ainsi, en 1952, le principe du Ready-made à la musique, avec sa célèbre pièce *4'33''*, durant laquelle le musicien présent sur scène reste silencieux pour mettre en relief tous les sons environnants. Le contenu sonore de l'œuvre est alors laissé au hasard de l'événement.

Le Ready-made tel qu'il sera pensé et réinvesti par Fluxus dépasse ainsi largement l'objet banal pour s'appliquer à tout, même à la seconde guerre mondiale qui est désormais aussi une œuvre de Ben Vautier parce que signée par lui. Plus sérieusement, les Fluxus, à la suite de John Cage, opèrent un élargissement radical du Ready-made, qui est moins pensé comme œuvre que comme principe, comme acte, ce que le fait de signer Dieu, la seconde guerre mondiale ou le tout, comme le propose Ben, met en avant. Le ready-made peut ainsi concerner aussi bien des objets que des bruits comme chez Cage que des actions, comme le montrent les *events* de Georges Brecht par exemple. Comme l'explique un des fondateurs du mouvement, Georges Maciunas,

> « Duchamp pensait surtout aux objets *ready-made*. John Cage l'étendit aux sons *ready-made*. George Brecht l'étendit encore plus, bon, comme Ben Vautier, dans les actions *ready-made*, des actions de tous les jours ; par exemple, une composition de George Brecht où il allume une lumière et l'éteint. »[151]

Les Fluxus se réclament explicitement de l'héritage duchampien, comme cette note de Ben le déclare sans détour : « Sans John Cage, Marcel Duchamp et Dada, Fluxus n'existerait pas. »[152] Pour les Fluxus, la grande leçon de Duchamp n'a pas été de faire entrer l'objet banal au musée, mais au contraire d'avoir permis à l'artiste de regarder la vie elle-même, dans tous ses aspects, comme une œuvre d'art, non soumise à l'esthétisme ou au « rétinien ». Le geste le plus éphémère, le simple vol d'un papillon ou le déplacement d'une chaise, tout cela peut devenir, par une simple conversion du regard, une œuvre d'art. Mêlé aux enseignements de la philosophie Zen, le ready-made devient alors davantage quelque chose de l'ordre de l'attitude,

[150] Georges Maciunas, Emmett Williams, Ben Patterson, Nam June Paik, Ben Vautier, Dick Higgins, George Brecht, La Monte Young, Jackson Mac Low, Yoko Ono, entre autres.
[151] Larry Miller, « Entretien avec George Maciunas, 24 Mars 1978 », *Fluxus dixit, une anthologie, vol.1* , textes réunis et présentés par Nicolas Feuille, Dijon, Les Presses du réel, 2001, coll. « L'Ecart absolu », p.65
[152] « Qu'est-ce que Fluxus ? », 1974, *Ibid.,* p.81

dans la mesure où l'art et la vie s'y confondent jusqu'à devenir indistincts. Une telle logique vise, à terme, l'abolition pure et simple de l'art comme sphère réservée, la disparition de la notion même d'œuvre d'art au profit du « ready-made total » :

> « La meilleure "composition" Fluxus est la plus anti-personnelle, la plus "ready-made", comme *Exit* [sortie] de Brecht qui n'exige d'aucun de nous de l'exécuter puisqu'elle se produit tous les jours sans aucune représentation "spéciale". Ainsi nos festivals s'élimineront d'eux-mêmes (ainsi que notre besoin d'y participer) quand ils deviendront des *ready-mades* totaux. »[153]

Entendu comme simple indexation de la vie comme art, le Ready-made est ce qui finit par « rendre la vie plus intéressante que l'art », selon l'expression de Robert Filliou.

C - Proposition de définition générique

1 / Le ready-made est-il un genre artistique ?

Le parcours qui précède nous a permis de mettre à jour la diversité des héritages directs du Ready-made duchampien, et, surtout, de montrer que cette diversité se fonde sur une multiplicité de lectures et de réinterprétations du Ready-made. Le Ready-made duchampien, reconnu comme geste inaugural par les artistes cités, se voit ainsi repris, réinvesti, sans que ces réinvestissements divers se limitent, nous espérons l'avoir démontré, à de pures répétitions (le réinvestissement pouvant très bien aller à l'encontre du Ready-made duchampien, en prendre explicitement le contre-pied). Cet état de fait apparente le Ready-made au fonctionnement d'un hypotexte dans le domaine littéraire, une référence constante, qui se voit reprise, réinvestie, par d'autres textes qui lui sont postérieurs.

En ce sens, il ne semble pas exagéré de dire que le Ready-made donne lieu, dans l'histoire de l'art du XXe siècle, à un phénomène de « généricité », selon la catégorie proposée par Jean-Marie Schaeffer dans son étude sur la problématique générique en littérature[154]. Ce dernier définit la généricité par opposition au genre, la première étant « un facteur productif », c'est-à-dire se situant du côté de la production, là ou le second « appartient au champ des catégories de la lecture », et se situe par conséquent du côté de la réception. Cette description du phénomène de généricité nous paraît tout à fait apte à rendre

[153] George Maciunas, « Lettre à Thomas Schmit », 1964, *Ibid.,* p.105
[154] Jean-Marie Schaeffer, « Du texte au genre : notes sur la problématique générique », in Gérard Genette (sld.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, coll. « Points », pp.179-201

compte de ce qui se passe dans le domaine plastique avec le Ready-made duchampien. Tout se passe en effet de la sorte, le Ready-made fonctionne comme une référence commune, qui se voit reprise avec plus ou moins de transformations par les œuvres ultérieures. Une telle vision doit, nous semble-t-il, permettre de dépasser l'aporie mise à jour par Daniel Soutif, qui le conduisait, comme nous l'avons vu, à dénier au Ready-made sa fonction généalogique. Plutôt que de parler de « bon ou mauvais usage » du Ready-made, ou d'usages « dans le vrai » ou « dans le faux », ce qui conduit à établir des hiérarchies et des jugements peu intéressants pour l'analyse, la notion de généricité permet de rendre compte d'une dynamique, sans porter atteinte à l'intégrité du Ready-made duchampien en en donnant une définition trop floue. Une distinction devra alors être opérée entre le Ready-made de Marcel Duchamp, d'une part, et le « ready-made », c'est à dire l'ensemble des transformations opérées par les pratiques ultérieures à partir de cette œuvre source, l'absence de majuscule au second terme permettant d'indexer le fait qu'il s'agit d'un nom commun, générique, là où le premier reste l'apanage de Duchamp et des œuvres qu'il a ainsi désignées.

Mais le ready-made peut également être pensé comme un genre à part entière, cette fois entendu comme une « catégorie de classification rétrospective »[155], toujours selon la terminologie proposée par Schaeffer. Cette possibilité nous semble confirmée par l'examen de l'usage du concept de Ready-made par la critique, c'est-à-dire non plus au niveau de la production mais au niveau de la lecture, de la réception. Un examen attentif de l'usage par la critique du terme de « ready-made » nous a en effet permis de mettre à jour une attitude assez largement partagée qui consiste à convoquer systématiquement le Ready-made duchampien comme comparant – lorsque le besoin, fondé sur une ressemblance, s'en fait sentir, bien évidemment. Cette attitude répond certes d'abord à la nécessité de situer l'œuvre étudiée dans le champ artistique, d'établir des lignes généalogiques, mais il semble que dans beaucoup de cas la convocation du Ready-made fonctionne davantage comme un prisme d'analyse que comme une référence historique. En effet, le Ready-made est souvent employé comme un cadre descriptif à partir duquel l'œuvre examinée pourra être spécifiée. On en détermine les affinités avec le Ready-made, à partir d'un certain nombre de points précis, pour ensuite en mettre à jour l'originalité, ou les différences de fonctionnement, qui en font autre chose qu'une simple répétition du même geste. Le Ready-made est ainsi, finalement, convoqué comme un véritable prisme d'analyse pour aborder un certain type d'œuvres, il fonctionne comme un cadre de lecture à partir duquel penser ces œuvres. L'usage de ce concept est en ce

[155] *Ibid.,* p.199

sens tout à fait comparable au fonctionnement d'une catégorie générique, dont le rôle est de permettre une classification des œuvres, de les rapporter à un certain nombre de critères définitoires, et d'évaluer les éventuels déplacements, ruptures opérées par l'œuvre, ou au contraire d'en montrer la continuité, l'adéquation par rapport aux traits pertinents dégagés. En fonction des points communs et différences on pourra dire comment l'œuvre en question se situe dans le genre (rupture, tradition, déplacements etc.). On voit donc que le passage d'un usage de type générique, considérant l'œuvre de Duchamp comme un archétype, à la constitution d'un genre véritable fondé sur la mise à jour de ressemblances de famille entre toutes ces œuvres à propos desquelles le même référent est convoqué, est un pas relativement aisé à franchir. Considérer le ready-made comme genre permettrait ainsi d'en déterminer les frontières, et surtout de proposer des modèles explicatifs communs pouvant rendre compte du fonctionnement spécifique de ces œuvres, sans pour autant dénaturer ou passer outre le caractère événementiel de l'acte duchampien[156]. En effet, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer, la relation d'un texte à son genre peut être envisagée de deux manières différentes, selon que l'on envisage le texte en tant qu'élément de la classe ou en tant qu' « objet historique à un moment t ». Or « le texte en tant qu'il surgit à un moment t n'appartient évidemment pas au genre tel qu'il est constitué rétrospectivement » :

> « Pour n'importe quel texte situé temporellement avant t+n, le modèle générique est constitué uniquement par les textes antérieurs, ce qui signifie que le modèle générique textuel n'est jamais (…) identique au modèle générique rétrospectif. »[157]

Ainsi, le Ready-made de Marcel Duchamp, qui se situe par définition avant la constitution rétrospective du genre reste-t-il en tant qu'objet historique en dehors de tout genre constitué. On retrouve ici l'idée du « retard », du devenir art différé de l'œuvre duchampienne dont nous avions rendu compte plus haut. Pour le dire plus simplement, la catégorie nouvelle proposée par Duchamp avec ce terme « ready-made » pour nommer ces choses auxquelles « ne s'appliquaient aucun des termes acceptés dans le monde artistique »[158] s'est finalement remplie au cours du siècle.

Un dernier problème de taille semble cependant s'opposer à un tel usage, qui concerne la notion même de « genre artistique ». Ce dernier présuppose en effet la possibilité de mettre

[156] Rappelons en effet que comme nous l'avons vu Duchamp souhaitait limiter le nombre des ready-mades pour préserver cette valeur, et se refusait absolument à devenir chef d'une école quelconque, encore moins fondateur, on peut le supposer, d'un genre artistique !
[157] *Ibid.,* p.197-198
[158] Entretien avec Pierre Cabanne, *Op. cit.,* p.79

à jour des critères stables, d'ordinaire fondés, dans le domaine artistique, sur une parenté du médium utilisé (peinture, sculpture, photographie, art vidéo, performance, net art), sur une technique commune (collage, assemblage, installation etc.) ou encore sur un thème commun (autoportrait). Or le Ready-made ne saurait être défini en fonction du médium qu'il utilise, ni en fonction de propriétés formelles, du moins pas de cet ordre : quoi de commun entre *Pharmacie* et *Fontaine* par exemple ? Les propriétés matérielles qui permettent d'ordinaire de distinguer les genres artistiques entre eux ne peuvent donc être convoquées ici. Par ailleurs, dans sa vision élargie du moins, le ready-made semble pouvoir prendre place à l'intérieur de genres constitués. Ainsi Bertrand Lavier considère-t-il ses objets superposés comme appartenant de plein droit à la sculpture, et, de la même façon, les images empruntées de Richard Prince peuvent tout à fait être considérées comme appartenant au genre de la photographie. Le ready-made travaille donc aussi dans les genres constitués, il semble être une catégorie transgenre. S'agit-il alors simplement d'une pratique, d'une (non) technique consistant à déplacer des éléments tout faits pour faire œuvre au lieu de les fabriquer ? La constitution du ready-made comme catégorie se heurte ainsi à des problèmes très similaires à ceux énoncés par le Groupe µ à propos de la difficulté à circonscrire le champ du « collage » comme catégorie pertinente :

> « Loin de se laisser enfermer dans les limites d'un genre déterminé, notre objet semble plutôt tendre vers une ouverture maximale et déborder les tentatives de classification, de réduction, de clôture. Ses frontières ne sont pas seulement floues mais prises dans une mouvance perpétuelle : on ne perçoit aucune homogénéité du support de signification (pictural, verbal, musical, cinématographique, objectuel etc.) ; on ne sait pas très bien si l'éventuelle pertinence de la catégorie est d'ordre poïétique, rhétorique, esthétique ou historique ; on parle de collages tantôt comme d'une activité artistique précise, tantôt comme d'une métaphore approximative, quand on n'en arrive pas à la généralisation extrême du "tout est collage". »[159]

Pour contourner cette difficulté, le Groupe µ propose alors de partir d'un « consensus empirique », c'est-à-dire de déterminer ce qui lie toutes ces réalisations appelées « collage » par delà les différentes philosophies qui président à leur élaboration. Nous adopterons cette même démarche, en nous demandant ce qu'il y a de commun à toutes ces pratiques, et ce qu'elles ont de commun avec le Ready-made considéré comme archétype, sans préjuger de la nature de ce point commun. On retrouvera alors la notion de genre telle quelle est définie par

[159] Groupe µ, « Douze bribes pour décoller (en 40000 signes) », *Revue d'esthétique* n°3-4, « Collages », 1978, p.11

Schaeffer, en tant que le genre se fonde *a posteriori* en fonction de ressemblances de familles non déterminées à l'avance.

2 / Quels sont ses traits distinctifs ?

Les œuvres que nous avons mentionnées à titre d'exemples ont des ressemblances à la fois avec le Ready-made duchampien, perçu comme source historique, et entre elles, malgré leur très grande diversité. Nous traiterons ces ressemblances comme autant de traits pertinents permettant de définir une classe, ou un genre, ce qui implique que les traits retenus devront être descriptifs mais aussi discriminants au regard d'autres classes proches. Deux grands types de traits peuvent selon nous être dégagés. Ces traits concernent d'une part la nature de l'élément sélectionné pour faire œuvre, et, d'autre part, et de façon indissociable, la nature de l'œuvre obtenue. Le mot « ready-made » renvoie donc à un type d'œuvre mettant en scène d'une certaine façon un certain type d'élément.

a – La nature de l'élément : le ready-made est constitué d'un élément banal

L'examen des Ready-mades de Duchamp et la plupart de ses héritages conduit dans un premier temps à assimiler le ready-made à un objet. Un ready-made serait alors une œuvre constituée à partir de l'importation d'un objet dans la sphère artistique. Dans un premier temps il convient donc de définir précisément la nature de cet objet.

En tant qu'elle est constituée d'un objet, l'œuvre désignée s'oppose à la plupart des autres objets nommés « œuvres d'art », qui, elles, ne sont pas constituées d'objets : elles *sont* des objets, construits par l'artiste à partir de matériaux divers (pigments colorés appliqués sur une toile, ou sur un panneau de bois, bronze, marbre, ou encore matériaux usinés, zinc, fer, matériaux naturels, terre, herbe, charbon, graisse, etc.). Dans un premier temps l'objet s'oppose donc au matériau. L'objet est une chose informée, par opposition au matériau qui n'a pas de forme propre, et attend d'être informé par l'artiste pour devenir œuvre, y compris lorsque l'intervention de l'artiste sur ce matériau brut est minimale : faire un tas avec de la terre, et l'exposer tel quel, c'est toujours informer un matériau. Ainsi les œuvres rapportées à des mouvements comme l' « arte povera » ou encore les blocs de graisse de Joseph Beuys, bien que proches, par le geste qui préside à leur élaboration, du ready-made, ne peuvent être

considérés comme des « ready-mades » : elles ne sont pas formées à partir d'un objet préformé, mais de matières brutes.

Une autre caractéristique importante de l'objet est son autonomie : l'objet a une forme propre qui en manifeste l'autonomie fonctionnelle, il est clos sur lui-même. « En cela il se distingue de la pièce (roue, essieu) qui a aussi une forme propre, fonctionnelle, mais qui n'a de sens que rapportée aux pièces qui lui correspondent.»[160] Dire que le ready-made est constitué d'un objet, c'est ainsi exclure de sa définition les œuvres formées à partir de fragments d'objets. L'objet du ready-made est par définition un objet entier (en cela *Roue de bicyclette* de Duchamp n'entre qu'imparfaitement dans cette définition). Cet objet peut apparaître brisé, cassé, et ses morceaux ensuite rassemblés dans un autre ordre (c'est le cas des « Colères » d'Arman), il reste qu'il est utilisé dans son entièreté, et surtout que cette unité est reconnaissable comme telle. Le ready-made s'oppose ainsi au collage, qui présuppose la fragmentation, et à certaines formes d'assemblages qui n'utilisent que des fragments d'objets (objets surréalistes, qui recréent un objet nouveau à partir de l'assemblage de morceaux d'autres objets, *Combine Paintings* de Rauschenberg, etc.).

En outre, cet objet est manufacturé, c'est-à-dire qu'il a été construit par l'homme. De ce point de vue il s'oppose à l'objet naturel, informé par la nature, comme la pierre, la fleur, l'arbre, les « bois flotté » etc. Surtout, l'objet manufacturé s'oppose à l'objet naturel en ce qu'il est marqué par l'usage. Un autre trait caractéristique de l'objet tel qu'il apparaît dans le ready-made est en effet qu'il s'agit d'un objet usuel. Il se distingue ainsi de l'objet naturel, ainsi que de l'œuvre d'art. Le point commun à tous les Ready-mades de Marcel Duchamp et aux autre œuvres désignées sous ce terme est qu'ils mettent en scène des objets usuels (urinoir, peigne, pelle, etc.), c'est-à-dire des objets destinés à l'usage, que l'on oppose traditionnellement aux œuvres d'art, considérées quant à elle comme des objets non usuels, destinés non à l'usage mais à la contemplation, ou à la réflexion. Pour désigner ces objets usuels, Anne Cauquelin propose l'expression « objet à notice » :

> « Un objet que l'on utilise pour des fins précises est accompagné d'un *mode d'emploi*, d'une *notice* explicative. (…) Ces *objets à notice* sont destinés à produire un résultat défini, et son programmés pour cet usage »[161].

Ces objets à notice, destinés à l'usage, sont aussi, dans les ready-mades, des objets banals, familiers. Cette notion est certes, comme le dit Anne Cauquelin, relative aux mœurs et à l'usage, mais elle ne peut être recouverte complètement par celle d' « objet à notice », dans

[160] Jean-Pierre Keller, *Pop Art et évidence du quotidien*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979, p.21
[161] Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, coll. « la couleur des idées », p. 58

la mesure où elle se situe davantage du côté de la réception que du côté de la production. L'objet à notice désigne un type d'objet fabriqué en vue d'un usage précis, mais cette définition peut tout aussi bien renvoyer à l'objet ancien, ou exotique, ou extra-ordinaire, ce qui n'est pas la caractéristique première des objets utilisés dans les ready-mades. La relativité de cette notion ne doit pas nous inquiéter outre mesure, tant il va de soit qu'en Océanie le ready-made pourra être reçu de la même manière que nous percevons ici les objets océaniens, c'est-à-dire comme une curiosité, ce qui va à l'encontre de l'idée du ready-made. Le ready-made n'est pas, et ne prétend pas, être une notion universelle. L'objet du ready-made est donc également un objet banal, familier au regardeur, qu'il reconnaît immédiatement en tant que tel, et qui ne possède donc pas de propriété particulière pouvant le différencier clairement de ses avatars présents sur les rayons des supermarchés. Il ne s'agit pas ici, précisons-le, d'une réintroduction du critère d'indifférence : l'artiste pourra très bien choisir cet objet banal parce qu'il y trouve des qualités esthétiques particulières. Ce critère permet ainsi de distinguer clairement le ready-made de l'objet trouvé tel que défini par les Surréalistes. En effet, ce qui caractérise l'objet trouvé surréaliste, c'est son caractère extra-ordinaire, étrange, ce que le récit de la promenade aux marchés au puces par Breton met très nettement en avant. A l'inverse, l'objet du ready-made est un objet banal, familier.

La banalité de l'objet induit un autre critère important, celui de la production en série. A l'ère de la production industrielle, l'objet banal est un objet diffusé massivement, donc un objet produit à de multiples exemplaires. L'objet du ready-made a donc également pour caractéristique de posséder des répliques non artistiques dans la vie courante. Ce n'est pas un objet unique, original.

Les critères que nous avons ici mis à jour, fondés sur une observation empirique des objets utilisés par les œuvres nommées « ready-mades », nous semblent pouvoir être appliqués aussi bien aux Ready-mades de Duchamp qu'à d'autres œuvres utilisant des objets. Pourtant, ces critères ne sont pas pleinement satisfaisants justement dans la mesure où ils ne s'appliquent qu'à des œuvres utilisant des objets. Or certaines œuvres que nous avons mentionnées, de même que certains Ready-mades de Marcel Duchamp, n'utilisent pas d'objets, bien que tous les critères énoncés plus haut concernant la banalité et la dimension usuelle de l'élément emprunté puissent leur être appliqués. D'autres éléments que les objets au sens propre possèdent ces qualités : nous voulons parler ici de certains types d'images, mais aussi de certains types de textes, voire même de certains types de gestes, ou encore de lieux. Certains ready-mades sont des importations d'images, d'autres consistent en

l'agrandissement de définitions tirées du dictionnaire (c'est le cas des *Blow up* de Kosuth par exemple). Tous ces éléments possèdent les qualités énoncées ci-dessus, mise à part la qualité d' « objet » tridimensionnel. Ainsi certains types d'images, comme les images publicitaires par exemple, fonctionnent comme des objets à notice, dans la mesure où elles sont créées en fonction d'un usage précis. Elles sont, comme l'objet usuel, produites en série, reproductibles à l'infini, et, par conséquent, banales, familières. De la même façon, un espace donné comme une auto-école ou une laverie automatique répond aux mêmes critères, tout comme une définition de dictionnaire. Le ready-made au sens générique du terme ne saurait donc se limiter aux œuvres faisant usage d'objets tridimensionnels. Ce qui fonde réellement la ressemblance de famille entre toutes ces œuvres, c'est donc le caractère préformé, usuel, banal et entier de l'élément emprunté.

Cependant la nature de l'élément emprunté ne suffit pas à spécifier le ready-made, qui partage ce critère avec d'autres pratiques basées sur l'importation d'objets ou d'images banal(e)s dans l'œuvre d'art, comme l'assemblage et le collage. Reste alors à mettre à jour les critères concernant non plus la nature de l'élément, mais la nature de l'œuvre qui résulte de son importation.

b - La nature de l'œuvre : le ready-made résulte du déplacement de cet objet, dans certaines conditions

Le ready-made est donc une œuvre constituée d'un élément usuel. Ceci implique que cet élément, d'ordinaire présent hors de la sphère artistique, a subi un déplacement. L'œuvre résulte ainsi d'un changement de contexte de l'objet sélectionné.

Cette donnée n'est pas, en soi, propre au ready-made. En effet, les œuvres d'assemblage, ou de collage, consistent elles aussi à prélever des éléments préexistants, pour les présenter à nouveau dans un autre contexte. Dans les deux cas il y a bien déplacement d'un objet, et appropriation. Cette proximité des deux gestes artistiques a conduit de nombreux analystes à assimiler collage, assemblage et ready-made, ou plus précisément à faire du ready-made une modalité possible de collage, ce dernier terme étant alors pensé comme terme générique subsumant toutes les pratiques d'appropriation d'objets et d'images banals. C'est le cas par exemple de Bertrand Rougé, qui, cherchant à mettre à jour le principe commun à ces trois pratiques au seuil d'un article consacré au Pop Art, constate que dans tous

les cas il s'agit de détourner l'objet, de le faire bifurquer, en l'arrachant de son contexte d'origine. Ainsi, pour le critique, l'assemblage peut être assimilé à un collage à trois dimensions, le collage à un « assemblage de ready-mades bidimensionnels », et le Ready-made à « la juxtaposition d'un objet et d'un contexte »[162]. Dans tous les cas, l'élément importé perd sa fonction quotidienne pour prendre sens grâce à sa nouvelle insertion contextuelle. Les propos d'Olivier Quintyn dans son ouvrage consacré au collage vont dans le même sens. Passant outre les taxinomies « classiques » fondées sur des critères formels qui distinguent d'ordinaire collage, assemblage et ready-made, ce dernier propose d'employer le terme de « collage » comme terme générique :

> « Entre assemblage, collage et ready-made, il y a plus qu'une simple contiguïté, il y a un chevauchement définitionnel. En effet, l'assemblage peut être redéfini comme une composition d'objets hétérogènes en trois dimensions ; le collage, quant à lui, n'est qu'un assemblage de ready-made bidimensionnels, retouchés ou non ; et le ready-made serait le collage immatériel d'un objet et d'un contexte d'exposition. (…) Dans les trois cas, ce qui est nommé "collage", au-delà des divergences formelles, résulte d'une esthétique du choc : entre surfaces, entre objets, ou entre un objet et un contexte d'exposition. »[163]

Ainsi, pour Olivier Quintyn, le ready-made entrerait dans un paradigme général désigné par la notion générique de « collage » comme une variante.

Ce point de vue nous semble très problématique à bien des égards. Si l'assimilation entre collage et assemblage semble aller de soi (le passage de la deuxième à la troisième dimension ne remettant pas en cause le fait qu'il s'agit bien de logiques similaires), en revanche la présence du ready-made ne laisse pas de poser problème, à l'auteur lui-même en premier lieu. En effet, après avoir contesté la taxinomie classique fondée sur des critères formels, celui-ci en propose aussitôt d'autres d'une façon un peu détournée : le terme générique de « collage » proposé au début se voit alors à nouveau partitionné entre les pratiques de « pure implémentation », que représente le ready-made, les pratiques d' « exemplification pure », illustrées par le matiérisme, et, enfin, les pratiques de collage à proprement parler, qui se situent quant à elles entre les deux, à la fois du côté de l'implémentation et du côté de l' « échantillonnage » (ces trois termes étant librement empruntés par l'auteur à Nelson Goodman). Le Ready-made (nous employons à nouveau la majuscule car il paraît évident que O. Quintyn ne parle ici que du Ready-made duchampien)

[162] « Pop Art américain, ironie et collage. Une poétique de la répétition », *Artstudio* n°23, « Le Collage », Hiver 1991, p.68
[163] Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, Romainville, Al Dante / Questions théoriques, 2007, coll. « fobidden beach » p.19

relève ainsi, selon l'auteur, d'une démarche nominaliste qui consiste à réinscrire l'objet dans un cadre nouveau, le « monde de l'art », en posant sur lui, par l'adjonction d'une signature et d'un titre, un « fiat ars » : « ceci doit faire l'objet d'une appréciation artistique ». L'objet perd alors sa valeur d'usage pour faire l'objet d'une appréciation esthétique. Ce point de vue, qui est aussi celui de Thierry de Duve[164] par exemple lorsqu'il explique que le ready-made est une œuvre d'art réduite à sa fonction énonciative (« ceci est de l'art »), est effectivement incontestable, et décrit parfaitement le fonctionnement du ready-made. Nous y reviendrons. Toujours selon l'auteur, les pratiques collagistes réutilisent elles aussi des fragments qui n'appartiennent pas au monde de l'art, ce qui, dans un premier temps, les apparente effectivement au ready-made :

> « On pourrait dire, dans un premier temps, que le collage pratique, au niveau de la syntaxe interne de l'œuvre, des micro-implémentations, des micro-ready-made activant esthétiquement des composants hétérogènes (…). Mais un collage joue également d'effets de texture, d'effets de matière. Il soumet l'importation brute d'objets dans la toile à des effets proprement picturaux qui peuvent parfois les absorber ou les effacer. »[165]

Le collage se situe donc dans un entre-deux, entre les œuvres de pure implémentation, le ready-made, et les œuvres matiéristes de pure exemplification qui effacent la provenance de l'objet pour le soumettre entièrement à des effets de texture, de matière. Et l'auteur d'en déduire que la différence entre ces pratiques n'est pas une différence de nature, mais une différence d'échelle. Cette description très éclairante par ailleurs sur le mode de fonctionnement du collage omet cependant, nous semble-t-il, des éléments essentiels. Tout d'abord, l'auteur ne précise pas qu'au-delà du mode de traitement du matériau prélevé, une différence essentielle sépare les collages des matiérismes, qui concerne la nature même du matériau. Dans le cas des collages à implémentation-exemplification, l'élément prélevé est un « objet », au sens large où nous l'avons défini ci-dessus, c'est-à-dire un matériau pré-formé, informé, là où dans le cas des matériologies de Tapiès par exemple, l'élément prélevé est de l'ordre du matériau brut, considéré comme non artistique certes, mais qui n'est pas pré-formé, « déjà fait ». Cette différence de nature du matériau contribue à fonder une solution de continuité entre le ready-made et les matériologies, à briser la chaîne en quelque sorte. Par ailleurs, l'auteur ne prend pas en compte le fait que dans le cas du ready-made, l'élément prélevé est un objet entier, là où le collage manie le plus souvent des fragments d'objets. Contrairement au ready-made, le collage présuppose le découpage, la fragmentation, la

[164] Thierry de Duve, *Résonances du readymade : Duchamp entre avant-garde et tradition, Op. cit.*
[165] *Op. cit.* p.39

brisure, il enchaîne une phase de dé-construction puis de reconstruction à partir de morceaux épars, ce qui implique une action de la part de l'artiste absente du ready-made. Le statut esthétique et ontologique du fragment n'est pas le même que celui de l'objet entier, le fragment renvoyant à un manque, là où l'objet présenté par le ready-made se suffit à lui-même, se présente comme unité.

Enfin, et surtout, O. Quintyn souligne à juste titre que le collage réalise des « micro-implémentations » à l'intérieur de l'œuvre, c'est-à-dire à l'intérieur d'un ensemble esthétiquement constitué, et sur un support, ce qui contribue à créer un effet d'hétérogénéité non plus logique (rencontre d'un objet et d'un contexte global), mais matériel (effet de texture lié à la rencontre de l'objet et du support matériel, ou à la rencontre de deux objets hétérogènes). Il rejoint par là même la définition du collage proposée par le Groupe μ :

> « La technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers. »[166]

Le collage présuppose ainsi le découpage, puis l'assemblage, ce qui, au niveau de l'œuvre se manifeste par des « ruptures diverses », des effets d'hétérogénéité, de coupe. Or, et c'est bien là le point fondamental, le ready-made ne met pas en jeu d'effet d'hétérogénéité au niveau matériel (ce que l'auteur ne manque pas de souligner par ailleurs), et il ne crée par de « totalité originale », c'est-à-dire que l'apparence formelle de l'œuvre ne diffère pas de celle de l'objet emprunté : elle n'est donc pas « originale », nouvelle. On retrouve alors bien une différence formelle entre ces deux objets esthétiques, celle-là même qui était mise en cause par O. Quintyn. Le double emploi du terme de « collage » par l'auteur, générique et spécifique, induit alors un flottement définitionnel, qui, *in fine*, occulte le fonctionnement spécifique du ready-made, et laisse dans l'ombre un certain nombre de pratiques qui ne relèvent pas de cette hétérogénéité fondamentale du collage et dont les dispositifs ne relèvent pas nécessairement de l'effet de choc. L'auteur insiste en effet longuement, à juste titre, sur l'importance des effets « disruptifs » dans le collage et le montage, sur les effets de choc, d'hétérogénéité produit par ces œuvres.

Le Ready-made, en tant que geste inaugural, relève bien en partie d'une esthétique du choc entre un objet et un contexte d'exposition. Mais ce choc premier est destiné, à force de répétitions, à s'émousser. Une fois compris, intégré et « digéré » par le monde de l'art, cet effet n'a plus lieu. Dans cette perspective, le Ready-made serait alors uniquement à comprendre comme un geste unique, iconoclaste, non réitérable, selon l'hypothèse que nous

[166] « Douze bribes pour décoller (en 40000 signes) », *Op. cit.* p.13-14

avions formulée plus haut. Or la réitération de ce geste tout au long du siècle, et encore aujourd'hui, montre – si l'on accepte de ne pas y voir une simple répétition du geste duchampien – que le ready-made ne saurait être réduit à un effet rhétorique. L'importation d'un objet banal dans la sphère artistique peut donner lieu à des effets très divers, fondés sur des logiques autres. Si dans tous les cas il y a toujours une forme de disjonction effectivement fondamentale entre l'objet et son nouveau contexte d'exposition, cette hétérogénéité n'est pas nécessairement au cœur du propos, elle n'est pas pensée comme un effet rhétorique, là où cette rhétorique du choc est toujours au cœur de la notion de collage. En outre, comme nous l'avons suggéré, le ready-made se caractérise par le fait qu'il a pour contenu un objet unique, ou un ensemble d'objets formant un tout cohérent, dans le cas de certaines installations. Ce qui frappe immédiatement, d'un point de vue formel, à la vue des ready-mades, c'est leur isolement physique. Le geste qui préside à l'élaboration de l'œuvre est ainsi un geste d'isolation, l'objet est mis en valeur par son extraction de son contexte originel, ce que les objets soclés de Bertrand Lavier mettent parfaitement en évidence, par exemple, tout comme les « rephotographies » de Richard Prince. A l'inverse, les œuvres de collage et d'assemblage se caractérisent avant tout par la mise en présence physique d'objets divers, par les rencontres, les jonctions inattendues, qu'ils produisent.

Selon Olivier Quintyn, dans le collage, l'objet ou le fragment est réintégré à un ensemble, ce qui implique un double déplacement, ou, plus précisément, un changement de contexte à deux degrés : l'objet y prend place à la fois dans un contexte nouveau, il passe du monde « réel », quotidien, au « monde de l'art »[167], devenant ainsi apte à une appréciation esthétique (logique d'implémentation), et dans ce que nous appellerons pour plus de clarté un « co-texte », c'est à dire un contexte immédiat, constitué par les autres éléments présents sur le support d'accueil, avec lesquels il va fonctionner. Cette description du processus oublie, selon nous, une dimension cruciale : la présence d'un support, qui va accueillir les différents éléments, permettre leur mise en relation. En effet, le collage (bi- ou tri-dimensionnel) présuppose, par définition, la présence d'un support matériel. Dès lors, il n'est pas tout à fait exact de dire que l'objet ou le fragment accueilli par le collage subit une implémentation similaire à celle subie par l'objet du ready-made. A partir du moment où il prend place sur un support, sur une surface plane et délimitée par des bords qui l'isolent et indiquent la limite matérielle de l'œuvre (même si l'objet en trois dimensions « déborde » du tableau pour s'insérer en partie dans l'espace réel, il reste tout de même encadré, donc isolé de cet espace), l'objet subit une première « implémentation », qui a lieu en amont de son entrée au musée,

[167] Expression empruntée à Arthur Danto.

c'est-à-dire au moment de la production de l'œuvre. Certes l'assemblage au sens propre, à l'inverse du « collage tridimensionnel » ne présuppose pas de surface plane mais consiste à assembler des objets ou fragments d'objets en une structure nouvelle (citons à titre d'exemples les objets surréalistes, le *Merzbau* de Kurt Schwitters, les machines de Tinguely formées à partir d'objets de récupération ou encore la série « Hygiène de la vision » de Martial Raysse). En ce sens, il relève davantage de la sculpture, une sculpture forgée à partir d'objets préexistants. Mais de la même façon que le collage, il se présente déjà comme un objet nouveau, une forme nouvelle, lorsqu'il apparaît dans le « monde de l'art », chaque objet ayant déjà été détourné de son usage ordinaire par son assemblage avec d'autres. Dans tous les cas, c'est donc une fois collé et assemblé avec d'autres, donc une fois intégré à une œuvre, que l'élément préformé fait son entrée dans ce nouveau contexte qu'est le « monde de l'art ». Lorsqu'il apparaît dans ce contexte nouveau, l'objet est alors déjà implémenté, au moins en partie, il n'a déjà plus le même statut, il est devenu matériau. Une tension reste certes toujours perceptible, l'objet ou le fragment ne cessant de renvoyer à son contexte d'origine, mais la présence du support affaiblit considérablement cet effet : à aucun moment l'objet ne pourra retourner à son état premier, ce qui nous semble-t-il, est le cas du ready-made.

Ce dernier peut, à n'importe quel moment, redevenir un objet quotidien, du moins théoriquement. C'est ce que le performeur Pinoncelli, dans ses tentatives pour uriner dans l'urinoir constituant l'œuvre « Fontaine » de Duchamp, a tenté de démontrer en actes[168]. C'est aussi ce que montre *a contrario* la possibilité théorique du « ready-made réciproque », formulée par Duchamp : « utiliser un Rembrandt comme table à repasser », cela revient à dés-implémenter l'objet d'art pour en faire un objet quotidien, ce qui implique un passage possible, dans quelque sens que ce soit, entre les deux sphères de l'art et de la vie quotidienne. L'œuvre d'art n'acquiert son statut que par l'effet d'une convention, et non en vertu de ses qualités intrinsèques, essentielles. Le ready-made ne connaît ainsi qu'une seule implémentation, qui est directe. N'étant pas intégré à un ensemble de façon préalable, ce n'est qu'à partir du moment où il est intégré au contexte du monde de l'art qu'il en devient une, c'est-à-dire par l'adjonction du titre, de la date et de la signature, ainsi que par l'exposition en elle-même dans la galerie ou le musée, lieux conventionnellement destinés à montrer des œuvres d'art. A partir de ce moment, la frontière entre l'œuvre et sa mise en contexte devient poreuse : les éléments d'ordinaires considérés comme extérieurs à la l'œuvre proprement dite, le titre, la signature, la mise en exposition, en deviennent à des degrés divers selon les

[168] Notamment le 25 Août 1993 au Carré d'Art de Nîmes, où le performeur entreprit d'uriner dans *Fontaine* avant de l'attaquer à coup de marteaux « en hommage à l'esprit Dada ».

pratiques, partie intégrante, ce qui pose la question de savoir quelle limite assigner à l'œuvre, puisque cette dernière ne se réduit plus à sa manifestation matérielle. Les éléments de mise en contexte se voient en quelque sorte indexés, et intégrés, par l'œuvre elle-même. La relation qui unit l'objet emprunté à son contexte peut alors difficilement être qualifiée de « collage immatériel », dans la mesure où elle peut être de nature très différente en fonction de l'œuvre. Comme nous l'avons déjà mentionné à propos des relations entretenus entre les objets des Ready-mades et leurs titres, ces dernières peuvent être de l'ordre du choc, du rapprochement de deux réalités hétérogènes (intituler un urinoir « fontaine », par exemple), mais cela n'est pas toujours le cas (le porte-bouteilles a pour nom « porte-bouteilles »). Une rupture logique s'effectue dans le fait même de donner un titre à un objet, mais la relation qui unit le titre à l'objet ne relève pas du collage. Surtout, parler de « collage immatériel » suppose une mise en équivalence de deux réalités situées à deux niveaux différents sur le plan logique, le support plastique d'une part, le contexte d'exposition d'autre part. Une différenciation claire de ces deux niveaux nous paraît au contraire essentielle à la compréhension du fonctionnement du ready-made, d'autant que, comme la lecture minimaliste du Ready-made le montre bien, en tant que présentation d'un objet unique l'œuvre ne présente pas de relations internes entre des composants plastiques, mais uniquement des relations externes avec son contexte, ce qui l'oppose nettement au collage.

Ainsi, s'il y a effectivement quelque chose du ready-made dans le collage, un geste initial similaire de déplacement, d'appropriation, il n'en reste pas moins que les deux pratiques donnent lieu à des objets artistiques radicalement différents, tant sur le plan formel que sur le plan logique, ce qui implique des méthodes d'approche distinctes.

D'après ces restrictions, le ready-made se définit donc comme une œuvre constituée d'un élément déplacé, c'est-à-dire comme une œuvre dont l'aspect formel et matériel se confond avec celui de l'objet qui la constitue. L'œuvre ne se confond pas avec l'objet, elle n'est pas l'objet, elle en déborde de façon plus ou moins importante en fonction des pratiques la dimension matérielle. Comme l'explique Daniel Soutif, l'objet parvient à se transsubstantier en œuvre d'art sous deux conditions : « Il s'agit soit de l'action du contexte, soit de la mise en évidence de certaines propriétés formelles des objets eux-mêmes. »[169] Si, selon l'auteur, la limite du Ready-made duchampien est de se limiter à la première condition, l'élargissement de la notion que nous proposons ici permet de rendre compte de la seconde possibilité. Ce fait étant, les différents types de ready-mades peuvent, nous semble-t-il,

[169] *Op. cit.* p.45

s'échelonner selon un axe qui irait de l'exclusion de l'objet au profit du concept (interprétation conceptualiste du Ready-made comme œuvre réduite à son énonciation) à sa mise en valeur comme œuvre à part entière, à contempler en tant que telle (interprétation de certains Nouveaux Réalistes), la plupart des cas oscillant entre ces deux extrêmes. Le ready-made oscille donc lui aussi « entre prélèvement et transformation »[170]. Il peut se réduire à sa seule énonciation, c'est-à-dire se contenter d'indexer le geste de prélèvement dont il est l'issue, mais il peut aussi insister à l'inverse sur la transformation subie par l'objet du fait de ce geste, transformation non plus matérielle comme dans le cas du collage, mais fonctionnelle et logique. Dans ce dernier cas, le dispositif mis en place pour montrer l'objet attirera d'une manière ou d'une autre notre attention sur ses qualités plastiques ou symboliques, sans que sa nature physique ne soit affectée. L'objet tire alors sa transmutation de ses propriétés formelles propres.

Cette définition pose cependant un dernier problème, posé par le statut à accorder au « ready-made aidé » ou « rectifié », c'est-à-dire aux cas où l'objet ou l'élément emprunté subit une intervention matérielle de la part de l'artiste (nous ne considérons pas les objets suspendus ou mis en socle comme des ready-mades aidés dans la mesure où leur intégrité matérielle n'est pas du tout affectée). En effet, à partir du moment où l'artiste intervient sur l'élément, même de façon minimale, ce dernier n'est pas purement implémenté, et ne peut pas revenir, théoriquement, à son statut antérieur d'élément banal. Doit-on alors exclure ces cas de la définition globale du ready-made ? L'examen des Ready-mades rectifiés de Duchamp permet de prendre la mesure de cette intervention. Dans tous les cas, cette intervention est d'ordre minime, de l'ordre de l'adjonction (deux petites touches de couleur pour *Pharmacie*) ou du retrait, mais dans tous les cas l'élément demeure formellement identique à lui-même. L'objet peut alors être brisé puis ses morceaux rassemblés (Arman), repeint selon ses propres couleurs, et ses propres contours (Lavier), l'image peut être agrémentée d'un ou deux éléments supplémentaires (adjonction d'une moustache, d'une chevelure), dans tous les cas l'intervention ne remet pas en jeu de façon fondamentale l'identité formelle de l'objet, ce dernier reste reconnaissable et identifiable. Tant que l'objet ou l'image n'est pas assemblé avec d'autres mais présenté dans son unicité, l'appellation de « ready-made » reste pertinente. Ainsi on peut dire que la spécificité du ready-made est qu'il connaît un avatar dans le monde « réel », c'est-à-dire hors du monde de l'art. Cette identité visuelle et matérielle peut être absolue (ready-made « pur »), ou relative (ready-made « aidé »), mais elle est toujours

[170] Olivier Quintyn, *Op. cit.* p.44

perceptible par le spectateur. Aucune différence visuelle – ou une différence minime – n'est perceptible entre l'œuvre d'art et l'élément qu'elle met en scène.

Ainsi défini, le ready-made peut donc être employé comme terme générique, pour désigner une classe d'œuvres, appartenant à des mouvements très différents, répondant à des philosophies très diverses, mais présentant des ressemblances formelles et des similitudes de fonctionnement telles qu'aucun autre vocable existant dans le vocabulaire artistique ne permet de les décrire correctement. Cette possibilité d'un emploi générique du terme constitue, nous semble-t-il, un préalable indispensable à son emploi dans le champ poétique, sans pour autant y suffire. Pour pouvoir être employé dans un champ autre que son champ d'apparition et de constitution, le terme de « ready-made » nécessite en effet un certain nombre d'aménagements.

II / Quel équivalent littéraire ?

Une fois la notion de « ready-made » balisée le plus clairement possible dans le champ plastique, un autre problème se pose : celui du possible passage du terme du champ plastique au champ littéraire. Dans quelle mesure ce transfert est-il possible sur le plan théorique ? Peut-on appliquer strictement les critères définitoires que nous venons de dégager au champ poétique ? S'agit-il d'une notion transgenre, ou son application à des objets poétiques nécessite-t-elle des aménagements ? La question est plus généralement de savoir si un concept forgé pour décrire certains objets plastiques peut fonctionner comme catégorie descriptive et prisme d'analyse dans le domaine poétique.

Cette possibilité semble d'emblée facilitée par la nature en partie verbale du Ready-made : celui-ci n'est-il pas, justement, l'adaptation plastique d'une pratique poétique ?

Nous avons pu voir en première partie qu'une des facettes du Ready-made était son aspect langagier, ce qui a fait dire à Arturo Schwarz que le Ready-made était un calembour à trois dimensions. Par ailleurs la pratique scripturale de Duchamp, notamment à travers les jeux de mots de Rrose Selavy, elle-même issue de traditions littéraires et populaires, est souvent mise en relation avec le Ready-made. Jacques Roubaud est très clair à ce sujet : « Ready-mades incompréhensibles hors de Rrose Selavy »[171]. Selon de nombreux critiques le Ready-made serait ainsi à comprendre comme la traduction plastique de jeux de mots linguistiques. Comme nous l'avons déjà entrevu, le Ready-made comporte en effet une partie verbale, contenue dans l'inscription qui accompagne l'objet, dont Duchamp précise qu'il ne s'agit pas d'un titre à vocation descriptive, mais qu'elle fait partie intégrante de l'œuvre, à l'instar d'une couleur invisible. Destinée à emmener le spectateur « vers des régions plus verbales », et à délivrer ainsi l'art du tout rétinien pour donner à penser, l'inscription, qui n'entretient aucun rapport direct avec l'objet, crée un écart, une distance logique souvent fondée sur un jeu de mots. C'est le cas par exemple de *Trébuchet* qui se présente sous l'apparence d'un porte-manteau cloué au sol. « Trébuchet », terme qui appartient au vocabulaire des échecs, est l'homophone du verbe « trébucher », ce que nous ne pouvons manquer de faire sur un porte manteau transformé en obstacle compte tenu de sa position dans l'espace. Comme le montre cet exemple, les inscriptions humoristiques des Ready-mades créent ainsi du jeu entre les éléments phoniques et figuratifs, selon une logique qui est celle

[171] Jacques Roubaud, *Duchamp l'oulipien*, La bibliothèque oulipienne n°131, Paris, 2003, p.11

du calembour, comme le précise Dalia Judovitz : « En tant qu'ils sont porteurs d'objets ou de sens autres, les ready-mades dans leur apparence donnent corps aux déplacement que, de leur côté, opèrent les calembours. »[172]

Lorsque l'inscription en elle-même ne relève pas du jeu de mots, l'opération même mise en jeu par le Ready-made repose sur un mécanisme analogue. Comme le calembour, le Ready-made fonctionne selon une logique qui est de l'ordre de la dissociation entre les mots et les choses, entre l'objet et son nom : un urinoir se fait fontaine. Cette suspension du sens, que Dalia Judovitz compare à la présentation suspendue de certains Ready-mades laisse alors place à de nouvelles associations, fondées sur la proximité phonique des signifiants entre eux. Marc Decimo rapproche ainsi les rapprochements forgés par Brisset dans sa *Grammaire Logique* de la logique même du Ready-made :

> « L'homonymie et la paronymie permettent de rapprocher ce qui est souvent inconciliable. Le ready-made aussi. La *forme,* par exemple le signifiant [kwa], permet de faire coïncider "quoi ?", "coa" et "coi", soit trois signifiés qui, dans le dictionnaire, disposent de trois entrées et de trois parures orthographiques distinctes. Duchamp joue de même sur l'équivoque. Il y a désormais deux portes pour trouver un urinoir, l'un orné de sa plomberie, l'autre pas. »[173]

Selon l'auteur, le Ready-made duchampien serait ainsi issu d'un emprunt technique à une pratique langagière et, de fait, Duchamp rappelle lui-même souvent que ses sources et influences sont davantage à rechercher du côté des écrivains et des poètes que du côté des peintres : « Je pensais qu'en tant que peintre, il valait mieux que je sois influencé par un écrivain que par un autre peintre. »[174] Dans son étude sur les rapports de Duchamp à la littérature[175] Françoise Le Penven avance même l'hypothèse selon laquelle le Ready-made serait à envisager comme un « objet poème » ou un « support poème » davantage que comme une œuvre d'art plastique, cette dernière interprétation, erronée, étant due selon l'auteur à la carrière américaine des Ready-mades : la dimension linguistique des Ready-mades aurait été perdue à cause de la barrière de la langue, ce qui aurait engendré de fausses interprétations du Ready-made dont le Pop Art est l'emblème. Si cette interprétation nous paraît excessive et peu exacte (certaines de ces inscriptions – citons « In advance of the Broken arm », ou encore « Why not sneeze Rrose Selavy ? » - ne sont-elles pas en anglais ?), la proposition de F. Le

[172] Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp : passages de l'art*, (trad. Annick Delahèque et Frédérique Joseph), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p.90
[173] Marc Decimo, *Marcel Duchamp mis à nu. A propos du processus créatif*, Dijon, Les Presses du réel, 2004, coll. « L'écart absolu », p.30-31
[174] Marcel Duchamp, « Propos », *Duchamp du signe, Op. cit.* p.174
[175] Françoise Le Penven, « Marcel Duchamp ou la pérennité des sources », *Etudes* n°12, 2002 (Tome 397), p.651

Penven invitant à une lecture intertextuelle des Ready-mades est en revanche une donnée importante à prendre en compte, dans la mesure où elle part d'un constat indéniable selon lequel c'est la formule écrite qui dicte le Ready-made et non l'inverse, ce que Duchamp précise dans ses notes lorsqu'il parle d' « inscrire un ready-made » : le langage, et non l'objet, vient en premier.

« Ma bibliothèque idéale aurait contenu tous les écrits de Roussel – Brisset, peut-être Lautréamont et Mallarmé »[176]. D'une manière générale l'intérêt de Duchamp se porte sur des auteurs dont le maniement du langage vise précisément à cette suspension du sens au profit d'une manipulation du signifiant. Ainsi Brisset est-il l'inventeur génial d'une *Grammaire logique* « une analyse philologique du langage – analyse conduite par un incroyable réseau de calembours »[177]. Cette analyse, Duchamp la reprend à son compte, comme le souligne Michel Sanouillet dans son introduction à « Rrose Selavy », lorsqu'il explique que les règles adoptées dans la plupart des calembours partent du postulat élémentaire formulé par Brisset, « la grande loi ou la clef de la parole » :

> « Il existe dans la parole de nombreuses lois, inconnues jusqu'aujourd'hui, dont la plus importante est qu'un son ou suite de sons identiques, intelligibles et clairs, peuvent exprimer des choses différentes par une modification dans la manière d'écrire ou de comprendre ces noms ou ces mots. Toutes les idées énoncées avec des sons semblables ont une même origine et se rapportent, toutes, dans leur principe, à un même objet. Ex : "les dents, la bouche. Les dents la bouchent. L'aidant la bouche. L'aide en la bouche" etc. »[178]

La règle énoncée par Duchamp dans ses notes se fonde sur le même principe : « Si vous voulez une règle de grammaire : le verbe s'accorde avec le sujet consonnament : par exemple : le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent. »[179] Duchamp rapporte également avoir été particulièrement impressionné par l'œuvre de Roussel, *Impressions d'Afrique*, dont il assiste à une représentation en 1911 avec Apollinaire et Picabia :

> « Apollinaire fut le premier à me montrer les œuvres de Roussel. C'était de la poésie. Roussel se croyait philologue, philosophe et métaphysicien. Mais il reste un grand poète. C'est Roussel qui, fondamentalement, fut responsable de mon Verre, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Ce furent ses *Impressions d'Afrique* qui m'indiquèrent dans ses grandes lignes la démarche à adopter. Cette pièce que je vis en compagnie d'Apollinaire m'aida énormément dans l'un des aspects de mon expression. Je vis immédiatement que je pouvais subir l'influence de Roussel. »[180]

[176] Marcel Duchamp, « Propos », *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.174
[177] *Ibid.* p.173
[178] Brisset cité par Michel Sanouillet, *Ibid.,* p. 146
[179] « Morceaux choisis », *Ibid.* p. 159
[180] Marcel Duchamp, « Propos », *Ibid.* p.173

La méthode mise en place par Roussel dans l'écriture des *Impressions d'Afrique* répond à une contrainte fondée sur une logique comparable à celle du Ready-made. Partant des deux mots presque semblables que sont « billard » et « pillard », Roussel crée une chaîne associative permettant de passer de l'un à l'autre, qui sert de matrice à l'ensemble du livre et qui relève, selon Jacques Sivan, d'une exploration de la zone « inframince » séparant ces deux mots similaire à celle qu'explore Duchamp à travers ses Ready-mades. L'intérêt de Duchamp pour Roussel porte essentiellement sur les mécanismes de la langue mis à nu par l'auteur : « il m'avait inspiré l'idée que, moi aussi, je pouvais essayer quelque chose dans ce sens là ou plutôt cet anti-sens (…) Son jeu de mots avait un sens caché, mais pas au sens mallarméen ou rimbaldien, c'était une obscurité d'un autre ordre. »[181] L'anti-sens se rapporte ainsi aux recherches sur le langage conçu comme mécanisme qui peut engendrer des associations poétiques, recherche que Duchamp poursuivra à travers ses jeux de mots. Enfin, Laforgue, dont Duchamp a illustré des poèmes et qu'il disait admirer surtout « pour ses titres », et Mallarmé sont également des références importantes pour l'artiste, la réécriture du *Coup de dés* par Duchamp (qui a consisté à extraire du texte les passages écrits en petites capitales de façon à recomposer un nouveau texte) quelque temps après avoir eu connaissance de la version parue en 1914 en témoigne, ainsi que ce propos : « Mallarmé était un grand personnage. Voilà la direction que doit prendre l'art : l'expression intellectuelle, plutôt que l'expression animale. J'en ai assez de l'expression "bête comme un peintre". » [182]

Toutes ces références convergent, nous semblent-ils, vers un même point, une même logique, celle-là même qui anime le processus poétique. La suspension du sens, l'opération qui consiste à défaire l'objet de son caractère utilitaire pour le faire signifier autrement, n'est-elle pas précisément celle qui préside à ce que Jakobson a décrit comme étant la « fonction poétique » ? Le langage dans sa fonction poétique réduit la fonction communicative au minimum pour produire des énoncés autocentrés : c'est le principe de l'autotélie. Dès lors, le langage cesse d'être utilisé comme un simple outil pour devenir matériau à part entière, où la face du signifiant, d'ordinaire occultée, se met à faire sens. La langue « semble cesser brusquement de "dire"» :

> « les signes habituels de la langue (que l'on songe aux sons, à la prosodie, au sens des mots ou à la structuration syntaxique) – au lieu d'être appréhendés comme *pratiquement utilisables* – se découvrent

[181] Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu : entretiens avec Marcel Duchamp, Op. cit,* p.156
[182] Marcel Duchamp, « Propos », *Op. cit.* p.174

> coordonnés par des rapports nouveaux qui leur font recouvrer leur autonomie. »[183]

Retrouver le mot « tel qu'en lui-même », selon l'expression de Mallarmé, et présenter l'objet dans sa « présence idiote », sortir la langue de sa fonction utilitaire et couper l'objet de sa fonction originaire, tout cela relève d'une mécanique similaire qui est celle du transfert de fonction, qui fait dire à Jacques Sivan que le Ready-made duchampien serait en réalité une « exemplification du dispositif poétique »[184], une mise à nu du mécanisme par lequel la poésie advient. Le Ready-made pourrait alors bien être « une transposition dans le monde concret de cette disposition du signe linguistique »[185] qu'est le lien arbitraire du signifiant au signifié, celle là même que met en avant la pratique du calembour (qui lui-même exemplifie parfaitement la fonction poétique de la langue).

Envisagé en tant qu'opération, le ready-made reconduit ainsi, dans le domaine plastique, le processus par lequel le langage passe de sa fonction référentielle, utilitaire, à sa fonction poétique. Il est la concrétisation objectale d'une opération langagière. Dès lors, l'application du terme de « ready-made » au champ poétique semble superflue : ce ne serait qu'un retour à l'envoyeur.

Pourtant, la conception générique du ready-made ainsi que la réception dont cet acte a fait l'objet dans le domaine poétique, invite à envisager les choses sous un angle inversé.

A - Transfert ou équivalence ? incertitude des sources, limites de l'analogie

La transposition de la notion de ready-made d'un champ à l'autre pose dans un premier temps le problème de savoir sur quelles bases elle se fonde. Cette transposition recouvre-t-elle des pratiques poétiques qui se réclament ouvertement d'un héritage plastique, et qui participent alors d'une logique de décloisonnement entre les arts, ou bien s'agit-il de trouver des équivalents littéraires au ready-made, c'est-à-dire des objets littéraires qui peuvent être décrits comme des ready-mades sans que l'emprunt soit manifeste ? Ces deux options doivent être envisagées tour à tour.

---

[183] Daniel Delas, Jacques Filliolet, *Linguistique et poésie*, Paris, Larousse Université, 1973, coll. « Langue et langage », p.53
[184] Jacques Sivan, *Op. cit.*, p. 72
[185] Françoise Le Penven, « Du verbal au verbe : Duchamp à l'infinitif », *Etant donné Marcel Duchamp* n° 1 premier semestre 1999, p.43

1 / L'importation d'une pratique artistique (présence de Duchamp)

a – Les avant-gardes et la logique de décloisonnement

Le transfert du ready-made d'un champ à l'autre semble s'autoriser dans un premier temps des tentatives de décloisonnement des arts propres aux avant-gardes depuis le début du XXe siècle. Les mouvements d'avant-garde, Dada, Futurisme, ou Surréalisme, réunissent en effet des poètes et des plasticiens, et se font le terreau d'échanges et d'expérimentations visant à abolir les frontières formelles entre les différents arts. Parmi toutes les expériences réalisées, allant de l'explosion typographique dada aux objets-livres futuristes, il est intéressant de noter le fait que c'est essentiellement via les pratiques d' « importation » que le pont entre les arts s'établit. L'importation, c'est-à-dire, selon la définition globale qu'en donne Philippe Castellin[186], toute pratique consistant à prélever un élément externe pour ensuite l'installer dans un cadre contextuel nouveau est en effet au cœur de ces phénomènes d'échange entre les arts. Ainsi les papiers collés cubistes, les planches de collages futuristes, les photomontages dadaïstes et le ready-made ont en commun l'importation d'éléments non artistiques et verbaux au sein de l'œuvre. On retrouve une dynamique similaire du côté des poètes qui cherchent à s'approprier, sur le modèle des arts plastiques, le « réel » à utiliser des matériaux considérés comme non littéraires, lieux communs, slogans publicitaires mais aussi éléments typographiques, ou sons de toutes sortes. Les pratiques artistiques et poétiques se rencontrent alors d'une manière tout à fait inédite, dans la mesure où il ne s'agit plus, de la part des poètes, de chercher à atteindre des effets comparables à ceux des peintres dans l'écriture, selon le système de l'*ut pictura poesis*, mais bien d'utiliser des moyens similaires, des méthodes communes, comme l'explique Tristan Tzara à propos des relations entre peintres et poètes cubistes dans « Picasso et la poésie » :

> « Dans l'association intime entre la peinture cubiste et la poésie de l'époque, on constate un échange réciproque d'influences à la racine même des conceptions qui les animent. Cette réciprocité d'intention nous fait mesurer le chemin parcouru depuis le temps où Baudelaire, tout en se laissant pénétrer par l'activité des peintres qu'il aimait, ne pouvait que la regarder du dehors, en spectateur. Le cubisme est le résultat des efforts communs des peintres et des poètes et son importance dans l'évolution de l'art va de pair avec la profonde révolution poétique de l'Esprit Nouveau. »[187]

[186] Philippe Castellin, *DOC(K)S mode d'emploi,* Romainville, Al Dante, 2002, coll. « & », p. 230
[187] Tristan Tzara, « Picasso et la poésie », in *Œuvres Complètes IV*, Paris, Flammarion, 1975-1991, p.395

Le poète souligne ici très clairement que la relation nouvelle entre littérature et arts plastiques est de l'ordre d'une communauté de pensée et de méthodes se situant en amont, au niveau même de la création.

Comme l'indique Tzara, ce type d'échange commence avec le cubisme et les papiers collés, dont les poèmes-conversations d'Apollinaire comme « Lundi, rue Christine » (1913), assemblage de bribes de conversations perçues dans un brasserie de la capitale, et retranscrits tels quels, participent d'un même mouvement d'appropriation directe du réel. La description par le poète des principes de l' « esprit nouveau » décrit parfaitement cette nouvelle posture vis-à-vis du réel :

> « L'esprit nouveau admet donc les expériences littéraires même hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques. C'est pourquoi le lyrisme n'est qu'un domaine de l'esprit nouveau dans la poésie d'aujourd'hui, qui se contente souvent de recherches, d'investigations, sans se préoccuper de leur donner de signification lyrique. Ce sont des matériaux qu'amasse le poète, qu'amasse l'esprit nouveau, et ces matériaux formeront un fond de vérité dont la simplicité, la modestie ne doit point rebuter car les conséquences, les résultats peuvent être de grandes, de bien grandes choses. »[188]

Il est frappant de constater à quel point la description proposée ici par Apollinaire rejoint en tous points les propos du même poète à propos des papiers collés cubistes :

> « Moi, je n'ai pas la crainte de l'Art et je n'ai aucun préjugé touchant la matière des peintres. (…) On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-poste, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux-cols, du papier peint, des journaux.»[189]

Comme le peintre, le poète se met à travailler avec des « matériaux » qu'il « amasse » au sein du réel, donc avec des éléments qui lui sont extérieurs, et renonce par là même au geste d'écriture au profit d'un acte de prélèvement similaire à celui de l'artiste colleur. Retranscription de conversations surprises dans la rue ou le métro (Pierre Albert-Birot, « Métro »[190]), intégration du lieu commun au sein du poème, reproduction de cachets de la poste (Apollinaire, « Lettre Océan »[191]), de gros titres et articles de journaux (Blaise Cendrars, « Dernière heure »), d'affiches publicitaires (irruption d'une publicité pour la chicorée dans le poème de Pierre Albert Birot, « Girouette »[192]), de prospectus, d'étiquettes (Cendrars, dans

[188] Guillaume Apollinaire, « L'esprit Nouveau et les poètes », *Œuvres Complètes* p.904-905
[189] Guillaume Apollinaire, « Peintres nouveaux » , *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*, (1913) Hermann, 1965, coll. « miroirs de l'art », p.67
[190] Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924, La Lune ou de livre des poèmes*, Rougerie, 1992, p. 112
[191] Guillaume Apollinaire, *Calligrammes,* Paris, NRF / Gallimard, 2002, coll. « Poésie »
[192] *Op. cit.* p.128

« Atelier » retranscrit telle quelle l'étiquette d'une bouteille de sauce tomate : « Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce Tomate »[193]), le poème s'ouvre au commun, au banal, au non poétique et l'écriture cède la place au moins partiellement à la « dés-écriture »[194], tout comme la peinture s'ouvre à ce qui n'est pas elle.

Cette convergence ne concerne pas uniquement les papiers collés cubistes, mais s'étend à toutes les pratiques de collage naissantes à l'époque, que l'on retrouve aussi bien chez les futuristes par exemple, et au simultanéisme dont on sait l'importance pour les poètes à ce moment. Une similarité de vues liait ainsi peintres et poètes, comme le rappelle Henri Béhar à propos du lien entre cubisme et poésie :

> « Sans prétendre attribuer la même étiquette cubiste à des langages différents, ni rouvrir une querelle vidée de son objet par les poètes eux-mêmes dès 1917, il est légitime de supposer que des artistes débattent des principes esthétiques avec l'intensité que l'on sait, aient répondu par une pratique analogue à des sollicitations semblables. »[195]

Les « sollicitations » auxquelles peintres et poètes répondent sont celles de la modernité, dont le développement des villes est l'emblème. Désormais « grand'ouvertes sur / les Boulevards », les « fenêtres de [la] poésie »[196] ouvrent sur des thèmes représentatifs du moderne : le métro, la foule, les journaux, le brouhaha des brasseries, la TSF et les nouveaux moyens de communication, le déferlement de l'écrit dans l'espace urbain via le développement des affiches publicitaires et autres enseignes, autant de motifs récurrents qui traduisent ce souci commun de rebrancher la poésie sur le mouvement de la modernité. L'emploi du collage a essentiellement pour fonction de rendre compte de cette nouvelle réalité dans son mode d'apparition même, à travers notamment les recherches simultanéistes, qui aspirent à présenter le réel dans son immédiateté, comme le souligne Marie-Paul Berranger : « Le spectacle de la grande ville, de ses pancartes et affiches, porte en soi une poétique de la juxtaposition d'éléments disparates, du choc de la rencontre, dont Apollinaire fait sortir l'Esprit Nouveau »[197]. Installé au cœur du présent, le poème se fait « événement », promotion de l'accidentel et du contingent, et « le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte de lyrisme ambiant »[198], selon l'expression employée par Apollinaire à propos de ses « poèmes-conversations ». « Le monde est un pot de moutarde. / J'aime à me coller le

[193] Blaise Cendrars*, Dix neuf poèmes élastiques,* (1919) *Poésies complètes*, Paris, Denoël, 2001, p.73
[194] Philippe Castellin, *Op. cit.*
[195] Henri Béhar, « La saveur du réel », *Europe* n°638-639, « Cubisme et littérature », Juin-Juillet 1982, p. 101
[196] Blaise Cendrars, « Contrastes », *Dix-neuf poèmes élastiques*
[197] Marie-Paul Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, coll. « perspectives littéraires », p.203
[198] Apollinaire, « Simultanéisme-librettisme », *Op. cit.,* p.976

nez dessus »[199], cette formule de Pierre Albert-Birot résume parfaitement cette dynamique commune, qui aboutit à une convergence des moyens utilisés en poésie comme en peinture.

Comment situer le cas spécifique du ready-made au sein de cette dynamique globale ? D'une manière générale les premiers phénomènes de transfert d'une pratique d'un champ à l'autre semblent concerner le collage dans son ensemble, et non le ready-made. La logique d'appropriation telle qu'elle vient d'être décrite porte autant sur l'idée d'importation de matériaux non artistiques que sur l'idée commune de recréation d'un effet de simultanéité comme reflet du chaos de la vie. De fait, il est difficile de parler avant les années 1920, c'est-à-dire avant la création du mouvement Dada à Paris, d'une quelconque influence de Duchamp sur la création littéraire. Cela s'explique aisément par la relative méconnaissance du Ready-made duchampien en France à son apparition. Duchamp y est déjà connu comme peintre, et apprécié de certains poètes comme Apollinaire (qui fait l'éloge de sa peinture dans ses *Méditations esthétiques*), mais la grande affaire du Ready-made n'est alors pas à l'ordre du jour. Il faut en effet rappeler que le premier Ready-made porté à la connaissance d'un public en outre restreint, et américain, date seulement de 1917 (la non exposition de *Fontaine* au Salon des Indépendants), et qu'il faudra un certain temps pour que le scandale atteigne la France, via les camarades dadaïstes de Duchamp. C'est ainsi qu'Aragon attribue dans son essai de 1930 la signature d'un urinoir à Arthur Cravan, preuve s'il en est d'une connaissance encore toute relative des travaux de Duchamp en France à l'époque[200].

Cette communauté de moyens a été revendiquée et systématisée par le mouvement Dada, dont le but, selon Tzara, était moins de détruire l'art et la littérature « que l'idée qu'on s'en était faite » :

> « Réduire leurs frontières rigides, abaisser les hauteurs imaginaires, les remettre sous la dépendance de l'homme, à sa merci, humilier l'art et la poésie, signifiait leur assigner une place subordonnée au suprême mouvement qui ne se mesure qu'en termes de vie. »[201]

Dans son ambition d'abolir la distance qui sépare l'art de la vie, Dada prône la suppression des frontières artistiques, et la création de l'œuvre d'art totale, non pas, comme chez Wagner, par fusion, mais par association chaotique d'éléments disparates. Refusant de se laisser

[199] Pierre Albert-Birot, *Poésies (1916-1924),* Paris, Gallimard, 1967, p.138
[200] « Duchamp ornant de moustaches la Joconde et la signant, Cravan signant une pissotière (…) sont pour moi les conséquences logiques du geste initial de collage », Aragon, *Les Collages,* Paris, Hermann, 1965, coll. « les miroirs de l'art », p.49
[201] dans la préface de *L'Aventure Dada (1916-1922)* par Georges Hugnet, Paris, Seghers, 1971, p.5

enfermer dans les limites traditionnelles des genres artistiques, les dadaïstes multiplient les expérimentations tant dans le champ plastique que poétique, la plupart d'entre eux étant à la fois artistes et poètes, à l'image de Raoul Hausmann ou encore de Kurt Schwitters, qui aspire à effacer les limites des genres artistiques dans le but de créer « l'œuvre totale ». Poèmes affiches, typographiques, optophonétiques, simultan, bruitistes, ou statiques, toutes ces propositions visent à faire exploser les catégories en amenant dans le domaine de la poésie ce qui n'y avait pas droit de cité, onomatopées, lettres isolées, langue « nègre », chansons, lieux communs, etc., de la même façon que les artistes faisaient entrer l'objet, le déchet ou le cliché de magazine dans leurs œuvres. Pour Dada, « l'interpénétration des frontières littéraires et artistiques » était donc un « postulat »[202] :

> « Les moyens artistiques qui passaient pour strictement définis par leur nature, perdent peu à peu leur valeur spécifique. Ces moyens sont interchangeables, ils peuvent être appliqués à n'importe quelle forme d'art et, par extension, faire appel à des éléments hétéroclites, matériaux méprisés ou nobles, clichés verbaux ou clichés de vieux magazines, lieux communs, slogans publicitaires, rebuts juste bons à jeter aux ordures, etc., éléments hétéroclites dont l'assemblage se transforme en une cohérence imprévue, homogène, dès qu'ils prennent place dans une composition nouvellement créée. »[203]

Au sein d'une dynamique générale de décloisonnement, le lien entre les pratiques d'importation qui autorisent l'utilisation de n'importe quel matériau et la transdisciplinarité apparaît très clairement dans cette citation de Tzara. La description que fait l'auteur des moyens communs aux artistes et aux poètes indique en effet que cette convergence passe par l'ouverture de chacun des arts au « non art », aux matériaux de toutes sortes d'ordinaire relégués hors du champ artistique ou littéraire, à l'hétérogène. Le collage constitue un pont entre peinture et poésie, ou plutôt, entre « poésure et peintrie », cette expression de Kurt Schwitters rendant parfaitement compte de cet effrangement des arts. La fameuse recette des « mots dans un chapeau » proposée par Tzara pour faire un poème dadaïste dans le « Manifeste de l'amour faible et de l'amour amer » invite ainsi à instaurer un rapport au langage similaire à celui des artistes à leurs « nouveaux matériaux » (R. Huelsenbeck) en utilisant des éléments tout faits, ici un article de journal :

> « Pour faire un poème dadaïste
> Prenez un journal.
> Prenez des ciseaux.
> Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
> Découpez l'article.

[202] *Ibid.,* p.6
[203] *Ibid.*, p.8

> Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
> Agitez doucement.
> Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
> Copiez consciencieusement
> Dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
> Le poème vous ressemblera.
> Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »[204]

Les ciseaux et la colle se substituent ainsi à la plume de l'écrivain comme au pinceau du peintre, le découpage et le collage remplacent le geste d'écriture comme il a remplacé la touche, et les deux domaines convergent alors totalement en une pratique commune.

Cette « obsession » du collage, de la transposition du collage dans l'écriture durant la période Dada, est retracée par Aragon dans son essai *Les Collages* :

> « La notion de collage a pris dans la peinture sa forme provocante, il y a un peu plus d'un demi-siècle. Elle y est l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question. (…) Dans l'écriture, quand j'étais très jeune encore, l'idée du collage, de la transposition du collage dans l'écriture, de l'équivalent à y trouver du collage me possédait constamment. »[205]

Le poète énonce ici clairement l'intention d'emprunter aux arts plastiques qui était la sienne, l'idée étant bien de transposer une technique plastique à l'écriture, d'importer une pratique d'un champ à l'autre. Aragon se réfère à plusieurs reprises plus spécifiquement à Duchamp dans ses textes consacrés au collage, les Ready-mades de ce dernier étant présentés comme des modèles à suivre pour la littérature. Dans « La peinture au défi »[206] (1930), le poète envisage ainsi une évolution parallèle de l'écriture et de la peinture vers une abolition de la main dans la constitution de l'œuvre d'art, dont le collage serait un avant-goût :

> « On peut imaginer le temps où les peintres ne feront même plus étaler par d'autres la couleur, ne dessineront même plus. Le collage nous donne un avant goût de ce temps là. Il est certain que l'écriture va vers le même but lointain. Cela ne souffre pas la discussion. »[207]

Le Ready-made serait d'après le poète une anticipation de ce temps à venir non encore perçue dans toute son importance :

> « Alors le procès de la peinture fut mené si loin, la négation de la peinture portée si violemment que l'impossibilité de peindre s'imposa aux peintres. Il est peut être fâcheux que l'influence stérilisante, et ce

[204] Tristan Tzara, « Manifeste de l'amour faible et de l'amour amer », in *Lampisteries précédées des Sept manifestes Dada*, Paris, J. J Pauvert, 1963, p.64
[205] Aragon, *Op. cit.* P.112
[206] *Ibid.*
[207] *Ibid.* p.48

> mot est employé ici en excellente part, de Marcel Duchamp n'ait pas mis fin de façon pure et simple à la peinture, et se soit exercée avec sa plus grande rigueur contre Duchamp lui-même ; il en est ainsi. »[208]

Instruisant le « procès de la personnalité », Duchamp et Picabia auraient ainsi tiré toutes « les conséquences logiques du geste initial du collage » :

> « Ce qui est maintenant soutenu, c'est la négation de la technique d'une part, comme dans le collage et s'y ajoutant celle de la personnalité technique (…). Et l'on voit naître de ces négations une idée affirmative qui est ce qu'on a appelé *la personnalité du choix*. »[209]

Le Ready-made est envisagé par l'auteur comme la conséquence ultime du collage tel qu'il fut initié par les cubistes, il vient dès lors logiquement prendre place parmi les différentes sortes de collages, et constitue à ce titre également un modèle pour l'écriture. Cette influence est clairement revendiquée dans « Collages dans le roman et le film » (1965). Revenant sur sa propre pratique et celle du mouvement Dada, et sur les transpositions pratiquées à l'époque entre collage et écriture, Aragon en vient à mentionner le nom de Marcel Duchamp et à évoquer le Ready-made sous cet angle :

> « La nature du collage avait changé pour nous avec le mouvement Dada : je veux dire la nature de sa provocation. Marcel Duchamp signait des objets, et ce n'était plus le désespoir de l'inimitable, mais la proclamation de la personnalité du choix préférée à la personnalité du métier. Avec Max Ernst, le collage prend forme de métaphore. Dans ce temps là, j'avais signé l'alphabet, me bornant à lui mettre un titre. Il faut considérer cela comme un collage. »[210]

Dans ce passage, Aragon n'utilise pas le terme de « Ready-made » : l'œuvre de Duchamp y est qualifiée, de manière implicite mais très nette, de collage. Le Ready-made apparaît bien comme une variante dadaïste du collage inventé par les cubistes (« le désespoir de l'inimitable »), l'autre étant représentée par les collages métaphoriques de Max Ernst. Ce manque, cette absence de nomination explicite est d'autant plus étonnante qu'Aragon y décrit un de ses poèmes (il s'agit de « Suicide », paru en 1920 dans le revue *Cannibale*) d'une façon qui renvoie très clairement au Ready-made de Duchamp (« j'avais *signé* l'alphabet, me *bornant* à lui mettre un *titre* »), beaucoup plus qu'à la pratique de Max Ernst. Son poème se voit alors qualifié de « collage », mais on voit bien déjà que cette qualification ne tient qu'à une assimilation préalable du collage et du Ready-made, dans le domaine des arts plastiques. Cette logique d'assimilation est à l'œuvre dans tout l'essai d'Aragon, et semble répondre à

[208] *Ibid.*
[209] *Ibid.* p.49
[210] *Ibid.* p.114

une volonté d'assigner au terme de collage une valeur générique, qui engloberait toutes les pratiques d'emprunt et de déplacement, le ready-made, mais aussi le plagiat, et même la citation :

> « Mais c'est que toute citation peut, au contraire, être tenue pour un collage : si bien que, dans le célèbre collage de Duchamp, la Joconde ornée de moustaches, pour peu qu'on y réfléchisse, les moustaches étant, elles, faites à la main, le collage consiste dans la *citation* toute entière du Vinci et non pas dans les moustaches, qui sont la peinture. »[211]

A nouveau, le Ready-made de Duchamp *L. H. O. O. Q.* est assimilé à un collage (« le célèbre collage de Duchamp »), lui-même assimilé à une citation. L'emploi du terme de « collage » et non de « ready-made » pour qualifier certains poèmes vient ici clairement d'un problème de définition initiale : ne faisant pas le départ entre collage et ready-made, Aragon choisit de nommer l'ensemble des pratiques de déplacement d'éléments tous faits dans un contexte autre « collage », quelle que soit la nature de ces éléments (œuvres littéraires, titres de journaux, etc.), et quelle que soit la nature de l'œuvre obtenue. La différence entre les œuvres est faite, mais chacune de ces « manières » (réalisme, métaphore, personnalité du choix) est présentée comme une sous-classe, à l'intérieur de la catégorie générale « collage ». On peut cependant noter que c'est le versant « prélèvement », c'est-à-dire l'aspect « ready-made » du collage qui semble intéresser le plus l'auteur, particulièrement dans ce texte (ce qui s'explique aisément par le tournant réaliste de son écriture à cette époque, mais qui témoigne également, nous semble-t-il, d'une influence plus profonde sur son écriture, les deux versants surréalistes et réalistes d'Aragon n'étant pas à concevoir de manière exclusive). Les exemples donnés par Aragon, tirés de ses propres romans et de ceux de Soupault notamment, concernent en effet essentiellement des phénomènes d'inclusion d'éléments tout faits dans la prose : introduction d'un prospectus dans *Les Aventures de Télémaque*, d'un article de mode dans *Le Bon Apôtre* de Soupault, ou encore d'une conversation téléphonique surprise par l'auteur dans *Les Beaux quartiers*, induisant un « effacement de l'auteur ».[212] Le Ready-made est ainsi revendiqué par Aragon comme un modèle à l'intérieur de la logique générale du collage.

Des références précises à l'œuvre de Duchamp apparaissent également par la suite dans le discours des poètes surréalistes, témoignant d'une influence réelle de l'artiste dans le domaine poétique.

[211] *Ibid.* p.116
[212] *Ibid.* p.112

L'influence la plus nettement revendiquée ne concerne pas le Ready-made mais les calembours de Rrose Selavy, publiés dans la revue *Littérature*, dont l'impact semble avoir été très important comte tenu du commentaire qu'en fait Breton dans « Les mots dans rides » : « c'était à mon sens, ce qui depuis longtemps s'était produit de plus remarquable en poésie. »[213] La revendication explicite d'une filiation directe est le fait de Robert Desnos. Ce dernier publie ainsi en 1922 dans *Littérature* une série de jeux de mots directement inspirés par Duchamp, ou plutôt par Rrose Selavy elle-même dont il reprend le nom, Rrose, qui, selon le récit du poète rapporté par Breton dans son introduction, lui aurait dicté ces lignes lors de son sommeil : « (…) Rrose Selavy ne lui parle que si Duchamp a les yeux ouverts. »[214] La figure de Marcel Duchamp est très présente dans l'œuvre d'André Breton, en témoignent les nombreux textes consacrés par ce dernier au premier[215], ainsi que le titre même du poème fermant le recueil *Clair de Terre* (place symbolique s'il en est) « A Rrose Selavy », dans lequel une citation en exergue indique que « André Breton n'écrira plus », abandon qui n'est pas sans rappeler celui de la peinture par Duchamp. Consacré « homme le plus intelligent et (pour beaucoup) le plus gênant de cette première partie du XXe siècle » par le poète dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Duchamp semble avoir été sinon un modèle au sens propre du terme, du moins une référence constante dans le parcours de Breton qui n'hésite pas à l'ériger en figure tutélaire de l'art moderne dès 1924 :

> « C'est autour de ce nom, véritable oasis pour ceux qui *cherchent* encore, que pourrait bien se livrer, avec une acuité particulière, l'assaut capable de libérer la conscience moderne de cette terrible manie de fixation que nous ne cessons de dénoncer. Le fameux mancenillier intellectuel qui a porté en un demi-siècle les fruits nommés symbolisme, impressionnisme, cubisme, futurisme, dadaïsme, ne demande qu'à être abattu. Le cas de Marcel Duchamp nous offre aujourd'hui une ligne de démarcation précieuse entre les deux esprits qui vont tendre à s'opposer de plus en plus au sein même de l' « esprit moderne », selon que ce dernier prétende ou non à la possession de la vérité… »[216]

Il serait cependant très aventureux de pousser notre propos jusqu'à parler d'influence ou de volonté d'adaptation littéraire du Ready-made de la part de Breton qui ne semble pas partager

[213] André Breton, « Les mots sans ride », *Littérature (nouvelle série),* n°7, Décembre 1922, p.12
[214] *Ibid.*
[215] Citons, dans l'ordre chronologique : « Les mots sans ride », in *Littérature (nouvelle série),* n°7 Décembre 1922 ;« Marcel Duchamp », in *Les Pas perdus* (1924), p.117 ; « Marcel Duchamp, Phare de « La Mariée » » (1934) in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 1965, coll. « folio-essais »; « Marcel Duchamp », in *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 (1939 1ere édition) ; ainsi que les trois articles « Duchamp, Marcel », « Ready-made » et « Retard » dans le *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938), Paris, José Corti, 2005
[216] André Breton, « Marcel Duchamp », *Les Pas perdus*, *Op. cit.,* p.117

les vues d'Aragon sur ce point. Chez Breton, et plus généralement au sein du Surréalisme, la communauté entre les arts ne participe pas d'un réel décloisonnement entre les pratiques poétiques et plastiques. En effet contrairement au mouvement Dada le Surréalisme est un mouvement d'abord littéraire, et le lien entre poésie et peinture se situe essentiellement à un niveau analogique, et non au niveau de la pratique. Si le lien entre pratiques poétiques et plastiques se situe également au niveau du collage, c'est selon une perspective bien différente de celle que nous avons décrite jusque là. Selon Florian Rodari, le collage surréaliste résulte dans la majeure partie d'une « opération exclusivement métaphorique, abstraite, qui soumet toute intention formelle à la nécessité de la déflagration poétique. Ni ciseaux ni colle ne sont désormais utiles à la mise en place de fragments puisque le seul postulat de leur hétérogénéité suffit au succès de leur rencontre. »[217]. D'où cette définition de Max Ernst :

> « On pourrait définir le collage comme un composé alchimique de deux ou plusieurs éléments hétérogènes, résultant de leur rapprochement inattendu, dû, soit à une volonté tendue – par amour de la clairvoyance – vers la confusion systématique et le dérèglement de tous les sens (Rimbaud), soit au hasard, ou à une volonté favorisant le hasard. »[218]

Comme le dit Aragon, « le collage devient ici un procédé poétique, parfaitement opposable dans ses fins au collage cubiste dont l'intention est toute réaliste »[219]. Il s'agit de faire éclater la perception normale en représentation hallucinatoire pour déboucher dans l'onirisme par le biais de rapprochements inattendus, ce qui précisément renvoie à la définition de la métaphore surréaliste, « rencontre fortuite sur une table de dissection d'un parapluie et d'une machine à coudre », selon la phrase de Lautréamont, rencontre dont jaillit « l'étincelle de poésie » (Ernst). Plus que ses qualités techniques, c'est bien la logique du collage qui intéresse les surréalistes. Par sa faculté de rapprochement de réalités hétérogènes il apparaît, avec le rêve, comme l'un des plus puissants leviers capables d'ouvrir à chaque être désireux d'y pénétrer les portes de l'inconnu. La dimension « ready-made » du collage, c'est-à-dire l'opération de prélèvement et de greffe n'occupe plus le premier plan, et le processus métaphorique, c'est-à-dire poétique, devient prégnant. Comme l'explique Laurent Jenny,

> « le collage surréaliste réintègre la peinture dans une chaîne de re-présentations : une image visuelle y représente un rapprochement verbal qui lui-même représente un état surréel du monde tel qu'il ne peut être perçu que dans une "vision de conscience". »[220]

---

[217] *Op. cit.*
[218] In « Au-delà de la peinture », cité par A.Mingelgrün, in *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle,* sous la dir. De Jean Weisberg, vol.I et II, Budapest, Akademiai Kiado, 1984
[219] *Op. cit.,* p.29
[220] Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, coll. « Perspectives littéraires » p.137

De fait, la lecture surréaliste du Ready-made dont nous avons pu rendre compte en première partie amène à considérer ce dernier comme un processus métaphorique dont la logique serait comparable à celle de l'image surréaliste. C'est dans ce sens que Breton semble penser la relation entre poésie et Ready-made : dans sa lecture surréaliste, le Ready-made est la réalisation objectale d'une opération langagière, tout comme l'objet surréaliste. Dans l'*Anthologie de l'humour noir*, à propos de jeux de mots de Rrose Selavy dont certains accompagnent les Ready-mades, le poète explique que ce sont des phrases « construites de mots soumis au "régime de la coïncidence" », dans lesquelles les ready-mades « ont trouvé leur accompagnement idéal, qui brillent de la lumière même du télescopage et montrent dans le langage ce qu'on peut attendre du "hasard en conserve", grande spécialité de Marcel Duchamp. »[221] La relation établie par Jacqueline Chénieux-Gendron entre l'image surréaliste, elle-même assimilée au collage, et le Ready-made, est de cet ordre :

> « On pourrait comparer au collage surréaliste le jeu joué, par Marcel Duchamp et Francis Picabia, entre les œuvres produites et leur titre (…) Les ready-made (objet manufacturé simplement choisi par l'artiste) et son titre forment un couple de termes reliés par une métaphore. »[222]

De ce point de vue, le Ready-made ne peut donc être érigé en modèle pour la poésie, et il semble même que la relation soit inversée.

Ainsi, d'une manière générale, au sein des avant-gardes historiques de la première moitié du siècle le transfert d'un champ à l'autre concerne aussi bien le collage que le ready-made, ce dernier se voyant pris dans une dynamique d'ensemble qui est celle de l'importation, ou de l'analogie pour ce qui est du Surréalisme. Compte tenu de ces faits, il est difficile de parler au sens strict d'une influence du ready-made sur la littérature, mais l'appropriation par les poètes de pratiques plastiques fondées sur l'emprunt d'éléments non artistiques est indéniable.

b – Poétiques de l'intermedia

Cette dynamique de décloisonnement se poursuit au cours du XXe siècle au sein des poésies dites « expérimentales », à partir des années 1960, suivant en cela le cheminement historique que nous avons retracé en première partie, puisque ces années coïncident avec une

[221] André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972 (1939), p.330
[222] Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p.97

redécouverte de Dada et, surtout, du Ready-made qui acquiert dans le domaine plastique son statut de référence absolue. Les expressions « poésie expérimentale », « poésie totale » (Adriano Spatola) ou encore « poésie élémentaire » (Julien Blaine) recouvrent des types de poésies caractérisées par leur usage de matériaux et de moyens de diffusion nouveaux, qui sortent du cadre traditionnel de la poésie, comme la poésie sonore, visuelle, concrète ou encore la poésie « action » (performance). Ces pratiques participent d'une logique de décloisonnement qui se situe dans la lignée des avant-gardes historiques.

Remettant à leur tour en question la clôture de la poésie sur elle-même, les avant-gardes des années 1960-1970 partagent avec les arts plastiques leurs techniques, particulièrement dans les pratiques d'importation, collages et ready-mades. On retrouve ainsi l'idée d'une communauté de moyens entre les différents arts, comme l'explique Adriano Spatola dans *Vers la poésie totale*, essai entièrement consacré à ces poésies nouvelles, plus particulièrement à la poésie visuelle :

> « De toute évidence la problématique de la nouvelle poésie n'acquiert sa signification que dans le rapport qu'elle entretient avec celle des autres secteurs : il ne s'agit pas d'une simple convergence de résultats, mais d'une unité essentielle des comportements méthodologiques. »[223]

Contrairement à ce que décrit Aragon dans son essai sur le collage, les expériences de ces poètes ne se pensent cependant pas comme des expériences de « transfert » à proprement parler. Plus proches en cela de la posture d'un Kurt Schwitters par exemple, qui refuse tout départ entre poésure et peintrie et se conçoit autant comme poète que comme peintre, la « poésie totale » empêche toute catégorisation et se présente comme une poétique de l' « intermédia »[224], selon la définition proposée par Dick Higgins, théoricien proche du mouvement Fluxus. Les « techniques intermédiaires », (« *intermedia* ») ne doivent pas être confondues, selon Higgins, avec les « techniques mixtes » (« *mixed media* ») comme l'opéra, où chaque élément « possède un caractère distinct qui fait que le spectateur demeure à tout moment conscient d'une diversité au sein de l'ensemble »[225]. Les techniques intermédiaires, comme le happening ou la poésie visuelle, impliquent quant à elles une indifférenciation des composantes de l'œuvre. « Il n'y a pas de procédé fixe : la forme et la technique de chaque

[223] Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, Marseille, Editions Via Valeriano, 1992 (1978), p.41
[224] Dick Higgins, *Horizons : the poetic and theory of the Intermedia*, (1965) Carbondale, Southern Illinois university press, 1984, coll. "poetics of the new", traduit par John Tittensor, « Horizons-Poétique et techniques intermédiaires », in *Poésure et Peintrie : d'un art, l'autre,* Marseille, Musée de Marseille et Réunion des musées nationaux, 1993, p. 544-546
[225] *Ibid.* p.544

œuvre sont déterminées par ses besoins spécifiques »[226]. Plusieurs techniques appartenant à différents champs sont utilisées de façon à fusionner dans l'œuvre, ce qui contribue à rendre cette dernière proprement inclassable car située dans les interstices des frontières artistiques.

La logique générale des poésies expérimentales ne consiste donc pas à transposer une technique plastique dans le champ de l'écriture, encore moins de lui trouver un équivalent littéraire, mais bien de proposer des poèmes ayant la possibilité d'accueillir n'importe quel matériau, que ce dernier soit langagier ou non. Le poème s'ouvre alors à l'image, notamment avec la *poesia visiva*, mouvement né en Italie en 1970, qui puise dans ce que Eugieno Miccini nomme l' « interlangue », c'est-à-dire le langage des communications tel qu'il se donne à voir à travers la publicité, qui associe texte et image en un seul message. Les poèmes prennent alors l'apparence de planches de collages où textes promotionnels et images tirées de magazines dialoguent. Elle s'ouvre aussi, avec la poésie sonore, au sons, aux bruits du quotidien, qui ne sont plus retranscrits à l'aide d'onomatopées comme cela pouvait être le cas chez les futuristes par exemple, mais directement enregistrés à l'aide du magnétophone, notamment dans les séries des « biopsies » et des « passe-partout » de Bernard Heidsieck que ce dernier relie lui-même directement au ready-made :

> « dans la série des biopsies et des passe-partout, il y a eu la volonté délibérée de rapprocher la poésie du quotidien, de ses résidus, de la décortiquer, de le mettre en avant, jusqu'à, en fait, réaliser des ready-made de poésie. »[227]

Bruits de la rue dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, ritournelles publicitaires (la rengaine des Galeries Lafayette tourne en boucle dans le même poème), indicatifs radiophoniques divers (« La Semaine », « La Mer est grosse ») viennent alors grossir le rang des matériaux utilisables par le poète. Elle s'ouvre enfin à l'objet tridimensionnel, et toutes sortes de menus objets, ampoules, cordes, clés, machines à écrire, bloc notes etc. ont désormais droit de cité à l'intérieur même du poème alors définitivement sorti du livre. Ces poésies ont en commun de ne plus considérer le langage écrit comme l'unique matériau possible du poème et le livre comme son unique support possible, ce qui achève d'abolir toute distinction formelle possible avec les arts plastiques.

Le passage de la « catégorie » à la « continuité » entre les arts décrit par Dick Higgins provoque alors l'émergence d'œuvres dont le statut même est problématique :

> « *Totale* s'entendra comme enregistrement de l'effondrement des "catégories" au bénéfice de la "continuité" et émergence de l'art avec

[226] *Ibid.*
[227] Lettre de Bernard Heidsieck à Jean-Pierre Bobillot, citée par Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p.118

> prolifération d'œuvres face auxquelles l'on dira "mais ce n'est pas un poème, c'est un tableau", "mais ce n'est pas un poème, c'est une sculpture", "mais ce n'est pas un poème, c'est une partition" etc., et ainsi de suite jusqu'à la proposition de toutes ces propositions : "Ceci n'est pas de l'art, c'est n'importe quoi". »[228]

« Ceci n'est pas de l'art, c'est n'importe quoi » : voilà qui nous ramène *de facto* au ready-made en tant qu'il ouvre l'œuvre d'art au tout venant, à ce qui n'est pas considéré comme étant de l'art. Une première jointure avec le ready-made a lieu précisément à ce niveau, en ce que le ready-made peut dans une certaine mesure être considéré comme paradigmatique de l'effacement des catégories : il ne saurait fonctionner sans son accompagnement linguistique, qui devient partie intégrante de l'œuvre, et cette dimension se retrouve au sein de certains de ses héritages. En effet si les poètes se dirigent vers des matériaux non langagiers nous avons pu voir que les artistes influencés par le ready-made, eux, se dirigent vers le domaine du langage et de l'écriture, comme le rappelle Philippe Castellin :

> « Si Kolar ou Finlay sont difficilement situables à l'aide des grilles traditionnelles, que dire d'un Marcel Broodthaers qui construit tout un pan de son œuvre en référence au *Coup de dés* Mallarméen, d'un Joseph Kosuth (on comparera les "définitions agrandies" de ce dernier avec celles proposées auparavant par E. Miccini) et des différentes représentants d'Art & Langage, que dire des Décollages de Vostell… »[229]

Joseph Kosuth, Art & Langage, Marcel Broodthaers, les artistes cités par P. Castellin, appartenant pour la plupart à l'art conceptuel, sont précisément parmi ceux qui, à l'instar de Kosuth, revendiquent le plus haut l'héritage du Ready-made dans son aspect langagier. Cette convergence des arts, qui aboutit parfois à la création d'objets en tous points similaires (P. Castellin cite ainsi les définitions agrandies de Kosuth, identiques formellement à celles proposées par le poète visuel E. Miccini bien qu'appartenant à des champs différents) trouve son point d'ancrage dans le Ready-made, qui de par son utilisation du langage se situe à la limite entre poésie et arts plastiques et peut, de ce point de vue, être considéré comme une technique intermédiaire, un objet transgénérique.

Cependant Dick Higgins voit dans le ready-made le premier exemple d'œuvre « intermédia » pour une autre raison :

> « Qui saurait préciser les débuts de tout cela ? Inutile de trop fouiller, il suffit de remarquer que les objets de Duchamp, à l'opposé de ceux de Picasso, s'affirment de plus en plus, en partie parce qu'ils sont

[228] Philippe Castellin, introduction à Adriano Spatola, *Vers la Poésie totale, Op. cit.,* p.15
[229] Philippe Castellin, *DOC(K)S, Mode d'emploi*, *Op. cit.,* p.101

> issus des interstices : un Duchamp est à la fois une sculpture et autre chose, un Picasso se classe d'entrée de jeu parmi les objets décoratifs peints. (…) En règle générale, le "ready-made" - ou objet trouvé – appelle ouvertement notre attention sur sa qualité de technique intermédiaire : créé dans un but autre que celui de se prêter intégralement à la catégorisation, il semble provenir d'une zone se trouvant entre l'art conventionnel et le monde quotidien. »[230]

Les techniques intermédiaires concernent ainsi à la fois les liaisons entre les différents arts, et les rapports entre art et non art. Dans cette perspective, le ready-made poétique serait à la croisée des techniques intermédiaires, en ce qu'il s'autorise d'une technique à l'origine non poétique, et en ce qu'il se tient dans l'interstice entre le poétique et le non poétique. Ce lien est parfaitement explicité par Adriano Spatola :

> « il s'agit de quelque chose que seule la formule *non-art* peut appréhender dans la mesure où elle intègre tout ce qui d'une façon ou d'une autre, consciemment ou non, peut être considéré comme le négatif de l'Art ; semblable négation doit être entendue dans son sens le plus vaste et le plus complet, y étant inclus les geste habituels, les événements naturels, les comportements quotidiens, les objets d'utilisation courante (ces derniers, soit laissés dans leur contexte, soit extraits de lui sur le modèle des Ready Made de Marcel Duchamp). »[231]

Et Didier Molinier de conclure que

> « la dimension élémentairement aboutie des poésie concrètes, sonores et visuelles, se fait jour dans le ready-made, le ready-made généralisé. Le poème non plus comme parole essentielle et dévoilement, mais le poème comme objet trouvé déjà-dévoilé, déjà fait, déjà dit, déjà entendu déjà lu, fait divers de culture et de langue. »[232]

Les poésies expérimentales des années 1960-70 suivent donc un chemin tout à fait comparable à ce qui se passe dans le domaine des arts plastiques à l'époque, où l'on a vu que le ready-made tendait à se généraliser et à devenir une référence majeure pour de nombreux artistes. Bernard Heidsieck compare ainsi la situation de la poésie et celle de la peinture de manière très explicite :

> « C'est ainsi, peut-être, qu'à l'image de ce qui a été qualifié de NON-ART ces dernières années, au regard de la peinture conventionnelle, mais qui n'en a pas moins constitué sa part la plus active, la plus vivante et la plus bouleversante, et paradoxalement ainsi, sa continuité même, la poésie sonore peut apparaître, de par ses « pratiques » et « supports », lois et disciplines, comme de la NON-LITTERATURE. »[233]

[230] Dick Higgins, *Op. cit.,* p.545
[231] Adriano Spatola, *Op. cit.,* p.32
[232] http://www.la-poesie-elementaire.net
[233] Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en… » (1980), *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, coll. « & », p.241

A la revendication quasi généralisée du « non art », issue d'une relecture du ready-made, semble ainsi correspondre une revendication de « non littérature » dans le domaine poétique, d'une poésie qui ne serait pas littéraire, comme le suggère E. Miccini dans son manifeste :

> « La poésie visuelle, en mettant fin au privilège accordé à l'usage verbal du mot, ou au mot tout court, se place à l'extérieur de la littérature en tant qu'elle ne lui est pas complémentaire, qu'elle n'y puise pas directement ses modèles, qu'elle n'en respecte pas les "genres" et même se propose comme alternative »[234]

Non littéraire, cette poésie l'est doublement, du fait de l'emploi d'éléments non langagiers et de supports autres, et du fait de l'usage de matériaux appartenant au domaine du quotidien, du banal. A l'instar de mouvements artistiques comme Fluxus ou le Nouveau Réalisme, dont ces poètes fréquentent assidûment les expositions et côtoient les membres[235], les poésies expérimentales entendent sortir de la poésie surréaliste et post-surréaliste qui se noie alors dans le flot des images pour se confronter au banal :

> « Je plaide par conséquent pour une poésie qui ose se coltiner avec n'importe quoi, ancrée dans le quotidien, le banal, capable de recevoir des gnons et d'en accepter les marques (…) Je plaide pour qu'elle rase les trottoirs, qu'elle surgisse, désacralisée, du métro à six heure, d'un coin de kiosque à journaux, du calendrier des postes, d'un ordinateur, d'ici, de là, ou d'ailleurs – mais concrète, physique et saisissable toujours, à portée de mains. (…) Toute "distance sacro-sainte" abolie. »[236]

Bernard Heidsieck fait d'ailleurs directement référence à certains artistes du Nouveau Réalisme – et du Pop Art – pour décrire le fonctionnement de son poème-partition « h1 h2 » ou « Le Quatrième plan », et de ses poèmes biopsies en général. Ces derniers sont ainsi comparés à « un tableau-piège de Spoerri, un moulage de Segal, tous deux instants captés et figés »[237]. La remarque de Jean-Pierre Bobillot, selon laquelle chez Heidsieck l'intégration d'objets sonores et les prélèvements de toutes sortes « illustrent assez bien (…) cette définition du "geste Nouveau Réaliste par excellence" qui consisterait à "identifier" *sans autre forme de procès que le procès lui-même*, "le réel et sa perception" »[238] nous paraît à cet égard tout à fait exacte. Outre la poésie sonore de Bernard Heidsieck, c'est la poésie expérimentale dans son ensemble qui nous paraît pouvoir être rapprochée de la logique

[234] Eugieno Miccini et Michele Perfetti, « Poesia visiva » (*Techne*, 1971), *Poésure et peintrie, Op. cit.* p. 562
[235] Bernard Heidsieck narre ainsi dans ses *Notes convergentes* l'influence qu'ont pu avoir sur lui les festivals Fluxus auxquels il a assisté, et certains de ces poètes sont aussi plasticiens, à l'instar de François Dufrêne, poète sonore et membre du Nouveau Réalisme, ou encore de Raymond Hains.
[236] Bernard Heidsieck, « « Notre hémistiche » (1983), *Notes convergentes, Op. cit.,* p.302
[237] Bernard Heidsieck, « Notes sur les poèmes-partitions h1 et h2 ou le « Quatrième Plan », versions I et II (juin-octobre 1963) », *Partition V* (1973), Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2001, p.78
[238] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.,* p.140

artistique générale de l'époque et du ready-made généralisé, comme le suggère Julien Blaine lors d'un entretien avec Jacques Donguy :

> « Il y a une chose qui est tout à fait vraie et juste, c'est que nous sommes au milieu des années 60, et il est tout à fait normal, reconnu, que les jeunes sculpteurs de l'époque du Nouveau Réalisme, grâce notamment à Restany ou à d'autres, ont modifié le langage des arts plastiques, d'Arman à Martial Raysse en passant par Klein ou Spoerri. Et donc, il est tout à fait concevable, tout à fait moderne d'expliquer qu'il y a un changement de dialogue entre l'artiste et son travail, de même qu'entre l'artiste et ses matériaux ou ses matières. Or, il faut savoir que quand tu dis cela sur la poésie dans ces années là, c'est un scandale. »[239]

Si Blaine note ici surtout le décalage – il est vrai flagrant – entre les arts du point de vue de la reconnaissance institutionnelle, il souligne également de façon très claire la convergence des logiques et des pratiques à l'œuvre à cette époque.

c – Références contemporaines

Il est frappant de constater que le nombre des références au ready-made chez les poètes contemporains est inversement proportionnel à celui des références au collage, là où le contraire était valable auparavant. Un renversement de perspective semble s'opérer aujourd'hui, qui est certes du à une modification des pratiques, souvent effectivement bien plus proches du ready-made que du collage, mais pas seulement. En effet bon nombre de poèmes descriptibles comme collages, comme les poèmes composés à l'aide de la technique du *cut-up* par exemple, inventé par Brion Gysin et William S. Burroughs en 1959 et basée sur le montage d'éléments empruntés, sont nommés par leurs auteurs « ready-made ». La référence à Duchamp a finit par supplanter les autres, et là où Aragon employait le terme de « collage » de façon générique, aujourd'hui c'est le mot « ready-made » qui sert de cadre pour désigner toutes les pratiques de prélèvement en poésie.

Au printemps 2000, la revue *Action poétique* intitulait ainsi un de ses numéros « Poésie (&) ready-made »[240]. La parution de ce numéro laisse clairement apparaître qu'un champ assez important de la poésie contemporaine peut entrer dans cette catégorie, et qu'un certain nombre d'auteurs pensent leur propre pratique d'écriture comme apparentée au ready-made ou, du moins, « abordent les questions du ready-made dans leur pratique de l'écrit. »[241]

---

[239] Julien Blaine, entretien avec Jacques Donguy, *Poésure et peintrie, Op. Cit.* p.347
[240] *Action Poétique* n°158, premier trimestre 2000, « Poésie (&) Ready-Made », Paris, Farrago/Les Belles Lettres, 2000
[241] *Ibid.,* p.6

Dans son introduction[242], le poète Nicolas Tardy parle ainsi d'une « utilisation du ready-made dans la pratique poétique », le terme de « ready-made » désignant une poésie « post-duchampienne », mais aussi « post-dadaïste, post-situationniste, post-Doc(k)s (première série) »[243], faisant ainsi état d'une filiation poétique au ready-made parcourant tout le XXe siècle, celle-là même que nous venons de rappeler. L'ensemble des poètes ayant proposé une contribution à ce numéro assume *de facto* cette filiation, mais deux d'entre eux surtout reviennent, dans des textes théoriques, sur leur propre pratique. Le minutieux recensement des matériaux et procédés utilisés par Lucien Suel dans sa pratique de la poésie « élémentaire », dressé par le poète lui-même, s'intitule « Ceci est une pipe. (description de mon utilisation du ready-made en poésie élémentaire) », ce qui témoigne bien d'un mouvement d'appropriation. Le terme « ready-made » y est employé d'une manière opposée à celle d'Aragon, comme terme générique pouvant désigner des procédés multiples :

> « Ready-mades de procédés de fabrication des ready-made.
>
> Je froisse et je plie des images, des textes,
> Je donne des titres à des textes, à des dessins, à des photos,
> J'invente des noms de personnes que je représente par le dessin ou le collage,
> Je nomme des gens ou des animaux d'après leur image,
> Je fabrique des enveloppes et des faux timbre-poste,
> Je légende des dessins idiots,
> Je colle un texte sur une photo ou inversement,
> Je fends avec me cutter pour faire glisser des textes ou des parties d'images,
> (…)
> Je mélange par collage ou découpage des textes très différents (…) »[244]

Le poète Jean-Michel Espitallier revendique lui aussi très clairement cette filiation comme le montre sa contribution « Notes éparses à propos du ready-made », où il décrit plusieurs de ses productions comme étant des ready-mades :

> « Je construis depuis dix ans un "roman lexical" dont la trame est entièrement constituée de greffons linguistiques : noms propres et communs, expressions, citations, etc., arrachés au réel sans pincettes et déposées là sans ménagement. Ready-made en ruban. »[245]

Sa conception du ready-made rejoint celle de Suel :

> « Le ready-made est un objet déplacé, dépaysé. Objet manufacturé (porte-bouteilles), linguistique (mot), sonore (pschhh de locomotive), etc. La pratique du ready-made implique donc celle du collage et de

[242] « Alors, toujours post-duchampien ? (3 petites introductions) » *Ibid.,* p.6-7
[243] *Ibid.,* p.7
[244] *Ibid.,* p. 48
[245] *Ibid.,* p.27

> l'import-export. L'objet change de statut en fonction de l'environnement dans lequel il se trouve mais aussi de l'intention qui déterminera son exil. »[246]

Dans son panorama de la poésie contemporaine intitulé *Caisse à outils*[247], le poète consacre un chapitre au ready-made poétique, prouvant là encore qu'une certaine « contamination de l'écriture par le geste historique de Duchamp »[248] a bien eu lieu, et que cette pratique de « recontextualisation et de renomination d'objets "entiers" (grosso modo sans transformation) pris hors du champ littéraire et importés tels quels »[249], est même « relativement courante aujourd'hui », à côté d'autres pratiques proches comme le *cut-up* et le détournement avec lesquelles, toujours selon le poète, elle se confond en partie.

C'est un point de vue similaire qui est à l'œuvre dans le texte du poète Olivier Cadiot consacré au *cut-up* paru dans la *Revue de Littérature générale*, où l'on trouve une comparaison entre la pratique littéraire du *cut-up* et le ready-made :

> « Comme la méthode du ready-made consiste à faire une chose singulière avec un produit en série tout en conjurant le fantôme de l'origine, la méthode du cut-up consiste à donner une seconde vie, juste en les déplaçant, à des membres de textes déjà nécrosés.»[250]

Cette comparaison semble faire du *cut-up* l'équivalent littéraire du ready-made et non du collage, ce qui paraît d'autant plus étonnant que les inventeurs du cut-up, Brian Gysin et William S. Burroughs voyaient dans cette méthode un moyen d'importer les techniques des peintres collagistes en littérature et ne se référaient pas à Duchamp : « L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture. Je me propose d'appliquer les techniques des peintres à l'écriture ; des choses aussi simples et immédiates que le collage et le montage. »[251] Olivier Cadiot, tout comme Jean-Michel Espitallier et Lucien Suel, limite donc sa comparaison au niveau de la technique, de ce qu'il nomme la « méthode », c'est-à-dire au niveau du déplacement, sans préjuger du résultat formel obtenu par ce déplacement. Parler de « ready-made » au lieu de « collage » permet ainsi de mettre l'accent sur l'acte de prélèvement et non sur l'effet obtenu.

Sans atteindre le statut de référence absolue qui est la sienne dans l'art contemporain,

---

[246] *Ibid.*
[247] Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils, un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2006, coll. « Poésie »
[248] *Ibid.,* p.215
[249] *Ibid.,* p.214
[250] *Revue de littérature générale* n°1, « La mécanique lyrique », Olivier Cadiot et Pierre Alferi (dir.), Paris, P.O.L, 1995, p.11
[251] Brion Gysin, « Les cut-up s'expliquent d'eux-mêmes », in William. S. Burroughs et Brion Gysin, *Œuvre croisée,* Paris, Flammarion, 1976, p.39

le ready-made semble donc être devenu un point d'ancrage important également en poésie, où l'on constate que sa mention par les poètes eux-mêmes n'est pas rare. Une filiation existe, qui est parfois mise en avant de façon très claire, comme c'est le cas par exemple pour Jacques Sivan qui a consacré récemment un ouvrage au ready-made duchampien[252]. Dans cet essai, le poète aborde le ready-made comme « processus d'exemplification du dispositif poétique »[253], et ne fait pas le départ entre la « poésie ready-made » et le ready-made tout court. Le ready-made y est envisagé d'emblée comme un terme trans-genre, étant entendu que le projet de Duchamp était d'abandonner la sphère artistique (et non d'élever l'objet au rang d'œuvre d'art comme le dit Breton) « afin de mieux exemplifier le réel en interrogeant la façon dont celui-ci ne cesse de renouveler en se révélant à lui-même »[254]. Dès lors la question de l'importation d'une pratique artistique ne se pose pas pour Jacques Sivan, qui intègre son utilisation « poétique » dans sa définition générale du terme (nous soulignons) :

> « En dépit des apparences, le ready-made n'est pas simplement un *mot*, un *texte* ou un objet quelconque prélevé dans n'importe quelle condition et par n'importe qui. Duchamp précise bien que cette opération doit être effectuée par un artiste (poète ou plasticien) »[255]

L'opération du ready-made peut donc concerner, dès le départ, le mot comme l'objet, et, dès lors, l'héritage duchampien est pensé moins comme l'héritage d'une pratique plastique que comme la continuité d'une pratique au départ langagière, qui elle-même trouve sa source chez des écrivains comme Roussel ou Laforgue. C'est au sein d'un héritage global que Jacques Sivan situe sa pratique de poésie ready-made, qu'il nomme également « écriture mo(t)léculaire » : « (…) c'est cette zone grise, c'est cette croisée des chemins, que matérialise les mots ready-mades, que j'appelle *mo(t)lécules* dans mes textes de création »[256].

Une communauté de moyens avec les artistes est ainsi à nouveau mise en avant un certain nombre de poètes contemporains, mais cette communauté n'apparaît plus aujourd'hui comme relevant d'un mouvement de décloisonnement des arts ou de la revendication d'une « poésie totale » comme cela était le cas chez les avant-gardes. Il semble qu'aujourd'hui, dans la pratique, c'est-à-dire sous la plume des poètes, le ready-made, bien que toujours référé à Duchamp, ait acquis un sens plus général, transgenre, ce que les définitions citées plus haut laissent clairement apparaître : le ready-made concerne aussi bien l'objet que le mot, ou le

[252] Jacques Sivan, *Mar/cel Duchamp, 2 temps 1 mouvement*, Paris, Les Presses du réel, 2006, coll. « l'écart absolu »
[253] C'est le titre de la seconde partie de l'ouvrage.
[254] *Ibid.,* p.73
[255] *Ibid.,* p.73
[256] *Ibid.,* p.94

texte, et les pratiques poétiques qui s'en réclament restent le plus souvent dans le cadre de la poésie, tout du moins dans l'espace du livre, sans chercher à nécessairement abolir les frontières entre les arts. Le ready-made en poésie est désormais une pratique qui s'adosse à un héritage interne, « post-dadaïste, post-situationniste, post-Doc(k)s (première série) », donc à un transfert déjà effectué, ou qui se pense comme chez Sivan en fonction d'une lecture trans-genre du ready-made. D'une manière générale cela tend à montrer, nous semble-t-il, que le transfert du terme d'un champ à l'autre a bien eu lieu, qu'il est désormais un fait ancré dans l'histoire de la poésie.

2 / Parallélismes et pratiques équivalentes

L'idée suggérée par ce qui précède d'une naissance des pratiques d'emprunt en poésie due à l'adaptation d'une technique au départ purement plastique doit cependant être relativisée. Comme l'essai de Jacques Sivan le suggère, le Ready-made semble avoir des équivalents littéraires qui le précèdent et qui, de fait, ne relèvent pas de cette dynamique de décloisonnement. Dans une note fournie qui apparaît dans le chapitre de sa monographie consacré au Ready-made, Arturo Schwarz signale que la catégorie générale du « ready-made imprimé » a « une histoire qui est antérieure à celle de Duchamp »[257]. Définissant le ready-made imprimé comme « un extrait de texte imprimé (*de n'importe quel genre*) inséré par le poète (sans aucune modification) dans sa propre composition »[258], le critique explique que cette pratique de greffe remonte, en littérature, au XIXe siècle. Si nous passons outre le léger flottement induit par la définition de Schwarz qui parle de texte *imprimé* pour ensuite y inclure le lieu commun et la parole orale, et que nous adoptons provisoirement cette définition du ready-made littéraire comme insertion d'éléments verbaux préexistants dans le poème, alors plusieurs équivalents proprement littéraires peuvent effectivement être trouvés au « ready-made ».

a – Usages poétiques du lieu commun

La généalogie du ready-made imprimé proposée par Schwarz débute avec deux ambitions non réalisées. Baudelaire, qui louait la « profondeur immense de la pensée dans les

[257] Arturo Schwarz, *Marcel Duchamp : la mariée mise à nu par Marcel Duchamp, même,* (trad. De l'anglais par Anne-Marie Sauzeau-Boetti), Paris, Georges Fall, 1974, coll. « Bibli Opus », p.62
[258] *Ibid.*

locutions vulgaire », et Rimbaud, qui affirmait pour sa part aimer « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires… refrains naïfs, rythmes naïfs », auraient les premiers ressenti le besoin d'user du lieu commun dans leur poème, sans toutefois le concrétiser. Ainsi, avant même l' « invention » du collage et du ready-made dans le domaine plastique, certains poètes cherchent à se tourner vers la langage populaire, le lieu commun, vers ce qui n'est pas considéré comme poétique. L'intérêt pour la langue vulgaire et les genres populaires est particulièrement mis en avant chez un poète comme Jules Laforgue, qui, dans ses *Complaintes*, genre lui-même considéré comme populaire, utilise des phrases et expressions tirées de publicités, le langage des petites gens, des bonimenteurs. La « Grande complainte de la ville de Paris » recueille ainsi des propos recueillis dans les rues de la capitale, ou des textes d'enseignes publicitaires :

> « Bonne gens qui m'écoute[s], c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en… à louer. Médailles à toutes les expositions et mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés. Maison recommandée. Prévient la chute des cheveux. (…) Madame Ludovic prédit l'avenir de 2 à 4. Jouets *Au Paradis des Enfants* et accessoires pour cotillons aux grandes personnes. »

Des voix hétérogènes se fondent en partie avec celle du poète, même si dans ce cas précis ces voix sont embrayées par des formules encadrantes qui signalent le décrochement énonciatif : « les cris publics reprennent ». Les emprunts ne constituent pas le tout du poème, et restent dans une fonction illustrative, évocatrice d'une ambiance sonore et visuelle, mais la proximité de ce poème avec le poèmes conversation « Lundi, rue Christine » d'Apollinaire est patente.

Sans entrer dans une description détaillée du processus qui nous emmènerait trop loin de notre sujet, force est de constater que la poésie moderne se caractérise effectivement, dans son mouvement général depuis la seconde moitié du XIXe siècle, par une prise en considération nouvelle du commun, du banal, de tout ce qui ne relève pas de la sphère traditionnelle du poétique : du prosaïque. Le développement du poème en prose par Baudelaire relève d'ailleurs d'un mouvement vers le prosaïsme de la grande ville. Or ce mouvement n'est pas seulement, loin s'en faut, thématique, mais concerne également le vocabulaire employé par les poètes, ainsi que leur écriture même, la lecture des *Fleurs du Mal* puis des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire suffit à s'en convaincre. La dynamique de l' « Esprit nouveau » prônée par Apollinaire, l'ouverture sur l'urbain et ce qu'il peut véhiculer d'un point de vue linguistique (intérêt pour la parole orale et le lieu commun) se situe donc dans une lignée que l'on peut considérer comme propre à la poésie, sans qu'il soit besoin de

convoquer un quelconque modèle plastique pour l'expliquer. Les poètes avaient perçu la potentialité poétique du quotidien bien avant l'invention du papier collé et *a fortiori* du Ready-made.

Ainsi, toute insertion d'éléments verbaux préexistants tels que le lieu commun dans une œuvre nouvelle ne témoigne-t-elle pas de la présence effective d'un modèle plastique, ce que l'examen des sources d'œuvres poétiques fréquemment comparées au ready-made plastique laisse facilement apparaître. Parmi d'autres exemples possibles, le cas des *152 Proverbes remis au goût du jour* (1925) par Paul Eluard et Benjamin Péret nous semble particulièrement éloquent en ce qu'il appelle à la plus grande prudence. Comme nous le verrons plus loin, ces *Proverbes* possèdent beaucoup de propriétés qui les apparentent effectivement au ready-made, plus précisément au ready-made aidé. De là à affirmer que le Ready-made en est le modèle, le pas est facile à franchir, or il ne doit pas l'être. Dans son étude sur les rapports de Paul Eluard à la peinture[259], Jean-Charles Gateau commence ainsi par rappeler la méfiance de Paul Eluard vis à vis des réalisations dadaïstes dans le domaine plastique, avant de reproduire un « anti-palmarès » publié en mars 1921 dans le numéro 18 de la revue *Littérature*, dans lequel le poète manifeste clairement une réserve importante à l'égard de Duchamp : sur une notation allant de 20 à –25, 0 représentant l'indifférence absolue, l'artiste n'obtient que –3 de la part d'Eluard (contre 10 chez Breton, et 12 chez Aragon et Tzara). Jean-Charles Gateau tient alors, avec raison, à clarifier les choses en insistant sur le fait qu'Eluard n'a en aucun cas subi l'influence de Duchamp pour la rédaction de ses *Proverbes*, allant ainsi à l'encontre de Michel Sanouillet qui fait mention de cette possibilité dans son ouvrage *Dada à Paris*[260], où ce dernier rapproche les notes de Duchamp prises de 1912 à 1915 pendant la gestation de la *Mariée* et l'expérimentation sur le langage entreprise par le poète dans sa revue *Proverbe* : « Il suppose même que Duchamp *a fort bien pu avoir avec Eluard des entretiens décisifs* en janvier 1920, au moment où il pris contact avec les dadaïstes parisiens. »[261] Pour Jean-Charles Gateau, cette influence n'a rien d'évident :

> « Cette hypothèse, outre qu'elle n'est pas nécessaire – l'influence de Paulhan suffisant à éclairer *Proverbe* – se heurte à plusieurs objections : les réserves d'Eluard, signalées plus haut, le départ de Marcel Duchamp dès février pour New York, son mutisme bien connu, enfin son propre témoignage, il est vrai tardif : *J'ai donné*

[259] Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, librairie Droz, 1982
[260] Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, CNRS Editions, 2005 (J. J. Pauvert, 1965)
[261] *Ibid.,* p.34

> *votre lettre à lire à Marcel Duchamp et il m'a dicté la réponse : il n'avait pas de rapports étroits avec Eluard. Marcel Duchamp avait donné "La Mariée" à Picabia qui l'avait échangée avec Eluard contre une autre toile. Plus tard, Eluard l'a donnée à André Breton qui l'a vendue à un marchand de New York, lequel l'a enfin cédée à Arensberg. La toile est maintenant au musée de Philadelphie. C'est tout.* »[262]

La fréquentation assidue d'un artiste n'est certes pas une nécessité absolue dans la détermination de son influence, mais l'accumulation de tous ces éléments tend effectivement à montrer qu'il serait abusif de parler d'une quelconque influence de Duchamp sur Eluard. La revue *Proverbe* et les *Proverbes mis au goût du jour* doivent leur existence bien davantage à l'influence, majeure celle-là, de Jean Paulhan, dont les travaux autour du langage et plus particulièrement du lieu commun ont été déterminants pour le jeune auteur qu'était Eluard à l'époque. Le rapprochement des *Proverbes* avec le Ready-made, s'il est pertinent (ce qui reste à montrer), ne saurait donc être pensé sur un mode généalogique, mais sur un mode purement analogique. Il s'agit d'une pratique équivalente, tout comme ont pu l'être d'autres pratiques littéraires avant même l'invention du Ready-made, dont le plagiat constitue le second exemple majeur.

b – « Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique ». L'ancêtre Lautréamont.

Insérer un texte imprimé de n'importe quel genre dans son propre texte, cela revient à instaurer « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (…) par la présence effective d'un texte dans un autre »[263], ce qui définit précisément, selon Gérard Genette, l'intertextualité. Ainsi pensé, le ready-made, une fois transposé dans le domaine littéraire, semble venir prendre place parmi les autres pratiques intertextuelles, voire même s'identifier à deux d'entre elles, la citation et le plagiat A l'instar de ces deux pratiques, le ready-made consiste bien à emprunter un énoncé ou un ensemble d'énoncés existants pour les restituer dans leur intégrité (ce en quoi il se distingue de la parodie et du pastiche, où il n'y a pas répétition littérale mais imitation plus ou moins fidèle d'un style). Aragon identifie ainsi le collage, en tant que pratique de prélèvement, à la citation :

> [Au commencement] « la valeur de citation du collage s'est estompée tant que son caractère plastique l'emportait. Mais à partir du moment où nous considérons l'existence du collage dans un art non-plastique, le poème, le roman, de l'alphabet signé à une lettre ramassée dans la

[262] *Ibid.,* p.32. Lettre citée : Lettre de Mlle Popovitch, conservateur des Musées de Rouen, à J. C. Gateau, 17 Avril 1967.
[263] Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Points » p.8

> rue, nous sommes fatalement amenés à confondre collage et citation, à nommer *collage* le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc. »[264]

« Plaquer dans ce que j'écris ce qu'au autre écrivit », cette pratique précède de loin l'invention du collage et *a fortiori* celle du ready-made. Il est difficile d'assimiler comme le fait Aragon le collage – et le ready-made, à la citation, dans la mesure où cette dernière présuppose la présence de signes distinctifs signalant l'emprunt, les guillemets, et souvent la nomination de l'auteur à qui l'énoncé est emprunté, là où dans le cas du collage et du ready-made l'élément emprunté se signale de lui-même par l'incongruité de sa présence dans son nouveau contexte. Mais « plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit », cela peut tout aussi bien renvoyer à une autre pratique, beaucoup plus proche en apparence du ready-made de par l'absence de marques signalant l'emprunt : le plagiat, que Schwarz n'hésite pas à désigner sous le nom de « ready-made imprimé ». Dans cette perspective, Lautréamont aurait été le premier à faire usage du ready-made imprimé dès 1868 dans *Les Chants de Maldoror*, notamment dans le Chant V, où une notice tirée de l'*Encyclopédie d'Histoire Naturelle* du Docteur Chenu[265] insérée telle quelle dans le poème, sans que l'emprunt soit signalé par des guillemets :

> « Que le lecteur ne se fâche pas contre moi, si ma prose n'a pas le bonheur de lui plaire. Tu soutiens que mes idées sont au moins singulières. Ce que tu dis là, homme respectable, est la vérité ; mais une vérité partiale. Or, quelle source abondante d'erreurs et de méprises n'est pas toute vérité partiale ! 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. (…) »[266]

Un autre exemple d'emprunt direct se trouve dans les *Poésies* (1870) du même Isidore Ducasse, entièrement fondées sur le retournement d'aphorismes et maximes empruntées à divers auteurs comme Vauvenargues ou Pascal, là encore sans que l'emprunt soit explicitement signalé. Selon Hélène Maurek-Indart[267], le plagiat est un emprunt direct à un texte préexistant qui se distingue de la citation en ce qu'il est dépourvu de toute marque distinctive (guillemets ou italiques), de toute formue introductive, et de toute mention de l'auteur du texte ou fragment emprunté. Pratiqué de façon littérale, comme dans *Les Chants*

[264] Aragon, *Op. cit.,* p.123
[265] « Oiseaux », *Encyclopédie d'histoire naturelle*, Paris, Marescq et Cie Editeurs, 1850-1861
[266] Isidore Ducasse, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1963, coll. « Livre de poche – classique », p.262
[267] Hélène Maurek-Indart, *Du Plagiat,* Paris, Presses Universitaires de France, 1999, coll. « perspectives critiques »

de Maldoror, il consiste à insérer sans le modifier un texte déjà écrit par quelqu'un d'autre, ce qui, en tant qu'acte d'appropriation, l'apparente effectivement au ready-made. Dans le cas des *Poésies*, le retournement systématique d'aphorismes empruntés à divers auteurs en leur contraire peut alors tout à fait être rapproché du ready-made aidé, dans la mesure où l'élément importé subit une modification minimale tout en restant reconnaissable.

Le plagiat peut être considéré de deux manières différentes. Souvent assimilé à la contrefaçon, il s'agit d'abord d'une catégorie juridique née à la fin du XVIIIe siècle avec la notion de propriété intellectuelle et de droit d'auteur. Le plagiat est de l'ordre du larcin. Mais, au delà du simple délit, le plagiat peut aussi, comme c'est le cas chez Ducasse, être considéré comme un principe poétique à part entière, et, de fait, il a été employé comme tel par de nombreux poètes depuis le début du XXe siècle, à commencer par Blaise Cendrars, dont deux des *Dix-neuf poèmes élastiques*, « Dernière heure » et « Mee too buggi » sont issus respectivement du recopiage d'un article de journal de *Paris Midi* et de la traduction d'un livre anglais *Histoire des Naturels des îles Tongas ou des Amis* par John Martin, datant de 1817. Quant à *Kodak (documentaire)*, du même Cendrars, il s'agit également d'un emprunt, réalisé à partir du roman-feuilleton de Gustave Lerouge intitulé *Le mystérieux docteur Cornélius*. Cette « poétique du plagiat » analysée comme telle par Jean-Pierre Goldenstein[268] se retrouve dans certaines publications dadaïstes et surréalistes, comme le *Mouchoir des nuages* de Tzara, montage d'emprunts à *Hamlet*, ou encore *Notes sur la poésie* de Breton et Eluard, forgé à partir de citations non mentionnées et retournées de Valery. Dans tous les cas, il y a bien appropriation par un « auteur » d'un texte préexistant, cette appropriation se traduisant par la signature : au lieu de mentionner l'auteur du texte emprunté, le plagiaire le signe de son nom, de la même manière que Duchamp signe l'urinoir alors même qu'il ne l'a pas fabriqué. L'acte semble être le même.

Cette antériorité de la pratique littéraire sur la pratique plastique est notée par de nombreux critiques. Si Arturo Schwarz n'hésite pas à parler à propos du texte de Lautréamont de « ready-made imprimé », la plupart emploient cependant à son sujet le terme de « collage ». Aragon voit ainsi dans les *Poésies* « un immense monument élevé avec des collages »[269]. Henri Béhar cite quant à lui l'insertion de la notice encyclopédique dans le Chant V des *Chants de Maldoror* comme une occurrence de « collage intégral », lui-même

[268] Jean-Pierre Goldenstein , « Vers une systématique du poème élastique », *Europe* n°566, « Cendrars et les arts », Juin 1976, Paris, Europe, 1976, p. 115-130
[269] Aragon, « Collages dans le roman et le film », *Op. cit.,* p.124

sous catégorie de « collage pur », synonyme dans la terminologie du critique de « ready-made », et définit le « collage aidé » (ou ready-made aidé, puisque les deux se confondent chez le critique) comme étant celui qui « serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste »[270], c'est-à-dire de la façon dont Ducasse décrit sa propre pratique de plagiat : « 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. »[271] Le même critique qualifie également de « collage » la technique employée par Cendrars dans *Kodak*, là où Goldenstein y voyait un plagiat[272]. Collage, ready-made, plagiat, tous ces termes semblent alors synonymes. Laurent Jenny parle ainsi de « collage intertextuel » à propos des plagiats de Lautréamont, et Michel Décaudin considère les deux termes comme équivalents :

> « Sous sa forme la plus simple, le collage se réduit à une citation non référencée, non signalée, ne serait-ce que par des guillemets, perceptible uniquement à celui-là qui sait et qui a reconnu. (…) On parlera, dans le sens traditionnel, d'allusion, de source, de réminiscence ou de plagiat. »[273]

Il se produit ici un phénomène comparable à celui que nous avons pu observer dans le domaine plastique : les mêmes objets sont décrits tour à tour à l'aide d'un de ces trois termes (collage, ready-made ou plagiat) en fonction du point de vue selon lequel on les envisage. Ainsi Henri Béhar distingue le ready-made et le collage du plagiat en arguant du fait que le plagiat est un principe juridique et qu'il ne peut donc avoir d'existence au sein d'un groupe qui ne reconnaît pas ce principe : « le collage récuse le droit moral des auteurs, ainsi que leurs droits patrimoniaux. Il suppose que tout énoncé, fixé par l'écriture, devient bien public, utilisable au gré de tous. »[274] Différence de point de vue donc, mais pas de nature, qui s'évanouit cependant aussitôt que l'on envisage le plagiat en tant que pratique poétique à part entière.

Si nous acceptons de considérer le plagiat comme un équivalent littéraire du ready-made, ne faut-il pas en conclure que le transfert de ce terme d'un champ à l'autre est superflu? Le problème n'est plus alors de savoir s'il y a véritablement emprunt d'une pratique plastique de la part du poète, puisque dans ces cas précis la chronologie des événements l'interdit, mais

[270] Henri Béhar, *Littéruptures,* Lausanne, L'âge d'homme, 1988, coll. « bibliothèque Mélusine »
[271] Isidore Ducasse, *Poésies II, Œuvres complètes, Op. cit.*, p. 402
[272] Henri Béhar, « Débris, collage et invention poétique », *Europe* n°566*, Op. cit.,* p.102-114
[273] Michel Décaudin, « Collage, montage et citation en poésie », *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 32
[274] Henri Béhar, *Littéruptures, Op. cit.,* p.185

il concerne la pertinence du transfert théorique d'un champ à l'autre. Au-delà de la recherche de ressemblances, pourquoi employer une catégorie issue des arts plastiques pour décrire des objets déjà envisagés selon des outils spécifiquement littéraires ? L'existence de pratiques *a priori* similaires, et antérieures à l'invention du Ready-made dans le domaine littéraire constitue ainsi un obstacle de taille à notre entreprise.

3 / Limites de ces approches

D'après ce que nous venons de voir, la relation entre poésie et ready-made peut être envisagée de trois manières différentes. On peut y voir l'appropriation par les poètes d'une pratique plastique, selon une logique de décloisonnement. On peut considérer que le ready-made a des équivalents littéraires qui le précèdent, la relation entre la pratique littéraire du plagiat et le ready-made étant alors de l'ordre du parallélisme. On peut enfin comprendre le ready-made comme l'équivalent plastique d'une pratique langagière, auquel cas la relation s'inverse. Cette diversité d'approches du ready-made poétique nous semble recouper assez nettement les lectures du Ready-made dans le champ plastique, dont nous avons pu voir en première partie que chacune d'entre elles le tirait dans des sens parfois contradictoires. A nouveau, une lecture « objectale » du Ready-made comme pratique d'importation s'oppose à une lecture plus « conceptuelle » du Ready-made comme opération langagière.

Or ces approches reconduisent le cloisonnement que nous avons pu observer dans le champ plastique, les multiples facettes du ready-made étant analysées de telle manière qu'elles ne parviennent plus à se recouper dans un objet stable. Chacune de ces approches aboutit en effet à une dissolution du ready-made dans des pratiques proches. Envisagé au sein de la dynamique générale de décloisonnement des arts propre aux avant-gardes, il prend place parmi les pratiques d'emprunt et se dissout dans le collage qui reste le modèle dominant pour la poésie du XXe siècle. Un raisonnement en termes de parallélisme voit le ready-made se dissoudre dans une pratique qui le précède largement, le plagiat, ce qui rend l'utilisation du concept en littérature inutile. Enfin, envisagé dans son versant langagier ou processuel, le Ready-made serait une opération de transformation, de dissociation, dont l'exploration ludique du divorce entre signifiant et signifié opérée par calembour est le pendant, et l'utilisation du langage dans sa fonction poétique le paradigme. Quelle que soit la facette privilégiée, le ready-made se voit dans tous les cas assimilé à d'autres pratiques et ne semble pas avoir d'existence en tant que classe à part entière au sein du champ littéraire. Le terme

n'est pas totalement absent de la critique, mais il apparaît la plupart du temps au détour d'une comparaison[275], sans jamais faire l'objet d'un réel examen comme ce fut le cas pour le collage[276]. Or cette absence révèle, nous semble-t-il, les insuffisances des deux types d'approches que nous avons ici esquissées, l'approche généalogique et l'approche comparative.

L'approche généalogique, qui raisonne en termes de sources et d'influences, nous a amenée à constater qu'une dynamique générale d'importation des pratiques artistiques basées sur l'emprunt avait eu lieu, sans toujours nous permettre de déterminer précisément la place du ready-made à proprement parler au sein de cette dynamique. Si des références explicites existent bien, toutes les poésies que nous serons amenée à qualifier de « ready-made » ne relèvent pas d'une importation consciente du geste duchampien ou de pratiques apparentées. Une telle approche, qui raisonne en termes d'intention, a pour conséquence d'une part de limiter considérablement le champ d'investigation en se focalisant sur les seuls cas conscients d'adaptation, et, d'autre part, de fausser quelque peu la perspective. Toute pratique se réclamant du ready-made ne donne pas nécessairement lieu à des objets qualifiables de « ready-mades ». Compte tenu de ces restrictions, une approche de type comparatiste semblerait pouvoir éviter ce genre de travers, en reléguant la question des sources au second plan pour n'envisager que les objets produits. C'est une telle logique qui a pu amener certains auteurs à rapprocher le ready-made du plagiat, ou encore du calembour. Or, ce seul énoncé le montre, si ces deux rapprochements peuvent sembler pertinents pris isolément, on voit mal a priori ce qui pourrait les réunir. Chacun d'entre eux se fonde sur une facette précise du ready-made, envisagé tour à tour comme pratique d'emprunt ou opération langagière. Mais ces deux aspects, qui coexistent effectivement au sein du ready-made, n'apparaissent jamais de façon simultanée dans les objets auxquels il se voit comparé, et semblent même opposés l'un à l'autre par bien des aspects. Cette contradiction est certes due au caractère fondamentalement ambigu du ready-made, et nous la retrouverons à un autre niveau, mais elle met malgré tout à

[275] Ainsi par exemple Anna Boschetti compare les poèmes conversations d'Apollinaire aux ready-mades de Duchamp dans *La Poésie partout : Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Liber », p.166. Par ailleurs les études concernant les slogans dadaïstes, convoquent souvent ce référent, comme c'est le cas pour François Sullerot dans son article « Des mots sur le marché », *Cahiers de l'association pour l'étude de Dada et du Surréalisme* N°3, 1969, *Dada et la typographie* : François Sullerot, « Des mots sur le marché », p.63-69

[276] La possible transposition du terme de « collage » du champ plastique au champ littéraire a fait l'objet de publications collectives importantes, notamment : *Montages / Collages. Actes du second colloque du CICADA,* (décembre 1991), textes réunis par B. Rougé, Université de Pau, Pau, PUP, 1993 ; *Revue d'esthétique* n°3/4 « Collages », Paris, 1978, coll. 10/18 ; *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années 20,* Lausanne, L'Age d'Homme, 1978

jour la limite de cette approche qui pose toujours le problème de la pertinence des critères sur lesquels se fonde la comparaison. A terme, ce mode d'approche risque en outre de faire verser l'analyse dans le « tout ready-made », et, à nouveau, de voir se dissoudre le terme dans des objets incommensurables.

B - Qu'est-ce que la « poésie ready-made » ?

Le point commun à la plupart des approches littéraires du ready-made, qui explique en partie son identification respective au collage et au plagiat, vient du fait que toutes ces pratiques y sont envisagées comme des techniques d'écriture quasi similaires car fondées sur une opération de base commune, l'importation. Si ces trois pratiques participent en effet d'une technique commune fondée sur le prélèvement et la greffe d'éléments externes, une distinction soigneuse des niveaux d'analyse doit être opérée pour en saisir les spécificités respectives. Ainsi nous montrerons que le plagiat, comme la citation, peuvent effectivement être considérés comme des procédés d'écriture, dans la mesure où leur utilisation ne préjuge pas de la forme de l'œuvre obtenue (variable en fonction du mode d'intégration de l'élément copié). Mais leur identification comme tels présuppose un certain type de contenu qu'ils ne sauraient partager avec le ready-made. La nature de l'élément prélevé devient ici un critère discriminant à prendre en considération. Le collage quant à lui ne peut être réduit à une simple technique. Le terme désigne à la fois un procédé et son résultat, ce qui signifie que sa définition engage également la nature de l'œuvre obtenue, reconnaissable à l'aide de critères formels précis, comme le rappelle le Groupe µ dans la définition globale qu'il en propose : selon les linguistes le collage consiste à « prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants et les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers. »[277] Ici, c'est donc davantage au niveau formel qu'une différenciation avec le ready-made pourra être opérée.

On le voit, la particularisation du ready-made dans le domaine littéraire implique d'envisager ce dernier en fonction de critères définitoires placés sur deux plans différents, les uns concernant la nature de l'élément prélevé, les autres la nature de l'œuvre obtenue, ceux là même en fonction desquels nous avions pu définir le ready-made en tant que genre artistique.

[277] Groupe µ, « Douze bribes pour décoller (en 40000 signes) », *Revue d'esthétique* n°3-4, « Collages », Paris, 1978, coll. « 10/18 », p.13

C'est donc la même méthode que nous emploierons ici, en partant du constat qu'un certain nombre d'objets poétiques n'entrent dans aucune des catégories citées plus haut : ni collages, ni plagiats, ni calembours, ces poèmes ne se laissent pas aborder à l'aune de ces classifications et pourtant ils présentent des « ressemblances de familles » certaines qui doivent nous amener à les envisager conjointement. Dans quelle mesure la notion de « ready-made » telle que nous l'avons définie permet-elle de les cerner ? Il s'agit moins ici de trouver des *équivalents* littéraires au ready-made, ou d'établir le ready-made comme modèle ou source, que de tester l'opérativité de ce concept sur des objets poétiques. Il convient en effet de distinguer nettement ce qui relève de l'importation d'un concept théorique d'un champ à l'autre, ce qui constitue l'essentiel de notre entreprise, de ce qui relève de l'importation d'une pratique, de l'emprunt par les poètes d'une pratique aux arts plastiques. Si les deux plans se rejoignent en grande partie (la plupart des poèmes que nous seront appelés à nommer « ready-mades » résultent d'un emprunt effectif aux arts plastiques), certains objets poétiques ne relèvent cependant pas d'un emprunt manifeste. Nous serons ainsi amenés à utiliser le terme de « ready-made » pour désigner un genre constitué *a posteriori* davantage qu'un phénomène généalogique, tant il est vrai que le ready-made, et *a fortiori* le Ready-made duchampien, est loin de pouvoir se constituer en source commune à toutes ces pratiques, sans adopter toutefois la perspective comparatiste.

Pour ce faire, nous reprendrons une à une les conditions exposées en première partie à propos du ready-made plastique, en repartant de l'idée que le « ready-made » peut être envisagé en tant que genre, descriptible à l'aide de critères précis dont la réunion au sein du même objet est une condition nécessaire à sa caractérisation comme tel. Qu'est-ce qu'un « poème ready-made » ?

1 / La nature de l' « objet »

Le premier balayage des définitions possibles du ready-made en poésie que nous venons d'opérer met à jour une diversité d'objets possibles éligibles au statut de « ready-made », dont la parenté ne saute pas immédiatement aux yeux : quoi de commun entre un jeu de mots et l'importation d'un gros titre de journal ? Cette diversité donne lieu parfois à des incompatibilités, que l'application des critères dégagés plus haut devrait permettre de dissoudre. Lors de l'élaboration des critères d'identification du ready-made plastique, nous avons vu que ce dernier se définissait dans un premier temps par la nature de l'objet importé.

Le premier trait définitoire de cet objet est son caractère manufacturé, ce qui le différencie du matériau brut d'une part, de l'élément naturel d'autre part. Si cette distinction est simple et immédiate dans le domaine plastique, sa transposition dans le domaine poétique ne va pas toujours de soi.

a – Objets non linguistiques

Le ready-made s'incarne dans un objet manufacturé. En cela, nous l'avons vu, il s'oppose à l'œuvre d'art, qui, elle, n'est pas composée d'objets mais est un objet, un artefact, construit par l'artiste à partir de matériaux bruts. Ce qui caractérise cet objet manufacturé, c'est donc en premier lieu son appartenance à un champ qui n'est pas, traditionnellement, celui des matériaux artistiques, de part le simple fait qu'il n'est pas, en nature, un matériau. Partant, le matériau de base de toute œuvre littéraire étant le langage, on peut en déduire dans un premier temps que l'équivalent strict du ready-made en poésie consiste à utiliser dans le poème des éléments non linguistiques à titre de partie intégrante. De la même manière que le ready-made plastique n'utilise pas les moyens traditionnels des arts plastiques, le ready-made poétique n'utiliserait alors pas le moyen traditionnellement employé en littérature qu'est le langage, et l'on retrouve l'idée proposée par Dick Higgins selon laquelle le ready-made est une « technique intermédiaire ». Le poème ready-made se caractériserait ainsi par l'accueil d'éléments similaires à celui du ready-made plastique : objets manufacturés au sens propre du terme, images de toutes sortes, éléments typographiques, sons. Abolissant les frontières entre art et non art, le ready-made abolit également la frontière entre les arts, puisque « n'importe quoi », c'est-à-dire n'importe quel objet existant pourvu qu'il soit choisi par le poète ou l'artiste, peut devenir par simple décision de ce dernier œuvre d'art, ou poème. La constitution de l'objet choisi comme tel sera alors entièrement dépendante de son nouveau contexte d'apparition.

Objets tridimensionnels

L'élément emprunté peut dans certains cas être tout simplement un objet manufacturé, tridimensionnel, produit en grande série, selon les critères que nous avons décrits à propos de l'objet candidat au ready-made plastique. Dans ces cas de figure, le poème se présente sous la forme d'un objet réel présenté tel quel, sur un mode strictement similaire au ready-made plastique.

L'utilisation de menus objets par Breton dans ses « poèmes objets » en est le premier exemple historique. On peut ainsi y trouver, entre autres, un opinel (« sans titre »[278] 1934), ou encore un paquet de cigarettes (« L'océan glacial »[279] 1936). Mais cet usage de l'objet tridimensionnel dans le poème est surtout visible dans le champ de la poésie « expérimentale », dont la spécificité est précisément de chercher à intégrer des éléments non linguistiques dans le poème et à sortir de l'espace livresque. Le « Poème & objet » de Giulia Niccolai[280], constitué d'une machine à écrire dans laquelle un papier froissé portant l'inscription « poema » semble avoir été oublié, ou encore le « Poema » de l'espagnol Joan Brossa[281], simple ampoule sur laquelle le mot « poema » est inscrit, en sont des exemples. Le poète et plasticien tchèque Jírí Kolár a systématisé cet emploi d'objets avec sa « poésie évidente », dans laquelle les mots sont remplacés par de petits objets, clés, cordelettes ou encore lames de rasoirs, disposés de façon linéaire : « Il sera possible de faire un jour la poésie à partir de n'importe quoi. Moi-même je l'ai fait à partir de choses quelconques. »[282]

Le plus souvent, l'objet manufacturé en question reste en relation avec l'écrit, ou l'imprimé, ce qui est déjà le cas pour la machine à écrire de Brossa. Planche d'ophtalmologie (Arturo Schwarz, « Poème optophonétique (hommage à Raoul Hausmann) »[283]), cartes à jouer (J. Kolár, « Poème à brèmes »[284]), pages de journal ou de magazine, prospectus, cartes postales et imprimés de toutes sortes sont alors traités par les poètes en tant qu'objets manufacturés produits en grande série. Notons d'ailleurs que le livre n'est pas absent de la constellation des ready-mades duchampiens, en témoigne le « ready-made malheureux » offert par Duchamp à sa sœur Suzanne à l'occasion de son mariage, qui consistait en un livre de géométrie accroché à un barreau de balcon et laissé à la merci des éléments.

Tout comme pour le ready-made, le poème se fait objet, il se confond matériellement avec l'objet qui le constitue, passant par là même du statut d' « allographe » au statut d' « autographe », pour reprendre les catégories proposées par Nelson Goodman qui se voient précisément remises en cause ici. Toute frontière matérielle entre poésie et arts plastiques est alors abolie puisque le poème ne saurait être reproduit sans perte d'une partie de ses

[278] André Breton, *Je vois, j'imagine : poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991, p.20
[279] *Ibid.* p.28
[280] reproduit dans Adriano Spatola, *Vers la Poésie totale, Op. cit.* p.83
[281] Reproduit dans Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zone numérique (1953-2007),* Dijon, Les Presses du réel, 2007, coll. « L'écart absolu », p.339
[282] Jírí Kolár, « Peut-être rien, peut-être quelque chose » (trad. Arturo Schwarz), in Arturo Schwarz, *Jírí Kolár, L'Art comme forme de la liberté*, Milano, Galerie Schwarz, 1972, p.45
[283] Reproduit dans *Poésure et peintrie, Op. cit.,* p.22
[284] Jírí Kolár, *Poèmes du silence*, Paris, La différence, 1988, p.167

propriétés, et le mode de monstration de ces poèmes objets, leur « domaine idéal »[285] de réception n'est plus le livre, mais la galerie, l'exposition. Adriano Spatola parle justement à propos de ces poèmes objets d'une « poétique du ready-made », qui consiste à « montrer sans dire »[286], le poème ne faisant qu'indexer certaines propriétés de l'objet emprunté, qui sont aussi par conséquent les siennes. Ce faisant, les poèmes ready-mades qui prennent l'objet imprimé pour matériau rendent compte de la matérialité de tout objet de langage, réactivent des paramètres d'ordinaire occultés, comme le rappelle Philippe Castellin :

> « Tout objet de langage en général, de langage écrit en particulier, parce qu'il est *objet*, assigne des valeurs à des paramètres similaires : il se caractérise nécessairement par son poids, ses dimensions, la nature du ou des matériaux qui le composent, sa structure topologique etc. »[287]

Ce premier groupe d'objets éligibles au statut de ready-made poétique ne pose donc pas de problème de transfert d'un champ à l'autre, et les poèmes qui en font usage participent d'un décloisonnement absolu entre les arts. Le même geste, appliqué aux mêmes objets, et montré dans des conditions similaires est commun au ready-made plastique et au ready-made poétique. Cependant ces cas de sortie du livre au profit de l'objet restent assez limités et ne sauraient recouvrir l'ensemble des équivalents poétiques possibles au ready-made plastique. Dans la très grande majorité des cas le poème est destiné à la publication, donc à la reproduction, et le statut de l'objet importé se modifie d'autant.

L'objet : l'imprimé

En effet le « monde de la poésie » se distingue du monde de l'art en ce que le contexte d'accueil et d'implémentation de l'objet choisi pour devenir œuvre d'art, diffère en nature. Le livre, ou la revue, est le principal lieu de diffusion du poème, équivalent en cela de la galerie d'art pour l'œuvre plastique. Si cette prééminence du livre est mise en cause par les tentatives de sorties auxquelles nous venons de faire allusion, beaucoup de poèmes ready-mades continuent d'être publiés, en volumes ou en revues. Dans cette optique, c'est avant tout sur des éléments appartenant au domaine de l'imprimé en général que le choix des poètes se portera. Philippe Castellin note ainsi cette prééminence de l'imprimé dans les pratiques d'importation en général :

> [les éléments prélevés relèvent tous] « d'un seul et même univers,

[285] Philippe Castellin, *DOC(K)S : mode d'emploi, Op. cit.* p.230
[286] *Op. cit.*, p. 117
[287] *Op. cit.,* p.47

> celui de l'écrit / imprimé, entendu d'une manière suffisamment large pour pouvoir y inclure toutes les formes d'objets aptes à intervenir dans le domaine de la communication sociale visuelle. Sous cet angle, un magazine, un journal, un roman, un prospectus, une photographie, une affiche, une saisie d'écran télé ou ordinateur sont à envisager pareillement, même si, bien sûr, les différences sémiologiques entre ces sous-ensembles peuvent être mises à profit. »[288]

Comme l'auteur le souligne, l'imprimé concerne aussi bien le texte que l'image ou tout autre type de signe utilisé dans le cadre de la communication visuelle, dont on a vu qu'ils constituaient également dans le domaine plastique un fonds important dans lequel puisent les artistes. Rappelons en effet que le ready-made ne se limite pas à l'objet tridimensionnel, dès son origine, l'utilisation d'images publicitaires (« Apolinère Enameled ») par Duchamp en témoigne, et surtout au sein de ses héritages, où l'image occupe une place majeure. L'imprimé, qu'il soit texte ou image, tel qu'il apparaît dans la publication de masse, ne diffère pas de l'objet manufacturé, en ce qu'il est produit mécaniquement et produit à des milliers d'exemplaires en vue d'usages purement utilitaires.

Au sein du poème l'usage de l'imprimé se traduit dans un premier temps par l'utilisation de ressources typographiques inédites permettant de reproduire à l'identique des contenus de prospectus, d'affiches publicitaires ou d'enseignes. On en trouve de nombreux exemples dans la poésie du début du siècle, chez Apollinaire, où le cachet de la poste mexicaine se voit reproduit à l'identique dans la « Lettre Océan », ou encore chez Pierre Albert-Birot, qui, dans « Girouette », insère une réclame pour une marque de chicorée avec toutes ses caractéristiques typographiques. Ce type de reproduction est également très présent dans la poésie Dada, on en trouve notamment deux exemples chez Breton, « Le Corset mystère », collage constitué d'enseignes et d'emprunts à diverses publicités où la typographie de chaque emprunt est respectée, ainsi que « PSTT », reproduisant à l'identique une page d'annuaire.

A partir des années 1970 l'utilisation de nouvelles techniques de reproduction telles que l'offset et la photocopie permet d'introduire dans le poème les images qui envahissent l'espace publicitaire : les poètes italiens de la « Poesia visiva » en font ainsi un usage massif, de même que Jírí Kolár les utilise dans certains de ses poèmes, notamment ses « Mystifications », composées à partir d'images de cartes postales reproduites. L'offset permet également, grâce au clichage, de reproduire des imprimés en traitant l'ensemble comme une image, et non plus seulement les éléments typographiques. Certains poèmes sont

[288] *Ibid.* p.231

ainsi constitués de la reproduction pure et simple de documents, bon de commande chez Gilles Cabut[289], mode d'emploi inscrit sur un emballage chez Julien Blaine[290], définition tirée d'un dictionnaire puis agrandie par Eugieno Miccini[291], facture et ticket de caisse chez Luciano Ori[292], etc.

b - « Objets » linguistiques

Considéré comme technique intermédiaire, le ready-made implique donc dans un premier temps l'utilisation d'éléments tout faits, déjà produits, d'ordre non linguistique, à l'instar du ready-made qui utilise des objets et non les matériaux traditionnels de l'œuvre d'art. Cependant la poésie ready-made ne saurait être réduite à l'utilisation d'éléments non verbaux. En effet la dimension « non artistique » de ces objets ne tient pas seulement à leur nature d'objets manufacturés, mais aussi et surtout à leur fonction d'objets usuels. Aux objets à notice dont la fonction est d'ordre utilitaire correspondraient alors des objets langagiers à vocation utilitaire. Reste à savoir ce que ce terme recouvre exactement : tous les mots de la langue ne sont-ils pas des outils dont la fonction première est d'assurer la communication ?

Le mot objet

« Un mot est d'une certaine façon un objet manufacturé. »[293] Cette affirmation de Jacques Sivan semble faire du mot un candidat tout désigné au statut de ready-made. De fait, plusieurs caractéristiques du mot semblent effectivement pouvoir l'apparenter à l'objet manufacturé. Le mot, en tant que signe, est, on le sait depuis les travaux de Saussure, arbitraire, et non « naturel », il s'agit d'un élément doté d'une forme et construit à l'aide d'autres unités plus petites que sont les phonèmes et les morphèmes, ce en quoi il se distingue du matériau. En outre, comme nous venons de le suggérer, il est dans la nature du mot d'être un élément à vocation utilitaire, dans le sens où les hommes s'en servent pour communiquer les uns avec les autres.

Une telle conception objectale du mot semble précisément être celle qu'adopte

[289] Poème non titré, in *Action Poétique, Op. cit.,* p.10
[290] *Ibid.,* p.33
[291] « Violence », 1966 et « Techne », 1969, reproduits in Philippe Castellin, *DOC(K)S, Mode d'emploi, Op. cit.* p.88
[292] « di rotorna da / de retour de / coming back from », in *DOC(K)S* n°71 « Italie(s) », 1971, p.68
[293] Jacques Sivan, « A propos des contes », in *Action Poétique, Op. cit.* p.41

Duchamp lui-même. En effet si les calembours de Duchamp sont souvent, comme nous l'avons vu, considérés comme le pendant linguistique des ready-mades, c'est essentiellement de part l'utilisation spécifique du mot qui y est mise en œuvre, qui repose sur une vision du mot comme objet manufacturé : « Rrose Selavy (dits) : des readymades de langue »[294]. De fait, les parentés entre calembours et ready-made sont nombreuses. Selon Todorov, le fonctionnement du jeu de mots repose sur une utilisation du mot qui « s'oppose à l'utilisation des mots telle qu'elle est pratiquée dans toutes les circonstances de la vie quotidienne. »[295] Dans les calembours de Duchamp, le mot voit ainsi son sens suspendu, laissé de côté au profit d'un jeu portant sur son signifiant. Les jeux de paronymie (« ovaire toute la nuit »), d'homonymie (« objet dard »), les ajouts syllabiques (« la bagarre d'Austerlitz »), font du mot un signifiant vide, coupé de son signifié, selon un mécanisme proche de celui du ready-made qui consiste à couper l'objet usuel de son utilitarité par son changement de contexte. Le mot manipulé dans le calembour perd son sens usuel, son statut d'instrument de communication pour se faire pur signifiant, acquérir l'opacité de l'objet. « Tous les mots sont des readymade »[296] : le calembour implique ainsi un rapport au mot similaire à celui de l'artiste à l'objet, comme entité extérieure au sujet, soumis à manipulations.

L'usage ready-made du mot à l'œuvre dans les jeux de mots de Rrose Selavy repose, tout comme dans le ready-made plastique, sur la distance minimale qui sépare le mot dans le dictionnaire ou dans le langage courant du même mot posé dans un contexte autre, distance inframince qui peut être matérialisée par un léger détournement, ajout d'une lettre, d'une syllabe, substitutions diverses : « Un mot glisse – une syllabe surgit – et subitement quitte le sérieux qui le revêtait initialement »[297]. Le mécanisme en jeu ici est semblable à celui qui guide le ready-made, il repose sur le déplacement. Tout comme l'objet se voit transfiguré par son déplacement, ce dernier étant à la fois physique et logique, le mot du calembour subit un double déplacement, en ce qu'il est coupé de tout contexte d'une part, en ce qu'il connaît un dédoublement par glissement d'autre part. Le calembour donne à voir la distance inaudible, inframince, qui sépare « objet dard » et « objet d'art », comme le ready-made matérialise la béance invisible qui sépare l'objet d'art de l'objet dard, l'objet usuel dont il procède. Jacques Sivan souligne ainsi que dans les deux cas, il s'agit d'explorer la zone inframince « par laquelle l'imperceptible accident, l'imperceptible tremblé de l'identité (…) génère la

[294] Jacques Roubaud, *Duchamp l'oulipien,* La bibliothèque oulipienne n°131, Paris, c/à J. Jouet, 2003, p.11
[295] Todorov, *Les Genres de discours*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978, p.294
[296] Jacques Roubaud, *Op. cit.,* p.16
[297] Michel Sanouillet, « Introduction à Rrose Selavy », *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.41

différence. »[298] L'usage du calembour chez Duchamp procéderait ainsi du même souci présent dans le ready-made, de la volonté d'explorer « le passage par lequel le mot du quotidien, le mot instrumentalisé devient le mot ready-made, le mot exemplifié (puisqu'à tel moment il réussit à être très exactement pour lui-même son propre référent, soit le réel, même) ou, pour le dire en termes mallarméens, le mot « tel qu'en lui-même enfin » »[299]. Le mot imprimé devient alors une réalité physique vis-à-vis de laquelle le poète maintient une distance, voire une forme d'indifférence, au sens où le mot ne sert plus ni à communiquer, ni à exprimer quoi que ce soit : il se fait objet, comme l'explique Michel Sanouillet : « voici la cosse vide de fruit, le mot-assemblage-de-lettres assume une nouvelle entité, physique, tangible, surprenant interprète d'une nouvelle réalité. »[300] Le mot ready-made est alors un mot qui ne renvoie à plus rien d'autre qu'à lui-même, qui se manifeste dans sa clôture, cesse de signifier ce qu'il signifie d'ordinaire. Il passe du statut d'outil à celui d'objet « ready-made ».

L'usage du mot comme ready-made participe ainsi d'un constat de défaillance du signe, qui le situe dans la droite lignée des expériences dadaïstes sur le langage. En effet à la même époque la poésie dada se fonde sur un constat d'inadéquation de la langue au réel et à l'expression, sur une critique du langage, qui se traduit par une attirance pour le jeu de mots, en tant qu'il exhibe l'arbitraire du signe. Il s'agit pour ces poètes de prendre au pied de la lettre le principe de l'arbitraire du signe, en le poussant jusqu'à ses conséquences extrêmes, c'est-à-dire en brisant le lien qui unit le mot et la chose :

> « préambule = sardanapale
> 'un = valise
> femme = femmes »[301]

Ces équivalences posées par Tzara dans le « Manifeste pour l'amour faible et l'amour amer » affirment l'autonomie du mot, alors pensé comme un objet clos sur lui-même et non plus comme un instrument de communication ou un objet d'échange. L'autonomie du mot se manifeste dans la poésie dada par l'emploi d'une syntaxe brisée, qui a pour visée de défaire les associations logiques au profit d'associations nouvelles liées au hasard, ce dont la recette des mots dans un chapeau de Tzara témoigne. L'unité découpée dans le journal se situe au niveau du mot, ce qui a pour effet de détruire entièrement l'organisation syntaxique, comme le montre cet exemple, mise en application directe de la recette proposée : « prix ils sont hier convenant ensuite tableaux / apprécier le rêve époque des yeux / pompeusement que réciter

[298] Jacques Sivan, *Mar/cel Duchamp, 2 temps 1 mouvement, Op. cit.,* p.81
[299] *Ibid.*
[300] *Op. cit.,* p.41
[301] Tristan Tzara, « Manifeste pour l'amour faible et l'amour amer », *Sept Manifestes Dada, Op. cit.,* p.53

l'évangile genre s'obscurci… »[302] Elle se manifeste également par l'usage fréquent de la répétition, que l'on pourrait comparer de manière anachronique aux accumulations d'Arman. Ainsi dans un poème comme « Persiennes » d'Aragon la répétition par vingt fois du même mot finit par lui faire perdre toute signification. Le mot se réduit alors à son signifiant, ce qui le fait passer du statut de signe à celui d'objet. Dans ce texte, « le langage est conçu comme être et non comme moyen », selon le commentaire qu'en propose Nedim Gürsel[303]. Kurt Schwitters, dont la « poésie conséquente » repose sur les mêmes constats que la poésie Dada, compare d'ailleurs ce qu'il nomme la poésie « abstraite », terme par lequel il rend compte de cet usage nouveau du mot, et l'usage d'objets (les « nouveaux matériaux ») dans le domaine plastique :

> « La poésie abstraite à libéré le mot de ses associations, c'est le grand mérite, et valorisé chaque mot par rapport à un autre ; en particulier une notion par rapport à une autre compte tenu de la sonorité. Ceci est plus conséquent que la mise en valeur de sentiments poétiques, mais ce n'est pas encore assez conséquent. Ce que la poésie abstraite visait, les peintres dadaïstes le visent de la même façon, mais plus conséquente, en mettant en valeur dans un tableau de réels objets collés et cloués côte à côte. Les notions y sont bien plus claires à mettre en valeur que dans leur sens figuré dans le mot. »[304]

D'une manière générale, c'est donc la destruction de la nature fonctionnelle du langage dans la poésie dada qui rend aux mots leur statut d'objets, selon une logique tout à fait comparable à celle du ready-made.

Cet usage « ready-made » du mot trouve de nombreuses résonances dans le domaine poétique au cours de la seconde moitié du XXe siècle, comme par exemple dans la « potentialité oulipienne », fondée sur des jeux multiples avec les mots, où la rigueur mathématique de Rrose Selavy se voit poussée à l'extrême via l'usage systématique de la contrainte. Jacques Roubaud place ainsi Duchamp parmi les « plagiaires par anticipation » de l'OULIPO, c'est-à-dire parmi les sources du mouvement : « L'idée du readymade fut une anticipation ironique de la potentialité oulipienne. »[305] Duchamp a d'ailleurs lui-même adhéré à l'OULIPO en 1962. Mais c'est surtout du côté de la poésie concrète, à partir des années 1950, que l'idée du mot comme objet se systématise. Les poètes concrets considèrent le langage comme une matière à part entière davantage que comme un code fait pour communiquer. Chaque mot est considéré comme un objet concret pourvu d'une matérialité

[302] *Ibid.*
[303] Nedim Gürsel, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon : de la révolte dadaïste au « monde réel »*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.56
[304] Kurt Schwitters, « Poésie conséquente », *Poésure et peintrie, Op. cit.,* p.504-505
[305] Jacques Roubaud, *Op. cit.,* p.15

propre, à partir duquel le poète travaille. Toutes les facettes du mot sont alors prises en considération dans la fabrication du poème : l'aspect sémantique mais aussi l'aspect visuel et sonore du mot deviennent des éléments signifiants, là où, pris dans système communicationnel, le mot perd sa matérialité pour se faire véhicule transparent. Ainsi, selon Pierre Garnier, « Les mots sont aussi durs, aussi étincelants que des diamants. (…) Les mots doivent être vus. Le mot est un élément. Le mot est une matière. Le mot est un objet. »[306] Decio Pignatari, figure importante de la poésie concrète en Italie, parle quant à lui d'un décollement du mot et de l'objet, entraînant une autonomisation du premier : « avec la révolution industrielle, le mot a commencé à se décoller de l'objet auquel il se référait, s'est aliéné, est devenu un objet quantitativement différent, a voulu être le mot §fleur§ sans la fleur. »[307]

Considérer le mot comme l'équivalent langagier de l'objet candidat au ready-made n'est cependant pas sans ambiguïté, d'autant que son statut même d'objet manufacturé semble problématique. En effet, une telle approche du mot pour lui-même se fonde, nous l'avons vu, sur une analogie faisant du langage un instrument de communication. Or cette analogie n'est pas tout à fait exacte, comme le précise Benveniste dans les *Problèmes de linguistique générale* :

> « En réalité la comparaison du langage avec un instrument (…) doit nous remplir de méfiance, comme toute notion simpliste à propos du langage. Parler d'instrument, c'est mettre en opposition l'homme et la nature. La pioche, la flèche, la roue ne sont pas dans la nature. Ce sont des fabrications. Le langage est dans la nature de l'homme, il ne l'a pas fabriqué. (…) Assurément, dans la pratique quotidienne, le va-et-vient de la parole suggère un échange, donc une "chose" que nous échangerions, elle semble donc assumer une fonction instrumentale ou véhiculaire, que nous sommes prompts à hypostasier en "objet". Mais, encore une fois, ce rôle revient à la parole. »[308]

D'après la distinction opérée par Benveniste, le langage serait ainsi davantage à considérer comme étant de l'ordre du matériau, ce qui transparaît d'ailleurs dans les exemples précédemment cités, où une certaine hésitation apparaît entre d'une part une utilisation du langage-matériau pour produire des poèmes objets, et d'autre part une conception du langage comme instrument, et du mot comme objet. Dans la plupart des cas la première conception

[306] Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique *» Poésure et peintrie, Op. cit.,* pp.532-533
[307] Decio Pignatari « Nouvelle poésie : concrète » (1956), *Poésure et peintrie, Op. cit.* p.524-525
[308] Benveniste*, Problèmes de linguistique générale*, Chapitre XXI, « De la subjectivité dans le langage », Paris, NRF / Gallimard, 1966, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p.259

semble prégnante. Le poète conçoit la langue comme une matière, les mots comme des matériaux à agencer entre eux, rejoignant par là même le plasticien dans sa démarche de création d'objets nouveaux, et non le concepteur de ready-mades dans sa pratique d'emprunt :

> « (…) on croirait qu'il compose une phrase, mais c'est une apparence : il crée un objet. Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se brûlent et leur association compose la véritable unité poétique qui est la phrase objet. »[309]

Si le langage est matériau, le mot pris isolément, en dehors de tout contexte énonciatif, se situe davantage du côté de la chose (en tant que ce terme désigne aussi bien des éléments naturels) que du côté de l'objet manufacturé. L'ambiguïté fondamentale qui entoure l'analogie mot / objet, et par extension mot / ready-made, nous semble in fine provenir de la différence de statut entre ces deux entités, et de la façon dont le terme « objet » est investi par les théories du langage poétique précédemment évoquées. Considérer le mot comme un objet, c'est, pour ces poètes, précisément lui retirer son statut utilitaire, son statut d'instrument de communication. En devenant entité autonome, le mot cesse d'être transparent, il acquiert l'opacité de l'objet et peut alors être considéré pour lui-même. Comme l'explique Sartre, le mot, par cet usage nouveau, quitte son statut de signe pour se voir hypostasié en Objet :

> « l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet ; le poète est en deçà. (…) Pour celui-là, ce sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir ; pour le second, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres. »[310]

Dans ces propos, le mot « objet » n'est pas, on le voit, employé dans le sens d' « artefact », d'objet en tant qu'élément manufacturé, mais en tant qu'entité autonome, opaque. Considérer le mot comme un objet c'est donc d'emblée lui retirer son statut de signe et faire ainsi montre d'une certaine posture vis à vis du langage, qui, poussée à l'extrême, aboutit à ce que Duchamp lui-même appelle le « nominalisme littéral » :

> « *Nominalisme* [littéral] = Plus de distinction générique / spécifique / numérique / entre les mots (tables n'est pas le pluriel de table, mangea n'a rien de commun avec manger). Plus d'adaptation physique des mots concrets ; plus de valeur conceptique des mots abstraits. Le mot perd aussi sa valeur musicale. Il est seulement lisible (en tant que

[309] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, coll. « Folio / Essais », p.22
[310] *Ibid.,* p.19

> formé de consonnes et de voyelles), il est lisible des yeux et peu à peu prend un forme à signification plastique ; il est une réalité sensorielle une vérité plastique au même titre qu'un trait, qu'un ensemble de traits. (…) cet *être plastique* du mot (par nominalisme littéral) diffère de l'*être plastique* d'une forme quelconque (2 traits dessinés) en ce que l'ensemble de plusieurs mots sans signification, réduits au nominalisme littéral, est *indépendant de l'interprétation* c.a.d que : (*joue, amyle, phèdre*) par exemple n'a pas de valeur plastique au sens de : ces 3 mots dessinés par X sont différents des mêmes trois mots dessinés par Y. – Ces mêmes trois mots n'ont pas de valeur musicale c. à. d. ne tirent pas leur signification d'ensemble de leur succession ni du son de leurs lettres. – On peut dont les *énoncer* ou les *écrire* dans un ordre quelconque ; le reproducteur à chaque reproduction, *expose* (comme à chaque audition musicale d'une même œuvre) de nouveau, sans interprétation, l'ensemble des mots et n'exprime *enfin* plus une œuvre d'art (poème, peinture, ou musique). »[311]

Le nominalisme littéral, qui considère l' « être plastique du mot », apparente ainsi ce dernier à un objet à part entière et non plus à un signe renvoyant à autre chose que lui-même. Mais dans tous ces exemples, le mot objet vient précisément s'opposer au mot instrument. L'analogie avec le ready-made concerne ainsi le passage du mot du statut de signe à celui d'objet, qui équivaut au passage de l'objet choisi du statut d'instrument ou d'objet usuel au statut d'œuvre d'art. L'analogie fonctionne ainsi sur plusieurs niveaux qu'il n'est pas toujours simple de départager, et il semble qu'elle se fonde davantage sur le caractère usuel du mot et de l'objet que sur le statut potentiellement objectal du mot.

En outre, si chaque mot, en son « coefficient poétique », est un ready-made, il s'ensuit nécessairement que toute la poésie est de l'ordre du ready-made aidé, un assemblage de mots objets. La remarque de Philippe Castellin à propos de la dimension potentiellement paradigmatique à accorder au collage s'applique de la même manière ici :

> « Dès lors en effet que le poète envisage le langage comme un matériau – doté d'un ensemble de paramètres plus ou moins définis – il ne se contente plus, dans un certain sens, d'écrire : il prélève, ouvertement ou non, un certain nombre de signes (du "déjà-écrit", du "déjà-dit") préalablement structurés par et dans l'univers ambiant des communications pour les recycler au sein du processus poétique après déstructuration plus ou moins poussée. »[312]

N'y aurait-il alors de poésie que ready-made aidée ? En effet, les dadaïstes puis, à leur suite, les poètes concrets, poussent à l'extrême le principe même de la poésie moderne, telle que le décrit Sartre par exemple :

> « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage (…). Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument, il a choisi

[311] Marcel Duchamp, *Notes*, *Op. cit*.,p.112-115
[312] Philippe Castellin, note in Adriano Spatola, *Vers la Poésie totale, Op. cit.*, p.182

> une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. »[313]

Où l'on retrouve, par un autre biais, le problème posé plus haut à propos du ready-made plastique envisagé comme adaptation plastique de la fonction poétique. Jakobson rejoint Sartre lorsqu'il définit la poéticité comme quelque chose qui se reconnaît

> « en ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. »[314]

Le principe mis en évidence par le ready-made, celui-là même que Jakobson nomme la « fonction poétique », veut que n'importe quel mot pris isolément puisse devenir « poétique » par son insertion dans un contexte discursif autre, par sa combinaison inédite avec d'autres mots réalisant une fonction autre de la langue. On bute alors sur la même aporie énoncée sous forme de boutade par Duchamp lui-même, lorsqu'il affirme qu'après tout toute la peinture est de l'ordre du ready-made aidé : « Comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout-faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-mades aidés* et des travaux d'assemblage »[315]. L'ambiguïté de cette affirmation doit nous amener à réfléchir sur le statut même du mot. Contrairement à ce que dit Duchamp, le statut de la peinture n'est pas le même que celui de l'objet, puisque dans un cas nous avons affaire à un matériau, et dans l'autre à un élément préformé. Le peintre n'utilise pas au sens propre les tubes de peinture pour peindre sa toile, mais bien le matériau qu'ils renferment, qui, certes, est manufacturé, mais non préformé, et ne saurait être assimilé à un objet « tout fait ». Le statut de la peinture n'est pas celui du mot. Ce dernier peut véritablement être envisagé comme un objet, dans sa clôture et son autonomie, là où la peinture reste de l'ordre du matériau, en ce qu'elle n'a pas de forme prédéfinie et n'est donc pas autonome. Mais le parallélisme reste valable en ce sens que la peinture est un matériau commun à tous les peintres, de la même façon que le mot, quel qu'il soit, est un matériau commun à tous les poètes. Seule la posture vis-à-vis du mot se voit modifiée, selon qu'on l'envisage de façon objective, comme chose, ou de façon subjective, comme matière à l'expression. Or l'objet manufacturé ne saurait être un matériau commun à tous les peintres. Le ready-made suppose l'importation d'un objet non artistique, et le mot est par définition fait partie des matériaux utilisés par le poète. Une fois inséré dans le poème, il n'apparaît pas comme déplacé, là où

[313] *Op. cit.,* p.18
[314] Roman Jakobson, *Huit questions de poétique, Op. cit.,* p.46
[315] « A propos des « ready-mades » », *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.192

l'objet manufacturé ne cesse de faire problème dans l'œuvre, de renvoyer à autre chose qu'à l'œuvre : de renvoyer à un contexte autre, celui de son utilisation courante, pour laquelle il a été fabriqué. Ainsi, l'équivalent de l'objet à notice dans le domaine langagier peut certes être, dans certaines conditions, le mot, mais le mot en tant qu'il est utilisé dans un contexte où il joue ce rôle d'objet à notice, ce rôle utilitaire.

Un déplacement doit alors être opéré. L'objet qui constitue le ready-made a été fabriqué en vue d'un certain usage, il apparaît donc dans certains contextes, et, par le geste qui préside au ready-made, il se voit dé-contextualisé. Son déplacement provoque nécessairement une friction des contextes. Or le mot considéré seul, comme objet, ne porte pas de trace de son contexte premier d'utilisation, si l'on excepte certains mots appartenant à des lexiques spécialisés ou à certains registres de langue marqués. Duchamp en fournit lui-même un exemple lorsqu'il explique que « "comice agricole", quand c'est écrit par Laforgue, se transforme en poésie. »[316] Dans ce cas précis, l'expression « comice agricole » renvoie en effet à un contexte d'utilisation particulier, celui de l'agriculture, et son apparition dans un contexte poétique (ici un titre) est effectivement source de friction. Mais cette donnée est difficilement généralisable : comment décider d'un mot s'il est « poétique » ou non ? Cette question même renvoie à des conceptions classiques du langage poétique, pour lesquelles la langue poétique doit s'opposer au prosaïsme, au langage « bas », fuir le « langage des servantes » et des « porteurs d'eau », le « langage des Halles », selon les préceptes énoncés par Boileau dans son Art Poétique de 1674. Mais depuis les Romantiques les mots sont, selon la fameuse formule de Hugo, devenus « libres, égaux, majeurs », et le cochon se voyait déjà souvent nommé par son nom avant l'apparition de l'idée même de ready-made ou de collage. Mallarmé ne disait-il pas, comme le rappelle Roman Jakobson, « qu'il servait au bourgeois les mots que celui-ci lit tous les jours dans son journal, mais qu'il les servait dans une combinaison déroutante »[317] ? Le mot ne saurait donc, en lui-même, être qualifié de « poétique » ou de « non poétique ». Il est, à quelques exceptions près, indifférent. Pourtant l'objet manufacturé dont se compose le ready-made est « non artistique », il n'appartient pas au domaine de l'art et ne s'y intègre jamais tout à fait, y compris après son importation. Il ne cesse de faire problème, de renvoyer à son statut de non art à l'intérieur de la sphère de l'art.

[316] « Propos », *Duchamp du signe, Op. cit.* p.169
[317] Roman Jakobson, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977, p. 21

Ce qui apparaît alors comme « manufacturé », et « tout fait » dans le domaine langagier, équivalent de l'objet candidat au statut de ready-made, se rapporte alors davantage au domaine de la parole, c'est-à-dire à l'énoncé, un assemblage de mots matériaux, produit d'une énonciation et dépendant d'un contexte. La remarque de Marie-Paul Berranger à propos du collage verbal selon laquelle, au lieu de puiser comme les autres textes dans le code ses unités, il les prélève dans un répertoire de messages préformés[318], est également vraie dans le cas du ready-made.

Du mot à l'énoncé

Le « tout fait » renvoie alors au « déjà dit » ou au « déjà écrit ». De la même manière que l'artiste ne construit pas l'objet qui fera son œuvre, le poète s'approprie ce que quelqu'un d'autre a déjà proféré, un énoncé pré-existant. Comment déterminer la nature de cet énoncé ?

L'objet candidat au ready-made n'est pas une œuvre d'art mais un objet utilitaire, à notice. A cette opposition simple semble pouvoir correspondre, d'un point de vue linguistique, le partage traditionnel entre l'usage quotidien du langage et son usage poétique, ou entre la fonction communicationnelle et la fonction poétique du langage, celle-là même qui est proposée par Jakobson. Tout comme l'objet usuel, l'énoncé au sein duquel le langage est utilisé dans sa fonction communicationnelle est soumis à une visée qui lui est extérieure, la transmission d'informations par exemple. Il est alors employé de manière transitive, et le langage y est alors considéré comme transparent à son contenu, tout comme l'objet usuel tend à s'effacer derrière l'usage qui en est fait. A l'inverse, utilisé dans sa fonction poétique, le langage s'opacifie pour produire des énoncés autotéliques renvoyant d'abord à eux-mêmes. Le langage y perd sa transparence et appelle le lecteur à le considérer pour lui-même, de la même manière que l'œuvre d'art doit faire l'objet d'une contemplation désintéressée. Dès lors, seuls les énoncés réalisant la fonction communicationnelle du langage, par opposition à ceux où se réalise la fonction poétique, seraient éligibles au statut de ready-made. D'après Jakobson, « la structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante »[319]. Les énoncés éligibles devraient donc pouvoir être descriptibles grâce à des critères formels au moins négatifs : tout énoncé ne possédant pas les caractéristiques formelles de la « fonction poétique » (récurrences phoniques, répétitions rythmiques, etc.), et appartenant par conséquent à l'une des cinq autres fonctions, devrait pouvoir être utilisé

[318] Marie-Paul Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988
[319] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, coll. « Arguments », p.214

comme ready-made.

Une telle approche n'est cependant pas sans poser de sérieux problèmes. Comme le rappelle Anne-Marie Pelletier,

> « le moindre message publicitaire fournit de multiples exemples de récurrences phoniques, d'organisation rythmique ou de figures qui l'apparentent dans son fonctionnement à l'énoncé poétique alors que de toutes évidence il n'en partage pas le caractère autonome dégagé de toute finalité pragmatique. »[320]

Ainsi, un énoncé de type publicitaire réalise la fonction poétique du langage sans pour autant être centré sur lui-même et appeler à une contemplation désintéressée, bien au contraire. En outre, s'il possède toutes les marques de poéticité, sa présence à l'intérieur d'un poème est nécessairement source de tensions : il s'y signale comme hétérogène, déplacé. La question du rapport entre analyse linguistique et poésie ready-made sera abordée plus loin, mais force est de constater que cette simple objection montre que le partage linguistique entre fonction poétique et fonction communicationnelle ne fournit pas à ce stade d'outil pertinent permettant de faire le départ entre les énoncés éligibles au statut de ready-made et les autres. Toute caractérisation linguistique n'est pas à exclure, à condition toute fois que cette dernière s'accompagne d'une prise en compte du contexte d'utilisation de l'énoncé, qui, comme nous avons pu le voir, doit être au centre de nos préoccupations. C'est avant tout en tant qu'il est arraché à un contexte donné, non littéraire, que tel énoncé peut prétendre au statut de ready-made.

Le cliché

Parmi tous les énoncés possiblement candidats au statut de ready-made que nous allons détailler par la suite, une place particulière doit être faite au cliché, qui, réunissant à la fois des propriétés à la fois pragmatiques et linguistiques, nous paraît être l'équivalent langagier le plus strict de l'objet usuel.

Le cliché, type d'énoncé figé réutilisable à volonté par tout un chacun, qui n'est pas le produit d'une énonciation singulière, d'une expression dans laquelle se manifeste un sujet, mais dont chacune des occurrences est une réénonciation, en possède en effet tous les traits. Nous employons ici le terme « cliché » et non celui de « lieu commun », en fonction de la distinction opérée par Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot dans leur ouvrage *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société* : citant Rémy de Gourmont, ces dernières précisent que le cliché « représente la matérialité de la phrase ; le lieu commun plutôt la

[320] Anne-Marie Pelletier, *Fonctions Poétiques*, Paris, Klincksieck 1977, coll. « Horizons du langage », p.34

banalité de l'idée », « par allusion à une opération de fonderie élémentaire usitée dans les imprimeries, on a donné à ces phrases, à ces blocs infrangibles et utilisables à l'infini le nom de clichés. »[321] Ainsi le cliché ne se définit pas seulement comme formule banale, mais bien comme une expression figée, répétable sous la même forme, un « bloc », ou, le terme s'employant aussi dans le domaine photographique, un « négatif » à partir duquel on peut tirer un nombre infini d'exemplaires. Le cliché s'apparente à l'objet banal en ce qu'il entre dans la langue par l'effet du temps, et de l'usage, jusqu'à ce qu'il perde les caractéristiques lexicales propres de ses constituants pour devenir un bloc uni, lexicalisé. Ce processus est décrit par Charlotte Sapira :

> « Le rôle de l'usage, dans ce type de production linguistique, est décisif (…) Le terme "usage" implique, en effet, d'une part la notion de temps, d'autre part l'idée de sélection, et celle de l'acceptation par une communauté linguistique ou, théoriquement, par un locuteur archétypique, d'une séquence de discours qui, petit à petit, cesse d'être une performance discursive isolée, pour pénétrer dans la langue. »[322]

Il cesse de faire image et devient un élément auquel on ne prête plus attention de par sa familiarité. Le cliché présuppose donc à la fois la figement, l'unité, et la banalité, ce qui l'apparente très exactement à l'objet manufacturé « tout fait » - en anglais l'expression toute faite se traduit d'ailleurs par « *ready-made utterance* ». Comme l'objet usuel, le cliché a également à voir avec la production de masse, raison pour laquelle il est fustigé par les défenseurs du beau style. Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot citent ainsi Rémy de Gourmont, qui dénonce le cliché comme caractéristique de la « mauvaise littérature », celle des feuilletons, la littérature « industrielle », du langage de la presse, des discours politiques, pour en conclure que « le cliché a partie liée avec la production de masse (…) et la question du nombre »[323]. Le cliché est donc caractéristique de la parole commune, publique, dont l'écrivain cherche à se sortir : « Critiquer la parole commune et publique, c'est affirmer la spécificité de la littérature comme valeur esthétique »[324].

Le cliché partage les caractéristiques que nous venons d'énumérer avec d'autres formules figées, comme le proverbe par exemple, qui, tel quel ou détourné, a souvent été utilisé par les dadaïstes. Le recueil de Paul Eluard et Benjamin Péret, *Cent cinquante deux proverbes remis au goût du jour*, est ainsi entièrement construit à partir du détournement de

[321] Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société,* Paris, Armand Colin, 2005, coll. « 128 », p.12
[322] Charlotte Schapira, *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999, coll. « l'essentiel français », p.7
[323] *Op. cit.,* p.13
[324] *Ibid.*

proverbes divers : « Il faut rendre à la paille ce qui appartient à la poutre », construit à partir du télescopage de deux proverbes préexistants (« Il faut rendre à César ce qui appartient à César » et « On voit la paille dans l'œil du voisin, mais pas la poutre dans le sien »), « Saisir l'œil par le monocle» (pour « prendre le taureau par les cornes ») , ou encore « Comme une huître qui a trouvé une perle » (pour « comme une poule qui a trouvé un couteau »). Ces détournements ont pu être comparés à des ready-mades aidés, auxquels ils s'apparentent effectivement, comme le précise Marie-Paul Berranger dans son ouvrage consacré à l'aphorisme surréaliste :

> « Les proverbes et locutions d'Eluard et Péret sont bien des morceaux de réalité quotidienne, des énoncés du langage usuel à finalité pratique qui, d'être écrits (passage de l'oral au littéraire), intégrés dans un paradigme, objets de substitutions verbales, changent de nature, deviennent par leur emploi énoncés poétiques »[325]

Le processus décrit par M. P. Berranger est précisément celui qui est mis en branle par le ready-made. L'aspect utilitaire de l'objet, ici du proverbe, « pense bête de morale pratique » censé véhiculer une forme de sagesse, se voit ici dissout par son changement de contexte, ainsi que par les manipulations dont il fait l'objet.

Enfin, dans le même ordre d'idée, les slogans publicitaires, ou politiques, peuvent s'apparenter à ce premier groupe d'énoncés, en ce qu'il s'agit là aussi de formules closes sur elles-mêmes, de blocs de langue prêts à être utilisés. D'un point de vue linguistique, le slogan se caractérise « par sa brièveté, sa simplicité grammaticale, une tonalité péremptoire et une fermeture structurelle »[326]. Il diffère du proverbe par son ancrage dans la réalité immédiate, au sens où il n'est pas toujours autonome d'un point de vue grammatical et référentiel, ce en quoi il se rapproche davantage encore de l'objet usuel. C'est un énoncé à visée purement utilitaire, dont le but est de faire retenir le nom d'une marque au consommateur potentiel. Le slogan est un élément récurrent chez les dadaïstes, qui l'utilisent dans leurs tracts et revues aussi bien en tant que tel que de manière détournée pour vanter leur propre mouvement :

> « SOUSCRIVEZ a DADA, LE SEUL EMPRUNT QUI NE RAPPORTE RIEN »[327]
>
> « dada est contre la vie chère »[328]

---

[325] Marie-Paul Berranger, *Op. cit*, p. 124

[326] Jean Michel Adam et Marc Bonhomme, *L'Argumentation publicitaire, rhétorique de l'image et persuasion,* Paris, Nathan Université, 1997, coll. « fac / linguistique », p. 57

[327] Tristan Tzara, in *Littérature* n°17, mars 1920, p.20

[328] Francis Picabia, in *Der Dada* n°3, cité par François Sullerot, « Des mots sur le marché », *Cahiers de l'association pour l'étude de Dada et du Surréalisme* N°3, 1969, p.67

Détournés de leur fonction initiale, faire vendre un produit, ces slogans qui ne vantent rien d'autre qu'un nom vide de sens, « Dada », deviennent alors, selon la formule de François Sullerot, des « ready-made verbaux, biens de consommation sans consommateurs »[329].

Tous ces types d'énoncés, clichés, proverbes, et autres slogans, semblent compris dans ce qu'Aragon et Tzara réunissent sous le terme générique de « lieu commun », dont ils comparent l'utilisation poétique au collage plastique. Aragon, parlant de son « obsession » de transposer le collage en littérature, poursuit en précisant :

> « Et chez nous, je veux dire alors André Breton, Philippe Soupault et moi (Eluard n'apparaît qu'un peu plus tard), la forme essentielle de cette obsession est le *lieu commun* qui est un véritable collage de l'expression toute faite, d'un langage de confection, dans le vers : d'abord employé comme l'image, ou tout autre élément traditionnel du poème, je veux dire incorporé à la phrase poétique, puis tendant à s'isoler, à se passer du ciment des mots, à devenir le poème même. »[330]

En tant que « langage de confection », le lieu commun s'apparente très clairement à l'objet manufacturé. Tristan Tzara compare quant à lui les papiers collés cubistes à l'usage du lieu commun en poésie selon une même logique :

> « En établissant un parallélisme entre la peinture cubiste et la poésie, ils ont [les poètes de 1917] introduit dans le domaine de celle-ci le lieu commun, ce comprimé de langage, produit de la sagesse populaire qui, sur la base d'un minimum d'entente collective, passait par le tamis de l'expérience, les résultats du pensé dirigé. »[331]

Outre les exemples que nous venons de citer, le lieu commun, qu'il se présente sous la forme d'un cliché, d'un proverbe ou d'un slogan, est un élément récurrent des ready-mades poétiques. On le retrouve ainsi chez Marcel Duchamp, dans les calembours de Rrose Selavy, qui peuvent effectivement être pour certains d'entre eux considérés comme des ready-mades rectifiés, non en tant qu'il s'agit de jeux de mots, mais en tant qu'ils se fondent sur l'emprunt d'expressions toutes faites et autres clichés. Pour Michel Sanouillet, « pratiquement toutes les interventions de Duchamp peuvent être définies comme des variations apportées à un stéréotype linguistique figé (cliché, aphorisme, proverbe, dicton) »[332]. « A charge de revanche ; à verge de rechange » ; « A coups trop tirés » ; « Avoir de l'haleine en dessous » ; « Se livrer à des foies de veau sur quelqu'un », tous ces calembours prennent pour matériau

[329] *Ibid.*
[330] Aragon, *Les Collages, Op. cit.,* p.113
[331] Tristan Tzara, « Notes sur la poésie », *Œuvres Complètes, Op. cit.,* p.19-20
[332] Michel Sanouillet, « Introduction » (à « Rrose Selavy »), *Duchamp du signe, Op. cit.,* p.147

de départ des expressions toutes faites immédiatement reconnaissables. Ces dernières émaillent également très largement *Un ABC de la Barbarie* de Jacques-Henri Michot, entièrement fondé sur le recensement minutieux des « bruits », formules creuses et figées, slogans et autres clichés incessamment ressassés par les médias de masse : « Accents de vérité qui ne trompent pas » ; « Adaptations nécessaires aux lois du marché » ; « Arguments balayés d'un revers de main » ; « Il en faut pour tous les goûts » ; « Invitation à rejoindre sans plus attendre le camp de ceux qui disent oui à l'avenir ». Ainsi, les nombreuses phrases que nous prononçons régulièrement, unités de discours toutes faites, répétées telles quelles, et véhiculant des idées stéréotypées en termes fixes, tous ces énoncés constituent un premier fonds important d'énoncés candidats au statut de ready-made, dans lequel les poètes ont largement puisé.

Insuffisance de l'approche linguistique. Définition pragmatique.

Clichés, lieux communs et proverbes ne sont cependant pas les seuls éléments langagiers susceptibles d'être utilisés comme des ready-mades. Si le degré de figement important qui fait apparaître ces énoncés comme des blocs indivisibles et autonomes les apparente à l'objet manufacturé, d'autres types d'énoncés, tout aussi nombreux, possèdent des caractéristiques qui les rendent aptes à être candidats au ready-made. Comme nous l'avons vu, le ready-made ne saurait être défini à l'aide de critères formels dans la mesure où il peut, par définition, être constitué de n'importe quoi, objets, mais aussi images, ou autre. Le critère majeur d'éligibilité d'un élément au statut de ready-made a ainsi davantage trait, nous semble-t-il, au statut pragmatique de ce dernier qu'à sa forme ou à sa nature. De la même manière, dans le domaine linguistique, c'est le contexte d'apparition et d'utilisation de tel énoncé qui doit retenir l'attention, même si l'influence de ce contexte sur sa forme peut être importante.

Compte tenu de l'importance du contexte, c'est en termes d'énoncé, de discours et de genres discursifs que nous nous proposons ici de raisonner. L'énoncé désigne en effet ici le produit d'une énonciation, qui n'a donc de sens qu'en contexte, mais aussi « une séquence verbale qui forme une unité de communication complète *relevant d'un genre de discours déterminé* : un bulletin météorologique, un roman, un article de journal, etc., sont alors autant *d'énoncés*. »[333] La précision fournie ici par Dominique Maingueneau devrait nous permettre de classer par types les énoncés possiblement candidats au statut de ready-made, en fonction

[333] Dominique Maingueneau, *Analyser les textes de communication* (2e édition), Paris, Armand Colin, 2007, coll. « Lettres Sup », p.34

des genres discursifs auquel ils se rapportent. D'après le linguiste, les genres de discours sont « sont des activités sociales qui sont en tant que telles soumises à un critère de réussite »[334], les conditions de réussite étant rapportées à trois critères principaux : une finalité reconnue, tout genre de discours visant « un certain type de modification de la situation dont il participe », un lieu et un moment légitimes, et un support matériel. A l'aide de ces critères, l'auteur propose une typologie qui nous servira ici de fil directeur. Parmi tous les genres de discours, il fait dans un premier temps le départ entre les genres dits « conversationnels », difficilement qualifiables en tant que genre du fait de l'absence de contrainte pour les régir, et les genres « institués », caractérisés quant à eux par la présence plus ou moins importante d'un certain nombre de normes. C'est sur ces derniers que se portera notre attention. Les genres institués se répartissent en plusieurs catégories en fonction du poids des contraintes fixant des schèmes compositionnels. A l'intérieur de ces genres institués, deux grandes catégories peuvent être distinguées, les genres « auctoriaux », qui sont le fait de l'auteur lui-même, et auxquels appartient le discours littéraire, et les genres « routiniers », « le magazine, le boniment de camelot, l'interview radiophonique, la dissertation littéraire, le débat télévisé, la consultation médicale, le journal quotidien, etc. »[335]. Pour de tels genres, la question de la source (la dimension généalogique) n'a pas de sens : « les paramètres qui les constituent résultent en effet de la stabilisation de contraintes liées à une activité verbale dans une situation sociale déterminée »[336]. Ils sont donc peu sujets à variation, même si la part laissée au sujet peut y être plus ou moins importante, et s'opposent sur ce plan au discours littéraire où la part laissée aux variations personnelles est maximale. Par la suite, D. Maingueneau propose un classement plus fin et moins binaire, allant des « genres institués de mode 1 », pour lesquels il est impossible de parler d' « auteur », aux « genres institués de mode 4 », ou « genres auctoriaux », où l'auteur construit son identité à travers son énonciation. Les genres intermédiaires ne sont pas, techniquement, privés d'auteur, mais leur mode de circulation au sein de la société ne présuppose pas la présence et la reconnaissance d'un auteur identifiable. D'après la distinction que nous avons opérée plus haut, seuls les énoncés appartenant aux genres institués de genre 1, 2 et 3 peuvent ainsi prétendre au statut de ready-made. Examinons-les en détail.

[334] *Ibid.,* p.42
[335] *Ibid.,* p.181
[336] *Idem*

Les genres institués de mode 1 sont, selon D. Maingueneau, des genres qui ne sont pas ou peu sujets à variation dans la mesure où les participants se conforment strictement à leurs contraintes. Appartiennent à cette catégorie le courrier commercial, l'annuaire téléphonique, les comptes rendus d'analyse médicale, ou encore les fiches administratives. Ces genres sont caractérisés « par des formules et schèmes compositionnels sur lesquels s'exerce un fort contrôle, pour lesquels les participants sont pratiquement interchangeables »[337]. Le statut des énoncés produits par ces genres est donc très comparable à celui de l'objet usuel produit en grande série. Ils sont forgés selon des règles de construction précises et toujours identiques, un cahier des charges précis, et sont destinés à un usage purement utilitaire. Aucune liberté n'est accordée au sujet dans leur constitution, pas plus qu'à l'ouvrier produisant un objet quelconque à la chaîne. Les énoncés de ce type sont très souvent choisis comme candidats au statut de ready-made, tout au long du siècle : on en trouve un exemple chez Breton, qui dans son poème « PSTT » reproduit une page d'annuaire, chez Kati Molar, qui retranscrit tel quel un compte rendu médical dans un poème intitulé « Suspect », ainsi que le mode d'emploi d'un préservatif dans « Frenchies »[338], chez Jean-François Bory, reproduisant un bilan sanguin censé être le « Portrait en rouge de Julien Blaine »[339], et chez ce dernier, où une notice d'utilisation inscrite sur un emballage devient poème. On pourra encore citer dans cette catégorie la légende de carte postale reproduite par Jean-François Bory dans son « Poème carte postale », et les très nombreuses inscriptions de toutes sortes (prélevées sur un billet de train, un ticket de métro, un paquet de cigarette, un passeport, du courrier administratif, un ticket de caisse, etc.) alignées par Anne-James Chaton dans ses *Autoportraits*. Les indicatifs horaires prélevés par Bernard Heidsieck dans « La Semaine »[340] relèvent également de cette famille, ainsi que les tableaux de chiffres chez Bernar Venet, allant du « Cour du change » au « Palmarès de fréquentation des sites touristiques en France », en passant par les « Statistiques »[341].

Pour les genres institués de mode 2, « les locuteurs produisent des textes individués mais soumis à des cahiers de charges qui définissent l'ensemble des paramètres de l'acte communicationnel »[342]. Si quelques écarts sont tolérés, ils suivent en général une scénographie préférentielle qui les rend quasi identiques entre eux. Les dépêches de journaux,

[337] *Ibid.,* p.183
[338]deux des « Readymades », in *TXT* n°24, « D.D.R. Lyrik 1989 », p.57
[339] Jean-François Bory, « Poèmes de bronze et prose de zinc », *DOC(K)S* n°27, « Grand virage », Hiver 1980, p.102
[340] Bernard Heidsieck, *Poème partition V, Op. cit.,* p.133-152
[341] Bernar Venet, *Apoétiques*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), 1999, pp. 84, 80, 77
[342] D. Maingueneau, *Op. cit.,* p.183

les rapports de faits divers, les journaux télévisés, les guides de voyage, font partie de cette famille, elle aussi souvent sollicitée par les poètes, dès le début du siècle. Les poèmes « Dernière heure » de Cendrars et « Une Maison peu solide » de Breton sont ainsi tous deux empruntés à des articles de journaux de presse écrite. « La mer est grosse »[343] de Bernard Heidsieck est également construit à partir d'un journal, radiodiffusé cette fois. Enfin, *Un ABC de la Barbarie* de Jacques-Henri Michot est entièrement consacré aux paroles médiatiques quel que soit leur support de diffusion. On pourra également classer dans cette catégorie l'exposé de technique bancaire lu par Bernard Heidsieck dans le « Poème partition B2 / B3 »[344], ou encore le descriptif du voyage organisé « Tour Hugo » reproduit par Jean-François Bory dans son poème « Hugo Tours »[345]. Les énoncés empruntés à des grammaires scolaires dont se compose *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot relèvent de ce genre, dans la mesure où il s'agit d'énoncés forgés en vue d'un usage précis, l'apprentissage de la grammaire française (essentiellement : des extraits d'un manuel de grammaire latine et d'un manuel d'anglais sont également présents).

Enfin, les genres institués de mode 3 sont plus libres et parfois plus individués, mais ils restent différents des genres auctoriaux en ce sens que « l'innovation n'y remet pas en cause le genre »[346]. D. Maingueneau classe dans cette catégorie les énoncés publicitaires, les chansons, ou encore les émissions de télévision. Sans revenir sur les slogans publicitaires dont on a déjà vu qu'ils étaient beaucoup utilisés, on pourra citer ici le cas de Kati Molnar qui reprend un énoncé de type publicitaire dans son poème « Fraîcheur »[347].

L'ensemble de ces genres discursifs et des énoncés qu'ils produisent s'opposent aux modes auctoriaux, en ce qu'ils correspondent tous à des activités bien balisées dans l'espace social. A l'instar de l'objet candidat au ready-made, on peut dire d'eux qu'ils sont « à notice » : « genres publicitaires, télévisuels, politiques sont liés à certaines activités sociales aux finalités préétablies »[348], là où dans le cadre des genres auctoriaux l'auteur détermine lui-même la catégorie dans laquelle se situe sa production verbale, et construit une identité propre à travers son énonciation. Le point commun à tous ces énoncés est leur vocation purement utilitaire. Comme l'objet candidat au statut de ready-made, ils ont une fonction précise et donnée à l'avance. Sortis de leur contexte, ces énoncés ne peuvent plus servir, pas plus qu'une

[343] in *Poème Partition V, Op. cit*, pp.115-118
[344] *Ibid.,* pp. 37-48
[345] "…et prose de zinc", *DOC(K)S* n°27, *Op. cit.,* p. 106
[346] *Ibid.*
[347] « Ready-mades », *TXT* n°24, *Op. cit.,* p. 57
[348] *Ibid.* p.184

pelle à neige suspendue au plafond. En outre, ces genres ont ceci de particulier qui les apparente également à l'objet banal qu'ils ne requièrent pas d'étiquette générique : « Les textes s'y *montrent*, par leur manière d'être, comme relevant de tel ou tel genre, qui est reconnu par les agents, en fonction de leur compétence communicationnelle. »[349] A l'inverse, dans les genres auctoriaux, « l'étiquetage infléchit de manière décisive l'interprétation du texte »[350]. De la même manière qu'un objet quelconque ne fait que se désigner lui-même comme objet quelconque là où l'œuvre d'art requière une lecture interprétative, les énoncés appartenant à ces genres discursifs se donnent pour ce qu'ils sont, et sont immédiatement reconnaissables comme tels. Une telle approche, de type pragmatique, permet ainsi de rapprocher des types d'énoncés qui, d'un point de vue linguistique, ne sont pas comparables, pas plus qu'une pelle à neige et un porte bouteille ne le sont d'un point de vue formel. Ce qui réunit les objets candidats au statut de ready-made ne saurait donc être un ou plusieurs traits formels mais bien leur fonction originelle.

Le ready-made ne saurait dès lors être assimilé au plagiat

La nature des énoncés suffit alors à différencier nettement le ready-made langagier du plagiat. Si les deux pratiques sont effectivement de l'ordre de la répétition, la seconde ne saurait être considérée comme l'équivalent littéraire de la première.

Tout d'abord il ne faut pas perdre de vue que l'objet candidat au ready-made est un objet produit en grande série. En cela, il s'oppose à l'œuvre d'art, qui, elle, est un objet unique. Cette opposition cruciale doit être ici prise en compte pour préciser les choses. Appliqué au domaine langagier, ce trait demande quelques aménagements. En effet, pour reprendre les catégories proposées par Nelson Goodman, l'œuvre littéraire est allographique (elle peut être reproduite à X exemplaires sans que ses reproductions soient des copies, l'œuvre résidant dans le texte, et non dans la matérialité de l'objet), là où l'œuvre d'art est autographique (la notion d'original concerne l'objet dans lequel elle s'incarne). L'opposition entre objet unique et objet produit en grande série se voit alors déplacée : ce qui, dans le domaine littéraire, garantit l'intégrité de l'œuvre ne se situe pas au niveau matériel, ni au niveau des mots (niveau du langage), qui sont par définition reproduits et reproductibles, mais au niveau de l'énoncé ou de la suite d'énoncés. On peut ainsi distinguer les énoncés ou suite d'énoncés qui sont reproduits en grande série, non du fait de leur impression à grande échelle mais de par le fait qu'ils font l'objet d'énonciations multiples, et ceux qui ne le sont pas.

[349] *Ibid.*
[350] *Ibid.*

Ainsi, une œuvre littéraire se caractérise par l'originalité des énoncés qui la constituent, énoncés uniques qui ne peuvent être réénoncés que dans le cas très particulier et codé de la citation, sous peine d'accusation de plagiat.

Le statut même de l'objet langagier emprunté, un énoncé produit en grande série, réénoncé en permanence, sans auteur identifiable, empêche alors l'assimilation du ready-made au plagiat. En tant que notion d'abord juridique, le plagiat présuppose en effet un auteur identifiable à l'énoncé copié, ce dont ces énoncés à énonciations multiples sont privés. Dans cette logique, beaucoup d'autres types d'énoncés, et de textes, ne sont pas concernés par cette notion de plagiat. Les énoncés et textes émanant d'énonciateurs identifiables (dépêche de journal, lettre, tract, notice de dictionnaire etc.) ne relèvent pas non plus de la problématique du plagiat dans la mesure où ces énonciateurs n'ont pas le statut, ou plutôt la « fonction », d'auteur, au sens où Foucault définit cette notion :

> « On pourrait dire, par conséquent, qu'il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction "auteur", tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un signataire, elle n'a pas d'auteur ; un contrat peut bien avoir un garant, il n'a pas d'auteur. Un texte anonyme que l'on lit dans la rue aura un rédacteur, il n'aura pas d'auteur. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société. »[351]

Certes, comme le rappelle Henri Béhar, les dadaïstes ainsi que tous les autres poètes pratiquant des emprunts littéraux dans des œuvres littéraires récusent le droit d'auteur pour considérer l'ensemble de la production antérieure comme un bien public, opérant de la sorte un nivellement entre les œuvres littéraires et le langage commun dans lesquels ils puisent sans distinction aucune :

> « Le collage n'est pas le plagiat, gentils bourgeois, bien qu'il en ait toutes les apparences et que longtemps on se soit servi de ce mot pour le désigner. Se situant hors des conventions admises, et particulièrement de la morale et de la propriété, il ne saurait entrer dans les catégories définies par les lois du 11 mars 1957 et du 8 juillet 1964 sur le droit d'auteur (…). Le collage récuse le droit moral des auteurs, ainsi que leurs droits patrimoniaux. Il suppose que tout énoncé, fixé par l'écriture, devient bien public, utilisable au gré de tous. (…) Appliquera-t-on à des auteurs qui ont montré, d'autre part, qu'ils avaient une faculté créatrice considérable, des principes juridiques qu'ils dénoncent radicalement ? »[352]

[351] Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I 1954-1969,* Paris, Gallimard, 1994, coll. NRF, p.789
[352] Henri Béhar, *Littéruptures, Op. cit.,* p.186

La posture des inventeurs du *cut-up*, Brian Gysin et William S. Burroughs, relève d'une mise en question comparable de l'auteur comme ayant droit sur ses propres paroles : « Les poètes n'ont pas de mots qu'ils possèdent. Les poètes ne possèdent pas leurs mots. Depuis quand les mots appartiennent à quelqu'un ? "vos propres paroles", en effet ! et vous, qui êtes vous ? »[353]. Il n'en reste pas moins qu'une grande différence subsiste quand au statut des éléments empruntés, et que l'effet pragmatique produit par un emprunt d'ordre littéraire est d'un tout autre ordre que l'effet produit pas d'autres types d'emprunt. Les enjeux du déplacement s'en modifient d'autant. L'effet produit par « Dernière heure » de Cendrars, produit à partir d'une dépêche du *Paris-Midi*, texte sans auteur au sens foucaldien du terme, est ainsi totalement différent de celui de « Kodak Documentaire » qui se fonde quant à lui sur un texte à auteur (Lerouge), justement qualifié de plagiat.

Une comparaison avec le domaine des arts plastiques nous en convainc rapidement : le plagiat, en tant que pratique artistique revendiquée, existe en peinture, et il ne s'agit pas du ready-made. A partir des années 1970 et particulièrement dans les années 1980, certains artistes regroupés sous le nom de « simulationnistes » (comme Sherrie Levine et Mike Bildo) se ainsi employés à refaire des œuvres déjà existantes et extrêmement connues (Warhol, Degas, Picasso, etc.), à l'identique, en utilisant les mêmes méthodes que leur modèle. Ces artistes, régulièrement attaqués pour plagiat, revendiquaient ainsi l'abolition même de la notion d'auteur, en s'appropriant de façon explicite le travail d'autres artistes. Les enjeux de ce type de pratiques rejoignent en partie ceux du ready-made, mais ces deux termes ne sont pas assimilables. Le ready-made ne se réfère jamais à une œuvre préexistante, y compris *L.H.O.Q.Q.* pour laquelle, rappelons le, Duchamp ne refait pas l'œuvre de Léonard mais ajoute des moustaches à une vulgaire reproduction, donc à un objet manufacturé produit en grande série, qui diffère de l'urinoir ou de la pelle à neige par son statut d'« objet culturel ». Il ne s'agit pas, là non plus, de plagiat.

2 / La nature de l'œuvre

En tant que genre, le ready-made tel que nous l'avons défini en première partie désigne à la fois une opération et son résultat. A une opération de prélèvement d'un élément externe, d'ordre non littéraire, succède une nouvelle mise en contexte de l'élément prélevé, qui aboutit à un objet artistique spécifique. Les critères envisagés jusqu'ici nous ont permis de

[353] Brion Gysin, « Les cut-up s'expliquent d'eux-mêmes », in W. S. Burroughs et B. Gysin, *Œuvre croisée*, Paris, Flammarion, 1976, p. 40

faire le départ entre le ready-made et d'autres pratiques fondées sur le prélèvement, comme la citation et le plagiat, en nous fondant sur la nature et le statut des éléments prélevés. Mais ces seuls critères ne permettent pas, tout comme dans le domaine plastique, de différencier le ready-made du collage, qui use des mêmes matériaux. S'il est impossible de déterminer à l'avance quelle forme le ready-made peut prendre, puisque celle-ci varie nécessairement en fonction de la nature de l'élément prélevé, en revanche un examen attentif des conditions dans lesquelles cette nouvelle contextualisation a lieu, des modalités de son insertion dans son nouvel environnement ainsi que de la nature de cet environnement devrait nous permettre de cerner au plus près les spécificités de ce que peut être un « poème ready-made ».

Le principal critère définissant le ready-made plastique est, nous l'avons vu, l'identité matérielle entre l'œuvre et l'élément emprunté qui la constitue. Or, compte tenu des spécificités du domaine littéraire, la nature de cette identité peut être sujette à variations, en fonction du type d'élément sélectionné. Si ce dernier est un objet tridimensionnel, cette identité sera strictement matérielle, comme c'est le cas pour le ready-made duchampien. Si l'élément en question est de l'ordre de l'imprimé, ou de l'image, l'identité sera restreinte à la dimension visuelle, ce qui se produit également dans le domaine plastique comme nous l'avons vu. L'identité entre l'œuvre et l'emprunt qui la constitue sera du même ordre que celle qui unit une image quelconque et sa reproduction. Enfin, compte tenu de la nature allographique de la littérature définie par Goodman, qui considère que les différences matérielles (dont la typographie fait partie) entre deux éditions d'un même texte sont de l'ordre de la contingence et que « n'importe quelle copie fidèle du texte d'un poème ou d'un roman est tout autant fidèle à l'original qu'une autre »[354], l'identité entre l'œuvre et l'élément prélevé pourra tout aussi bien être simplement d'ordre orthographique, « une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espaces, aux signes de ponctuation »[355]. L'élément prélevé sera alors considéré comme purement linguistique (mot, énoncé, texte, etc.).

De ce critère principal se déduisent plusieurs précisions concernant d'une part la nature de l'intervention sur l'élément prélevé, d'autre part les modalités de son insertion dans un contexte nouveau.

a - L'absence de fragmentation et d'effet de coupe

[354] Nelson Goodman, *Langages de l'art, Op. cit.,* p.149
[355] *Ibid.*

L'identité œuvre / emprunt présuppose dans un premier temps le maintien de l'intégrité de l'élément prélevé. Ce dernier se présente non (ou peu, nous y reviendrons) modifié au sein du ready-made, c'est-à-dire entier. Comme nous avons pu le voir à propos du ready-made plastique, l'entièreté de l'emprunt est un trait important de spécification du ready-made en tant que type d'œuvre, dans la mesure où il s'avère discriminant vis à vis du collage, où, à l'inverse, l'élément emprunté se voit la plupart du temps réduit à l'état de fragment.

Si l'élément qui constitue le poème ready-made est un objet ou une image, la présence ou l'absence d'un phénomène de fragmentation est immédiatement repérable. En revanche si l'on a affaire à un ready-made langagier, le statut de l'élément prélevé peut s'avérer plus ambigu pour deux raisons. Tout d'abord, à l'exception des ready-mades composés d'un texte entier, la plupart des éléments constitutifs du poème sont prélevés sur des ensembles plus vastes : phrases tirées d'un texte plus important, énoncés divers prélevés sur des discours. Ces énoncés sont alors extraits de leur contexte en tant que ce dernier terme désigne également, dans le domaine langagier, le co-texte, l'entourage linguistique immédiat de l'énoncé, et non pas seulement le contexte énonciatif. Il y a donc, techniquement, une opération préalable de découpage, au moins métaphorique, absente du ready-made plastique, qui apparente le ready-made langagier au collage. L'aspect purement technique doit donc être soigneusement distingué de l'effet produit, et, dans cette perspective, on peut affirmer que le ready-made langagier présuppose le découpage, tout comme le collage, sans exiger d'effet de coupe ou de fragmentation au niveau du résultat. L'élément, bien que prélevé sur un ensemble plus vaste, ne se donne pas comme un fragment mais comme une unité, comme un objet autonome : aux phrases incomplètes sémantiquement et syntaxiquement du « Corset Mystère » de Breton, aux mots tronqués par Apollinaire dans sa « Lettre Océan » (« la gueule mon vieux pad », « ture les voyageurs pour Chatou », « allons circulez Mes », « priétaire de 5 ou 6 m ») qui signalent leur statut de fragments par leur incomplétude, le ready-made oppose des unités complètes, quel que soit le niveau auquel on l'envisage, mot (« Persienne »), phrase (« Tu viens, chéri ? »), énoncé, ou texte entier (un article de journal dans « Une maison peu solide », d'André Breton, l'intégralité du contenu d'un passeport dans l' « Autoportrait au complet noir » d'Anne-James Chaton).

Mais la fragmentation des énoncés n'est pas suffisamment discriminante : il existe des collages dans lesquels les éléments empruntés apparaissent entiers, et ce sont précisément ces derniers qui font le plus souvent l'objet d'une identification avec le ready-made. La position de Henri Béhar, dans son ouvrage consacré à la question du collage en littérature,

Littéruptures[356], est à cet égard particulièrement emblématique. L'auteur propose de décrire le collage en poésie de la façon suivante :

> « Le collage, en poésie, s'exerce de la même façon qu'en peinture, bien qu'il ne soit pas aussi immédiatement perceptible. Il prend pour matériau tout fait le verbal, auquel il inflige toutes sortes de manipulations, mais aussi le textuel, le déjà-écrit, donc prêt à être réutilisé. (…) Il revêt les formes du collage pur (le prélèvement opéré sans sélection), du collage aidé (le prélèvement est redécoupé et recomposé), enfin de la combinaison à valeur esthétique. »[357]

« Tout-fait », « déjà écrit », « prêt à être réutilisé » : pour Béhar le collage se définit donc ici avant tout par l'opération de prélèvement, les différents modes d'agencement et de manipulation des matériaux correspondant alors à des sous-classes du collage. Un fait est cependant ici très frappant : l'emploi de ces expressions, puis la terminologie même employée par le critique par la suite (« collage pur » et « collage aidé »), elle-même empruntée à Aragon (dans *Les Collages*), est très nettement calquée sur le vocabulaire duchampien à propos du ready-made (Duchamp parle en effet de « ready-made pur » et de « ready-made aidé »). Or à aucun moment Béhar ne se soucie de différencier ces pratiques, l'assimilation des deux paraissant aller de soi, comme ici à propos de la conversation retranscrite telle quelle et publiée par Apollinaire dans *Les Soirées de Paris* sous le nom de J. P. Fauconnet :

> « (…) il est de fait que, placée dans une revue artistique, cette conversation, avec son caractère décousu, ses inserts publicitaires, ses ellipses, etc., apparaissait comme un ready-made à la Duchamp ou, très exactement, un collage pur. »[358]

La formule ne laisse place à aucune ambiguïté, l'identification des deux pratiques est totale, et le terme de « collage » est même présenté comme plus « exact » que celui de « ready-made ». Cette typologie est reprise en partie par Marie-Paul Berranger dans son étude sur l'aphorisme surréaliste[359], plus particulièrement dans le chapitre consacré aux *152 Proverbes remis au goût du jour* par Paul Eluard et Benjamin Péret. L'auteur distingue ainsi le « collage intégral », le « collage partiel » et le « ready-made aidé », le « collage intégral » désignant les cas où un proverbe, ou une réclame par exemple, est repris tel quel et signé, ce que confirme l'exemple proposé par l'auteur, un proverbe repris tel quel et signé par T. Fraenkel. Cette identification repose très exactement sur la même confusion que dans le domaine plastique, encore aggravée ici, entre l'emploi adjectival et l'emploi nominal du terme de « ready-made ». Il semble effet clair que pour ces auteurs, le mot « ready-made », renvoie à l'élément

[356] Henri Béhar, *Litteruptures*, Lausanne : ed. L'âge d'homme, 1988, coll. « bibliothèque Mélusine »
[357] « La saveur du réel », *Ibid.* p.133
[358] *Ibid.* p.136
[359] Marie-Paul Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988

brut, non modifié, tel qu'il apparaît à l'intérieur du collage final, et non l'œuvre en elle-même (la notice du Dr Chenu dans *Les Chants de Maldoror* est alors un collage pur, donc, suivant les termes de Béhar, un ready-made). En ce sens il devient effectivement synonyme de ce qu'Aragon nomme « collage pur » :

> « A la différence des premiers collages, comportant des éléments collés dans, dessins ou peintures, des surfaces travaillées d'une façon ou d'une autre par la main du peintre, aussi bien dans les collages du cubisme que dans les œuvres dadaïstes, ici, Ernst, le premier, car enfin même Marcel Duchamp, *Le Joconde*, il y avait de sa main du moins les moustaches… le premier, Max Ernst compose avec des éléments tous empruntés, le paysage, les accessoires de scène qui deviennent son invention propre, mais par *pur collage*. »[360]

Le « collage pur » renvoie ainsi à un type de collage dans lequel aucune trace de la main de l'artiste n'est visible : ni dessin, ni peinture, ni ajout, l'ensemble de l'œuvre est constituée de l'assemblage d'éléments empruntés, tout faits. Envisagé sous cet angle, le terme de « ready-made » renverrait alors simplement à l'absence d'intervention de la main de l'artiste sur l'élément emprunté. Autrement dit, le collage « pur » pourrait être décrit comme étant un assemblage de ready-mades. C'est ce qui transparaît dans la typologie proposée par Béhar plus loin, où ce dernier expose la « morphologie » du collage, c'est-à-dire « la forme que prend la collant dans le collé »[361], le critique propose de distinguer deux classes de collage :

> « 1° ce qu'Aragon appelle collage pur et Duchamp ready-made
> 2° le collage réécrit ou collage transformé, ce qui correspondrait au ready-made aidé de Duchamp. »[362]

Le terme « ready-made » renvoie à un type de collage dans lequel l'élément prélevé conserve son intégrité. Or nous avons déjà pu voir combien cette assimilation posait problème : en effet il ne viendrait à l'esprit de personne de qualifier les collages de Max Ernst de « ready-made », bien que les diverses images empruntées y conservent leur intégrité première. Pour spécifier le ready-made en tant qu'œuvre, c'est donc, ici comme dans le domaine plastique, la nature du « contexte » d'accueil qu'il convient de définir plus clairement.

b – La nature du contexte

Dans le domaine des arts plastiques, la notion de « contexte » renvoie à des réalités différentes dont la séparation stricte est d'une importance cruciale pour faire le départ entre collage et ready-made, comme nous avons déjà pu le constater. Un bref rappel s'impose ici.

[360] « L'Essai Max Ernst », 1975, in *Ecrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p.335
[361] Henri Béhar, *Op. cit.,* p.191
[362] *Ibid.,* p.191

Le collage, en tant que catégorie esthétique, implique deux ou trois niveaux contextuels : le contexte peut désigner la composition préexistante au sein de laquelle l'élément prélevé vient s'insérer, ce qui est le cas notamment dans les papiers collés, où une hétérogénéité des médium (peinture / papier journal par exemple) est à l'œuvre. Toujours au même niveau, ce contexte peut être constitué par d'autres éléments prélevés, avec lesquels l'élément nouveau va venir s'assembler (on parle dans ce cas de montage). Dans ces deux premiers exemples, le contexte désigne la composition interne de l'œuvre. A un second niveau, le contexte peut être identifié au support d'accueil de l'élément prélevé, toile, ou planche par exemple. Enfin, à un troisième et dernier niveau, le contexte désigne les conditions de monstration de l'élément prélevé, c'est un contexte institutionnel (musée, galerie), dans lequel cette nouvelle composition vient prendre place. Le ready-made, quant à lui, ne présuppose qu'un seul niveau contextuel. L'élément prélevé est inséré dans un contexte nouveau d'ordre institutionnel. Il n'entre donc pas dans une composition préexistante et ne suppose pas de support nouveau. Comme l'explique Nelson Goodman, il y a implémentation sans création.

Une fois ces différences de niveaux clairement posée, une correspondance simple peut être établie avec le domaine littéraire : dans le cas du collage, le premier niveau renvoie sans aucun doute au « co-texte », c'est-à-dire au texte préexistant dans lequel l'élément vient prendre place, ou aux autres éléments textuels auxquels il se voit assemblé. Le second niveau, correspondant au support d'accueil, semble être celui de la page blanche, ou du livre considéré en tant que support. Enfin, le troisième niveau, le contexte institutionnel, correspond au livre, en tant que lieu d'implémentation, et à son circuit de distribution. Par conséquent, dans le cas du ready-made littéraire, le déplacement d'un élément prélevé dans un contexte nouveau consiste en l'implémentation directe d'un élément quelconque, sans que ce dernier entre dans une composition. Autrement dit, pour que l'on puisse parler de poème ready-made, il faut que l'emprunt soit directement publié en tant que poème (le cas des sorties du cadre livresque, parce qu'elles posent des problèmes spécifiques, seront envisagés plus loin), ce qui s'accompagne d'un certain nombre de conditions qu'il nous faudra détailler. Or, à la lecture des principales études consacrées au sujet, cette différenciation des niveaux semble ne pas aller de soi, ce qui, nous semble-t-il, constitue la raison principale de la confusion quasi systématique entre collage et ready-made dans le domaine poétique. Une mise au point nous paraît ici plus que nécessaire.

Mise en contexte, mise en co-texte

La source de confusion la plus fréquente provient de la très curieuse absence de différenciation entre le contexte interne à l'œuvre et le contexte externe, institutionnel, qui aboutit de fait à l'assimilation des deux pratiques. Placer un élément quelconque dans un contexte nouveau, cette action est en effet commune au collage et au ready-made. En l'absence de spécification de la nature de ce contexte, la confusion est inévitable. C'est précisément cette logique qui semble mener Henri Béhar à rendre les expressions « collage pur » et « ready-made » synonymes dans son ouvrage précédemment cité. Ce dernier part en effet du présupposé selon lequel dans tous les cas le « contexte » est nécessairement un « co-texte », ce que pose en effet sa définition liminaire du collage :

> « COLLAGE : n.m. Litt. (XXe s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; Collage, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. (…)»[363]

Les termes employés par le critique sont bien précis : le collage est qualifié de « composition », il s'agit donc d'un texte résultant d'un travail d'assemblage ; cette composition est formée d' « éléments divers », autrement dit le collage résulte de l'assemblage de plusieurs constituants. et, enfin, la nature de la composition elle-même : ce fragment est introduit dans un discours, appelé plus haut le « collé », c'est à dire que le collage désigne non pas un assemblage *had hoc*, mais bien l'insertion dans un texte préexistant de fragments divers d'un autre texte. Résumons. Le collage tel qu'il est défini ici présuppose donc un texte préexistant, équivalent du support, qui va recevoir un autre texte, et la fragmentation du collant, qui résulte d'un découpage. Compte tenu de ce que nous avons pu voir plus haut, cette définition ne concerne en aucun cas le ready-made, puisque l'élément prélevé n'est pas inséré dans un texte préexistant.

Plus loin, le critique semble faire cas de la présence, dans le domaine plastique, d'un support sur lequel l'élément prélevé vient prendre place, lorsqu'il remarque, très justement, que cette insertion provoque un « changement qualitatif », en s'appuyant sur la remarque de Picasso selon laquelle un papier blanc collé sur une surface blanche n'est jamais du même blanc. D'après ce que nous venons de voir, le niveau concerné est bien ici celui du support, du médium, et non celui du contenu, du co-texte. Or l'auteur fait se télescoper les deux niveaux lorsqu'il explique que, transposé dans le domaine langagier, ce changement qualitatif s'avère

[363] « Le pagure de la modernité », *Ibid.* p.184

évident « lorsque Lautréamont prélève une prose didactique pour l'insérer telle quelle dans les Chants. »[364] Le co-texte, le texte dans lequel vient s'insérer l'emprunt, est assimilé au support plastique, le principal étant pour le critique de montrer que le collage crée un effet de rupture à l'intérieur de son nouveau contexte d'accueil. Mais H. Béhar nuance aussitôt cette affirmation en convoquant deux exemples dans lesquels précisément ce changement qualitatif n'a pas lieu : « ce qui l'est moins quand Breton ou Cendrars découpent une dépêche de quotidien ou une page d'annuaire téléphonique pour en faire un poème. »[365] Et pour cause aurait-on envie de dire : les deux cas cités n'entrent précisément pas dans la définition du collage proposée par l'auteur juste avant. « PSTT » de Breton et « Dernière heure » de Cendrars, puisqu'il s'agit très exactement de ces poèmes, ne correspondent en effet pas aux critères posés par le critique. Dans les deux cas l'élément prélevé n'est pas inséré dans un discours préexistant, ni assemblé avec d'autres éléments, mais il apparaît seul, isolé, sur la page. D'où l'absence de changement qualitatif, et d'effet d'hétérogénéité interne propre au collage plastique. La conclusion qu'en tire le critique, à savoir que le collage est parfois invisible, se fonde ainsi sur des exemples qui la contredisent. Si l'effet d'hétérogénéité est absent, peut-être est-ce précisément parce que ce ne sont pas des collages, qui eux, présupposent un déplacement et une insertion dans un texte préexistant.

Une assimilation similaire est à l'œuvre chez Arturo Schwarz, où elle apparaît d'autant plus étonnante qu'elle suit de près une définition pourtant très précise du ready-made plastique qui est la suivante :

> « En général, il convient d'appeler Ready-made toute entité banale, résultant d'une fabrication, et qui, par le simple fait qu'elle ait été choisie par l'auteur – sans qu'il y apporte aucune modification – est consacrée œuvre d'art »[366]

Rien n'est spécifié quant au contexte, mais Schwarz insiste bien sur l'idée que l'auteur choisit une entité banale qui est consacrée œuvre d'art, ce qui selon nous n'est pas tout à fait exact, mais qui revient malgré tout à dire que l'œuvre se confond matériellement avec l'entité en question. Or il est frappant de constater que la définition du ready-made imprimé donnée plus bas par l'auteur ne correspond que très partiellement à celle-ci :

> « On peut le définir comme un extrait de texte imprimé (*de n'importe quel genre*) inséré par le poète (sans aucune modification) dans sa propre composition. Cette sorte d'invention a quelque chose de botanique : elle fait songer à la greffe pratiquée par un jardinier pour modifier la fleur ou le fruit d'une plante. »[367]

[364] *Ibid.* p.188
[365] *Ibid.,* p.188
[366] Arturo Schwarz, *La Mariée mise à nu par Marcel Duchamp, même, Op. cit..,* p.60
[367] *Ibid.*

Là où le ready-made plastique est consacré œuvre d'art par le simple choix de l'auteur, par le simple déplacement de l'élément banal dans un nouveau contexte, le ready-made imprimé, lui, consiste à insérer un morceau de texte dans une *composition* préexistante. Or l'insertion d'un élément non artistique dans une composition préexistante relève très nettement, dans le domaine plastique, du collage, puisque l'œuvre qui en résulte est un composé d'éléments hétérogènes.

Ces deux exemples pris parmi d'autres témoignent ainsi de ce que l'on pourrait appeler un phénomène de perte, qui se produirait lors du passage d'un champ à l'autre, probablement du au fait que dans le terme de « contexte » n'est pas employé tout à fait de la même manière dans les domaines plastique et littéraire.

De cette première spécification de la nature du contexte d'accueil de l'élément prélevé et importé, nous pouvons tirer un trait définitoire majeur du ready-made en tant qu'œuvre, qui consiste en l'absence d'enchâssement de l'élément prélevé qui le constitue. L'élément en question n'est pas inséré dans un ensemble préexistant, son intégration dans un contexte verbal étant donc propre au collage. Ainsi, un poème comme « Girouette » de Pierre Albert-Birot, où une publicité pour la chicorée apparaît au milieu du poème, relève du collage, un élément hétérogène est inséré à l'intérieur d'un ensemble par ailleurs homogène. A l'inverse, un poème comme « Dernière heure » de Blaise Cendrars, entièrement constitué d'une dépêche de journal recopiée dans le *Paris Midi* relève du ready-made, dans la mesure où l'emprunt constitue l'ensemble du poème. En outre, l'élément prélevé n'est pas non plus monté avec d'autres éléments hétérogènes de façon à former un texte hybride à la manière du collage surréaliste ou du *cut-up*. Isolé, l'emprunt n'entre, à l'intérieur du poème, en relation avec rien d'autre que lui-même, ce qui signifie qu'aucun effet de discontinuité ou de choc n'y est à l'œuvre. C'est toute la différence qui sépare un poème comme « PSTT » d'André Breton, entièrement constitué de la page d'un annuaire, et « Le Corset mystère », du même, où à l'inverse les effets de rupture, de choc, d'associations sont privilégiés par la rencontre de fragments hétérogènes empruntés à diverses enseignes et autres réclames. De même, chacun des Proverbes mis au goût du jour par Paul Eluard et Benjamin Péret doit être considéré comme une entité autonome, ce à quoi nous incite fortement la nature même des énoncés empruntés, par définition clos sur eux-mêmes, ainsi que la mise en page des emprunts. Ces derniers apparaissent dans ce qui semble être une liste, indépendants les uns des autres, ils n'entrent pas en relation les uns avec les autres dans une composition interne à un poème

global. Chacun d'entre eux est un petit poème à lui seul, contrairement à ce qu'en dit Marie-Paul Berranger, qui y voit un collage à l'échelle du recueil : « La juxtaposition des phrases hétéroclites sémantiquement discontinues est, à l'échelle du recueil, ou de la page, ce que l'image surréaliste est au poème : le rapprochement arbitraire de deux réalités distinctes, de deux organismes autonomes dans commune mesure. »[368] A l'inverse il nous semble que la mise en liste interdise précisément ce genre de lecture, dans la mesure où, construite selon une logique propre, elle empêche les effets de choc propres au collage, même si elle autorise les rapprochements incongrus. La liste contient son propre effet de discontinuité, distinct de celui créé par le collage. L'abécédaire de Jacques-Henri Michot, réunissant par ordre alphabétique des « bruits », expressions tirées du langage médiatique, ne relève pas davantage du collage pour cette même raison.

D'après Gérard Dessons, en tant que pratique de l'hétérogène « le collage s'en prend à l'essentialité ontologique qui fonde la notion de cohérence. »[369] De fait, ces notion d'hétérogénéité et de mise à mal de la cohérence, effectivement majeures pour définir le collage, disparaissent dans le cas du ready-made. Toute forme d'hétérogénéité n'est certes pas absente, mais celle-ci se situe sur un tout autre plan. Dans le poème ready-made, quelle que soit sa nature, l'objet prélevé apparaît donc seul, isolé, il ne vient pas prendre place dans un contexte verbal nouveau avec lequel il entretiendrait un rapport d'hétérogénéité. Le contenu du poème dans son entièreté résulte d'un seul et unique prélèvement.

Contexte et support

A un second niveau, le « contexte » désigne non plus les éléments internes à l'œuvre, mais le support sur lequel celle-ci apparaît. Faire passer un élément quelconque d'un contexte à l'autre, cela peut alors également vouloir dire que l'élément en question se voit intégré à un nouveau support. La prise en compte de ce second niveau est de toute importance dans le domaine du collage, où l'adjonction d'un objet emprunté à la toile crée un effet d'hétérogénéité matérielle majeur. Cette dimension est en revanche absente du ready-made, qui, nous l'avons vu, ne nécessite pas de support. Or dans le domaine littéraire les choses ne sont pas aussi tranchées. En effet, le livre est à la fois un lieu d'implémentation, un contexte institutionnel, équivalent de la galerie ou du musée, et un support, à l'instar de la toile du peintre. Un même objet réunit donc des propriétés qui dans le domaine plastique se placent à

[368] *Op. cit.* p.125
[369] Gérard Dessons, « Dérive du collage en théorie de la littérature », *Montages / Collages*. Actes du second colloque du CICADA, décembre 1991, p.15

des niveaux différents. Le changement de contexte de l'élément prélevé coïncide alors avec un changement de medium, et de support (sauf à sortir du livre, ce qui arrive effectivement) : il n'y a pas de déplacement « pur ». Cependant, malgré cette coïncidence, il nous semble qu'une séparation stricte des niveaux de contexte doit être maintenue, dans la mesure où les deux ne sont pas activés de la même manière en fonction des pratiques. Si, techniquement, une opération de découpage et de collage sur un support nouveau a effectivement lieu dès qu'il y a prélèvement, la nature allographique de la littérature ainsi que les différences d'approches du support livresque de la part des poètes doit nous empêcher de considérer cette donnée technique comme faisant partie systématiquement de l'œuvre finale. La dimension purement technique de l'acte de prélèvement ne se reflète pas nécessairement dans le résultat final, et c'est précisément ce sur quoi collage et ready-made poétiques diffèrent.

Pourtant, Henri Béhar comme beaucoup d'autres critiques continuent de nommer des poèmes comme « PSTT » et « Dernière heure », et d'autres similaires, « collages », alors même qu'aucun des critères définitoires auparavant définis par l'auteur ne s'y appliquent. Pourquoi alors maintenir cette appellation de « collage », là où la référence au ready-made apparaît comme beaucoup plus évidente ? Le maintien du terme de « collage » semble provenir d'une prise en considération de l'aspect technique de l'opération situé en amont, et non de l'œuvre obtenue. La dimension technique, l'action de découpage puis de collage sur un support nouveau (qui peut être métaphorique : cet aspect technique ne concerne réellement que l'imprimé), prend ainsi souvent le pas sur le résultat final dans la définition du collage, comme c'est le cas par exemple chez Michel Décaudin[370] qui parle même de « collage invisible », et englobe sous le même vocable la technique employée par Apollinaire pour écrire un certain nombre de poèmes (« Nul plus que lui, en effet, n'a fabriqué de textes en collant et montant des fragments anciens »[371]) et les poèmes conversations du même, où cette fois le « procédé » devient « système », et le collage, visible. Bien que moins général dans sa définition, Henri Béhar tombe dans un travers similaire lorsqu'il se demande si le lecteur n'est pas « condamné à la cécité en matière de collage littéraire »[372], tant les fragments insérés dans le nouveau discours sont parfois invisibles faute d'indices : « mis à part les indications d'un auteur ou d'un témoin, qu'est-ce qui signale le collage ? »[373]. Si le collage est invisible à la

[370] Michel Décaudin, « Montage, collage et citation en poésie », *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978
[371] *Ibid.,* p.32
[372] Henri Béhar, *Littéruptures, Op. cit.,* p. 187
[373] *Ibid.*

lecture, il devient alors simple technique de composition et non forme esthétique à part entière. Plutôt que de différencier collage plastique et collage littéraire en constatant l'invisibilité du second par contraste avec l'immédiateté du premier, un effort d'adaptation doit être produit qui prenne en considération la spécificité du domaine littéraire.

Une donnée importante se doit en effet d'être prise en considération : si, dans le domaine littéraire, un changement de support de l'élément prélevé a effectivement nécessairement lieu, il ne peut être considéré comme une donnée fondamentale dans tous les cas de figure, d'ailleurs les auteurs ici mentionnés n'en font par la suite aucun cas dans leurs analyses. La publication produit un nivellement, efface la différence de texture entre l'élément découpé et son support d'accueil. Dès lors, le collage, une fois publié, n'est repérable que grâce à la présence d'un certain nombre d'effets, en premier lieu des effets d'hétérogénéité, syntaxiques ou sémantiques, qui signalent le statut de fragment de l'élément prélevé. L'idée même de « collage invisible » n'a donc d'autre intérêt que purement génétique, et, ainsi pensé, il devient un mode de composition parmi d'autres et ne saurait désigner une classe de textes spécifique. Parler de « collage » à propos de poèmes dans lesquels aucun effet de ce type n'est repérable nous semble ainsi impropre, dans la mesure où cette appellation procède à un télescopage des sens technique et esthétique du terme. Le collage présuppose le découpage, mais cette condition nécessaire n'est pas suffisante pour qualifier le produit de cette action.

A ce stade, nous pouvons donc affirmer qu'à l'inverse du collage, le ready-made ne requiert pas la présence d'une forme d'hétérogénéité interne pour advenir comme tel. Constitué d'un seul emprunt, le poème ready-made se présente comme un tout homogène.

La nature du contexte d'accueil

Le contexte dans lequel l'élément prélevé vient prendre place est donc, dans le domaine plastique comme dans le domaine littéraire, un contexte d'ordre institutionnel avant d'être un espace physique, même si cette dimension peut dans certains cas s'avérer importante comme nous aurons l'occasion de le voir. Dans la majorité des cas, ce contexte institutionnel se matérialise sous la forme d'un livre, recueil de poèmes, ou revue, mais, nous l'avons signalé, il peut tout aussi bien s'agir d'une galerie d'art. Comme le ready-made plastique, le poème ready-made nécessite, pour advenir, son insertion dans ce contexte, mais aussi l'adjonction de deux éléments faisant partie intégrante de ce contexte : une signature et un titre.

Une précision s'impose ici quant à la nature de cette « signature ». En régime

allographique, la signature ne peut se trouver sur le bas de la page comme elle se trouve inscrite sur l'objet ou la toile. L'équivalent littéraire de la signature est donc le nom de l'auteur, tel qu'il apparaît inscrit sur la couverture d'un recueil ou au bas d'un poème publié en revue. En outre, la valeur de la signature n'est pas tout à fait la même dans les deux cas. Dans le domaine plastique, la signature authentifie l'objet paraphé comme exemplaire unique. Une fois signé de la main de l'artiste, l'objet produit en série devient ainsi une œuvre d'art au sens où il devient unique. Dans le domaine littéraire, le nom de l'auteur authentifie non pas un objet matériel, puisque le livre sur lequel il est inscrit est produit à X exemplaires, mais un contenu. Une fois son nom inscrit auprès de l'emprunt, le poète en devient l' « auteur » alors même qu'il ne l'a pas écrit. Le ready-made est donc, dans les deux cas, un acte d'appropriation dont la signature est le garant.

Les précisions qui précèdent nous ont permis de définir avec une certaine exactitude ce que pouvait être un poème ready-made, dans sa version « pure », paradigmatique. Or un problème similaire à celui rencontré dans le domaine plastique se pose ici. Si le ready-made présuppose l'intégrité de l'élément prélevé dont il est constitué, et l'identité matérielle entre l'œuvre finale et l'élément en question, qu'en est-il du ready-made aidé ? Quels peuvent être les équivalents poétiques du ready-made aidé ?

c – Absence d'intervention ? le problème du Ready-made aidé

Une première approche rapide du problème nous amènerait facilement à la conclusion selon laquelle il ne peut y avoir, en littérature, de ready-made qu'aidé, ou, pour reprendre la terminologie duchampienne, « imité ». En effet, compte tenu de la reproduction liée à l'impression, un changement de support a lieu quasi systématiquement, ce qui empêche d'assimiler complètement ready-made plastique et ready-made poétique. Le second subit une médiation, via le support livresque, absente du premier, il ne peut donc y avoir d'importation « directe » de l'élément prélevé : il n'apparaît que reproduit. Cependant nous avons pu démontrer dans les lignes qui précèdent que, le statut du livre étant différent de celui la galerie, une différenciation stricte des niveaux d'approche (le livre comme médium / comme lieu institutionnel) permettait de sortir de cette impasse relative, et d'accepter l'existence de ready-mades au sens strict du terme dans le domaine littéraire, compte tenu de cette spécificité.

Mais il reste vrai, tout comme dans le domaine plastique d'ailleurs, que le nombre de

ready-mades « purs » se compte sur les doigts de la main, les ready-mades « aidés », c'est-à-dire les ready-mades pour lesquels l'objet prélevé a subi une intervention avant son implémentation, constituant la grande majorité des cas. L'identité entre l'œuvre et l'élément qui la constitue est la plupart du temps relative, et non absolue même si dans tous les cas la modification n'affecte pas l'objet au point de le rendre méconnaissable. La variété des interventions possibles impose d'en dresser la typologie, établie en fonction de la nature et du degré d'intervention sur l'emprunt. Là encore, la prise en considération de la nature de l'identité œuvre / élément emprunté (matérielle, visuelle ou simplement orthographique) est importante pour déterminer la portée de l'intervention. Une telle prise en compte s'avère cruciale lorsqu'il s'agit de déterminer s'il y a eu ou non une modification de la part de l'auteur sur l'élément emprunté. Par exemple lorsque l'élément emprunté est un texte imprimé, une modification d'ordre typographique peut être imputable ou non à l'auteur selon les cas. Une modification des caractère impose-t-elle de considérer le poème comme un ready-made aidé, ou doit-on simplement prendre en considération l'identité orthographique des éléments, auquel cas il s'agira d'un ready-made « pur » ? Dans la très grande majorité des cas, le poème lui-même nous signale ce qui doit être pris en considération et ce qui ne doit pas l'être, en activant un certain nombre de paramètres qui, d'ordinaire, ne le sont pas, dont le type de caractères typographique fait partie.

Trois grands types de modifications de l'élément prélevé peuvent être mis à jour, qui déterminent trois sous classes de ready-mades aidés. La modification peut consister en un simple déplacement physique (à l'image des ready-mades présentés suspendus, ou cloués au sol comme *Trébuchet*), en une ou plusieurs adjonctions (les modèle en sont alors *L. H. O. O. Q.* ou encore *Pharmacie*), ou encore en une ou plusieurs substitutions, chacune de ces modifications pouvant affecter des niveaux différents, typographique, syntaxique, ou encore sémantique.

Modifications par déplacement

- Modification de la disposition spatiale de l'élément prélevé

La prise en considération d'une modification de la disposition graphique du texte d'origine (là encore cela concerne uniquement les emprunts portant sur des textes imprimés) dans le poème doit répondre aux précautions énoncées plus haut, bien qu'elle soit la plupart du temps assez évidente pour être prise comme telle. Des contrastes importants dans le traitement des éléments prélevés sont ainsi perceptibles. Au maintien scrupuleux de la disposition spatiale en liste propre à l'annuaire par Breton dans « PSTT », on peut ainsi

opposer les modifications que Cendrars, Kati Molnár ou Olivier Cadiot font subir à leurs emprunts. Dans « Dernière heure », de Cendrars, une dépêche de journal, texte en prose donc, apparaît ainsi comme une suite de lignes commençant toutes par une majuscule, c'est-à-dire comme une suite de vers, procédé que l'on retrouve dans les « ready-mades » de Kati Molnar, où chaque phrase est séparée de la suivante par un saut de ligne : la répartition des blancs sur la page signale là aussi que l'on a affaire à ce qui ressemble à des vers, ou des versets. Enfin, chez Olivier Cadiot, les exemples de grammaires latine qui constituent la section « Delenda est Carthago » de *L'Art Poétic'* sont disséminés sur la page en une constellation toute mallarméenne très certainement absente de l'original, là où les textes à trous de la section « Corriere della sera » apparaissent « coincés » dans le haut de la page, laissée vierge sur plus de sa moitié. Au cours de ces déplacements spatiaux, l' « ordre » initial du texte prélevé est cependant maintenu, seule sa mise en page est modifiée, même si, nous le verrons, cette seule modification peut être porteuse de sens multiples. Dans d'autres cas, l'intervention de l'auteur sur l'élément prélevé est plus importante, en ce que ce dernier peut faire l'objet d'un travail de montage.

- Modifications par déplacements internes (montage)

La modification de l'élément prélevé peut ainsi affecter son agencement interne, notamment en ce qui concerne les textes qui, bien que formant un tout autonome, sont constitués de parties, et, partant, sont démontables. Le démontage puis le remontage dans un ordre autre de l'emprunt rapproche fortement le ready-made ainsi aidé du collage lorsque ce dernier se fait montage d'éléments préexistants. Il s'agit en quelque sorte d'un cas limite, situé à la frontière entre les deux pratiques, le poète pratiquant le même geste dans les deux cas, de mise en pièces et de remontage. Esthétiquement, le résultat obtenu diffère cependant d'un collage, d'abord dans la mesure où l'œuvre reste constituée à partir d'un seul élément, et non du rapprochement de plusieurs réalités hétérogènes. Le travail de montage est interne à l'élément prélevé, qui, lui, n'est pas intégré à un ensemble nouveau. Ce type d'intervention pourrait être rapproché du principe des « Colères » d'Arman, où un seul et même objet se voit violemment détruit ou savamment découpé pour ensuite être réassemblé. Si des effets de coupe sont perceptibles, l'ensemble reste relativement homogène, renvoyant à un seul et même objet. La plupart des sections de *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot sont construites sur ce mode, raison pour laquelle on parle le plus souvent, le poète y compris, de cut-up pour qualifier son écriture. L'ensemble de l'ouvrage est conçu à partir de prélèvement effectués sur

un manuel de grammaire et, si certains rapprochements dus au montage produisent effectivement des effets de télescopage comparables à ceux du collage, la provenance commune de tous ces énoncés atténue l'effet de choc : « Il y a plus de livres dans une librairie que dans une bibliothèque / Il y a moins d'arbres dans le jardin que le verger / Il y a beaucoup de monde. Il y avait beaucoup de monde ». Les deux premiers exemples, parce qu'ils portent sur la même règle de grammaire, ne semblent pas avoir fait l'objet d'un montage d'un contexte à l'autre, même si, d'un point de vue sémantique, leur rapprochement n'a pas grand sens. En revanche le dernier exemple semble porter sur un autre point (les temps verbaux) : un déplacement a donc eu lieu, et un petit effet de décrochement est perceptible, mais ce qui prime reste l'homogénéité de l'ensemble due à la provenance commune des énoncés[374.] Le poème « La semaine » de Bernard Heidsieck, remontage d'un seul et même journal radiodiffusé de l'ORTF, relève d'une description similaire. Ce type de montage interne se produit également lorsque le poème est constitué d'objets, particulièrement lorsque ces derniers sont, par définition, constitués de parties distinctes et mobiles, ce qui est par exemple le cas du jeu de cartes, que l'on peut considérer comme un tout autonome, ou comme une collection d'objets, les cartes. L'usage des cartes d'un même jeu dans un même espace ne crée pas d'effet d'hétérogénéité notable. Le « Poème à brèmes » de Jírí Kolár, constitué de cartes à jouer disposées en lignes inégales figurant des vers, tire ainsi davantage vers le ready-made que vers le collage**.**

Modifications par suppression ou adjonction

Ce type de montage interne doit être soigneusement distingué d'un autre type de montage visible dans certains ready-mades poétiques, eux aussi à la limite mais dans une bien moindre mesure, que sont les ready-mades aidés par adjonction. Sous ce terme, nous réunissons les ready-mades constitués d'objets légèrement augmentés, dont le modèle serait *Pharmacie* de Duchamp, petite reproduction sur laquelle l'artiste est intervenu en y ajoutant simplement deux petites touches de couleur. Dans le domaine poétique, les adjonctions peuvent prendre des formes très diverses : ajout d'un élément graphique et / ou verbal sur une image donnée (citons par exemple la « Facture » de Jírí Kolár, document vierge rempli par des griffonnages et des éléments typographiques illisibles, ou encore les « Mystifications » du même poète images quelconques, probablement de carte postale, légendées avec des noms de

[374] Toutes les sections de *L'Art Poétic'* fonctionnent à partir de règles différentes. De notre point de vue, la plupart peuvent être qualifiées de « ready-mades », même si certaines s'apparentent davantage à des collages, tant les effets de télescopage dus au montage cut y sont mis au premier plan.

tableaux célèbres) ou d'une inscription sur un objet prélevé (Joan Brossa, « Poema », où ce mot est inscrit sur une ampoule), d'une tâche d'encre sur un journal (Sarenco, « *Informazione informale* », 1974), d'un nom (le bon pour des cours d'écriture rempli à la main par Gilles Cabut), d'éléments linguistiques (le « P » inaugural de la planche d'ophtalmologie devenue poème d'Aturo Schwarz devient ainsi « *Poesia in lettere libere* ») ou encore, par l'utilisation des pistes différenciées du magnétophone, ajout à un texte emprunté de type bancaire de divers éléments empruntés à des poèmes anciens, les seconds parasitant le premier sans jamais se confondre avec lui (Bernard Heidsieck, « Poème Partition B2 / B3 – Exorcisme »). Si ces adjonctions produisent parfois des effets d'hétérogénéité, les œuvres qui en résultent ne relèvent pas pour autant du collage, dans la mesure où l'élément ajouté ne résulte pas quant à lui d'un prélèvement.

Les procédés de répétition peuvent être intégrés à cette famille, la répétition étant l'adjonction d'un élément à lui-même. Ainsi, la répétition par vingt fois du mot « Persiennes » par Aragon dans le poème du même titre, ou encore la répétition par des locuteurs différents de la formule cliché « Tu viens, chéri ? », chez Bernard Heidsieck, que l'on pourrait également rapprocher des accumulations d'Arman, participent du ready-made aidé par adjonction. Le montage bout à bout des indicatifs horaires d'*Europe n°1* dans « La Semaine » du même poète se rapproche également à bien des égards des travaux de cet artiste. Si des effets de coupe sonores sont perceptibles, ils n'affectent pas les énoncés qui restent entier (il n'y a donc pas de fragmentation), et aucun effet d'hétérogénéité entre les éléments constitutifs du poème n'est présent : dans tous les cas, il s'agit du même type d'énoncé, un indicatif horaire.

L'action inverse, c'est-à-dire la suppression de certains détails, est également possible, qu'elle ait lieu à un niveau plastique, sémantique, ou encore syntaxique. Ainsi dans « Dernière heure » de Cendrars, toute la ponctuation a été supprimée, là où chez Olivier Cadiot, seuls les points finaux des phrases exemples disparaissent.

Modifications par substitution

L'ensemble des modifications abordées jusqu'ici concerne, globalement, les modalités d'agencement de l'emprunt. Dans tous les cas ce type d'intervention respecte l'intégrité orthographique de l'élément prélevé, y compris lorsqu'il y a montage interne : si le texte est démembré, les énoncés qui le constituent demeurent entiers, et reconnaissables. Restent un certain nombre d'occurrences dans lesquelles l'emprunt subi des modifications plus

importantes, qui affectent en partie cette identité orthographique, que nous pouvons réunir sous le terme de ready-mades « rectifiés » ou « corrigés », à l'image d' *Apolinère Enameled* ou encore de *Belle Haleine, eau de voilette*, où la partie verbale du Ready-made se voit modifiée non plus par déplacement, suppression ou adjonction, mais par substitution. Nous entrons alors dans le domaine du détournement.

La substitution peut affecter l'élément à plusieurs niveaux, à commencer par le niveau typographique. Dans certains cas, l'implémentation nouvelle de l'élément prélevé s'accompagne d'une modification des types de caractères employés qui peut être porteuse de sens et faire de l'œuvre un ready-made « aidé ». Cependant, comme nous l'avons dit, une grande prudence est ici de mise, la dimension typographique n'étant pas toujours activée par le poème. Elle l'est chez François Bladier dans les poèmes duquel l'utilisation de caractères dactylographiés pour retranscrire le contenu d'enseignes (« photo identité minute », « Hôtel alliance »[375]) crée un écart double, par quoi la dimension « aidée » du ready-made se fait jour. Une première distance est instaurée entre la nature des énoncés prélevés et le choix des caractères dactylographiés : en effet le caractère dactylographié est propre à la machine à écrire, au papier, à la feuille volante même, là où les contenus prélevés appartiennent au domaine de l'écrit urbain, des enseignes en l'occurrence, qui, par définition, ne peuvent utiliser ce type de caractères. En outre, un second écart s'instaure, qui fait office de signal en appelant le lecteur à prendre en considération la typographie du poème, entre le type de caractère et le support de publication. Le caractère dactylographié ne constitue en effet pas la norme en termes de publication, et au sein de la revue dans laquelle le poème paraît, le choix s'est porté sur un autre type de caractère. Il y a donc écart entre la typographie de ce poème et celle des autres pages de la revue, ce qui incite le lecteur à prendre en compte ce trait visuel, indexé comme étant porteur de sens (et de référence : le choix du caractère semble ici clairement faire signe vers la poésie concrète). A l'inverse, dans les quatre « Ready-mades » de Kati Molnar, dont les textes sont respectivement empruntés à une publicité, un compte rendu médical, un mode d'emploi et une notice explicative, la dimension typographique n'est pas activée. Il y a, certainement, eu une modification typographique entre les textes originaux et leur transfert dans ce contexte nouveau, mais celle-ci n'a pas à être considérée comme un élément pertinent dans l'interprétation du poème (du moins le poème n'active pas ce paramètre, ce qui ne veut pas dire, nous le verrons plus loin, que sa prise en considération soit totalement dénuée d'intérêt ou de sens). On peut donc affirmer de ce poème qu'il s'agit d'un

[375] In *Action Poétique, Op. cit.,* p.43-46

ready-made « pur », dans la mesure où ce qui importe ici est l'identité orthographique entre l'œuvre et l'élément prélevé, et non l'identité visuelle.

A un autre niveau, le remplacement peut affecter la syntaxe, entraînant des modifications plus ou moins importantes. Ainsi dans « Dernière heure » les temps verbaux du texte source ont-ils tous été remplacés par Cendrars, l'ensemble du texte passant du système passé simple / imparfait au présent historique, d'après la comparaison avec l'original effectuée par Jean-Pierre Goldenstein[376].

Enfin les substitutions peuvent affecter le niveau lexical, à divers degrés. Ce type de substitutions se retrouve particulièrement dans les ready-mades verbaux forgés à partir de clichés, proverbes et autres slogans, qui font alors l'objet d'un détournement, c'est-à-dire la manipulation d'une expression perçue comme figée, par une manœuvre lexicale, sémantique ou stylistique qui crée un sens discursif à partir du sens en langue de la locution originelle. C'est à ce type de manipulations que Marie-Paul Berranger semble réserver l'appellation de « ready-made aidé », qu'elle définit comme des « formules figées qu'une transformation minimale (un phonème ou un lexème) suffit à dévier »[377]. Souvent à l'origine de jeux de mots, ces substitutions peuvent concerner le mot ou la formule entière, en fonction de l'élément affecté. Dans certains jeux de mots de Rrose Selavy, le simple remplacement d'une lettre par une autre produit une déviation du sens, comme dans cette inscription présente sur un ready-made : « Belle Haleine, eau de voilette ». Plus souvent, la substitution est d'ordre lexical, c'est-à-dire qu'elle concerne un mot entier, qui se voit remplacé par un autre en fonction de règles diverses ayant trait la plupart du temps à une parenté phonique (la paronymie est ainsi très utilisée par Duchamp : « ovaire toute la nuit », etc.). Ce type de procédé est utilisé à foison par Paul Eluard et Benjamin Péret dans leurs *152 Proverbes remis au goût du jour*, où la substitution lexicale est de mise, qui peut reposer sur une parenté phonique entre les deux mots : « A quelque rose, chasseur est bon », sans que celle-ci soit systématique, loin de là : « Rouge comme un pharmacien », « Il faut battre sa mère pendant qu'elle est encore jeune », « Quand la raison n'est pas là, les souris dansent », « Se mettre toupie en tête », dans tous ces exemples un ou plusieurs mots du proverbe d'origine ont été remplacés, sans qu'aucun lien, phonique et encore moins logique, ne soit perceptible entre le lexème d'origine et le nouveau.

[376] Jean-Pierre Glodenstein, « Vers une systématique du poème élastique », *Europe* n°566, « Blaise Cendrars », Juin 1976, pp. 115-130
[377] Marie-Paul Berranger, *Op. cit*., p.123

Dans les cas que nous venons de citer, le proverbe reste aisément reconnaissable, ce qui, malgré une identité orthographique sérieusement affectée, autorise encore l'appellation de « ready-made » pour ces aphorismes. En revanche, dans beaucoup d'autres proverbes mis au goût du jour, particulièrement ceux attribués à Paul Eluard, l'hypotexte se dérobe, aucun proverbe précis n'est identifiable : « Mourir quand il n'est plus temps », « Saluer l'âne qui broute des griffes », etc., ces proverbes ne semblent pas renvoyer à des originaux précis. Dès lors, comme l'explique M. P. Berranger, ils se mettent à référer à l'archétype du proverbe, ce en quoi ils glissent du ready-made au pastiche de genre, en ce sens qu'ils puisent dans un répertoire de traits stylistiques caractéristiques qui signalent la nature proverbiale de la phrase. Le lecteur reconnaît la nature proverbiale de l'énoncé à sa structure globale, à sa forme sentencieuse, mais il ne saurait identifier un objet précis. Or sans la présence effective dans l'œuvre finale de l'élément emprunté, cette dernière ne saurait être qualifiée de ready-made. On se situe davantage sur le terrain de la réécriture. Le proverbe corrigé constitue donc un autre cas limite, à la frontière entre ready-made et pastiche, tout comme l'utilisation par les Dadaïstes du slogan publicitaire, qui est parfois de l'ordre du détournement, mais relève le plus souvent du pastiche. Ainsi une formule comme « Cet été les éléphants porteront des moustaches, et vous? » de Soupault fait basculer la réclame dans l'absurde par la substitution d'un seul phonème (« élégants » est remplacé par « éléphants »), et relève donc du ready-made aidé, là où des slogans comme « Place à DADA qui tue » (*Proverbe* n°3) ou encore « 391 ne contient pas d'arsenic. On peut le prendre en tout sécurité et en secret sans rien changer à ses habitudes » (*Proverbe* n°1), bien que proches, se situent davantage du côté du pastiche.

Un dernier type de substitutions lexicales s'observe cette fois non plus au niveau de l'énoncé, mais au niveau du texte entier, comme dans « Une maison peu solide » d'André Breton, où les noms des protagonistes du récit original, emprunté à un article de journal, ont été remplacés par les « Apollinaire » et « Lespoir ». Ces substitutions minimales ont un impact extrêmement important sur le sens du récit, qu'elles font entièrement basculer dans un régime autre, de l'ordre du merveilleux, comme nous aurons l'occasion de la vérifier plus loin.

A l'issue de cette partie semblent ainsi pouvoir émerger un certain nombre d'objets poétiques qui ne sont pas descriptibles à l'aide des catégories préexistantes proches que sont le plagiat d'une part, le collage d'autre part, avec lesquels ils sont pourtant souvent confondus. Ces poèmes possèdent en outre un certain nombre de traits communs avec le

ready-made dans le sens générique que nous lui avons assigné, d'une part, et, d'autre part, ils possèdent des traits communs entre eux, malgré leur forte hétérogénéité apparente, ce qui nous autorise à les considérer comme une classe à part entière à étudier comme telle. Reste à savoir, puisque ces objets semblent ne pouvoir entrer dans aucune catégorie, avec l'aide de quels outils d'analyse ils peuvent être abordés.

DEUXIEME PARTIE :

Du texte au dispositif

I / L'analyse immanente à l'épreuve du ready-made

A – L'approche stylistique

> « Ainsi l'attitude expérimentale conduit-elle à faire du texte poétique un objet qui échappe à la notion de style et à tout ce qui l'accompagne (ordre, classification, etc…) ; le langage de la poésie expérimentale veut se présenter tant à l'auteur qu'au récepteur comme une méthode d'aventure, comme un système du désordre »[378]

Le poème ready-made, tel que nous venons de le définir, apparaît *a priori* rétif à toute tentative d'analyse stylistique, reflet de l'attitude expérimentale définie par Adriano Spatola, tant il semble peu conforme, dans sa nature même, aux présupposés sur lesquels se fonde cette approche.

Tout d'abord, ce n'est pas aller à l'encontre d'un certain consensus d'affirmer de la stylistique qu'elle a pour objet principal sinon le style, dont la définition toute problématique est toujours l'objet de questionnements nombreux, du moins la littérature, ou, plus précisément, ce que Georges Molinié appelle la « littérarité », équivalent de ce que Jakobson appelait quant à lui « fonction poétique ». Dans son introduction à la stylistique ce dernier explique en effet que l'objet de la stylistique, telle qu'on l'appréhende aujourd'hui, est « l'étude des conditions verbales, formelles de la littérarité. »[379] Cela implique en premier lieu que le statut littéraire des objets étudiés est de l'ordre du présupposé : la stylistique envisage des textes littéraires, c'est-à-dire « essentiellement des œuvres écrites dont la nature spécifique ressortit rigoureusement à la fonction poétique, au sens jakobsonien du terme. »[380] La tâche de l'analyste sera alors de procéder à l'examen des « déterminations langagières de cette littérarité », à « démonter les rouages et les entraînements de la fonction poétique, à l'œuvre dans l'objet-texte considéré »[381]. L'objet de la stylistique, c'est donc la littérature, qui, quant à elle, n'a *a priori* pas vraiment besoin d'être définie, étant, selon Molinié, de l'ordre du perçu :

> « le mode d'emploi d'une chaîne HI-FI ou le discours d'un responsable politique ou syndical sur le déficit de la Sécurité sociale, ce n'est pas de la littérature ; Phèdre de Racine (…) c'est certainement de la littérature, et à très fort régime »[382]

[378] Adriano Spatola, *Vers la poésie totale, Op. cit.*, p.27
[379] Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1997, coll. « Que sais-je ? », p.3
[380] *Idem*
[381] *Ibid.,* p. 4
[382] Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, PUF, 1993, coll. « Quadrige Manuel », p. 2

On perçoit d'emblée les problèmes que notre corpus peut poser à un tel présupposé. Si l'objet de la stylistique est la littérature en tant qu'elle est de l'ordre du perçu, alors le poème ready-made, dont le contenu n'est pas, nous l'avons vu, d'ordre littéraire, n'est pas justiciable d'une telle analyse. La littérarité du poème ready-made n'est pas immédiatement perceptible à la lecture, dans la mesure où rien ne le différencie de son avatar non poétique dans le texte. Le poème ready-made est ce que Bernard Heidsieck appelle un « passe-partout », « toute chose neutre, indifférenciée, sans caractéristique propre, et dans ce sens non identifiable, se fondant dans son environnement, dans la banalité donc »[383].

Cette opposition laisse en outre se profiler un second présupposé, et un second problème, à l'horizon. Même si la notion de style reste à définir, celle-ci, et la stylistique en tant que pratique, a également à voir avec l'idée de singularité. « L'objet singulier de la stylistique », selon l'expression de Laurent Jenny dans un article du même nom[384], est selon ce dernier la manière dont les procédures générales de production du sens se singularisent dans un style, ce en quoi elle présuppose également la présence d'un sujet écrivant, qui se confond la plupart du temps avec l' « auteur », entendu ici au sens foucaldien du terme, comme instance de légitimation induisant un certain type de réception. Le poème ready-made invite à considérer ces éléments indépendamment les uns des autres. N'étant pas écrit par celui qui pourtant le signe, son « auteur », un tel poème ne peut pas *a priori* être le lieu de déploiement de la singularité d'un style. Partant, le ready-made doit amener à dissocier l'auteur du sujet écrivant, en ce sens que l' « auteur », qui appose sa signature au poème, n'en est pas le producteur, son rôle se « limitant » à indexer un élément du monde déjà existant. Il se produit une neutralisation des pôles, et l'auteur du poème est donc d'abord un lecteur, ou un « regardeur », il se place dans une relation d'extériorité à son matériau. Cela ne signifie pas nécessairement une absence complète de toute trace de subjectivité (c'est la fameuse « personnalité du choix » dont parle Aragon à propos des collages), mais cela induit inévitablement une absence de trace du sujet *dans* l'écriture.

Pourtant, les objets qui s'offrent à notre analyse ne sont pas des modes d'emploi, dépêches de journaux ou pages d'annuaires, mais bien des poèmes, du moins ils se présentent comme tels. Leur parution dans des livres, recueils, ou revues poétiques, leur signature par des poètes, bref l'ensemble des conditions pragmatiques d'apparition et de circulation de ces

[383] Bernard Heidsieck, *Passe-Partout*, Limoges, Al Dante, 2009, p.7
[384] Laurent Jenny, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature* n°89, 1993

objets, leur « implémentation », selon l'expression de Nelson Goodman, nous indiquent clairement la façon dont il doivent être reçu. C'est le principe même du ready-made ou, plus largement, de l'objet trouvé tel qu'il est décrit par Nelson Goodman : le déplacement d'un objet d'un contexte à un autre, plus particulièrement l'implémentation d'un élément banal dans un contexte artistique donné en modifie le fonctionnement :

> « Normalement, la pierre n'est pas une œuvre d'art tant qu'elle est sur la route, mais elle peut l'être, exposée dans un musée d'art. Sur la route, elle ne remplit habituellement pas de fonction symbolique. Dans le musée d'art, elle exemplifie certaines de ses propriétés – par exemple des propriétés de forme, couleur, texture etc. »[385]

Ainsi par exemple, d'une fonction purement utilitaire déterminée par son contexte d'origine (l'impression sur un carton d'emballage), un mode d'emploi passerait alors à un *fonctionnement* esthétique, que le philosophe décrit en termes d' « exemplification ». Appliquée au domaine littéraire, cette notion pourrait alors amener à envisager la question du style sans avoir recours à l'idée de singularité. Gérard Genette, adaptant les idées goodmaniennes, formule une telle proposition lorsqu'il en vient à affirmer que « tout texte à du style »[386], le « style » devenant alors synonyme d' « exemplification ». Ce n'est pas une question de nature, mais une question de perception : tout texte est susceptible de faire l'objet d'une appréciation esthétique y compris les textes qui n'ont pas été écrits dans cette optique :

> « un texte rédigé à des fins non littéraires exemplifie lui aussi, (…) inévitablement, des propriétés stylistiques qui peuvent faire l'objet d'une appréciation esthétique positive ou négative. »[387]

Et Gérard Genette de conclure : « Le style est la fonction exemplificative du discours, comme opposée à sa fonction dénotative. »[388] Ce point de vue semble *a priori* parfaitement convenir au poème ready-made : placé dans un nouveau contexte l'emprunt se met à exemplifier un certain nombre de propriétés, c'est-à-dire qu'il passe de la fonction dénotative du discours, équivalent de la fonction utilitaire de l'objet banal, à la fonction « exemplificative » du discours, sa fonction esthétique, sa « fonction poétique ». Celle-ci n'est alors peut-être pas à penser comme étant déterminée par la forme immanente de l'énoncé[389], mais par son contexte d'apparition : « cette capacité à exemplifier n'est pas propre à l'objet en question mais tient à

[385] Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », in Gérard Genette (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points / Essais », p.78
[386] Gérard Genette « Style et signification », *Fiction et diction,* Paris, Seuil, (1979) 2004, coll. « Points »
[387] *Ibid.,* p.215
[388] *Ibid.,* p.188
[389] Selon le postulat bien connu de Jakobson : « la structure verbale d'un message dépend avant tout de la fonction prédominante », *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, coll. « Arguments », p.214

ma relation à cet objet, à sa réception. »[390] La relation établie entre l'observateur et l'objet considéré peut être esthétique, ou ne pas l'être, c'est une question de choix :

> « Soit cette phrase de notre ancien Code pénal (...) : "Tout condamné à mort aura la tête tranchée". On peut la considérer dans sa seule fonction dénotative, et donc sur le mode de la réduction ("atténuation") syntaxique à ses seuls aspects sémantiquement pertinents : c'est évidemment ainsi que procédera l'autorité judiciaire, sans s'attarder à la longueur de la phrase ou au jeu de ses sonorités. On peut aussi, comme Stendhal, la considérer dans sa forme : observer son laconisme, compter ses douze pieds approximatifs, (...) dans ce cas, l'attention s'affiche, soit exclusivement, soit par surcroît, aux propriétés d'objet de la phrase (...). De nouveau, j'ai le choix entre une attention "dénotative" et une attention "exemplificative" au même objet, et seule la seconde m'oblige à saturer sa "syntaxe", c'est à dire à en considérer le plus grand nombre de détails »[391]

Les poèmes ready-mades peuvent alors apparaître comme les produits du choix du poète de considérer leur contenu de manière esthétique.

Ces postulats posés, et provisoirement acceptés, une analyse de type stylistique peut être envisagée, et les outils linguistiques mis à profit pour dégager les qualités esthétiques des poèmes ready-mades. Cela devrait nous permettre de comprendre en vertu de quels critères ils ont été choisis : qu'est-ce qui, dans ces poèmes, peut faire l'objet d'une appréciation esthétique ? Sur quelles propriétés esthétiques le poète a-t-il voulu mettre l'accent ?

Une première approche du corpus que nous avons préalablement délimité pourrait ainsi consister à déceler d'autres formes de cohérence, en recherchant par exemple les éventuelles convergences stylistiques qui unissent ces poèmes, ce que Georges Molinié nomme une « dominante ». Pour ce dernier, si « aucune détermination langagière ne caractérise, de soi, quelque style que ce soit », en revanche il reste la possibilité d'« établir des liens entre des déterminations langagières et telle ou telle esthétique particularisée. »[392] La mise à jour d'un certain nombre de déterminations langagières à partir des occurrences de notre corpus permettrait d'identifier les traits linguistiques propres à ce que l'on pourrait nommer une esthétique du ready-made. Une telle démarche devrait également nous permettre de dégager les principaux effets de sens de ces poèmes, bref, d'en proposer une première lecture. Nous nous garderons ici d'entrer dans les détails des multiples théories du style qui ont eu cours jusqu'à aujourd'hui, pour nous en tenir à une approche globale de cette discipline

[390] Gérard Genette, *L'Oeuvre de l'art (II) : La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, coll. "Poétique"
[391] *Ibid.,* p.52
[392] Georges Molinié, *Op. cit.,* p.98

que nous envisageons ici comme méthode d'analyse, pure *praxis*, à l'instar de Georges Molinié pour qui la stylistique n'a pas pour objet le style mais les textes littéraires.

Partant, nous nous appuierons ici sur la synthèse très complète proposée par ce dernier dans *La Stylistique*. Pour dégager une dominante, le stylisticien cherche à établir un ensemble de faisceaux, qu'il définit comme la réunion de traits langagiers assortis à une thématique, réunion qui seule peut constituer une caractéristique stylistique. Une grille d'approche est alors construite qui doit permettre un tamisage textuel. Pour l'auteur, il faut, à ce stade, « se jeter à même l'objet »[393] par l'application systématique d'une grille qu'il spécifie par la suite, travail « nécessaire et ingrat » auquel nous allons nous même nous livrer ici. Son utilisation autorise la mise à jour d'un certain nombre de matériaux, parmi lesquels un nouveau tri doit être opérée car

> « la plus grande partie de ces matériaux, comme dans un minerai, quoique constituant l'épaisseur langagière de l'œuvre considérée, risque de n'avoir nulle valeur stylistique ; seuls, quelques éléments, dans des états particuliers d'alliage avec d'autres, seront en fait porteurs de la caractéristique de littérarité. »[394]

L'application d'une telle grille distingue les traits dominants d'autres traits qui ne sont pas significatifs, ce en quoi elle aboutit à la cristallisation du modèle esthétique « à quoi telle réception occurrente est sensible »[395]. Plus loin, Molinié spécifie la nature de cette grille en distinguant un certain nombre d' « entrées matérielles possibles sur le chantier où s'élabore la littérarité »[396]. Pour l'auteur, ces entrées sont au nombre de quatre : le lexique, la caractérisation, la distribution et la phrase, enfin les figures. Détaillons : l'étude du lexique, c'est-à-dire du mot, la plus petite unité stylistique, permet dans un premier temps de repérer les isotopies et de constituer une grille pour définir le champ lexical du texte. La caractérisation renvoie à un domaine qui comprend « toutes les déterminations langagières qui ne sont pas rigoureusement nécessaires à la complétude sémantico-syntaxique et informative de l'énoncé. »[397] Cette catégorie concerne tout ce qui a trait à l'actualisation du discours, autour des deux pivots essentiels que sont le verbe et le nom (examen des pronoms personnels, des désinences personnelles, temporelles et modales, étude de la *deixis*), ainsi que tout ce qui a plus spécifiquement trait à la caractérisation, témoignant de la présence d'un sujet énonciateur : adverbes et compléments intensifs pour le pôle du verbe, déterminants à

[393] *Ibid.,* p.100
[394] *Idem*
[395] *Idem*
[396] *Ibid.,* p.106
[397] *Idem*

valeur caractérisante, adjectifs qualificatifs, compléments de noms de qualité pour le pôle du nom. L'étude de la distribution et de la phrase est celle de l'architecture sonore de cette dernière, envisagée d'un point de vue intra-syntagmatique et, surtout, d'un point de vue supra-syntagmatique. Celui-ci correspond à l'examen du mouvement de la phrase, sa mélodie (cadence majeure ou mineure), et la relation entre ses masses syntaxiques. Enfin, la dernière entrée de la grille stylistique concerne l'étude des figures, que G. Molinié définit comme suit : « Il y a figure, dans un segment de discours, ou dans un discours entier, quand l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est engagé par le simple arrangement lexico-syntaxique. »[398] Seront distinguées d'une part les figures macrostructurales et, d'autre part, les figures microstructurales, « bâties sur le matériel sonore lui-même »[399].

1 / Un lexique neutre ou spécialisé

L'examen du niveau lexical et des différentes isotopies constituées par nos textes révèle l'existence de deux pôles marqués. Si le registre de langue est en général courant, différents types de langages sont convoqués, et deux groupes de poèmes peuvent être opposés, entre d'une part ceux où un lexique spécialisé est à l'œuvre, auxquels viennent alors s'opposer ceux où le lexique est à l'inverse plutôt neutre.

a – La spécialisation du lexique

L'usage d'un lexique spécialisé semble être une marque récurrente des poèmes de notre corpus. Le jargon propre au domaine bibliothécaire constitue ainsi le réseau lexical de « Dans l'incertitude » de Kati Molnár, en témoignent des expressions comme « vedette », « translittération » ou encore « forme ISO », proprement incompréhensibles pour le profane. Le vocabulaire spécialisé du domaine scientifique, particulièrement biologique, est également souvent convoqué, chez Kati Molnár toujours, dans « Suspect », où l'on trouve des termes comme « frottis », « desquamation cellulaire », « flore microbienne » « quelques histiocytes » etc., ou encore chez Jean-François Bory, dont le « Portrait en rouge de Julien Blaine » est entièrement constitué d'une liste de vocables appartenant au vocabulaire de la biologie : « hémoglobine », « hématites », « hématocrites », « Leucocytes » (…) « urée ». Nous retrouvons de type de lexique dans l'« Autoportrait à l'écharpe rouge » d'Anne-James

[398] *Ibid.,* p.118
[399] *Idem*

Chaton : « numération formule sanguine », « hématies », « hémoglobine », « eosinophiles », « basophiles », « lymphocytes », « glycémie », « urée », cholestérol », etc. Le poème partition « B2 / B3 » de Bernard Heidsieck est saturé de termes appartenant au vocabulaire de la finance : « créance », « avance sur factures ou sur traites », « taux de rescompte », « Marché Monétaire », « crédits de préfinancement », « devises », « monnaies », « B. D. F. », « revolving », « marché », duquel on peut rapprocher le poème de Bernar Venet, « Statistiques », marqué par le lexique du travail : « taux de chômage », « Bureau International du travail », « salariés », « emplois ». Chez Julien Blaine, l'univers convoqué par le lexique est celui du bâtiment, l'usage de termes comme « couler », « coulage », « décoffrer », ou « paraffine » renvoyant à la manipulation du ciment. Enfin, *L'ABC de la Barbarie* de Jacques-Henri Michot croise plusieurs champs lexicaux, dont la plupart sont sinon spécialisés, du moins fortement marqués comme appartenant à des domaines mondains particuliers, plus précisément ceux de la politique (« acteurs de la vie politique », « échéance électorale », « balle maintenant dans le camp des grévistes » « caisses noires » « promesses électorales »), de l'économie (« afflux de capitaux frais ». « ballon d'oxygène pour l'entreprise B au bord de l'asphyxie », « bourse de Paris », « CAC 40 », « catégories socio-professionnelles » « centrales d'achat », « charges sociales » « licenciements » « chômage » « demande du marché » « demandeurs d'emploi » « climat social » « économie de marché » « syndicats pris de vitesse » « systèmes monétaires » « rentabilité » marketing » « masses monétaires »), du fait divers et de la justice (« casse du siècle » « enquêtes qui piétinent » « vol de sac à main » « sectes » « ripoux » « repris de justice »), et dans une moindre mesure du *show-business* (« box office » « brochettes de stars » « strass et paillettes ») et de la guerre (« artilleries lourdes » « boucliers humains »). Le registre est globalement marqué comme appartenant au domaine médiatico-socio-économique.

Un cas particulier mais non rare est à signaler dans cette section, bien que ne relevant pas à proprement parler d'une spécialisation du lexique ou d'une appartenance de ce dernier à un registre spécifique, qui concerne les poèmes dans lesquels plusieurs langues sont à l'œuvre. Ce plurilinguisme se retrouve à plusieurs reprises, sur un mode, notons le, chaque fois identique, celui de la traduction. Un énoncé se voit traduit en une ou plusieurs autres langues à l'intérieur du poème. Ainsi Eugieno Miccini mêle le français et l'italien : « user de violence, soverchiare, soperchiare », tout comme Luciano Ori, où l'anglais vient s'ajouter : « di rotorno da / de retour de / coming back from ». Le « Poème carte postale » de Jean-François Bory se décline en grec, anglais, espagnol, français, italien et allemand (« The

Temple of Poseidon from the east / El Templo de Poseidon visto desde el lado este / Le Temple de Poseidon pris du côté est »), le poème sans titre de Julien Blaine en français, allemand, espagnol et italien (« Prüfen sie mich, Ich bin fest (...) Controleme soy rigido (...) Controllatemi, sono rigida »). Enfin, on pourra signaler le bilinguisme anglais – français à l'œuvre dans l' « Autoportrait à la valise » d'Anne-James Chaton (« Nom / Surname („Surname", de l'anglais „Surname", signifiant : „Nom" ») ainsi que dans les sections « the West of England » et « The Tempest » de *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot, où du latin est également présent (« Incertum est / on ne sait pas », « Id eis dixi / Je le leur ai dit », « Aliquis venit / Quelqu'un est venu (que je ne peux nommer) »).

b – La neutralité lexicale

A côté de ces cas nombreux où le lexique employé est particulièrement marqué, qu'il soit spécialisé ou qu'il appartienne à des champs bien délimités, un certain nombre de poèmes de notre corpus ne semblent pas mettre en œuvre de lexique particulier.

Un relevé des occurrences lexicales du poème « Dernière heure » de Cendrars dessine certes un champ qui renvoie à l'univers carcéral et policier (« forçats », « revolvers », « geôlier », « prison », « gardiens », « coup de feu », « balle »), ce qui apparaît logique dans un récit d'évasion, mais le lexique n'en reste pas moins banal et peu marqué. Il en va de même dans « Une maison peu solide » d'André Breton, où, cette fois, aucune isotopie particulière n'est décelable, le vocabulaire neutre.

Les énoncés qui émaillent *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot sont eux aussi d'une grande banalité sémantique. Ils comportent un lexique peu polysémique, non connoté, le niveau de langue y est non marqué, et peu subjectif d'après la description qu'en propose Lia Kurts dans son analyse stylistique de l'ouvrage[400] : « L'affichage de la banalité sémantique et la grande économie du matériel lexical frappent de manière massive à la lecture. » Si nous prenons l'exemple des noms de lieux, très présents dans les énoncés, on se rend effectivement rapidement compte de l'absence totale de marquage du lexique. Il est à plusieurs reprises question d'un « jardin » (« il y a moins d'arbres dans le jardin », « il y a quelqu'un dans le jardin », « les fleurs embellissent le jardin », « nous écoutons chanter les oiseaux dans le jardin ») sans que la désignation de celui-ci subisse une quelconque variation paradigmatique, pas plus que les diverses mentions de la mer (« au bord de la mer », « sur la mer », « on

[400] Lia Kurts, « Olivier Cadiot ou la poétique des objets trouvés », *Association internationale de stylistique,* 2005 http://www.styl-m.org/AIS/article.php3?id_article=54

pouvait voir la mer », « la mer est agitée »), pourtant candidate idéale à de telles variations en contexte poétique. Différents réseaux sémantiques y sont décelables qui viennent confirmer cette première impression d'absence d'originalité sémantique, dont le plus prégnant est le champ lexical de la météorologie qui traverse tout l'ouvrage : « Comme il fait chaud ici ! », « Il fait encore plus froid qu'hier », « Il n'y a pas autant de brouillard qu'hier, mais il fait plus froid », « la pluie peut très bien arriver », « le ciel est gris, je prévois de la pluie », « Il neige depuis plusieurs jours », « un automne pendant lequel il pleut souvent », « ce jour là il faisait très beau », etc. les occurrences sont extrêmement nombreuses et témoignent d'un usage neutre de la langue, l'observation météorologique étant de l'ordre du lieu commun à vocation souvent quasi phatique, donc quasi transparent du point de vue du contenu. Un second réseau très prégnant croise celui-ci, qui tourne d'une manière générale autour de la thématique aquatique, à travers les nombreuses mentions de lieux aquatiques comme la mer, la rivière (« que cette rivière est large », « au bord de la rivière », « l'eau douce de la rivière de Sacramento », etc.), le lac (« on voit le fond du lac »), le fleuve (« le fleuve … en crue ») ou le ruisseau (« le ruisseau arrose la prairie de ses eaux calmes et transparentes »), ainsi qu'à travers la mention de phénomènes météorologiques comme la pluie, omniprésente, ou la neige. Ces deux champs lexicaux fonctionnent à l'échelle du livre et dessinent un réseau sémantique qui s'organise de manière répétitive, en série, créant des effets de retour et d'échos, sans permettre cependant, toujours selon Lia Kurts, de réel effet de cohérence, donc sans créer de réelle isotopie permettant de densifier le texte.

Envisagés du point de vue lexical, les poèmes ready-mades se distinguent ainsi par la pauvreté de leur vocabulaire décidément bien peu « poétique ». Les domaines mondains convoqués par les lexiques spécialisés, du bâtiment à la finance en passant par la politique et la biologie, semblent peu propices à la rêverie poétique sur le mot tant ils apparaissent comme terre à terre, englués dans le quotidien le plus banal. La convocation de vocables au sens obscur pour le profane peut en effet occasionner une réflexion sur la langue, comme le montre la tentative de Bernard Heidsieck dans *Derviche, Le Robert*, de réaliser un abécédaire « à partir des dix premiers mots de chacune des lettres de l'alphabet du *Grand Dictionnaire Le Robert*, et dont le sens m'était totalement inconnu. »[401] Souvent, les mots en question appartiennent à un lexique spécialisé (« baccifère », qui appartient au lexique de la botanique, « baculite » etc.), et leur obscurité même donne lieu à une forme de rêverie sur leur signifiant.

[401] Bernard Heidsieck, « Notes à posteriori », *Derviche, Le Robert*, Romainville, Al Dante, 2004, coll. « Niok », p. 10

Le signifié échappe, le poétique surgit. Or ici la spécialisation du lexique n'entraîne pas d'effet de ce type, dans la mesure où les termes restent reconnaissables comme appartenant à tel ou tel champ de spécialité, auquel ils ne font dès lors que renvoyer, sans éveiller d'autres échos, ou suggérer d'autres connotations. Le plurilinguisme redondant de la traduction, la neutralité du vocabulaire des autres poèmes, et l'absence de variations paradigmatiques, conduisent au même constat de pauvreté sémantique.

2 / Actualisation du discours et caractérisation : quelle instance énonciatrice ?

Selon Georges Molinié, l'espace le plus approprié au déploiement des « stylèmes » est celui de la caractérisation, ce qui semble logique compte tenu de sa conception du style comme témoignage de la présence du sujet dans l'écriture. Les postulats sur lesquels nous fondons cette analyse n'autorisent pas une telle affirmation : le sujet ne peut *a priori* pas se manifester dans l'écriture puisqu'il n'a pas écrit le poème en question. Pourtant, l'étude l'actualisation du discours et de la caractérisation nous montre que, parfois, des sujets surgissent, posant par là même le problème de l'identité de ces instances énonciatrices.

a - L'actualisation fondamentale du discours

Envisagés du point de vue de l'actualisation, les poèmes peuvent être classés en plusieurs groupes, selon un ordre décroissant, allant d'un fort degré d'actualisation (ordre du discours) à une degré d'actualisation nulle, les paliers intermédiaires étant occupés entre autres par les récits.

Un premier groupe de poèmes est isolable en ce que les énoncés qui les constituent possèdent des marques linguistiques qui le rattachent clairement à l'ordre du discours, c'est-à-dire, selon la distinction opérée par Benveniste, « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière »[402], par opposition à ce que le linguiste nomme l' « énonciation historique », « représentation des faits survenues à un certain moment dans le temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit »[403]. A l'intérieur de la catégorie générale du « discours », qui comporte aussi bien des

[402] Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale, Op. Cit.,* Ch. XIX « Les relations de temps dans le verbe français », p.242
[403] *Ibid.,* p.240

énoncés oraux qu'écrits, une conversation courante que des mémoires écrites à la première personne, différents degrés d'ancrage dans la situation d'énonciation sont perceptibles, qu'il convient de distinguer. Un examen attentif des embrayeurs, c'est-à-dire des termes qui relient l'énoncé à la situation d'énonciation, devrait nous permettre d'opérer ces distinctions.

Un certain nombre des énoncés qui constituent le corps des poèmes ready-mades apparaissent linguistiquement ancrés dans une situation d'énonciation. L'apostrophe « Tu viens chéri ? » dont se compose entièrement le poème du même nom de Bernard Heidsieck participe de ce type d'énoncés. La tournure interrogative, associée à l'utilisation du présent et de la seconde personne du singulier implique la présence réelle d'un interlocuteur, dans la mesure où comme le rappelle Benveniste, « on ne peut utiliser la 2e personne hors de l'allocution »[404]. La profération même de cet énoncé implique donc une situation d'énonciation précise, la présence d'un « je », le locuteur, s'adressant à un « tu », l'allocutaire, dans une situation de réelle présence, ce qui est également le cas dans le poème de Julien Blaine où cette adresse se traduit par l'usage de l'impératif : « contrôlez-moi », « coulez-moi », etc. L'usage de l'infinitif dans « Frenchies » et « Dans l'incertitude » de Kati Molnar a également une valeur impérative, du moins incitative (« le placer à la pointe du pénis » « établir la vedette ») ce qui implique ici aussi une adresse à un interlocuteur non spécifié. Cette dernière peut être érigée en fiction, comme cela est le cas dans « Fraîcheur » de la même Kati Molnar, où l'usage de la deuxième personne du pluriel (« Lustucru a donc décidé de s'adresser directement à vous ») vient spécifier un récepteur et par là même instaurer une situation de pseudo-dialogue, de pseudo-communication directe, typique du message publicitaire. La nomination du locuteur (« Lustucru ») et la pluralité des allocutaires autorise un détachement plus important de la situation immédiate d'énonciation que dans le premier énoncé, mais il reste que la présence même de ces pronoms à valeur déictique les fait dépendre d'une situation précise. La présence de déictiques dans d'autres poèmes constitue également un indice quant au type de discours auquel on a affaire dans « Suspect » et « Frenchies » de Kati Molnar. Les deux poèmes débutent en effet sur le démonstratif « Ce » : « C'est un produit lubrifié », « Ce frottis ». Placé en début de texte, ces pronoms n'ont pas de valeur anaphorique, ni de valeur cataphorique, ils renvoient donc à un référent censé être accessible dans la situation d'énonciation, et n'ont de sens que par rapport à celle-ci. De la même manière, la tournure passive de la seule phrase du « Poème carte postale » de Jean-François Bory implique une forme d'ellipse du verbe et du démonstratif (« [ceci est] le temple de Poséidon pris du côté est »), et cet énoncé n'a de référent accessible que dans la situation

[404] *Ibid.,* p.232

où il est prononcé (ici le référent est très certainement une image de carte postale que cet énoncé a pour vocation de décrire). Le recours au présent dans tous les cas cités ne fait d'ailleurs que conforter cette dépendance. Enfin, que dire de l'ensemble du contenu de « La semaine » de Bernard Heidsieck ? L'expression canonique « il est … heure » ne peut avoir de sens qu'en relation avec le présent de l'énonciation, et l'on peut difficilement trouver des énoncés plus ancrés dans le présent que ceux qui mentionnent l'heure qu'il est. Or cette situation d'énonciation n'est précisément pas celle dans laquelle nous nous trouvons au moment où nous recevons ces énoncés, ce qui crée un effet d'incomplétude référentielle. S'ils sont complets syntaxiquement, tous ces énoncés privés de leur contexte semblent littéralement flotter, et leur sens en devient difficilement compréhensible : à quoi tout cela renvoie-t-il ?

Les énoncés qui émaillent *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot semblent souffrir du même manque. Leurs actualisations multiples et contradictoires empêchent d'y déceler une quelconque cohérence, y compris par renvoi à une situation d'énonciation qui semble elle-même multiple. Toutes les personnes grammaticales sont successivement convoquées sans qu'aucune instance énonciative stable ne puisse être mise à jour, et, de la même manière, tous les temps sont utilisés sans systématicité aucune, parfois même de façon successive : « Ce jour-là il faisait très beau / il avait fait très beau, il fit très beau » ; « Il rêve longuement / il a rêvé longuement / il a longuement rêvé » ; « Je l'ai vu, je le vois, je le verrai AUJOURD'HUI ». Les repères temporels sont également brouillés : « la veille / ce jour là / le lendemain », ces trois marqueurs apparaissent simultanément dans la même phrase, annulant par là même tout ancrage possible dans le temps de l'événement décrit. Quant à la référence, elle semble flottante. On peut noter la présence de très nombreux déictiques censés renvoyer à une situation d'énonciation précise qui n'est accessible nulle part : pronoms personnels à valeur déictique sans référents identifiables (« elle vient de s'endormir », « je ne pense pas que je pourrai l'empêcher de partir », « vous n'auriez pas du sortir », etc.), démonstratifs souffrant du même manque (« Cette pièce est la plus grande de la maison », « C'est l'arbre le plus haut que j'ai jamais vu », « Y a-t-il quelque chose dans cette boîte ? »), déterminants définis supposant une réalité connue… inconnue, sans valeur possible de notoriété ou de généralisation (« L'ennemi attaque nos troupes », « Le papier est jaune », « La porte est fermée la fenêtre aussi », « Le lait a tourné » …). La plupart des énoncés semblent ainsi dépendants pour signifier d'une situation d'énonciation qui n'est spécifiée à aucun moment, et cette absence tend à rendre cet ensemble d'énoncés comme flottants, désancrés, ne renvoyant à aucun référent stable.

Un espace intermédiaire est occupé par les poèmes articulant récit et discours, dont « Une maison peu solide » de Breton est un exemple. Ce poème se présente comme un texte en prose pourvu de trois paragraphes distincts, précédé d'un filet en italiques résumant en une phrase le contenu du récit à venir, puisque récit il y a. En effet l'usage des temps, des personnes ainsi que la structure générale correspondent en tous points aux traits structuraux et linguistiques par lesquels le récit se reconnaît. Le texte, entièrement narré à la troisième personne, débute par le description d'une situation initiale, rapportée à l'imparfait : « Depuis longtemps le mode de construction d'un immeuble situé rue des Martyrs était jugé déraisonnable par les gens du quartier ». Puis vient la péripétie, elle aussi narrée à l'imparfait, à valeur historique cette fois : « hier (…) la bâtisse d'effondrait », précédée d'un petit effet de dramatisation obtenu grâce à l'usage du futur antérieur. L'imparfait historique assure la transition avec le passé simple : « Un enfant (…) ne fut pas long à reprendre connaissance. » Le récit se focalise alors sur un personnage dont le témoignage noue la petite intrigue. Vient enfin l'épilogue, souligné par le passage à la ligne et la naissance d'un troisième paragraphe, où le futur puis le présent, ainsi que le changement de personne (« quand pourrons-nous donner la clé de ce mystère ? ») marquent un passage d'un régime narratif à un régime discursif. L'action qui nous est ici narrée est solidement ancrée dans le temps et l'espace, en témoigne la précision des marqueurs spatio-temporels : « hier, à midi trente », « un immeuble situé rue des Martyrs ». Ce type de marqueurs étant directement reliés au présent de l'énonciation, on peut en déduire que ce récit a été écrit, et devait être lu, le lendemain de l'accident. Il s'agit donc d'un texte de circonstance.

L'indication précise du lieu et de la date du fait divers en tête du poème « Dernière heure » de Cendrars (« OKLAHOMA, *20 Janvier 1914*) ancre également le récit à venir dans un espace temps très précis, ce texte rejoignant alors le précédent au rang des récits de circonstance. Cependant les caractéristiques linguistiques du corps du poème témoignent d'une dépendance beaucoup moins forte au moment de l'énonciation. On bascule dans un régime qui est entièrement de l'ordre du récit. Le poème est certes écrit au présent, et non selon le système passé simple / imparfait attendu, mais ce présent a ici très nettement une valeur historique et équivaut à un passé simple, en y ajoutant un degré supplémentaire de dramatisation par l'effet d'hypotypose créé, comme l'explique Jean-Michel Adam : « Le poème, écrit au présent, refait littéralement le « passé » en lui restituant ce qui était alors son à venir »[405]. L'usage de ce temps crée une forme de brouillage quant au repérage du moment de

[405] Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Bruxelles / Paris, De Boeck & Larcier, Duculot, 1992, coll. « Formation continuée », p.37

l'énonciation, il induit un certain flottement: « nous n'avons plus affaire ni à un repérage par rapport à la situation d'énonciation (énonciation de discours au présent et à la première personne) ni à un repérage par rapport à la situation d'énoncé caractéristique de l'énonciation historique (au passé simple et à la troisième personne). »[406] L'étude de la référence confirme cette relative autonomie du récit. La distribution des déterminants est conforme à la hiérarchisation des informations : les protagonistes sont présentés par un article indéfini « trois forçats », puis ils sont désignés sur un mode anaphorique à l'aide du pronom « ils » : « Ils tuent leur geôlier », « Ils se précipitent hors de leur cellule », etc. Il en va de même pour les autres protagonistes, les gardiens, la jeune fille et le membre du Congrès en visite, dont la mention du nom est immédiatement suivie d'une précision informative. Enfin, l'usage continu de la troisième personne du singulier rattache également ce texte à l'ordre du récit, sans ambiguïté aucune.

Il est intéressant à ce stade de noter que, malgré les différences que nous avons pointées, les deux récits que constituent « Une maison peu solide » et « Dernière heure » possèdent de nombreux points communs permettant de spécifier encore davantage leur nature. Outre tous les points que nous avons pu observer quant à leur relative autonomie énonciative, on peut également noter l'abondance et surtout la précision des informations délivrées par ces deux récits : dans le premier, la précision des circonstances (une « façade chancelante » qui fait l'objet de plaintes de la part des riverains), du lieu et du moment de l'accident, des noms et âges des protagonistes (« le jeune Lespoir, 7 ans », et « Guillaume Apollinaire » qui « pouvait avoir une soixantaine d'années ») l'usage de témoignages (celui du petit Lespoir, témoin direct, et celui des compagnons du sauveteur), et, dans le second, le déroulement étape par étape de l'action, toutes ces informations font du récit un objet clos, une « information totale », ce qui, précisément, caractérise le fait divers selon Barthes :

> « Le fait divers « est une information totale, ou plus exactement, *immanente* ; il contient en soi tout son savoir (…) au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite. »[407]

Un degré supplémentaire d'indépendance vis à vis de la situation d'énonciation est franchi par les poèmes constitués d'énoncés conjugués au présent de vérité générale, qui, par définition, conviennent à toutes les situations. C'est par exemple le cas du texte lu dans le

[406] *Idem*
[407] Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. « Points », p.189

poème partition « B2 / B3 » de Bernard Heidsieck, où le présent domine : « la mobilisation d'une créance née sur l'étranger, consiste en une avance sur factures… », fonctionnant en système avec un futur qui n'a donc de sens qu'en rapport avec ce présent, et non avec celui du moment de l'énonciation : « Des financements en devises peuvent également se substituer (…) L'avance sera, dans ce cas, faite dans la devise du contrat ». Sa valeur n'est pas d'avenir mais d'hypothèse. L'usage exclusif de la troisième personne, du singulier ainsi que l'absence de déictiques, laissant place à une distribution des déterminants et pronoms peu remarquable (valeur d'introduction de l'indéfini, valeur anaphorique des déterminants définis et des pronoms), achèveraient de faire de ce texte un tout parfaitement autonome, n'était la présence d'un certain nombre d'éléments perturbateurs en tout début de poème (le second texte nous occupera plus loin). Ce premier texte débute en effet par « oui oui », terme qui n'a de sens qu'à l'intérieur d'une situation de dialogue, donc de discours. Ce « oui » peut être interprété de plusieurs manières, réponse à une question préalable absente du poème, auquel cas le commencement s'apparenterait à un début *in medias res*, présupposant que quelque chose, un dialogue a déjà été amorcé avant, hors texte, ou encore fonction d'appui du discours, ce que sa répétition peut laisser supposer, tout comme l'usage de l'adverbe « voilà », à valeur cataphorique, et la répétition du mot « la mobilisation » par deux fois, comme si le locuteur prenait son élan avant de réciter d'un bloc le texte qui suit. Un ancrage dans une situation se dessine alors, confirmé par la présence d'un « vous » d'adresse (« voyez-vous ») et donc d'un interlocuteur. De la même manière, cette apparente clôture est contredite à la fin du poème par l'usage d'un nouvel appui du discours répété plusieurs fois (« BIEN BIEN BIEN bien bien.. ») et de la conjonction « de plus », sur laquelle s'achève le texte, laissant le discours en suspens vers une suite qui n'apparaît pas. Tous ces éléments nous amènent alors à considérer ce discours comme ayant déjà débuté au moment de la lecture, et se poursuivant après, ce qui implique un ancrage extrêmement fort dans une situation d'énonciation laissée quant à elle dans l'ombre. L'actualisation peut ici être qualifiée de contradictoire.

Elle l'est en revanche beaucoup moins dans les *152 Proverbes mis au goût du jour* par Paul Eluard et Benjamin Péret, ainsi que dans certains jeux de mots de Rrose Selavy, où l'absence de repères spatio-temporels associée à l'usage d'un présent de vérité générale est de mise : « Une maîtresse en mérite une autre », « Le grands oiseaux font les petites persiennes ». La référence est également d'ordre général, en témoigne l'usage abondant d'articles définis à valeur de notoriété : « le pape », « le soleil », ou, plus souvent, à valeur générique, les entités désignées étant de l'ordre du type et non de l'individu : « La concierge pique à la machine », « Saisir l'œil par le monocle », « La feuille précède le vent », « Le rat

arrose, la cigogne sèche », valeur que l'on retrouve dans l'usage de l'article zéro : « Belette n'est pas de bois », « Viande froide n'éteint pas le feu », « Peau qui pèle va au ciel », ainsi que dans l'usage d'indéfinis : « Une femme nue est bientôt amoureuse », « Une ombre est une ombre quand même ». Tous ces éléments caractérisent les énoncés comme ayant une portée générale, indépendante de la situation d'énonciation, typique de l'énonciation proverbiale.

Enfin, un tout dernier groupe de poèmes peut être dégagé qui ont pour point commun et particularité de présenter des syntagmes non actualisés, difficilement qualifiables d' « énoncés » de ce fait même. Cette absence d'actualisation peut se traduire par l'usage de l'infinitif, que l'on trouve par exemple dans les *152 proverbes mis au goût du jour* : « Jouer du violon le mardi », « User sa corde en se pendant », « Faire son petit sou neuf », ou encore chez Eugieno Miccini : « user de violence », « se faire violence », « se faire une douce violence ». Les expressions restent alors à l'état d'occurrences, non actualisées. Il en va de même pour les syntagmes se présentant sous la forme de groupes nominaux, majoritaires dans l'*ABC de la Barbarie* de Michot : « Afflux de capitaux frais », « Manques en termes de communication », « Exercices du pouvoir », « Etrangers en situation irrégulière ». Dans tous ces cas, l'absence d'actualisation des signale linguistiquement que l'on a affaire à des expressions décrochées de toute situation d'énonciation, prêtes à l'emploi en quelque sorte, à la manière dont elles apparaissent dans un dictionnaire : en mention, et non en usage. A l'extrême pointe de l'absence d'actualisation, nous trouvons enfin les poèmes simplement constitués de suites de noms ou groupes nominaux, sans que rien d'un point de vue strictement linguistique ne permette de distinguer leur emploi en mention ou en usage : liste de noms propres dans « PSTT » d'André Breton, bilans chiffrés, cours du change, ou liste d'acronymes chez Bernar Venet[408], un seul nom propre isolé (« Hôtel de l'alliance ») chez François Bladier, liste de mots (et de chiffres) dans le « Portrait en rouge de Julien Blaine » de Jean-François Bory, suite de synonymes dans « Violence » de Miccini, un seul nom commun répété vingt fois chez Aragon : « Persienne ».

Envisagés du point de vue de l'énonciation, les poèmes oscillent ainsi entre deux pôles. La présence de marques linguistiques d'actualisation est dans presque tous les cas contredite par l'absence d'une situation d'énonciation décelable, ou un décalage avec la nouvelle situation dans laquelle ces énoncés sont placés. Le déplacement se voir alors signifié

[408] Respectivement, dans « Palmarès de fréquentation des sites touristiques en France », « Cours de change », et « VLF ».

linguistiquement par l'effet de flottement produit. L'absence de marques confère aux éléments un statut proche de celui de l'objet, leur actualisation leur confère une autonomie, une clôture qui les rend linguistiquement indépendants de la situation dans laquelle ils sont placés.

b – Des énoncés peu marqués

Compte tenu de leur nature d'origine, les énoncés dont sont composés les poèmes ready-made sont dans l'ensemble peu marqués.

Les énoncés de *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot sont de loin les plus marqués. On y décèle en effet de très nombreuses traces de caractérisation. L'abondance des tournures exclamatives de diverses valeurs impliquent un fort engagement émotionnel du sujet dans son dire : « Quel arbre magnifique ! », « Comme cette rivière est sale ! », « Comme elle était triste ! », « Et Pierre qui n'est pas là ! » ; « Moi, je vivrais ici ! > Moi vivre ici ! ». De nombreux adverbes émaillent le texte, à valeur modalisatrice (« Peut-être qu'il est venu ») ou, le plus souvent, témoignant d'un jugement de la part du sujet : « Cette robe te va bien », « Tu roules vite », « Cela sent bon » « Cette villa est admirablement située », ce qui est aussi le cas pour l'usage d'adjectifs et de superlatifs : « C'est le meilleur homme que je connaisse ». Enfin, beaucoup de locutions verbales viennent modaliser le discours de diverses manières : « Je ne pense pas que je pourrai l'empêcher de partir », « Je crains qu'il ne vienne pas » « Je crois que vous avez raison », « Je veux, le désire » ; « Il n'aurait jamais dû dire ce qu'il voulait faire », « Vous n'auriez pas dû sortir ».

L'unique énoncé dont est constitué le poème éponyme de Bernard Heidsieck, « Tu viens, chéri ? », est également très marqué. L'usage de la deuxième personne et du qualificatif « chéri » marque en effet une certaine familiarité entre interlocuteurs, ce dernier terme étant fortement connoté sexuellement. D'une manière générale, il s'agit d'une formule très connotée, qui renvoie à l'univers de la prostitution, cette phrase étant prononcée par les prostituées pour interpeller leur client potentiel. Cet énoncé est donc fortement caractérisé, et chargé symboliquement.

Dans « Une maison peu solide » d'André Breton, l'interjection à valeur de déploration « Hélas ! » constitue une marque forte d'implication du sujet énonciateur dans son dire, qui s'insère dans une série de caractérisants ayant pour point commun de produire un effet de dramatisation important. Les adjectifs qui ponctuent le texte, « déraisonnable », « grand trouble », « bien vite », « considérable » accentuent cet effet, de même que l'usage de termes

marqués comme « sauveur », « mystère » et « émotion », qui confèrent à un banal fait divers et à ses protagonistes une coloration dramatique. Certaines tournures syntaxiques sont également à considérer comme des caractérisants, comme par exemple la tournure « Rien n'apparaissait encore … que », visant à faire sentir au lecteur la précipitation dans laquelle s'effectuaient les travaux, tournure ici accentuée par l'usage de l'adverbe « déjà », ou encore l'usage d'une tournure interrogative en fin de texte (« quand pourrons-nous donner la clé de ce mystère ? »), visant à marquer syntaxiquement le « mystère » dont il est question. Cette forte caractérisation est cependant contrebalancée par une certaine distance objectivante dont témoigne l'utilisation de formes passives : « le mode de construction (…) était jugé déraisonnable », et l'abondance des formules toutes faites : « Il avait eu plus de peur que de mal », « On sait le reste », ou encore « bien connu de l'entourage ».

Des traces d'énonciation sont également perceptibles dans le poème de Kati Molnár, « Fraîcheur ». Le sujet énonciateur s'implique dans son discours à travers l'usage par deux fois de l'adverbe « enfin » (« la date du jour de ponte enfin autorisée » ; « pour que 97% des consommateurs aient enfin droit à un information »), d'adjectifs (« information essentielle, fiable et sûre ») à valeur caractérisante, ainsi que du modalisateur « devoir » : « on ne doit plus tricher ». L'effet recherché est d'ordre rhétorique.

Les autres occurrences de notre corpus sont pour la plupart quasi privées de marques de caractérisation. Le récit de l'évasion des forçats dans « Dernière heure » de Cendrars ne comporte aucun adjectif, un seul adverbe, qui spécifie que les forçats partent « à toute vitesse », vitesse que connote également le verbe « se précipiter » (« Ils se précipitent hors de leurs cellules »), mais ces très légères traces sont isolées, le reste du texte ne faisant que rapporter les informations de façon neutre. Les tournures impersonnelles et passives dominent largement le texte de la première piste du Poème partition « B2 / B3 » de Bernard Heidsieck, traduisant par là même un certain effacement du sujet énonciateur : « Il est à noter que … », « antérieurement à cette phase, peuvent être montés des crédits de préfinancement », « Mobilisables (…) ces crédits ne sont toutefois éligibles… », « un accord de réescompte ayant dû être mobilisé.. », « L'avance sera, dans ce cas, faite… ». Cependant des traces d'énonciation sont décelables au tout début et à la fin du texte : « oui oui voilà voilà … la mobilisation … voyez-vous », qui traduisent une hésitation, balayé par le suite du texte, comme si cet énoncé en tous points anonyme était à certains endroits troué par un sujet. Les informations objectives et censément neutres de l'ORTF retranscrites dans « La mer est grosse » subissent un traitement comparable. Si la neutralité domine (« Accident d'avion à

Sumatra : 14 personnes ont trouvé la mort »), quelques modalisateurs d'usage venant parfois nuancer un propos (« Géraldine Chaplin (…) va peut-être tourner des films à Hollywood »), l'interruption du propos à deux reprises introduit une faille, qui se traduit, dans la partition, par des points de suspension : « Jean-Pierre Chiche a été… a terminé son aventure en prison. », « … celui qu'on avait surnommé l'ét…, l'étrangleur ». Mais c'est ici le balbutiement qui trahit la présence d'un sujet, et non la présence effective de caractérisants dans le texte lui-même : la diction du texte, et non ses caractéristiques linguistiques propres.

Dans les poèmes de Kati Molnár, les mêmes verbes sont employés dans la même forme plusieurs fois de suite, dans leur forme la plus simple, non modalisée. Dans « Suspect » le verbe « être » est ainsi employé tout le long, sans aucune variation qui pourrait témoigner de la présence d'un sujet (effet que la présence de verbes comme « sembler » ou « paraître » aurait pu produire) : « Les éléments épithéliaux (…) sont essentiellement des cellules superficielles » ; « La flore microbienne est abondante » ; « Il est de classe II ». La forme syntaxique sujet verbe attribut est systématique, et aucune trace d'élément non nécessaire à la stricte complétude sémantico-syntaxique n'est décelable. Il s'agit d'énoncés parfaitement objectifs, tout comme l'est l'unique énoncé du « Poème carte postale » de Jean-François Bory : « Le Temple de Poséidon pris du côté est ». Les énoncés dont « La Semaine » de Bernard Heidsieck est constitué ne présentent pas plus de caractérisants, dans la mesure où ils sont tous forgés très exactement sur le même patron syntaxique lui-même figé par l'usage, « il est … », dont la seule et unique fonction est purement informative, annoncer l'heure : « il est 8 heures moins 12 », « attention il est maintenant 8 heures », « il est 9 heures moins 26 dans une minute ».

L'étude de la caractérisation semble mettre à jour des différences notables entre les poèmes : certains laissent apparaître une instance énonciative fortement impliquée dans son discours, là où les énoncés qui constituent les autres sont parfaitement objectifs, entièrement privés de traces d'énonciation. Mais cette opposition n'est qu'apparente. Les énoncés que leurs caractéristiques proprement linguistiques signalent comme « marqués » par la présence de modalisateurs, d'adjectifs etc. sont en effet tellement stéréotypés que ce marquage s'annule en quelque sorte de lui-même, au sens où il ne permet pas d'y déceler une quelconque marque de subjectivité. Effets rhétoriques banals chez Kati Molnar et André Breton, tournure orale renvoyant au cliché de la prostitution chez Bernard Heidsieck, passage en revue systématique des différents types de modalisation chez Olivier Cadiot, ce qui ressort de ces poèmes est avant tout une certaine pauvreté stylistique.

3 / L'organisation phrastique

La plupart des poèmes ne présentent aucune particularité sur ce plan, que l'on parle en termes d'organisation intra-syntagmatique (l'ordre considéré comme « non marqué », sujet-verbe (-attribut) » ou « substantif – adjectif qualificatif épithète » est largement dominant) ou d'organisation supra-syntagmatique (les effets particuliers de mélodie ou de rythme à l'intérieur de la phrase sont en général absents).

L'organisation des lexies à l'intérieur du groupe verbal apparaît comme marquée dans l'unique phrase dont se compose le poème de Bernard Heidsieck : « Tu viens, chéri ? ». On y remarque en effet une structure détachée marquée par la virgule, avec reprise et caractérisation du sujet « tu » en « chéri(e) », type de structure caractéristique d'un certain niveau de langage plutôt familier (l'usage soutenu aurait demandé l'inversion sujet – verbe «viens-tu ? »).

L'examen de l'ordre supra-syntagmatique des constituants du texte donne aussi peu de résultats. Les seuls éléments remarquables concernent le rythme binaire très présent dans les *152 Proverbes remis au goût du jour* : « A fourneau vert, chameau bleu », « Joyeux dans l'eau, pâle dans le miroir », « S'il n'en reste qu'une, c'est la foudre », « A petits tonneaux, petits tonneaux », « A chien étranglé, porte fermée », souvent souligné par l'isosyllabisme des segments : « Epargner la manne, c'est rater l'enfant » (5/5), « Un peu plus vert et moins que blond » (4/4), « A quelque rose, chasseur est bon » (4/4). Le poème de Julien Blaine est lui aussi marqué par un rythme binaire et un isosyllabisme qui peut conduire à parler de « vers », compte tenu du fait que cette structure se répète : « Contrôlez moi, je suis rigide » : on entend ici un octosyllabe.

4 / Le niveau figural

L'examen du niveau figural implique une distinction claire entre les divers types de figures possibles. Si Molinié distingue d'une part les figures macrostructurales (personnification, ironie, litote, euphémisme, paraphrase, antithèse, paradoxe, hypotypose), et, d'autre part, les figures microstructurales, bâties sur le matériel sonore lui-même (figures de

répétition, figures dépendant d'un agencement syntaxique, tropes), nous opterons ici pour un classement en trois groupes distincts.

Les tropes, c'est-à-dire les figures qui font image, seront ainsi nettement distinguées des figures dépendantes d'un agencement syntaxique et sonore du matériau verbal d'une part, des figures macrostructurales d'autre part. Cette différenciation nous semble essentielle dans l'étude des poèmes ready-mades dans la mesure où ces trois types de figures se situent à des niveaux différents d'intervention sur la matière verbale. Là où les tropes (métaphores, métonymie, synecdoques) supposent une intentionnalité de l'énonciateur premier de « faire image », les figures de répétition (anaphore, allitération, assonance, répétitions simples) peuvent résulter de la manipulation a posteriori d'un matériau préexistant, d'un réagencement des énoncés (montage), d'où leur présence plus fréquente dans les poèmes ready-mades. Enfin, les figures macrostructurales sont, pour beaucoup d'entre elles, dépendantes de leur contexte d'apparition. Un même énoncé peut, dans certains contextes, faire figure, là où cela ne serait pas le cas dans d'autres. Les figures macrostructurales se situent à la limite de l'analyse stylistique proprement dite et de l'approche pragmatique. En effet selon Georges Molinié, elles ne se repèrent pas automatiquement dans l'énoncé, « et ne présentent donc pas à la réception un caractère obligatoire pour l'acceptabilité sémantique de l'énoncé »[409], elles s'interprètent d'après le « macrocontexte », enfin « elles ne sont pas isolables sur des éléments formels précis »[410], définition que l'on pourrait appliquer au poème ready-made lui-même. Ces phénomènes requièrent donc une approche davantage pragmatique que linguistique, et le terme de « figure » est alors difficile à appliquer à tous les exemples recensés sous ce vocable par Molinié. Il en va notamment ainsi de l'ironie, que nous assimilons pour notre part davantage à un phénomène énonciatif qu'à une figure à proprement parler, et qui en tant que tel sera envisagée plus loin.

a – Du « stupéfiant-image » à la poésie littérale

Envisagés du point de vue des images ou tropes[411], les poèmes ready-mades se divisent en deux groupes nettement opposés. Aux images inouïes produites par les

[409] *Op. cit.,* p.114
[410] *Idem*
[411] « à un signifiant (Sa1) occurrent dans le discours, correspond, non pas son signifié un (Sé1) habituel, mais un signifié deux (Sé2), lequel n'a pas son signifiant (deux : Sa2) occurrent dans le discours, les deux Sé entretenant entre eux un rapport sémantique quelconque », Georges Molinié, *Op. cit.,* p.120

télescopages de Paul Eluard et Benjamin Péret s'oppose ainsi nettement la poésie littérale d'Olivier Cadiot, et de la plupart des poètes s'adonnant à la pratique du ready-made.

La présence de tropes dans les poèmes ready-mades est en effet de l'ordre de l'exception, et se décline de différentes manières.

> « L'image est une création pure de l'esprit.
> Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.
> Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique, etc. (Nord-Sud, mars 1918) »[412]

Les *152 Proverbes* répondent parfaitement à cette définition de l'image donnée par Reverdy puis reprise par Breton dans le *Manifeste du Surréalisme*, à cette différence près que, pour Breton et les Surréalistes, l'image, loin d'être « juste », doit être arbitraire, résultat d'un rapprochement involontaire. Les substitutions lexicales provoquent en effet des rapprochements inédits, des images inouïes, ce qu'Aragon nomme par ailleurs le « stupéfiant-image » qui les rapprochent du collage surréaliste tel que le décrit ce dernier dans *Les Collages*, précisément comme « procédé entièrement analogue à celui de l'image poétique »[413] « Sommeil qui chante fait trembler les ombres », « la danse règne sur le bois blanc », « devenu creux, le cap se fait tétine », « Peau qui pèle va au ciel », « Qui sème des ongles récolte une torche », « Se mettre une toupie dans la tête », « Comme une poulie dans un pâté », « Rouge comme un pharmacien ». Pour Marie-Paul Berranger,

> « l'effet produit par la phrase provient de ce que les éléments fondateurs généralement au nombre de deux comme dans les formes canoniques de dictons ou maximes constituent par leur rapprochement une image surprenante. »[414]

Outre ce cas que l'on a pu qualifier par ailleurs de « limite », une autre occurrence semble mettre en œuvre une métaphore : il s'agit du poème sans titre de Julien Blaine, dans lequel une métaphore filée peut être perçue : « Contrôlez moi, je suis rigide / Stockez moi au sec / Coulez moi très rapidement après mise en place ». L'usage d'un vocabulaire concret associé au « je » produit une réification du sujet lyrique qui se voit assimilé à un matériau de chantier, du béton plus précisément. Il s'agit donc *a priori* d'une métaphore filée *in absentia*. Pourtant, comme nous le verrons plus loin de façon plus précise, l'existence même de cette figure est

[412] Pierre Reverdy cité par André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), in *Manifestes du Surréalisme*, Paris, (J. J. Pauvert, 1962) Gallimard, 2004, coll. « Folio / Essais », p. 31
[413] Aragon, « Max Ernst, peintre des illusions » (1923), *Les Collages, Op. cit.*, p.30
[414] *Op. cit.* p.127

soumise à caution. Il peut aussi s'agir d'une prosopopée associé à une personnification : tout dépend du référent du pronom personnel « je », qui reste problématique.

Ici fragilisée, la figure est presque ridiculisée dans ses autres rares apparitions. *Un ABC de la Barbarie* de Jacques-Henri Michot regorge ainsi de tropes de toutes sortes. Métaphores, (« acteurs qui jouent avec leurs tripes », « acteurs dans la peau de leur personnage », « bain de foule », « Ballon d'oxygène pour l'entreprise B au bord de l'asphyxie », « meutes de journalistes », « mental d'acier »), synecdoques, (« métal jaune ») ces figures, sans être de l'ordre de la catachrèse, sont cependant tellement stéréotypées qu'elles font à peine image. La figure de style, censément caractéristique du langage poétique, est renvoyée à la langue morte du journalisme, à la banalité des litanies « barbares ».

Lorsque ces figures-clichés sont absentes, les poèmes ready-mades sont tout bonnement privés d'images, laissant la place à une poésie en apparence plate, à une écriture de surface : à une poésie littérale.

b – Une figure dominante : la répétition

Si les tropes, qui relèvent de l'écriture même, sont sinon absentes du moins très rares dans les poèmes ready-mades, les figures qui relèvent de l'agencement des éléments verbaux entre eux comme l'ensemble des figures de répétition sont, assez logiquement, davantage présentes. Elles peuvent en effet résulter d'une manipulation *a posteriori* de la matière verbale.

Envisagé de ce point de vue, *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot s'avère extrêmement riche en figures de répétition, dont un large éventail est représenté. Les figures de dérivation, grammaticale comme la polyptote, ou lexicales, sont assez bien représentées : « Le ciel noircit / les nuages noircissent dans le ciel », « Le papier est jaune / Mais la suite / Le soleil fait que le papier est jaune / Devient / Le soleil jaunit le papier », « Le bois ne peut flotter / Ce projet ne peut vivre / Ces insectes peuvent nuire / Cette idée ne peut pas compatir avec la mienne » (on notera ici également un jeu sur la polysémie du verbe « pouvoir ») ; « Le ciel est bleu > le bleu ciel / Il devient bleu > Il bleuit / Il a bleui ». Les répétitions simples, affectant un mot, un syntagme ou une phrase dans son entier, sont également très nombreuses : « L'enfant^{1} est malade, l'enfant^{2} est malade … l'enfant^{n} est malade », « Contre la falaise, la vague / Contre la falaise, la vague », « Pierre, de ce qu'il retrouve ce qu'il cherchait, est heureux. / Pierre, de ce qu'il retrouve ce qu'il cherchait, est heureux », « Expliquer, expliquer que, expliquer si

(pourquoi, comment) – Oublier, oublier que, oublier de – Avertir, avertir de, avertir que, avertir de ce que… ». Toujours dans cette logique, la répétition d'un ou plusieurs termes en début de phrase que constitue l'anaphore émaille très largement le texte : « Pierre, qui oublie ses promesses / Pierre, qui viendra demain », « Une table qui vient d'être faite est une table qui sert depuis longtemps est une table qu'on déplace facilement est une table difficile à déplacer une table dont toutes les parties tiennent bien ensemble est une table dont toutes les parties remuent au moindre choc est une table recouverte de *peinture* est une table à laquelle des écoliers ont fait des *entailles* est …. », qui s'accompagne souvent d'une reprise de la même structure syntaxique. Le poème « Frenchies » de Kati Molnár présente des répétitions anaphoriques au début des cinq premières lignes : « C'est un produit lubrifié », « Le placer (…) / Le dérouler (…) / Le retirer… », « C'est un produit à usage unique ». Leur distribution laisse d'ailleurs apparaître un effet de chiasme, l'anaphore du syntagme « c'est un produit » reliant sémantiquement et phonétiquement le premier vers au cinquième. « Dans l'incertitude » est également marqué par l'anaphore de l'adverbe « Lorsque » : « Lorsqu'un ouvrage (…) Lorsqu'un auteur non-arabe (…) Lorsqu'un auteur arabe ». La répétition par deux fois en début de vers de l'amorce « Pour que » imprime enfin son rythme au premier poème, « Fraîcheur » : « Pour que la date du jour de ponte (…) / Pour que 97 % des consommateurs ». L'anaphore marque fortement l'ensemble du poème « La Semaine » de Bernard Heidsieck, dont chacune des phrases commence de la même manière, à quelques légères variantes près consistant en général à simplement effacer cette amorce : « Il est » : « il est 8 heures 15 précises / il est 8 heures 15 // il est 8 heures 15 / il est 8 heures 15 / 8 heures 15 / il est huit heures 16 ». A l'anaphore s'associe la répétition pure et simple des mêmes contenus, comme l'exemple cité le montre. D'autre répétitions simples sont perceptibles, dans certains des *152 Proverbes remis au goût du jour*, où certaines expressions jouent sur la répétition littérale : « Une ombre est une ombre quand même », « Qui n'entend que moi entend tout », ou encore, dans le poème de Julien Blaine très nettement marqué par le retour du pronom « moi » : « Contrôlez moi (…) Stockez moi (…) Coulez moi (…) Décoffrez moi », accentuée par l'usage systématique de la même structure syntaxique. Enfin, la répétition, décidément très présente dans notre corpus, constitue l'unique marque de deux poèmes dont le seul contenu se résume à un seul syntagme, voire un seul mot, répété n fois : « Tu viens, chéri(e) » de Bernard Heidsieck et « Persienne » d'Aragon.

Le simple relevé d'une figure de répétition n'a aucun sens si l'analyse ne s'attarde pas sur la nature de l'élément répété et sur l'effet que la répétition cherche à atteindre. Deux cas

de figure se dessinent ici : la répétition peut remplir son rôle « traditionnel » et produire des effets rhétoriques divers, ou à l'inverse être à l'origine d'effets qu'on qualifiera de « littéralisants ».

Chez Bernard Heidsieck (« La Semaine »), la répétition incessante, et sur un temps long, de la même formule (« il est… »), procure au lecteur une sensation désagréable d'agacement pouvant aller jusqu'à la saturation, lui faisant par là même éprouver le caractère implicitement injonctif de ce qui se donne a première vue comme une simple information. Cet effet d'accumulation se retrouve d'une manière quelque peu différente dans la mise en liste des « bruits » que constitue l'*ABC de la Barbarie*. L'ordre alphabétique produit également des relations phoniques entre les syntagmes : « Acteur encore inconnu » « Acteurs qui jouent avec leurs tripes » « Activistes » « Actualité oblige » « Adaptations nécessaires aux lois du marché « « Adeptes de la manière forte ». Un glissement phonétique se donne à entendre de [akt] à [ad], le lien étant assuré par maintien du phonème [a]. Si cette répétition des phonèmes est une simple résultante du choix de l'ordre alphabétique, il n'en reste pas moins qu'elle contribue à créer un effet sonore et rythmique de l'ordre de la litanie. La reprise du pronom accentué « moi » à chacune des lignes du poème de Julien Blaine crée quant à elle un effet d'accentuation important, qui vient rythmer le poème de façon très nette, et met le sujet au centre du discours. Enfin, dans les *152 Proverbes*, les répétitions ont une fonction parodique : des occurrences comme « une ombre est une ombre quand même » à la construction traditionnelle de certains proverbes fondée sur la tautologie (« un chat est un chat »). De même, les répétitions phoniques, assonances, rimes internes ou paronomases (« Peau qui pèle va au ciel » [èl], « Trop de mortier nuit au blé » [é], « Les complices s'enrichissent » [is], « vague de sous, pluie de moules », « Trois font une truie », « Les enfants qui parlent ne pleurent pas »), typiques du proverbe où elles possèdent une fonction mnémotechnique, assurent ici le lien entre des signifiés incompatibles. Les propriétés mêmes de l'énoncé proverbial traditionnel sont utilisées et subverties de l'intérieur.

Cependant dans la plupart des autres poèmes auxquels nous venons de faire allusion on constate que les éléments accentués par la répétition n'ont rien de remarquable qui justifierait leur accentuation, dans l'économie globale du poème s'entend. Chez Olivier Cadiot les termes en question sont souvent neutres à l'image du mot « table » qui n'a rien de particulièrement expressif. Lorsque l'anaphore porte sur une amorce grammaticale, l'effet produit par la répétition peut aussi être quasi nul, alors même qu'elle constitue une marque visible. Si la répétition de l'amorce « Pour que » a bien une valeur rhétorique évidente dans

« Fraîcheur » de Kati Molnar, où elle est censée exprimer un engagement fort de la part du locuteur, dans les autres cas, bien que prégnante, elle ne produit pas d'effet expressif particulier, et apparaît alors d'un point de vue stylistique davantage comme une lourdeur, une maladresse, ou un témoignage d'indifférence quant à l'écriture, ce qui est le cas chez Kati Molnár, où la répétition simple des syntagmes « c'est un produit » ou de « Lorsqu'un auteur », bien que formellement identifiable comme une figure, n'en a clairement pas les effets attendus. C'est alors le statut même de « figure » de ces répétitions qui pose problème. Dans *L'Art Poétic'* la répétition, au lieu de fonctionner comme une figure, c'est-à-dire de produire une « valeur ajoutée » par rapport à un état plus « neutre » du discours, d'être une source d'expressivité, semble à l'inverse avoir un effet appauvrissant. A l'effet rhétorique, oratoire ou lyrique que revêtent d'ordinaire les figures de répétition se substitue un effet de neutralisation, dans la mesure où celles-ci semblent signaler une forme de réduction du contenu linguistique, accuser l'absence de variations paradigmatiques. La répétition aurait ici une fonction « littéralisante », celle-là même que décrit Christian Prigent dans son analyse de l'œuvre : « ce sur-place rentre la langue en elle-même, sans issue figurative ou expressive »[415]. Cette littéralisation est poussée à l'extrême dans « Persienne » d'Aragon, où la répétition obsessionnelle du même mot finit par le vider de son sens, et par le faire apparaître dans sa littéralité la plus littérale, comme un pur signifiant. Aragon s'en explique par une référence à Dickens dans un entretien avec Daniel Arban :

> « Persienne » serait la transposition « du comportement, qui m'avait frappé, du petit Dombey, enfant malade sur la plage où on le menait prendre l'air, qui parlait devant la mer, répétant des mots indéfiniment jusqu'à ce que les mots répétés avaient perdu leur sens »[416].

Le mot est ici traité à la manière de l'objet dans les *Accumulations* d'Arman : sa répétition même finit par le transformer en matériau, par lui faire perdre son identité d'objet.

Avant même de tirer un bilan de cette première approche des poèmes ready-mades, un premier constat, évident, s'impose, celui d'une manque. Beaucoup de poèmes ready-mades n'apparaissent pas ou seulement de façon partielle dans ce qui précède : qu'en est-il en effet des poèmes de Jírí Kolár par exemple ? Les poèmes de Bernard Heidsieck y sont cités dans leur version écrite, mais qu'en est-il des multiples bruits qui apparaissent lors de l'écoute ? Le poème ready-made n'est pas, nous l'avons vu, nécessairement composé d'éléments verbaux,

[415] Christian Prigent, *Ceux qui merdRent :* « La grammaire d'Olivier Cadiot », Paris, P.O.L, 1991, p.248
[416] cité par Nedim Gürsel, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon : de la révolte dadaïste au « monde réel* Paris, L'Harmattan, 1997 p.56

et la seule présence d'éléments sémiotiquement hétérogènes constitue un obstacle majeur à une approche reposant sur des outils linguistiques.

B – Les limites de l'approche linguistique

1 / Poésies intersémiotiques

a – Une multiplicité de signes

La présence effective de signes non linguistiques à l'intérieur des poèmes ready-mades constitue un premier obstacle de taille à l'analyse linguistique, du moins impose-t-elle de la compléter par un autre type d'analyse que l'on qualifiera de « sémiotique ». L'ouverture du poème au « tout venant » implique en effet, nous l'avons souligné en première partie, une absorption par le poème d'autres systèmes de signes, faisant souvent de ce dernier un objet hybride, marqué par l'intersémioticité.

Les occurrences de ready-mades appartenant au champ large de la « poésie visuelle » puisent par définition dans les champs sémiotiques les plus divers, que Philippe Castellin[417] classe, suivant la typologie classique résumée par Barthes au début des *Eléments de sémiologie*, en trois grandes familles, typologie que nous reprendrons à notre tour, de façon tout aussi provisoire que chez le premier : d'une manière générale, trois grandes catégories de signes sont discernables dans ces poèmes, les symboles, les signes iconiques, et les signes plastiques.

Les symboles sont les signes « rapportables à l'ordre de l'écriture et aux codages graphiques ou typographiques de l'expression verbale »[418] : textes, mots, assemblages de mots, signes de ponctuation. Ces éléments sont ceux envisagés par l'approche linguistique. En revanche, toujours dans cette catégorie, d'autres signes existent, parfois mis en jeu dans nos poèmes, qui échappent à cette approche, ce sont les signes relevant du « langage des sourds

[417] in *Doc(k)s, Mode d'emploi, Op. cit.*
[418] *Ibid.,* p.157

muets, signes du zodiaque, panneaux routiers, symboles mathématiques »[419]. Ce sont les symboles peircéens, qui ont certes pour caractéristique commune d'être traduisibles en énoncés linguistiques, mais qui ne se constituent pas en énoncés ou en textes, et ne sont donc pas justiciables d'une approche stylistique. Ce type de signes abonde dans nos poèmes : lettres de l'alphabet isolées chez Aragon (« Suicide » : « A B C D… ») et Arturo Schwarz (« Poème optophonétique », que l'on peut citer ainsi : « N E / C F L / D P C E… »), chiffres et symboles mathématiques dans « PSTT » de Breton (les numéros de téléphone recensés : « Neuilly 1-18… / Nord 13-40….. »), dans le « Portrait en rouge de Julien Blaine » de Jean-François Bory (« Hémoglobine 12,6% / Hématies 4.000.000 »), chez Luciano Ori (montants inscrits sur le ticket de caisse), Julien Blaine (le chiffre « 600 » barre le texte), Bernar Venet (« Proof » est entièrement composé de formules mathématiques, « Weather report » d'une liste de relevés de températures) ou encore Anne-James Chaton (« 97LD14779 – N°25-01-97 – 4991 – 6 954063 FPF », le numéro du passeport dont le contenu est cité exhaustivement), chiffres placés dans une petite cartouche de forme ovale présents au début du poème « Splendid Tour » de Bory. Les différents symboles du parti communiste présents sur le journal qui constitue le poème « Informazione informale » de Sarenco relèvent de cette catégorie, tout comme les pictogrammes formant le « Pictogram sonnet » d'Edouardo Kac. On pourra enfin signaler la présence importante au sein de notre corpus d'abréviations, comme dans « PSTT » de Breton, où aucune phrase n'est donnée à lire, mais uniquement une succession de noms et d'abréviations (« Breton (E.), mon. funèbr., av. Cimetière Parisien, 23, Pantin / Breton (Eug.), vins, restaur. tabacs, r. de la Pompe, 176 »), chez Eugieno Miccini, où la notice de dictionnaire en recèle également un certain nombre (« soprusio m. ; loc. user de violence »), et bien sûr dans les petites annonces qui constituent le « Poème métaphysique n°50 » de Julien Blaine.

Les divers signes iconiques, images photographiques (Jírí Kolár, « Trois mystifications »), dessins (la tête de Mickey dessinée qui apparaît dans le « Poème métaphysique n°50 » de Julien Blaine, les figures de carte à jouer dans le « Poème à brèmes » de Kolar), cartes géographiques (« Sans titre », de Bernar Venet) ou encore logos, que l'on peut trouver dans le poème sans titre de Julien Blaine, sur l'addition de Luciano Ori, ont déjà été répertoriés dans la première partie, nous n'y reviendrons donc pas ici autrement que pour les signaler comme obstacles supplémentaires à une approche linguistique. Il en va de même

[419] *Idem*

des objets, comme les lames de rasoir dont se sert Jiri Kolar pour son poème « Rasierklingengedicht ». Pour le poète,

> « La poésie est l'art du langage – comme disait Valery – seulement dans la mesure où je n'entends pas par « langage » uniquement ce qui se dit, mais tout ce par l'intermédiaire de quoi nous comprenons ce qui nous entoure. De très nombreuses choses et événements peuvent aussi nous « adresser la parole » sans recourir à l'entremise des mots. »[420]

Toutes ces choses qui nous adressent la parole sans l'entremise des mots nécessitent ainsi une approche de type sémiotique.

Surtout, nombreux sont les poèmes ready-mades dans lesquels apparaissent des éléments plastiques à côté desquels la lecture ne peut passer sans amputer considérablement le poème de son sens, notamment pour les poèmes justement qualifiés par Julien Blaine notamment d' « élémentaires », en ce qu'ils mettre en avant leur dimension matérielle, ou « matérique » pour reprendre l'expression de Philippe Castellin. Sont ainsi présents « des formes ou des assemblages de formes, des tracés graphiques, des taches de couleur, des travaux avant tout basés sur l'occupation de l'espace page ou mettant en avant des dimensions texturaires que les reproduction photographique des originaux maintient. »[421] Tous ces éléments ayant trait à la couleur, aux formes, à la texture, à la spatialité, constituent ce que les membres du Groupe µ appellent des « signes plastiques », en ce sens qu'ils constituent un nouveau mode de signification à part entière qui « interagit avec les autres niveaux que sont l'iconique, le linguistique et l'institutionnel, pour produire le message global. »[422] Ces éléments, spécifiques au domaine plastique, ne sont d'ordinaire pas actualisés dans le domaine littéraire, or un certain nombre de poèmes ready-made les mettent clairement au premier plan. La couleur des cartes à jouer dans le « Poème à brèmes » de Kolar constitue ainsi un élément important de signification en ce que le lecteur peut rechercher une logique dans la distribution chromatique des cartes. Plus souvent, la reproduction en noir et blanc implique des jeux de valeurs : différentes valeurs de gris sont ainsi perceptibles dans le poème sans titre de Julien Blaine, qui indiquent les salissures et imperfections du support originel, devenant alors des indices quant à la texture de ce dernier, et où les caractères typographiques sont plus ou moins foncés, ce qui là encore renseigne sur leur nature : imprimé dans le cas du texte, tampons dans le cas des chiffres apposés, dont la plus grande clarté est caractéristique

[420] Jírí Kolár, « Réponses », in Butor, Michel, *Jirí Kolár, L'œil de Prague*, Paris, La Différence, 1986, coll. « Littérature », p.163
[421] Philippe Castellin, *Op. cit.,* p.159
[422] Groupe µ, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, coll. « La couleur des idées », p.188

de la moindre imprégnation en encre du tampon. Chez Luciano Ori la couleur grisâtre du fond entre en contraste avec l'autre type de gris du ticket de caisse, dont le relief est signalé par un effet d'ombre. Là encore on peut par ailleurs noter un effet important de texture, la reproduction via l'offset permettant de conserver en quelque sorte l'image de la texture première du support, perceptible dans les pliures du ticket de caisse et le grain du papier du même ticket. Ce jeu de valeurs est enfin particulièrement prégnant dans le poème de Sarenco « Informazione informale », où une énorme tache noire vient masquer la plus grande partie du journal. D'autres effets de texture sont observables : tracé léger du crayon qui a probablement traversé du papier carbone chez Ori, ou, à l'inverse, tracé appuyé et gras du feutre grâce auquel une tête de Mickey a été grossièrement esquissée chez Blaine.

Que l'emprunt soit de nature iconique ou relève de l'écrit, les paramètres matériques dont la description est d'ordinaire réservée au champ plastique émergent. Ainsi les formes, lignes, points, surfaces, prennent-ils une importance nouvelle, à l'image du « poème métaphysique n°50 » de Julien Blaine où l'on peut observer une prédominance des formes rondes (tour de la tête, oreille et yeux du Mickey qui entrent en résonance et interfèrent avec les petits disques noirs servant de points de repères pour la répartition des annonces en rubriques), en contraste avec le fond imprimé marqué par un quadrillage horizontal et vertical. Une répartition comparable est à l'œuvre dans le poème de Luciano Ori entre la tache noire, informe, aux bords irréguliers, et le fond organisé en colonnes et rubriques hiérarchisées qui est celui de la une de journal, ou encore dans la « Facture » de Jiri Kolar, où la rigueur verticale du tableau tracé semble menacée par les tracés graphiques illisibles et l'enchaînement anarchique de lettres imprimées rendues à leur iconicité par leur disposition non linéaire, « en chaîne ».

A ces éléments plastiques correspondrait, dans le domaine sonore, l'ensemble des sons et des bruits qui viennent se greffer au texte dans les poèmes de Bernard Heidsieck : sonnerie du réveil qui ouvre « La Semaine », indicatif musical qui rythme le même poème, indicatif de la radio et fragments de jazz qui ponctuent « La mer est grosse » et autres bruits extérieurs, tous ces éléments qui viennent interrompre le déroulement de l'énoncé verbal ne peuvent être laissés de côté sous peine d'une grave troncation de ce qui constitue réellement le corps des biopsies et passe-partout :

> « En effet, si l'on persiste à réserver l'appellation et, partant, la dignité de « texte » (ou de « poème ») à tel ensemble d'énoncés verbaux manifestant, selon des procédures spécifiques, une visée esthétique (et, spécifiquement, « poétique »), il est clair (…) que la plupart des *Poèmes partitions, Biopsies, Passe-partout* et autres œuvres à venir, ne peuvent, à moins de fâcheuses réductions qui en dissimuleraient,

> précisément, les aspects les plus décisifs (les plus inouïs), qu'échapper à ce mode de catégorisation, sous lequel se profile un mode de *réception* – et, non moins, d'*exclusion*. »[423]

Tous ces signes sont partie intégrante du poème, il est impossible de les laisser de côté au profit du « texte ». C'est alors qu'une première distinction entre texte et *texte*, telle que la propose Jean-Pierre Bobillot, peut être opérée.

***b – Du texte au* texte**

Après avoir fait le constat que nous venons de renouveler du caractère nécessairement tronqué de l'approche linguistique du poème, Jean-Pierre Bobillot distingue en effet le « texte » ou « poème », ensemble homogène d'élément verbaux, d'énoncés linguistiquement identifiables, du *texte* ou *poème* « conçu comme un réseau interactif, ouvert, apte à s'incorporer tout élément hétérogène, non verbal, que le bande magnétique et le montage permettent d'accueillir : le « poème éponge », « poème serpillière ». »[424] Le « texte » y est une composante du *texte*. Cette distinction nous semble applicable à une grande partie des poèmes ready-mades dans lesquels le texte cohabite avec d'autres éléments sémiotiquement hétérogènes. Le maintien de la notion de « texte » a propos de composants non linguistiques n'est pourtant pas sans poser problème : les bruits, les sons, d'une part, les signes iconiques et plastiques qui composent certains poèmes d'autre part sont difficilement rapportables à l'ordre du « texte », qui, quant à lui, suggère la linéarité, implique une lecture temporelle. Or la présence dans le poème de ces composants implique une réception fondée sur l'immédiateté, comme le rappelle Lamberto Pignotti à propos de la poésie visuelle :

> « La poésie visuelle ne se fonde pas sur une lecture linéaire et temporelle d'éléments verbaux et iconiques sémantiquement séparés, mais sur une lecture simultanée, totale, relationnelle : le tout prévaut sur la partie. »

Malgré ces réticences nous ferons notre la formulation proposée par Jean-Pierre Bobillot pour des raisons de clarté terminologique : si l'emploi du terme de « poème » semble plus pertinent, l'opposition que nous serons amenée à opérer entre le poème et son contenu, donc entre le poème et son *texte*, nous empêche de l'employer ici.

---

[423] Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action, Op. cit.* p.83
[424] *Idem*

L'hétérogénéité sémiotique de beaucoup de poèmes ready-mades appelle ainsi nécessairement une approche plurielle, linguistique et sémiotique, dont la visée est d'analyser les relations entre les différentes composantes du *texte*.

A l'instar des inscriptions qui accompagnent les Ready-mades de Duchamp, un certain nombre de poèmes ready-mades aidés sont construits sur le schéma illustration / légende, forme la plus simple d'hétérogénéité sémiotique. L'alliance sous un titre commun de l'image et de sa légende invite à considérer l'ensemble comme étant le corps du poème. Il en va ainsi des « Trois mystifications » de Jírí Kolár. Sous cette appellation sont rassemblés trois poèmes, composés chacun d'une image, photographique pour deux d'entre eux, d'un dessin abstrait pour le troisième, et de sa légende, placée au-dessous. La signification des poèmes provient ici d'un travail sur la non congruence de l'image et de sa légende, selon un principe comparable à celui mis en place par Magritte dans *La clef des songes*. Le texte de cette dernière est constitué pour chaque poème d'un titre d'œuvre accompagné du nom d'un artiste : « E. Degas : *La Toilette* », « J.-D.-A. Ingres : *Le Bain turc* », « Titien : *Salomé* ». Il s'agit d'œuvres très célèbres : à aucun moment le lecteur ne peut réellement prendre l'image présentée au dessus de la légende comme étant effectivement l'œuvre indiquée. Ce décalage produit une forme de télescopage de deux images : celle présente effectivement sous les yeux du lecteur, image photographique assez banale, représentant une forêt inondée et un tigre allongé dans l'eau, et, en creux, dans la mémoire du lecteur, celle de l'œuvre nommée par le titre. Le lecteur est ainsi amené à se poser question de la relation entre la légende et l'image, d'une part, et entre l'œuvre nommée et l'image proposée, d'autre part. La relation entre la légende et l'image, si l'on met de côté provisoirement le nom de l'artiste évidemment faux, n'est pas complètement arbitraire. Pris non comme titre d'œuvre mais comme légende, l'énoncé et l'image sont effectivement liés, du moins le lecteur peut trouver dans l'image des éléments correspondant manifestement à ce qui est décrit par le titre : « la toilette », « le bain », sont des activités suggérant la présence d'eau, et l'élément aquatique est effectivement très présent dans les deux images : forêt inondée dans un cas, tigre dans l'eau dans l'autre, l'étendue d'eau étant à chaque fois présente au premier plan. Dès lors, le lien est aisément effectué, on aurait d'une part la « toilette » des arbres de la forêt inondée, d'autre part le bain du tigre. Les activités sont les mêmes que dans les œuvres évoquées, seuls les acteurs, les figures, ont été changées. Pourtant cette solution ne tient pas, précisément dans la mesure où ces légendes renvoient à des œuvres qui existent déjà de façon très explicite, par la nomination d'un artiste, ce qui témoigne d'une volonté délibérée de tromperie de la part de

l'auteur, affichée comme telle par le titre générique. Nous aurons l'occasion de revenir sur les visées de ces mystifications.

Cette bipartition est également celle qui préside à la composition du « Poème métaphysique n°50 » de Julien Blaine. Comme tous les autres poèmes métaphysiques, celui-ci se présente également sous l'aspect d'une « structure basique duelle renvoyant au modèle « illustration / légende » »[425]. La page se partage en deux espaces nettement séparés par un filet gras, qui isole un cartouche inférieur et une partie supérieure. Le cartouche inférieur est occupé par des éléments verbaux, ici un mot, « Fable ». La partie supérieure présente la reproduction d'une page de petites annonces tirées d'un journal, sur laquelle a été griffonnée une figure représentant la tête du personnage Mickey Mouse. Trois types de signes sont ainsi d'emblée mis en jeu : linguistiques, plastiques, iconiques. Quelle est la relation entre ces signes ? La solution la plus immédiatement évidente, appelée par le dispositif visuel global, consiste à observer le rapport entre le texte placé dans le cartouche inférieur, « fable », et ce à quoi il paraît servir de légende, l'image présente au dessus : la tête de Mickey Mouse. Comme chez Kolar, c'est d'abord l'incompatibilité entre ces deux éléments qui frappe : ce qui semble être désigné comme une « fable » n'en est manifestement pas une, a priori du moins, puisqu'au récit attendu se substitue une page de petites annonces et un dessin. L'apposition de cet objet et de cette légende fonctionne donc ici aussi comme une invitation à leur trouver une relation, un point commun. L'auteur nous invite à considérer Mickey Mouse comme un personnage de fable moderne, attirant ainsi notre attention sur la parenté entre les dessins animés de Walt Disney, où les animaux sont traités comme des êtres humains, et les fables d'Esope ou de La Fontaine qui en deviennent les ancêtres illustres. Mais la partie supérieure n'est pas uniquement une image. Elle est aussi occupée par du texte : celui des petites annonces, qui est tout à fait lisible. De nouvelles relations entre le texte et l'image se nouent à l'intérieur même de cette partie, de plusieurs ordres. Tout d'abord, en ce que les ovales qui dessinent le contour des yeux de la souris entourent certaines parties du texte, que le lecteur est alors amené à lire : « gens de maison », « Animaux », « novasum » semblent avoir été entourés (point de départ du dessin ?). Dans le même ordre d'idée, on remarque que le museau pointe vers la rubrique « commerce ». Le dessin isole certaines parties du texte et amène le lecteur à se poser la question de la relation entre ces éléments textuels et la figure dessinée : une première piste peut être dégagée dans la convergence des deux éléments vers

[425] Isabelle Maunet, « Les *Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine », *Recherches et travaux* : « innovation / expérimentation en poésie », Université Stendhal-Grenoble 3, p.163

un sème commun, celui de l'animalité. Cette première convergence attire alors l'attention vers d'autres parties du texte des annonces, celles qui, précisément, mentionnent des animaux : « caniche nain », « chienne 2s. et chiots », « chiots fox » / « stage maître chien ». Rapportés à leur « légende », tous ces éléments prennent un sens nouveau, à l'image de l'expression « maître chien » : associé au terme « fable », cette dernière se dote d'un sens polysémique : « maître chien » devient un personnage de fable, à l'instar de « Maître Corbeau » et « Maître Renard ». Un sens figuré émerge de la mise en relation intertextuelle créée par la légende, et tous ces animaux de devenir autant d'acteurs possibles de la fable qui se constitue sous nos yeux. A ce réseau de sens vient cependant s'en greffer un second : la nature même du texte, des petites annonces commerciales (mise en valeur par le dessin qui souligne le terme de « commerce »), peut être mise en relation avec ce qu'emblématise la figure de Mickey Mouse, le règne sans partage de la culture américaine sur les divertissements de masse. Un sens plus politique se dégage alors, Mickey devenant l'acteur d'une fable certes moderne mais dégradée par les visées économiques de ce qui n'est autre qu'une firme multinationale. La fable moderne est du commerce, ni plus ni moins. Ainsi, le poème devient le lieu où se tissent un ensemble de relations intersémiotiques, qui laisse place à des interprétations diverses. Différents niveaux, sémiotiques, linguistiques, plastiques, interfèrent pour créer du sens.

Toutefois, le statut même de ces signes est rendu instable par le dispositif, ce qui doit amener à relativiser la partition stricte entre les différents types de signes effectuée plus haut. En effet le texte, bien que constitué de signes linguistiques, est aussi image, ce que sa place dans la dispositif, à l'endroit habituellement réservé à l'image, met en avant. L'isolement et la mise en relation de certaines parties du texte par l'intermédiaire du dessin enclenche une lecture « tabulaire », un parcours du regard analogue à celui réclamé par l'image, qui se substitue à la lecture linéaire habituellement requise par le texte. Il est image, mais également support plastique pour le dessin : ce sont alors les propriétés plastiques de la trame textuelle qui sont convoquées (la distribution des valeurs de gris en fonction de l'espacement des mots et de la disposition typographique de la page par exemple), le texte en tant que « texture » et non plus comme enchaînement de signes linguistiques. Cette oscillation entre plusieurs statuts est particulièrement remarquable lorsqu'on observe les repères graphiques qui, dans les petites annonces, signalent les différentes rubriques : dans le dessin, ils servent à représenter la prunelle des yeux et le museau de la souris, opérant de la sorte un aller-retour constant entre le statut d'icônes et celui de symboles.

L'hétérogénéité est ainsi exploitée pour faire émerger la ou les significations du poème, que seule une approche plurielle est en mesure de saisir.

2 / Les propriétés de l'emprunt sont-elles celles du poème ?

a – Relations horizontales, relations verticales : ready-made et ready-made aidé

Que l'approche soit d'ordre purement linguistique ou élargie au champ sémiotique, une même conclusion peut être tirée à la lecture de ce qui précède : dans tous les cas, une analyse immanente ne peut faire l'économie d'une hétérogénéité interne entre les constituants du poème pour fonctionner. C'est sur ce point précis que se situe, nous semble-t-il, la différence majeure entre le ready-made « pur » et le ready-made « aidé », plus précisément le ready-made aidé par adjonction, le plus courant.

Les poèmes *a priori* justiciables d'une approche linguistique, constitués d'énoncés, ne sont remarquables d'un point de vue stylistique que lorsque qu'un phénomène d'hétérogénéité y est repérable. Un bilan de l'examen linguistique des poèmes de notre corpus ne peut en effet que relever la pauvreté stylistique comme principal point commun à toutes ces occurrences. Que relève-t-on en effet ? rien d'autre – quasiment – que ce qu'une première lecture ne nous apprenait déjà, à savoir que l'on a affaire à des textes appartenant à des genres de discours non littéraires : fait divers, énoncé publicitaire, cliché journalistique, discours technique, notice de dictionnaire… Compte tenu de la petite fiction théorique mise en place au début de cette analyse, selon laquelle ces poèmes se présentent comme tels et doivent donc être décrits comme tels, ces caractéristiques pourraient dans un premier temps s'analyser comme étant de l'ordre de la subversion stylistique, dans la lignée de pratiques en usage dans la littérature depuis le XIXe siècle voire le XVIIIe siècle, consistant à user de traits spécifiques à d'autres genres discursif, d'un vocabulaire spécialisé ou prosaïque par exemple, dans le poème, selon une perspective que nous avions déjà envisagée en première partie d'un point de vue généalogique. Domaine de l'imitation, pastiche, ou parodie. Si une filiation n'est pas exclure, toute tentation d'assimilation entre les deux pratiques est contredite par un examen attentif des marques linguistiques du poème. Envisagés de la sorte les traits relevés seraient qualifiables d' « anti-stylistiques », au sens où ils apparaîtraient comme « marqués » à l'intérieur d'un contexte discursif donné. Georges Molinié définit le marquage comme ce qui est perçu par le lecteur. En partant du principe qu'un discours non littéraire « est un discours reçu comme non littéraire », et que, « par opposition, un discours littéraire est un discours

reçu comme littéraire »[426], l'auteur en tire les conclusions logiques selon lesquelles un discours littéraire est marqué, là où un discours non littéraire est « non marqué », le marquage étant « le résultat d'une rencontre entre un certain nombre de faits langagiers et leur perception. »[427] Cette première distinction n'est *a priori* pas sans poser problème au regard des poèmes de notre corpus, dont le contenu est nécessairement reçu comme non littéraire, mais qui semblent de ce fait même apparaître comme marqués.

A ce problème, G. Molinié semble apporter une réponse satisfaisante lorsqu'il explique qu'un discours peut certes être reçu comme généralement littéraire, mais aussi comme s'inscrivant dans une subversion des genres, comme singulier à l'intérieur d'un cadre donné. Des marques linguistiques signalant l'appartenance des énoncés à d'autres types de discours sont alors considérées comme marquées lorsqu'elles apparaissent dans un contexte générique nouveau. Or la solution, linguistique, proposée par le stylisticien, ne nous paraît pas pouvoir rendre compte de ce qui se produit dans nos poèmes. D'après lui, la notion de marquage est inséparable de celle de code, définit comme « une accumulation de déterminations langagières qui fixent les règles, les modèles du discours littéraire comme littéraire, ou du discours de tel ou tel type de littérarité »[428]. Dans les cas qui nous occupent, le marquage des énoncés comme non littéraires est perçu comme tel car il entretient un rapport dialectique à l'égard du code, ce qui suppose que celui-ci doit d'abord être reconnu « par des marques générales ou génériques » ; ensuite seulement le discours occurrent pourra s'apprécier « dans le repérage des transformations et non-transformations réalisées dans le marquage de ce code »[429]. Autrement dit, seule la co-présence à l'intérieur du poème de marques linguistiques typiques du genre et de marques non littéraires peut faire percevoir les secondes comme telles. Une telle co-présence est repérable dans certains cas, comme la plupart des *152 Proverbes remis au goût du jour* où des marques typiques du proverbe (structures binaires, répétitions, marques énonciatives) coexistent avec des images éminemment poétiques, le tout formant un contraste violent. Or, dans la plupart des cas, on constate une absence totale de marques linguistiques spécifiques au genre poétique. La neutralité stylistique des énoncés ne peut donc être considérée comme un fait stylistique par contre-marquage.

Si cette proposition ne fonctionne pas pour les poèmes ready-mades dans les termes où elle est posée par le stylisticien, l'idée qui la sous-tend, d'une nécessaire hétérogénéité interne

[426] *Op. cit.,* p.91
[427] *Idem*
[428] *Ibid.,* p.91-92
[429] *Idem*

au poème faisant émerger une singularité, voire un sujet, est relativement opératoire d'un point de vue sémiotique. Ce type d'opposition est en effet une figure récurrente des ready-mades aidés par adjonction, lesquels sont le plus souvent marqués par un fort contraste entre l'élément emprunté et l'intervention du poète. Ainsi nous avons pu décrire plus haut l'importance revêtue dans les poèmes visuels par les oppositions formelles, entre d'une part l'emprunt, organisé, hiérarchisé, stable visuellement, à l'image de la page de journal, et d'autre part l'ajout, qui relève de la perturbation, et qui a en général à voir avec le corps, la main, le tracé graphique parfois anarchique, le griboulli, l'informe. Un phénomène similaire est également à l'œuvre dans de nombreux poèmes sonores de Bernard Heidsieck, ce que la précédente description du poème-partition « B2 / B3 » laisse nettement transparaître : une tension s'instaure entre le texte institutionnel d'une part, et le cri du corps, du non policé, d'autre part. Cette figure est celle-là même qui traverse l'ensemble des *152 Proverbes*, où le jeu de mot produit une perturbation logique de l'énoncé rigide par l'irruption de l'image, du sauvage.

On le voit, dans tous les cas l'analyse interne ne peut s'en tirer que grâce au repérage de contrastes et d'oppositions qui seuls autorisent la perception de marques. La mise en relation « horizontale » des différents éléments du poème permet d'en tirer des effets de sens certains. Mais qu'advient-il en l'absence d'oppositions internes ? Dans beaucoup de cas, l'examen linguistique révèle en effet l'absence totale de marques *linguistiques* typiques du code (nous insistons sur ce terme dans la mesure où nous verrons plus loin que d'autres marques existent), ou, plus souvent encore, une incertitude sur la nature même de « marque » de tel élément (c'est le cas pour les répétitions dans les poèmes de Julien Blaine et Kati Molnar par exemple). L'absence d'opposition interne au poème entre marques et « contremarques » rend l'approche linguistique relativement stérile. Si celle-ci permet de décrire les usages de discours marqués comme non littéraires à l'intérieur du poème, en co-texte, elle ne saurait rendre compte des effets de l'usage de discours non littéraire *en tant* que poèmes.

b – Les postulats de l'analyse immanente en question : la question de l'autonomie du texte

La notion d' « exemplification », telle qu'elle est théorisée par Goodman puis Genette, si elle permet d'envisager le style autrement que comme écart (ce à quoi les propositions de

Molinié finissent par revenir) n'est pour autant pas entièrement satisfaisante à ce stade. Une approche immanente, qu'elle soit d'ordre stylistique ou sémiotique, peut nous dire de ce poème qui se présente sous la forme d'un article de journal qu'il a toutes les propriétés linguistiques de l'article de journal, ou de cet autre qui à l'air d'un bon de commande, qu'il a effectivement toutes les caractéristiques sémiotiques du bon de commande. Pourtant, il est évident que le poème n'est pas un article de journal ou un bon de commande, mais un poème. Inversement, certaines des propriétés stylistiques que nous avons pu pointer dans l'analyse qui précède appartiennent certes au poème, mais, de toute évidence, pas à l'emprunt.

Revenons par exemple au poème sans titre de Julien Blaine. Les traits stylistiques perçus (présence du sujet lyrique, métaphore filée *in absentia*, etc.) dont nous avons pu rendre compte concernent uniquement le poème, et non le mode d'emploi dont il est constitué qui, lui, ne possède pas les mêmes propriétés : ainsi par exemple ce que nous avons identifié dans le poème comme étant un adresse du sujet lyrique à un destinataire n'a pas d'existence dans le mode d'emploi, où cette adresse active une autre figure, la prosopopée (le contenu du carton sur lequel figure le mode d'emploi s'adresse directement à son utilisateur). Le déplacement d'un contexte pragmatique à l'autre entraîne en effet une modification du référent du pronom de première personne qui, en tant que déictique, se rempli de référents différents en fonction de son contexte d'apparition. Par conséquent, la présence de ce que nous avons identifié comme étant une métaphore filée *in absentia*, produisant une réification du sujet, s'avère elle aussi toute relative : en contexte, le vocabulaire concret ne fait pas figure.

Le poème de Breton « Une maison peu solide » oscille de la même manière dans son intégralité entre deux statuts, montrant qu'un même texte peut exemplifier des propriétés différentes en fonction de son contexte d'implémentation. En contexte journalistique, le rôle du texte est d'informer. L'importation dans un contexte littéraire de ce même texte entraine une modification de son statut pragmatique : d'une fonction dénotative, il passe à une fonction exemplificative, selon la distinction opérée par Goodman. Reste alors à savoir quelles sont les propriétés exemplifiées par le texte. L'analyse linguistique effectuée précédemment a mis à jour un ensemble de caractéristiques propres au fait divers, laissant à penser que le poème, tout comme le texte dont il est constitué, exemplifie des propriétés liées à son statut premier. Or l'effet produit à la lecture du poème est tout autre. Le passage d'un contexte journalistique à un contexte littéraire s'accompagne dans ce cas précis d'une modification du statut générique même du récit qui, de fait divers, devient conte : la similitude des propriétés linguistiques des deux genres, soulignée par Barthes, laisse place à l'ambiguïté :

> « au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman. C'est son immanence qui définit le fait divers. »[430]

Placé dans un contexte littéraire, le même texte a donc toutes les chances d'être lu comme une nouvelle ou un conte, précisément en raison de ses propriétés linguistiques. L'adjonction par l'auteur du nom de Guillaume Apollinaire achève de faire basculer le texte dans le genre du conte, plus précisément du conte allégorique. Dès lors plusieurs strates de lecture émergent, qui était absentes du texte origine. Chaque mot, notamment chaque mention d'un élément concret, descriptif, peut potentiellement, en fonction de la lecture, devenir une image, de type allégorique. La « rue des Martyrs », le « jeune Lespoir », son âge même, « 7 ans » où l'on retrouve le chiffre symbolique, traditionnellement considéré comme porteur d'espoir, sont autant d'éléments banals dans leur contexte d'origine qui, du fait du déplacement et de l'inflexion donnée par le nom du poète, se teintent d'un sens symbolique. Plus précisément, la présence du nom d'Apollinaire informe la lecture dans un sens métapoétique. Le bâtiment bancal, construit de façon anarchique, qui suscite la réprobation des habitants, ne serait-il pas la figuration d'un état de la poésie duquel Apollinaire, le mentor, aurait détourné Lespoir – Breton ? Le poème pourrait alors se lire comme un hommage au poète des *Calligrammes*. Qui est alors le gardien des travaux ? Mais ce qui s'y donne également à lire, c'est la présence du mystère dans un vulgaire fait divers, montrant par là même que du plus banal peut surgir l'allégorie, voire le merveilleux. Là encore, des propriétés absentes du texte se révèlent dans le poème, le texte oscillant entre la lecture littérale et la lecture figurale en fonction des contextes.

La question qui se pose peut se formuler de la façon suivante : les propriétés mise à jour par l'approche immanente sont-elles celles du poème ou celles de l'emprunt ? Question qui en présuppose une autre, plus fondamentale encore : le poème s'identifie-t-il avec l'emprunt ? On rejoint alors des préoccupations communes au ready-made poétique et au ready-made « plastique », à propos duquel nous avons vu que les caractéristiques plastiques de l'objet ne devaient pas être confondues avec celles de l'œuvre. Les propriétés de « Fontaine » ne sont pas celles de l'urinoir, pas seulement, peut-être même pas du tout, comme le défend Timothy Binkley dans « "Pièce" : contre l'esthétique »[431] à propos d'un

[430] Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Op. cit.,* p.189
[431] Timothy Binkley, « "Pièce" : contre l'esthétique », in *Esthétique et poétique, Op. cit.*, pp. 33-66

Ready-made de Duchamp : « Le but de l'œuvre en question ne saurait être éclairci par un examen de son apparence visuelle » :

> « L'analyse critique de la manifestation sensible, qui est tellement utile lorsqu'on veut connaître *La Joconde*, ne possède guère de valeur explicative lorsqu'il s'agit de *L. H. O. O. Q.* On aurait tort d'espérer pouvoir dire quelque chose de sensé à son sujet en se lançant dans de longs développements concernant la beauté du dessin de la moustache (…). Nous contemplons *La Joconde* pour y découvrir ses qualités visuelles ; mais nous abordons la "pièce" de Duchamp afin d'obtenir des informations la concernant, c'est-à-dire afin d'accéder à la pensée qui y est exprimée. »[432]

Si l'œuvre s'incarne bien dans un objet, s'il y a identité entre l'emprunt et l'œuvre, identifier l'un n'est pas équivalent à identifier l'autre. De même, les propriétés linguistiques ou sémiotiques de l'emprunt ne sont peut-être pas superposables à celles du poème. Une approche interne, linguistique, ne permet pas de différencier une poésie ready-made d'un texte écrit dans un style neutre.

Ainsi, l'idée d'exemplification ne suffit pas à rendre compte du fonctionnement réel du ready-made, en ce qu'elle reste de l'ordre de l'immanence. Preuve s'il en est de son insuffisance, elle ne s'applique pas au Ready-made duchampien. Ce serait en effet faire un grave contresens que d'affirmer à propos de *In advance of the broken arm* (1916) par exemple, que le déplacement de cette pelle à neige dans un contexte artistique la conduit à exemplifier ses propriétés esthétiques, compte tenu du fait que l'implémentation d'un objet dans un contexte artistique l'amène à fonctionner esthétiquement. Ce serait un contresens, car ce cela reviendrait à en faire une sculpture. Or le Ready-made duchampien, contrairement à la pierre trouvée sur la route qui fournit son illustration à Goodman, n'est pas une sculpture toute faite. Tous les ready-mades (le terme étant cette fois entendu au sens générique du terme), ne se fondent certes pas sur cette indifférence visuelle et exemplifient, pour certains, les propriétés matérielles, visuelles, ou verbales de leur objet, mais aucun d'entre eux ne saurait se réduire à cette simple indexation. Le poème ready-made possède, en tant qu'œuvre, des qualités qui font défaut à l'emprunt dont il est constitué, à côté desquelles une approche immanente ne peut alors que passer.

Ce problème ne concerne cependant pas uniquement les ready-mades « purs », mais également les ready-mades aidés : bien que justiciables en partie d'une analyse immanente, horizontale, ces poèmes y échappent eux aussi, le point commun à tous les poèmes basés sur

[432] *Op. cit.*, p.56

l'emprunt étant leur relation à l'extériorité et au contexte. Les descriptions linguistiques et sémiotiques qui précèdent ont ainsi malgré tout l'utilité de mettre en avant certaines propriétés spécifiques aux emprunts. Sur le plan linguistique, les énoncés empruntés ne cessent de se signaler comme déplacés, par rapport à leur nouveau contexte d'accueil bien sûr, nous y reviendrons, mais aussi, pour certains, en ce que leur arrachement à leur contexte initial les fait littéralement perdre une partie de leur sens. Un certain nombre d'énoncés qui constituent nos poèmes n'ont, lus tels quels, tout simplement aucun sens. L'étude de l'actualisation nous a en effet montré que beaucoup d'énoncés étaient fortement ancrés dans une situation d'énonciation, ce qui se traduisait notamment par l'usage fréquent de déictiques, dont le référent n'est accessible qu'en contexte. Le déplacement de ces énoncés induisant un changement de contexte, ces déictiques perdent leur référent, et l'on se trouve, dans nos poèmes, face à des énoncés qui apparaissent comme flottants, comme désancrés, ce qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la suspension des objets utilitaires chez Duchamp. Ainsi suspendus, ces énoncés ne cessent pourtant de renvoyer à leur contexte originel, dans la mesure où ils l'appellent par leur forme même. Ils ne peuvent donc, et par conséquent le texte qu'ils constituent non plus, être considérés comme autonomes.

De la même manière, la présence d'icônes dans certains poèmes va à l'encontre de l'idée d'une clôture de l'objet poème sur lui-même, comme le précise Philippe Castellin lorsqu'il explique que si les mots « se laissent séparer sans perte majeure de leur relation au monde en général, ce n'est pas le cas de l'icône et de l'image empruntée à l'univers des médias en général » :

> « Par tout ce qui rattache l'image à l'univers plastique, formes et couleurs, l'image ouvre en permanence sur des structures perceptives et sensorielles et sur des codes culturels et historique. Par ses procédures de réalisation, les techniques qu'elle manifeste, elle renvoie à un état des sciences et techniques. Par sa valeur référentielle, c'est un monde qu'elle implique. Par sa non linéarité structurale, c'est tout le code de la lecture qu'elle refuse. »[433]

Plus généralement, l'analyse ne peut passer outre le fait que tous les emprunts constituant ces poèmes sont dans tous les cas immédiatement perçus comme tels par le lecteur, et renvoient de ce fait même à un extérieur du texte, fait de plusieurs réalités distinctes : par leur forme et leur contenu, ces éléments renvoient à leur contexte d'origine, qu'ils ne cessent d'indexer, d'une part, et, de ce fait même, ils renvoient à leur contexte d'accueil précisément dans la mesure où ils apparaissent comme déplacés par rapport lui. Le

[433] Philippe Castellin, *Op. cit.,* p. 82

ready-made, tout comme dans le champ plastique, se définit avant tout par la friction des contextes qu'il provoque, par la non adhérence de l'élément déplacé à son nouveau contexte. Le « texte » que nous avons sous les yeux se donne simultanément comme emprunt et comme poème, se creusant ainsi d'une dimension supplémentaire.

Dès lors, c'est sur le déplacement même que l'analyse doit se focaliser, sur le processus à l'œuvre, ce qui implique une prise en compte sérieuse de paramètres d'ordinaire considérés comme « externes » au texte ou au poème proprement dit. A une approche stylistique devra donc se substituer une analyse de type pragmatique, ou, nous le verrons, « sémio-pragmatique », au sens où la pragmatique implique une prise en considération de paramètres externes au texte proprement dit, ainsi qu'aux effets produits par le « contexte », terme qui reste à définir. Là où, selon Laurent Jenny[434], la stylistique ne décrit pas les procédures de production du sens dans le discours, mais s'appuie sur ces descriptions qui sont celles de la pragmatique pour formuler sa propre question (« comment les procédures générales de production du sens sont-elles singularisées dans un style ? »), l'approche pragmatique invite à remonter en amont pour interroger ces procédures de production, précisément dans la mesure où le caractère évidemment « déplacé » des objets que nous avons sous les yeux sape les fondements mêmes sur lesquels une analyse stylistique peut s'ériger : elle porte sur des objets dont le statut même de poème est suspect. Au lieu de présupposer le statut de ces objet, il s'agit alors de se demander comment ces poèmes adviennent comme tels, dans la mesure où cet avènement (ou non avènement), nous serons amenée à le voir, fait partie intégrante de leur sens. A une relation horizontale entre les constituants du poème vient se substituer, ou s'adjoindre, une relation qu'on pourra qualifier de « verticale », de l'emprunt avec son extériorité, qui est double, et donc les deux facettes vont faire l'objet des deux parties qui suivent : cette extériorité concerne le contexte d'accueil de l'emprunt d'une part, son contexte originel d'autre part. Nous ferons alors notre le doute qui habite Bernard Vouilloux, dans la mesure où ce sont les frontières mêmes du poème qui sont amenées à être déplacées :

> « Je ne suis même pas sûr que l'on puisse distinguer entre immanence et transcendance, c'est-à-dire finalement (…) entre des propriétés de l'œuvre qui seraient tenues respectivement pour intrinsèques et extrinsèques : entre celles qu'elle possède et / ou qui la dénotent

[434] Laurent Jenny, « L'objet singulier de la stylistique », *Op. cit.*

(littéralement ou métaphoriquement) et celles qui lui sont attribuées au stade de la réception. »[435]

[435] Bernard Vouilloux, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, L'éclat, 1997, coll. « Tiré à part », p. 55

II - Un « texte » au second degré

Une des caractéristiques majeures du ready-made réside dans cette instabilité constitutive que nous avons commencé à décrire, dont la réduction entraînerait *de facto* la perte d'une partie considérable du sens même du poème. Le sens – la signifiance – se joue en effet dans ce clignotement même du texte qui se donne à la fois comme mode d'emploi, article de journal, bilan sanguin, carte postale, et comme poème, et superpose sans les confondre des propriétés différentes. Le fameux « cas » Pierre Ménard raconté par Borges et analysé par Danto[436] pose un problème similaire : le *Don Quichotte* écrit par Ménard est syntaxiquement identique à celui de Cervantès, et, pourtant, ces deux œuvres présentent de grandes différences dans la mesure où elles exemplifient des propriétés différentes, ayant été écrites et étant lues dans un contexte historique et socio-culturel différent. Le texte, tel qu'il est fixé sémiotiquement par la notation qui assure son identité d'un exemplaire à l'autre, ne saurait alors se confondre avec l'œuvre. En outre, le second texte a ceci de différent du premier qu'il en présuppose l'existence. Le *Don Quichotte* de Ménard, même s'il n'est pas copie ou citation de celui de Cervantès, ne cesse de s'y référer en raison de la perception par le lecteur de la similitude des deux textes. Une approche purement interne, outre qu'elle ne permettrait pas de distinguer un ready-made d'un texte écrit dans un style prosaïque, passerait ainsi nécessairement à côté d'un phénomène pourtant immédiatement perçu par le lecteur, qui est la reconnaissance du caractère déplacé de l'emprunt. Le récepteur, lecteur ou « regardeur », ne perd en effet jamais de vue que le texte, l'image ou l'objet qu'il a sous les yeux est importé, arraché à un contexte autre, qu'il continue de porter avec lui, à tel point que l'on est en droit de se demander[437] si la simple identification de l'emprunt en tant que tel suffit à faire émerger le sens, au détriment d'une véritable « lecture », dont on a pu constater la relative pauvreté. C'est en premier lieu cette reconnaissance, et l'activation d'un certain mode de lecture non adéquat au contexte d'accueil (lire un mode d'emploi dans un recueil poétique), qui enclenche le travail interprétatif. A l'instar du Ready-made duchampien, le poème ready-made exemplifierait non pas ses propriétés esthétiques, mais sa propriété d'être un objet déplacé. Partant, le *texte* du poème n'a de sens qu'une fois mis en relation avec lui-même dans son contexte originel. C'est de la comparaison entre les deux états du *texte* que surgit le sens, la différence, « inframince », entre l'élément brut et le même élément déplacé n'étant pas d'ordre linguistique mais pragmatique :

[436] Dans *La Transfiguration du banal, Op. cit.*
[437] Dans le cas des poèmes ready-mades « purs », où aucune intervention de l'auteur n'est décelable.

> « Si une occurrence délibérément réitérée est syntaxiquement (et, le cas échéant, sémantiquement) identique à la première, il s'en faut de beaucoup qu'elle lui soit pragmatiquement équivalente : elle en diffère précisément en ceci qu'au pôle de la réception (à la condition d'être perçue), le contexte d'une occurrence O' de O a pour contexte O et non pas O-1. »[438]

Le *texte* que nous avons sous les yeux acquiert un fonctionnement référentiel particulier comparable à celui de la citation tel que le décrit Danto, pour lequel la citation ne consiste pas à répéter un fragment, mais à le rapporter. Son référent n'est donc pas celui du fragment cité, mais ce fragment lui-même.

Le déplacement du référent

La question est alors de savoir ce que le poème, en tant que système énonciatif second, dit du texte qui le compose, issu d'un système énonciatif premier. En effet, ce qu'Antoine Compagnon explique à propos de la citation est applicable dans une certaine mesure au ready-made, à savoir que celle-ci n'engage pas une simple relation entre deux textes, mais une relation entre deux systèmes, chacun composé d'un texte et d'un sujet, qui constituent une entité sémiotique originale. Il n'y a donc pas redondance entre les deux textes, mais une mise en relation de deux systèmes énonciatifs par le biais de la citation, ou, plus précisément pour ce qui nous concerne, du déplacement[439] : « Mettant en relation deux systèmes sémiotiques inconvertibles, la citation est elle-même un rapport sémiotique, qu'il convient d'analyser comme tel. »[440]

L'emprunt dont est composé le poème acquiert alors un fonctionnement analogue à celui du signe, il se fait même signe. La façon dont un poète comme Bernard Heidsieck présente ses propres prélèvements nous met sur cette voie. A propos de « B2/B3 » il écrit qu'il s'agit d'

> « une description quasi-minutieuse et purement technique de certains mécanismes de financement bancaire. Oui. Jargon d'usage. (…) Le sens de la chose dite important moins que sa valeur de symbole. »[441]

Si, selon la définition qu'en donne Benveniste, une phrase ou un énoncé n'est pas un signe parce qu'elle ne s'intègre pas dans une unité de langage supérieur et qu' « il lui manque

[438] Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, 2004, coll. « L'extrême contemporain », p.96
[439] Nous avons en effet vu que le terme de « citation » n'était pas adéquat pour décrire le ready-made. Si les deux termes renvoient au même geste de déplacement, ils ne sauraient se confondre. Voir première partie.
[440] Antoine Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation,* Paris, Seuil, 1979, p.57
[441] « Notes sur le poème-partition B2-B3. Exorcisme ». *Partition V, Op. cit.* p.49

l'identité formelle nécessaire qui permet de reconnaître et de rééditer le signe »[442], pour Antoine Compagnon, il est possible, en référence à un niveau d'analyse supérieur, celui des phénomènes interdiscursifs, d'accorder que certaines phrases « soient dites signes, dans l'interdiscursif, très précisément parce que, si leur énonciation est toujours unique, leur énoncé, d'être répété, fait signe »[443]. Certaines phrases, mais, aussi, plus généralement, certains textes dans leur entier, certains objets, certaines images, bref, tous les éléments composants les poèmes ready-mades, du fait de leur déplacement, peuvent alors être considérés comme des signes dans la mesure où ils se constituent comme des unités indécomposables. En outre, pour l'auteur, la citation s'apparente au signe dans sa définition peircienne, comme structure triadique objet-representamen-interprétant, mettant en relation deux systèmes S1 et S2, qui seraient respectivement l'objet et le representamen, le lien entre les deux étant permis par la présence d'un interprétant, le lecteur. Plus généralement, l'opposition primordiale est ici, selon nous, celle de la mention et de l'usage : les constituants des poèmes ready-mades ont ceci de particulier qu'ils sont employés en mention, et non en usage. Ce sont des poèmes au second degré. C'est d'ailleurs en cela, comme nous l'avons vu, que leur contenu, qu'il soit iconique, scriptural ou objectal, s'apparente à l'objet. Selon Antoine Compagnon la citation entraine en effet nécessairement la différenciation de deux niveaux de langue, « un *langage-objet, L1*, dont il est parlé, et un *métalangage, L2*, dans lequel il est parlé du premier. »[444] Dans le poème ready-made, à la différence de la citation, seul le « langage-objet » est visible, aucun métalangage ne venant le prendre en charge, ou, plutôt, le métalangage et le langage-objet sont indistincts, la prise en charge énonciative se faisant comme nous allons le voir par d'autres moyens, non discursifs.

Cela explique l'échec relatif de l'analyse linguistique, qui sépare les composantes de l'emprunt alors que c'est l'ensemble qui fait sens, et lui seul, du moins dans le cas des ready-mades purs dont on a noté l'absence d'hétérogénéité interne. Le mode de signification des poèmes ready-mades, fondés sur la répétition, est donc double, à l'instar des phénomènes dialogiques décrits par Bakhtine : « Il fait sens selon les deux registres dont il relève : énoncé d'une part, mais aussi signe, relation entre les deux discours S1 et S2 »[445] (discours propre et discours d'autrui). Ainsi, l'objet langagier que nous avons sous les yeux est moins un texte, à analyser comme tel, que ce soit comme objet clos et soumis à des structures ou tissu

[442] *Idem*
[443] *Idem*
[444] *Ibid.,* p.82
[445] *Ibid.,* p.68

polyphonique, résultant du tissage de réseaux intertextuels, qu'un « texte », c'est à dire un objet ou bloc langagier au second degré, un texte-cité.

L'acte et la parole

Au sens dénoté de l'emprunt viennent alors se greffer l'ensemble de ce qu'Antoine Compagnon nomme les « valeurs de répétition », non perceptibles d'un point de vue strictement linguistique, indissociables de l'acte même dont il procède :

> « Il existe une puissance de la citation indépendante du sens, parce qu'elle ouvre un potentiel, un potentiel sémantique certes, ou langagier, mais elle est une manœuvre du langage par le langage, elle joint le geste à la parole, et comme geste, elle excède toujours le sens. »[446]

Le ready-made donne ainsi à voir un acte, dont il constitue en quelque sorte la mémoire, le résidu. Cette perception invite à considérer le poème comme étant de l'ordre du processus, à prendre en compte l'acte dont il procède comme partie intégrante de la signification. La proximité du ready-made avec le domaine de la performance, aussi bien dans le domaine plastique que dans le domaine poétique, n'est pas surprenante de ce point de vue. Nombreux sont en effet les poètes auteurs de ready-mades à pratiquer la performance, à commencer par Bernard Heidsieck, dont les « biopsies » ont pour vocation d'être diffusées en public dans le cadre de ce qu'il nomme sa « poésie-action », parfois accompagnées d'une performance comme nous le verrons à propos de « La Semaine ». L'œuvre de Julien Blaine, dont une grande partie est consacrée à la performance, le confirme également avec force. Les propos tenus par l'auteur à propos de l'importance de l'action, seraient ainsi tout à fait applicables tels quels à ce qui se produit dans le poème ready-made. Blaine considère ainsi l'objet poème, tel qu'il apparaît dans le livre, comme étant de l'ordre du résidu :

> « Le poème, c'est autre chose. Cela se passe en amont. C'est-à-dire que ce qui m'intéresse, c'est tout ce qui est en amont. (…) ce qui compte, c'est ce qui a précédé la phase définitive. Qui est le livre »[447]

Ce qui précède le texte, ce qui est en amont, ne saurait être confondu avec un quelconque manuscrit ou avant-texte, mais consiste en un acte de déplacement, rendu perceptible au niveau du poème, donc de la réception, par la friction des contextes qui en résulte. La dynamique citationnelle implique ainsi « une définition du sens comme phénomène et non comme signification lexicale »[448] : le locutoire y occupe peu de place au profit de l'illocutoire et du perlocutoire. Ce que fait le poème, résidu d'un geste déjà accompli, et l'effet qu'il

[446] *Ibid.,* p.44
[447] Julien Blaine, « Entretien avec Julien Blaine et Jean-François Bory », *Poésure et peintrie, Op. cit.,* p.354
[448] Lia Kurts, *Art. cit.*

produit, importent autant si ce n'est plus que ce qu'il dit, son contenu lexical étant par définition relativement pauvre, banal.

Le travail du lecteur

Comme le rappelle Marcel Duchamp, tout œuvre d'art est à deux pôles : « il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. ». D'un côté le pôle de la production, de l'autre celui de la réception. Dans le cas du ready-made les choses ne sont pas aussi tranchées puisque le poète ne produit pas son texte. Il travaille donc d'emblée sur un produit fini qui, du point de vue textuel, va rester dans le même état tout au long du processus. De ce point de vue le poète se situe alors lui-même du côté de la réception : il est d'abord lecteur, ou regardeur. Le poème ready-made invite ainsi à dépasser cette opposition binaire entre production et réception. Les deux pôles se voient confondus à tous les niveaux, dans la mesure où celui qui occupe d'ordinaire le pôle de la production se présente ici dans une posture de récepteur, qui se mue bientôt en posture de « montreur ». L'intervention du poète ne consiste pas à produire mais à montrer : c'est un processus d'indexation.

Le sens du ready-made se compose ainsi de « deux variables qu'il précipite », sa valeur de signification, et « le complexe de ses valeurs de répétition, l'ensemble des valeurs dialogiques acquises par la citation dans le procès de répétition qui en fait un signe »[449]. La place accordée à la réception, lecteur ou « regardeur », devient alors considérable. « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », disait Duchamp, et le récepteur qui fait le ready-made, tant le pôle de la réception se voit surinvesti. Celle-ci comporte, toujours selon Antoine Compagnon, trois phases. La reconnaissance préalable par le lecteur du caractère déplacé de l'emprunt est tout d'abord une condition *sine qua none* au déploiement du sens, faute de quoi la lecture en resterait au sens dénoté, manquant ainsi l'essentiel. Contrairement à ce que l'on observe dans le cas des citations, aucune marque linguistique de prise en charge énonciative n'est perceptible dans le ready-made : aucune séparation typographique (guillemets, deux points) ni énonciative ne signale que l'on a affaire à un emprunt, ne vient marquer une rupture dans un discours premier. La seule capacité du lecteur à reconnaître l'emprunt est donc requise. Une fois que ce dernier a pris acte du fait que l'élément qui compose le poème est un « signe interdiscursif », il entre dans la phase de « compréhension » : « la citation est comprise, c'est-à-dire que sa signification comme énonciation nouvelle est entendue »[450]. Mais la reconnaissance et la compréhension ne tarissent pas le sens de l'emprunt, et c'est dans

[449] Antoine Compagnon, *Op. cit.*, p.68
[450] *Idem*

la phase dite d' « interprétation » que l'essentiel du sens va se jouer. Le lecteur se livre alors à un travail qui consiste à interpréter la répétition, à comprendre la relation que le déplacement noue entre les deux systèmes énonciatifs, et les liens que l'emprunt conserve avec son contexte d'origine. Il s'agit d'interpréter le déplacement comme « acte dont le sens n'est pas donné », qui déborde du sens dénoté. La place accordée au lecteur rapproche le poème ready-made de ce que Umberto Eco a décrit sous le nom d' « œuvre ouverte » : seule l'interprétation du lecteur en active le sens. C'est en cela que l'élément emprunté, d'énoncé banal à vocation purement fonctionnelle, se fait œuvre, en ce qu'il devient « un *message* fondamentalement *ambigu* »[451].

L'ouverture de l'œuvre, qui rend le sens instable, pose alors le risque de la dilution de ce dernier : y a-t-il autant d'interprétations que de « regardeurs » ? Dans le cas de la citation, la pluralité des valeurs de répétition est néanmoins circonscrite par le discours second, discours-cadre qui donne des indices sur le sens que l'auteur entend donner aux propos qu'il cite. L'isolement de l'emprunt dans le ready-made enlève au lecteur cet indice. Pourtant, une appropriation minimale a lieu. L'élément déplacé, dont on a vu qu'il était par définition privé d'auteur s'inscrit en effet dans un nouveau système énonciatif, où il se voit pris en charge par une instance auctoriale (nommée et mise en scène dans le paratexte). Le texte emprunté se voit doté *a posteriori* de la fonction auteur (à distinguer soigneusement alors du scripteur). Les éléments d'information extérieurs au texte, propres au contexte, orientent fortement l'interprétation. Sans tomber dans une poétique de l'intention, la réinscription des ready-mades dans les projets poétiques de leurs auteurs permet d'en saisir sinon le sens total, chose impossible puisqu'une grande partie en est laissée à l'interprétation du lecteur, du moins la signification de l'acte dont ils procèdent.

Poésie et société

Deux systèmes énonciatifs sont ainsi constamment mis en relation par l'acte de déplacement : la poésie d'une part, les langages non poétiques parlés dans la société d'autre part. Quels types de relations s'établissent entre eux ? Qu'est-ce que le premier, qui accueille le second en son sein, cherche à en dire ? Si, comme nous allons le voir, l'acte de déplacement procède d'intentions sensiblement différentes en fonction des époques et des auteurs, une signification commune en émerge, qui est l'affirmation d'une volonté de renouer lien dissolu entre le poésie et le quotidien le plus banal, entre la poésie et la société. Le simple fait de puiser dans les langages sociétaux, quels qu'ils soient (médias, journaux, publicité ou

[451] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte, Op. cit.*, p. 9

bilans médicaux) est porteur de sens en ce qu'il implique de facto une déhiérarchisation des langages.

> « Il s'agissait, ici (…) d'introduire dans un poème-partition certaines préoccupations, certains problèmes journellement posés, étroitement circonscrits mais particulièrement concrets et immédiats, pour quiconque. Et de les habiller, et de les projeter hors de leurs cadres et limites de convention (…) leur communiquer un flux, un ressort, une électricité, à même de ressuciter, renouer le contact rompu entre ces deux étrangers – sinon ennemis – que sont devenus, depuis… depuis…la poésie et la société. »[452]

Renouer, donc, avec le quotidien, telle semble être la visée commune aux poèmes ready-mades, qui va souvent de pair avec la pensée d'une poésie capable d'agir sur le monde, pensée commune aux avant-gardes du XXe siècle. Pour François Noudelmann les avant-gardes ont en effet pour point commun un certain interventionnisme, l'idée que la poésie est en mesure de contribuer à « changer la vie » : l'idée formulée par Lautréamont et reprise par les dadaïstes puis les surréalistes d'une « poésie faite par tous », relève ainsi d'un idéal qui tend « désenclaver la création littéraire de ses formes convenues afin de lui redonner le sens d'une expérimentation vitale. »[453] La poésie devient un « moyen » :

> « A aucun moment la production littéraire ou picturale, depuis dada, déjà, n'avait une valeur intrinsèque, n'était une fin en soi, mais elle était un moyen transitoire, un mode de connaissance, une borne indicative, une des expressions de l'homme dans la lutte pour la connaissance, pour l'objectivation de la vie. »[454]

Pour autant, la fonction de l'acte de déplacement n'est pas la même partout : s'il s'agit de restaurer un lien perdu entre poésie et société et d'affirmer la légitimité poétique du langage quotidien, c'est en vue d'objectifs sensiblement différents, non nécessairement exclusifs les uns des autres, que l'on peut classer en trois catégories. Le prélèvement participe dans certains cas d'une volonté de valorisation esthétique du banal, remplissant une fonction esthétique. Dans d'autres cas, c'est à une fonction heuristique que le ready-made aspire, le prélèvement ayant pour but l'observation à des fins de connaissances. Enfin, le même acte peut revêtir une fonction critique, lorsqu'il s'agit de dénoncer l'idéologie sous-jacente au langage emprunté par le biais de détournement.

[452] Bernard Heidsieck, « Notes sur le poème-partition B2 / B3 », *Op. cit.*, p.55
[453] François Noudelmann, *Avant-garde et modernité*, Paris, Hachette, 2000, coll. « Contours littéraires », p.73
[454] Tristan Tzara, « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1948), *Œuvres complètes V (1924-1963)*, Paris, Flammarion, 1982, p. 73

A – « tu lis les prospectus, les placards, les affiches, voilà la poésie ce matin »[455] (fonction esthétique)

Le poème ready-made résulte de l'acte de déplacement d'un élément d'une sphère non poétique, celle du « quotidien », à une sphère « poétique » (la nature et les composantes exactes de ce contexte seront spécifiées plus loin), généralement perçue par le récepteur comme lieu propice à la lecture de textes (où à la réception d'images) possédant une valeur esthétique. Pour reprendre les termes de Goodman précédemment cités, la nouvelle implémentation de l'élément emprunté en modifie la réception, le lecteur ou spectateur étant invité à le considérer sous un nouveau jour. En devenant poème, il devient par là même un « candidat à l'appréciation esthétique ». Si, comme nous l'avons vu, cette affirmation ne suffit pas à décrire le fonctionnement de l'ensemble des poèmes ready-mades, il n'en reste pas moins que dans de nombreux cas un premier sens peut se déduire de l'acte de prélèvement et de déplacement d'un contexte à un autre, celui de l'affirmation en creux du caractère potentiellement esthétique de l'élément déplacé. Son passage d'une sphère à l'autre correspond à une mise en lumière de certaines de ses propriétés jusque là passées inaperçues.

> « Je crois avoir trouvé dans les prospectus une source d'inspiration…[et dans] les catalogues, les affiches, les réclames de toutes sortes. Croyez-moi, la poésie de notre époque y est incluse. Je l'en ferai jaillir. »[456]

A l'image d'Apollinaire qui entend conférer à ces matériaux nouveaux une dignité égale à celle des poèmes antiques, nombreux sont les poètes qui signifient par leur acte que n'importe quel élément, y compris le plus vulgaire en apparence, peut devenir poème, et, par là même, faire l'objet d'une appréciation esthétique. Le ready-made se rapproche alors de l'esthétique du « poème trouvé », en ce sens que le rôle du poète est un rôle de dévoilement d'une beauté déjà présente mais cachée, rendue invisible par l'usage quotidien. En retirant à l'emprunt sa fonction utilitaire, sa dimension esthétique peut être révélée.

[455] Apollinaire, « Zone »
[456] Propos d'Apollinaire rapportés par André Billy dans « Comment je suis devenu poète », *Les Soirées de Paris*, octobre 1912

1/ « La poésie est dans la rue »[457]

Cette préoccupation est commune aux poètes de l' « Esprit Nouveau », qui, au début du XXe siècle, puisent un nouveau langage poétique dans l'espace urbain qui connaissait à l'époque de profondes mutations. Le fleurissement des affiches publicitaires et autres enseignes lumineuses sur les murs de la ville, les gros titres des journaux et le développement de la presse, constituent pour ces poètes autant de révolutions langagières auxquelles la poésie est restée trop longtemps hermétique. Le « profond aujourd'hui » est ainsi célébré en ces termes par Blaise Cendrars en 1924 :

> « dans ce travail prodigieux, au milieu de tout ce coton, ce caoutchouc, ce café, ce riz (…) ces bananes, ces aciers en T, la langue – des mots et des choses, et des disques et des runes, et du portugais et du chinois, et des chiffres et des marques de fabrique, des patentes industrielles, des timbres-poste, des billets de passage, des feuilles de connaissement, le code des signaux, la T.S.F. – la langue se refait et prend corps (…) les journaux qui ignorent la grammaire et la syntaxe pour mieux frapper l'œil avec les placards typographiques et les annonces, les prix pleins de sensibilité sous une cravate dans une vitrine, les affiches multicolores et les lettres gigantesques qui étayent les architectures hybrides des villes et qui enjambent les rues, les nouvelles constellations électriques qui montent chaque soir au ciel, l'abécédaire des fumées dans le vent du matin.
> Aujourd'hui.
> Profond aujourd'hui. »[458]

Les langages nouveaux créés par la multiplication des moyens de communication, mais aussi le langage expressément non poétique sont mis à l'honneur par le poète dans ses écrits où il affirme leur beauté propre :

> « La poésie est dans la rue. Elle va bras dessus bras dessous avec le Rire. Elle le mène boire à la source, dans les bistrots de quartier, où le rire des petites gens est si savoureux et le langage qui leur coule des lèvres si beau. »[459]

> « Nous ne faisons plus de la littérature. (…) Nous sommes souvent peuple et vulgaire, nous aimons tous les néologismes, le langage précis et barbare de la science et de la technique, les langues étrangères et les idiotismes du terroir. »[460]

[457] Blaise Cendrars, « Blaise Cendrars vous parle…», entretiens avec Michel Manoll (1952), *Œuvres complètes*, VIII*,* Paris, Denoël, 1964, p. 57
[458] Blaise Cendrars, « Le principe d'utilité » (1924), *Aujourd'hui, (1917-1929)*, Paris, Denoël, 1987 *Op. cit.*, p.54
[459] « Blaise Cendrars vous parle », *Op. cit.*, p.57
[460] « Poètes », *Op. cit*., p.98

Cette célébration, énoncée dans les écrits, est celle-là même qui est induite par l'emprunt d'un fait divers dans la presse que constitue le « télégramme-poème » « Dernière heure ». Hisser le fait divers au rang de poème, c'est affirmer sa beauté qui est celle de la modernité, une beauté de l'éphémère, de la circonstance, comme l'explique Henri Béhar, selon lequel ce poème montre que, pour Cendrars, la circonstance est d'elle-même poétique, c'est-à-dire qu'elle demande à être perçue dans un état de réceptivité particulière. Poésie *de la circonstance*, et non poésie de circonstance conçue pour obéir à une demande, « comme dira plus tard Tristan Tzara, issue des faits eux-mêmes, de leur retentissement au niveau émotionnel. »[461] C'est aussi affirmer la beauté du langage même employé par la presse, qui, toujours selon Henri Béhar, enseigne au poète « le dépouillement, et l'aident à se libérer de l' "ancien jeu des vers" »[462]. L'appellation de « télégramme-poème » que Cendrars confère à « Dernière heure » à la fin même du texte fait entendre une équivalence entre le langage du télégramme, moyen de communication moderne, et le poème. Au télégramme est conféré la dignité de poème, à moins que ce ne soit le poème qui prenne modèle sur le télégramme. Le remaniement effectué par le poète par rapport à l'original (modification des temps verbaux et simplification de l'action), en accentuant son côté dramatique, vient encore ajouter une strate de sens allant dans la même direction, en convoquant un autre langage, celui du cinématographe. L'utilisation du présent crée un effet d'actualisation, donnant à l'ensemble une force picturale, et la juxtaposition des événements n'est pas sans évoquer le montage des plans au cinéma.

Cet intérêt pour la modernité urbaine est celle-là même qui anime Jíří Kolár et le « Groupe 42 » dont il faisait partie, dont le but était de « découvrir la dimension poétique du milieu urbain prise dans sa modernité et sa quotidienneté, le nouveau paysage des villes de notre civilisation. »[463] L'acte même qui consiste à donner des noms d'œuvres d'art célèbres à des images banales, à l'œuvre dans les « Trois mystifications », n'est-il pas d'ailleurs une façon de les sublimer, une façon d'en revendiquer un intérêt au moins égal à celui des œuvres d'art concernées ? Le légendage a ici clairement pour fonction d'affirmer une égalité, en hissant ces vignettes de carte postale au rang d'œuvres illustres. Si ce geste possède bien entendu une dimension provocatrice, il appelle également une interprétation neuve des images en question en invitant à la comparaison esthétique. En mentionnant le titre d'œuvres existantes, et célèbres, le poète convoque en effet une seconde image non présente dans le poème, mais qui vient se superposer à la première image au moment de la réception. Une

[461] Henri Béhar, *Op. cit.*, p.111
[462] *Idem*
[463] Raoul-Jean Moulin, « Une démystification de la parole et de l'image », *Op. cit.*, p.19

relation à trois pôles s'établit entre l'image présente, sa légende, et l'œuvre absente, convoquée dans la mémoire du récepteur, amenant ce dernier à se poser la question de la relation entre les œuvres mentionnées et l'image : celle-ci peut-elle être considérée comme un commentaire de celle-là ? Ou un simple écho, une manière pour le poète de confronter les images afin d'y retrouver des constantes par exemple ? A priori, peu de relations unissent les images en question : mis à part la présence de l'élément aquatique duquel nous avons déjà fait mention, quel rapport peut-on établir entre une forêt et une femme à sa toilette (« Degas, "Femme à sa toilette"»), entre un tigre et un harem (« Ingres, "Le bain turc" ») ? Si la confrontation thématique laisse l'énigme entière, en revanche une relation d'ordre stylistique est perceptible. L'exotisme de l'image du tigre, les courbes rondes qui y dominent ne sont en effet pas sans faire songer à celles des femmes représentées sur le tableau d'Ingres. De manier plus flagrante encore, le cadrage particulier de la photographie de la forêt inondée (l'image est coupée dans sa partie supérieure, laissant invisibles les cimes des arbres) rappelle ostensiblement l'art du cadrage, inspiré par la photographie justement, de Degas. La confrontation d'images banales et d'œuvres d'art célèbres résonne ainsi comme une invitation à porter un regard esthétique sur ces images sans intérêt particulier a priori, par le biais de la « mystification ».

2 / Le quotidien, le merveilleux

« Tranchons-en : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. »[464] Les ready-mades surréalistes constituent avant tout un geste d'affirmation de la présence du merveilleux dans le quotidien par l'effet d'étrangement que produit le déplacement de l'élément prélevé. Le « merveilleux quotidien », qui est le « merveilleux moderne » selon Aragon investit les objets quotidiens et leur environnement urbain : les réclames et les vitrines sont ainsi au centre de l'attention du narrateur d'*Anicet ou le panorama* puis du *Paysan de Paris*. La Beauté moderne se trouve dans la boutique d'un tailleur où des mannequins « frappent les âmes sensibles à ce prodige qu'un vêtement se suffise à soi-même »[465], les appareils d'un orthopédiste sont des « béquilles évocatrices de sorcières », le faux jour des devantures produit un « merveilleux

[464] André Breton, « Manifeste du surréalisme » (1924), *Op. cit.*, p.24-25
[465] Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926

subterfuge »[466]. Cette attention à l'objet quotidien à l'œuvre dans les objets trouvés, se retrouve dans les poèmes-objets de Breton où la mise en scène de l'objet accompagné de textes en révèle les potentialités cachées.

L'opération de révolution de notre regard sur les choses qui nous entourent au quotidien pour en révéler la beauté insolite que constitue l'objet trouvé surréaliste trouve son écho dans les poèmes ready-mades : le déplacement d'un texte ou d'un énoncé dans la sphère poétique produit un effet d'étrangement similaire et laisse apparaître les potentialités du langage quotidien, comme le laissent penser ces réflexions d'Aragon dans « La peinture au défi » :

> « Il ne semble pas que l'homme soit doué d'une faculté d'étonnement infinie. Sans quoi il ne ferait que commencer de s'étonner de ses plus communes façons de penser. "Le pain est sur la table", dira-t-il aussi bien pour annoncer qu'il vient de l'y poser que pour l'illustration de ses grammaires, sans entendre ce qui rend dans ses propres paroles un son si étrange et lointain. Et si tout ce qui est ainsi extraordinairement ordinaire trouve par hasard quelqu'un pour en ressentir l'insolite, le paralysant insolite, on tiendra ce quelqu'un pour un malade. »[467]

Eveiller en chacun cette faculté à saisir le caractère étrange et lointain des paroles les plus ordinaires, telle semble être la visée d'un poème antérieur d'Aragon, « Persienne », où la simple répétition du mot tout au long du texte produit un effet saisissant d'étrangement par dissolution du sens. Pour Aragon « le merveilleux s'oppose à ce qui est machinalement »[468] : le simple geste de déplacement d'un contexte à l'autre perturbe les habitudes de lecture, et fait se substituer à la lecture machinale d'un fait divers par exemple une lecture allégorique qui en fait surgir le merveilleux, de par le « nouveau rapport » qui se crée alors. De la même manière, la liste des « Breton » de l'annuaire parisien reproduite dans « PSTT » résonne d'une toute autre manière un fois transférée dans l'espace du poème, comme une multiplication inquiétante du sujet ou la mise en évidence du caractère étrange de ce lien fortuit entre des individus étrangers les uns aux autres, comme le souligne Aragon : « André Breton transcrit exactement dans un annuaire l'adresse de tous ceux qui se retourneraient dans la rue à l'appel de *son* nom. Lien mystérieux, imposé, réalité plus puissante sur nos cœurs que le beau vers, cette habileté de commande. »[469] La mise à jour du potentiel merveilleux des énoncés les plus

[466] voir Henri Béhar, « Le merveilleux dans le discours surréaliste. Essai de terminologie », *Mélusine* n°XX, « Merveilleux et Surréalisme », Lausanne, L'Age d'Homme, 2000
[467] Aragon, « La peinture au défi » (1930), *Les Collages*, *Op. cit.*, p.35
[468] *Ibid.* p.36
[469] Aragon, « A quoi pensez-vous ? », *Chroniques I 1918-1932*, Bernard Leuillot (ed.), Paris, Stock, 1998, (première parution *Les Ecrits Nouveaux,* Août-Septembre 1921), p.99

banals trouve son illustration la plus éclatante dans les *152 Proverbes mis au goût du jour* par Eluard et Péret où la simple substitution de termes crée des images inouïes. Dans tous ces cas, les valeurs de répétition liées au geste même vont dans le même sens, celui de l'affirmation de la présence du merveilleux dans les énoncés produits au quotidien.

Si la mise à distance produite par le déplacement a pour effet premier d'autoriser la contemplation esthétique de l'élément emprunté, cette esthétisation n'est pas l'apanage de tous les poèmes ready-mades. Elle est même catégoriquement refusée par certains poètes, qui, comme Duchamp, se fondent sur une « indifférence » esthétique, à l'instar d'Olivier Cadiot : « L'esthétisme des perles de langage, fut-il « moderne » (celui des Fleurs de Tarbes), ne viserait que le dernier cri stylistique, c'est-à-dire une énième pose »[470]. La mise à distance permet également une forme d'objectivation qui lui confère une fonction heuristique.

B – « Poésies-biopsies »[471] (fonction heuristique)

Le ready-made semble propice à cette fonction dans la mesure où les deux gestes dont il procède, le prélèvement d'une part, le déplacement dans un contexte nouveau d'autre part se rapprochent en eux-mêmes de procédures d'ordre scientifique, d'observation du réel. Le prélèvement se voit ainsi rapproché de la biopsie, ou de la dissection, et le déplacement produit un effet de mise à distance qui confère à l'élément prélevé un statut d'objet d'observation : il permet de le considérer d'une manière « objective ». Cela donne dans certains cas lieu à une mise en ordre du réel, de l'ordre du classement, ou de la taxinomie, proche là encore d'une démarche de type scientifique. Dans tous les cas, le ready-made est pensé et affirmé comme un moyen de connaissance à part entière, et le modèle scientifique explicitement convoqué.

1 / Disséquer, prélever, observer

La première action engagée par le poète producteur du ready-made est une action sur la langue. D'un point de vue pratique, cette action est dans un premier temps de l'ordre de la sélection et du découpage : à l'instar du collagiste le poète puise dans un répertoire de

[470] Pierre Alféri et Olivier Cadiot, « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale n°1, Op. cit.*, p.10
[471] L'expression est de Bernard Heidsieck

messages préformés qui constituent son matériau de travail à l'aide de ses ciseaux. Cette action de découpage met d'emblée le poète dans un rapport externe à la langue qui devient un matériau plastique au sens propre du terme, comme le précise Burroughs à propos du *cut-up* dans *The Job* : « La possibilité qu'a le peintre de toucher et de manipuler son matériau a conduit aux techniques de montage il y a soixante ans. (…) Ces techniques peuvent montrer à l'écrivain ce que sont les mots, le mettre en communication tactile avec les mots »[472]. Puiser dans la langue, c'est donc au sens propre y pratiquer des coupes mais c'est aussi la disséquer, et il est intéressant de ce point de vue de constater que les métaphores de type biologique ou scientifique abondent dans le discours des poètes. Jírí Kolár compare ainsi son travail poétique et plastique à celui du biologiste, l'objet d'étude étant ici la matière même des textes et reproduction utilisées :

> « Le déchirement, le froissage ou la lacération des textes et des reproductions n'était pas à mes yeux une destruction. J'avais plutôt le sentiment d'un interrogatoire, l'impression de poser toujours des questions à quelque chose, ou de quelque chose qui m'en aurait posé. J'étais curieux de savoir ce qu'il y avait au-delà du feuillet, au-delà de l'écriture, au-delà de l'image, au-dedans de tout. (…) C'était un étrange travail d'anatomiste ou de biologiste. »[473]

La manipulation de discours préformés, d'images ou d'objets s'apparente à une dissection dans l'acte même de découpage, mais aussi dans la visée : il s'agit de mieux connaître ce qui est manipulé en l'ouvrant. Bernard Heidsieck donne quant à lui à ses poèmes ready-mades le nom de « biopsies », « prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen histologique »[474] (Petit Larousse illustré) affirmant par là même la proximité de son travail poétique avec celui du biologiste qui isole un fragment prélevé dans le but de l'étudier, le prélèvement portant non pas sur le corps humain mais sur le « corps social »[475]. L'usage du magnétophone, qui permet de se passer de l'imitation et autorise un prélèvement « brut », est pensé dans cette optique par le poète comme un instrument rendant possible une « approche plus exacte de la réalité »[476]. La captation directe de bruits extérieurs et de paroles énoncées par le « corps social » à l'œuvre dans de nombreux ready-mades comme « La Cage » (radio taxi) ou « La Semaine » (indicatifs horaires d'*Europe n°1*), faisant du poème une « éponge », ou une « serpillère », devient alors gage d'objectivité. Les énoncés produits par ce corps sont isolés grâce au geste de prélèvement, coupés de leur contexte originel où ils remplissent un

[472] William S. Burroughs, *Le Job (entretiens avec Daniel Odier)*, Paris, Belfond, 1979, coll. « entretiens », p.46
[473] Jiri Kolar, « Réponses », *L'œil de Prague, Op. cit.*, p.179
[474] Définition du Petit Larousse illustré citée par Bernard Heidsieck au début du recueil *Biopsies*, Limoges, Al Dante, 2008, p. 5
[475] *Idem*
[476] *Idem*

rôle fonctionnel pour venir prendre place dans un contexte sinon neutre (nous verrons qu'il n'en est rien), du moins pensé comme à part. L'espace blanc de la galerie, la page blanche du livre, sont autant de réceptacles propices à l'observation, comparables en cela au laboratoire du biologiste.

La présence même, nombreuse, d'énoncés de type scientifique dans les poèmes ready-mades, constitue une affirmation en creux de la proximité des deux pratiques. Le bilan d'examens biologiques est en effet un matériau récurrent des poèmes : bilan sanguin dans le « Portrait en rouge de Julien Blaine » par Jean-François Bory et dans l' « Autoportrait à l'écharpe rouge » d'Anne-James Chaton, résultats d'un frottis cervical chez Kati Molnar, ces poèmes nous donnent à lire les résultats de prélèvement préalablement effectués sur des corps (celui-là même de poètes dans les deux premiers cas) dans ce qui peut être alors lu comme une forme de mise en abyme.

A la métaphore biologique du poème ready-made comme biopsie s'adjoint celle, optique, du ready-made comme lunette pour mieux voir, que l'on retrouve par exemple chez Patrick Bouvet, auteur de cut-up forgés à partir des discours médiatiques qui ont entouré, par exemple, les attentats du 11 Septembre 2001 :

> « Mon but est de me servir du langage des médias pour révéler ce qui se cache en filigrane. Je pense à ce film où le héros met des lunettes spéciales permettant de voir tous les messages subliminaux, c'est un peu kitsch mais c'est d'une certaine manière ma démarche. »[477]

Ici évoquée sur le mode de la réminiscence kitsch de films de série B, cette référence à l'optique apparaît en filigrane dans les propos d'Olivier Cadiot lorsqu'il évoque la possibilité, grâce au ready-made, de « négocier avec les clichés » : « C'est la relation, la négociation avec eux qui produit l'écriture. On peut se déplacer dedans en 3D. Traités, filtrés et surtout vus d' "ailleurs". »[478] Le cliché est traité comme une image numérique à l'intérieur de laquelle une circulation est rendue possible : le passage d'une vision simple en deux dimensions à une vision en trois dimensions en permet une saisie globale, et, surtout, une vue « d'ailleurs », une révélation de la face cachée d'ordinaire inaccessible au regard. On retrouve là, sous une forme modernisée, la référence à l'optique, science qui, précisément, permet de voir ce qui est invisible à l'œil nu, de découvrir des facettes inexplorées du réel, d'ouvrir la vision : de montrer ce qui était déjà là mais que nous ne voyions pas faute d'outils adéquats.

[477] Entretien par Yannick Nowak. Paris, octobre 2000, http://www.fluctuat.net/livres/interview/patrick_bouvet.htm

[478] Olivier Cadiot, « Correspondance Olivier Cadiot / Jacques Sivan », *JAVA* n°13, Dossier « L'insoutenable légèreté d'Olivier Cadiot », Eté 1995, p.57

Cette référence à l'optique, parfois thématisée comme on peut le voir dans le ready-made « Poème optophonétique » d'Arturo Schwarz qui n'est autre qu'un tableau d'oculiste, était déjà présente dans l'œuvre de Duchamp, notamment dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, « matrice optique »[479] résultant d'un « agencement mécanique et optique précis »[480]. Cette œuvre, qui est elle-même un processus de dénudement, « donc de vision », une mise à nu du processus qui donne réalité au « voir absolu »[481] selon Jacques Sivan, procède, tout comme le Ready-made, d'une mise à contribution des « témoins oculistes », et des « regardeurs », le public, désigné ici par son organe de vision. Là où l'appel au « rétinien » joue sur la séduction de l'œil par les formes et la couleur, le recours au regardeur et à l'optique enclenche une vision objectivante de nature différente. La référence aux sciences optiques traverse le Surréalisme comme une constante, ce dont témoigne le photomontage qui servit d'illustration du *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* (1938) montrant André Breton derrière un microscope. Selon Guillaume Le Gall, « Breton tenait l'observation pour un acte constitutif du surréalisme »[482]. Pensé « sur le modèle médical »[483], le Surréalisme se donne donc également comme une entreprise de connaissance scientifique du réel passant par la vision, entreprise dans laquelle les progrès de la science optique sont mis à contribution par le recours constant à la photographie. Celle-ci permet en effet l'enregistrement d'une réalité inédite par les changements d'échelle qu'elle produit (gros plans), sa capacité à dévoiler le détail des choses. Elle passe en outre aux yeux des surréalistes comme un « gage de présentation des objets dans leur plus simple expression »[484], un document brut, du fait de l'automaticité de la prise de vue. Enfin, le document photographique « permet d'isoler les objets de leur contexte, de leur donner une nouvelle signification »[485] : la prise de vue s'apparente dans ses objectifs au ready-made, et le modèle scientifique est commun aux deux pratiques. Le ready-made, poème-objet ou texte, se donne en effet comme le résultat d'une vision, d'une sélection opérée par le poète au sein du réel que ce dernier nous donne à son tour à voir, ou à lire. Le prélèvement et l'isolement de textes,

[479] Jacques Sivan, *Op. cit.*, p. 7
[480] *Idem*
[481] *Ibid.*, p. 8
[482] Guillaume Le Gall, « Voir est un acte », *La Subversion des images,* Paris, Centre Georges Pompidou, 2009, p.217
[483] *Ibid.* p.219
[484] *Ibid.* p.220
[485] *Idem*

dans le cas de Breton par exemple équivalent au gros plan photographique en ce qu'ils forcent à scruter l'élément prélevé dans ses moindres détails[486].

L'acte dont procède le ready-made se colore ainsi d'une signification seconde en convoquant les modèles scientifiques de la dissection et de la biopsie.

2 / Répertorier, classer

Au geste de prélèvement, qui suppose une sélection, succède le déplacement de l'élément sélectionné au sein d'un contexte nouveau. Se pose alors la question du mode d'exposition de l'emprunt : selon quelles procédures sera-t-il soumis au regard et / ou à la lecture du récepteur ? Là encore, le recours au modèle scientifique n'est pas rare. Si l'élément isolé se retrouve parfois tout simplement « épinglé » sur la page blanche à la manière d'un papillon sur une planche, il est d'autres modes de mise en scène qui équivalent à des mises en ordre rationnalisées du réel et de ses représentations.

Chez Jíří Kolár le geste de déplacement s'apparente ainsi à un geste de collecte des objets produits de façon anonyme, dans lesquels il voit un nouveau « folklore urbain » tout aussi digne d'attention que l'ancien. Le poète parle ainsi de « collection »[487] et apparente son action à celle de l'anthropologue dont la tâche consiste à collecter puis à classer ses trouvailles :

> « (…) je me suis rendu compte que ces objets, étant l'œuvre de créateurs anonymes, constituaient, à l'époque moderne, parallèlement aux débuts de l'art moderne, quelque chose d'aussi autonome et d'aussi original que l'avait été le vieux folklore. Ce nouveau folklore était singulier dans la mesure où il n'apparaissait vraiment que dans les grandes villes. »[488]

Dans son analyse de l'œuvre du poète plasticien, Raoul-Jean Moulin compare cette dernière au catalogue de la Manufacture d'Armes et Cycles de Saint Etienne, « une manière d'encyclopédie visuelle des objets qui nous entouraient et nous furent attachés par plaisir ou

[486] Le modèle photographique est également celui de Denis Roche dans ses *Dépôts de savoirs et de technique*, gigantesque collage obtenu grâce à la captation de fragments tirés des sources multiples (ouvrages, documents) trouvées chez les personnes dont elles se présentent comme le portrait. Les fragments y apparaissent coupés de manière arbitraire, à la manière d'un cadrage, et l'ensemble se présente sous la forme d'une succession de lignes à la manière d'une planche contact.
[487] Jíří Kolár, *Op. cit.*, p.173
[488] *Idem*

nécessité »[489]. L'inventaire n'est cependant pas, comme dans le catalogue précité, dépourvu de significations, en ce que le travail de Kolár montre son aptitude

> « à se saisir d'une totalité, à déchiffrer des ensembles cohérents à travers une multitude d'éléments autonomes et disparates, à opérer une mise en ordre qui se double d'une mise en question de ce monde et du regard que nous posons sur lui. »[490]

Les liens mis à jour par les « Trois mystifications » en sont un exemple, en ce qu'ils tissent des liens inédits et éclairants, tout en constituant une forme de mémoire, de recueil.

La collecte, le recensement, sont également à l'œuvre chez Bernard Heidsieck, dont les thèmes récurrents finissent par former un champ d'investigation assez restreint pour être identifiable. Le monde de la communication et de l'information (les médias de masse, journal radiodiffusé de l'ORTF dans « La mer est grosse », indicatifs horaires *d'Europe n°1* dans « La Semaine », les moyens de communications, comme la radio taxi de « La cage »), et la société marchande et financière (le monde de la banque, familier au poète lui-même banquier, apparaît ainsi entre autres dans « B2 / B3 », ou celui de la prostitution dans « Tu viens, chéri ? ») et les énoncés qu'ils génèrent constituent les thèmes de recherche de prédilection du poète. L'usage de la liste, fréquent chez Bernard Heidsieck (les poèmes-partitions *Vaduz* et *Derviche, Le Robert* sont construits sur ce principe), se retrouve dans les biopsies, notamment dans « La semaine » où la systématicité et l'exhaustivité du relevé des indicatifs horaires témoignent d'un souci de précision scientifique.

L'idée d'une approche scientifique est enfin au cœur du dispositif mis en place par Jacques Henri Michot dans son *ABC de la barbarie*. Cet ouvrage, qui porte pour sous-titre « bréviaire des bruits » se présente en effet sous la forme d'un abécédaire, qui recense de façon rigoureuse les divers « bruits », leitmotive, slogans, phrasés stéréotypés des médias, mots d'ordres, appartenant à plusieurs champs, marchand, politique, publicitaire et médiatique :

> **« Acteur encore inconnu qui explose littéralement dans le dernier film de B.**
> Acteurs qui jouent avec leurs tripes, acteurs très physiques
> Activistes
> **Actualité oblige…** *Cf.* **Audimat, Echéance électorale**
>
> ***Adaptations nécessaires aux lois du marché***
> *Cf.* ***Ancien apparatchik***
> Adeptes de la manière forte[i] »

[489] Raoul-Jean Moulin, « Une démystification de la parole et de l'image », in *Jíří Kolár*, Paris, Editions Georges Fall, 1973, coll. « Bibli opus », p.13
[490] *Idem*

Cette liste est accompagnée d'un abondant paratexte, notes de bas de page et préfaces, qui miment un appareil critique et servent à mettre en place une fiction : l'ouvrage dans son intégralité se présente comme la publication d'un manuscrit inachevé écrit par certain Barnabé B., dont la folle entreprise de recensement aurait été interrompue par une mort mystérieuse. La publication cet ouvrage serait due à Jérémie B et François B, ses amis. Ainsi la seconde page de garde (fictive) indique, sous le titre : « texte établi, préfacé et annoté par François B / Avec des notes additionnelles et une postface posthume de Jérémie B ». L'ensemble du dispositif, tout en jouant sur des codes romanesques connus, se présente comme une entreprise d'ordre scientifique, de type encyclopédique, un répertoire des bruits qui nous assaillent de façon journalière, désignés comme étant la langue de la barbarie.

La parenté du geste du poète et de celui du biologiste n'est donc pas neutre, le modèle scientifique se voit fréquemment convoqué. Cependant cette valeur heuristique ne doit pas nous égarer : il ne s'agit pas, pour le poète, de rechercher une quelconque Vérité ou une connaissance « poétique » du monde par le travail sur la matière du mot et de la langue, fonction que des poètes comme Yves Bonnefoy confient à la poésie[491]. L'objet qui s'offre à l'investigation « scientifique » n'est pas le monde en tant qu'il serait insaisissable par le langage, mais ses représentations telles que les véhiculent les multiples messages, verbaux, iconiques, etc. en circulation dans la société contemporaine. Si la poésie s'est, dès l'origine, pensée come mode de connaissance du monde concurrente de la science, la spécificité de la relation ici tissée se trouve dans la proximité des modes d'investigation, et la revendication d'une forme d'objectivité de la part du poète qui se fait observateur.

3 / Pour quel mode de connaissance ?

La visée heuristique semble donc commune à de nombreux poètes pratiquant le ready-made. Si le modèle scientifique est abondamment convoqué pour définir l'acte, cela ne doit cependant pas masquer les profondes différences dans la nature même de la connaissance recherchée.

[491] Yves Bonnefoy, « Y a-t-il une vérité poétique ? » : « j'appelle cette recherche, de la présence et d'un sens, la poésie. Et j'accorde à cette dernière une capacité, d'expérience de la vérité… », *Vérité poétique et vérité scientifique*, Paris, PUF, 1989, p.50

Déchiffrer

Le recours à l'isolement et à la manipulation procède chez les surréalistes d'une volonté de dévoilement du merveilleux à l'œuvre dans le quotidien. L'arrachement de tel élément à son contexte originel doit pouvoir, en le libérant de l'usage, en révéler les dimensions cachées qui sont d'ordre symbolique. Nous avons pu le constater dans « Une maison peu solide », le basculement opéré à l'intérieur du poème dévoile un monde saturé de signes que nous ne voyons pas faute des bons instruments (l'imagination). Ce qui pour le lecteur de journal quotidien apparaît comme un simple fait divers se révèle être un récit allégorique pour le poète, d'une toute autre portée symbolique. Le modèle scientifique, rationnel est donc, paradoxalement, le vecteur même par lequel le poète se donne les moyens d'accéder à l'irrationnel, au surréel :

> « C'est à travers le monde sensible que le merveilleux attendu peut se manifester. Si la connaissance du monde extérieur est programme des sciences exactes, alors celles-ci "devraient être les clés du véritable merveilleux". »[492]

L'isolement, sur la page, ou le mur de la galerie, de l'élément prélevé, lui confère une dimension énigmatique, et fait naître chez le lecteur ou le spectateur un désir d'interprétation, de déchiffrement qui porte en premier lieu sur l'objet lui-même. Déçu dans certains cas (l'objet reste mutique, l'énoncé littéralement littéral), il ne l'est pas dans le cas du ready-made surréaliste (nécessairement aidé) où le lecteur découvre des sens inédits, des liens nouveaux, où du sens, et un autre mode de connaissance, se créent.

Il ne l'est pas non plus lorsqu'il parcourt les *13427 Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine, dont certains se présentent sous la forme de ready-mades aidés, dans la mesure où là aussi le monde qui y est donné à voir est un monde à décoder. Pas de « merveilleux » ici à l'horizon, mais un monde saturé de signes auxquels l'œil blasé n'a pas nécessairement accès, faute de savoir regarder : « Nous partons d'un postulat, le monde peut être entièrement lu ; en vertu de ce postulat, au lieu de penser et traduire le monde nous le restituons »[493]. D'où cette injonction du poète à ouvrir l'œil :

> « Simplement pour dire
> qu'en ouvrant l'œil
> Simplement pour dire
> qu'en ouvrant l'o eil
> Vous verrez des Poèmes Métaphysiques
> - au quotidien – partout :
> dans les trains, dans les aéroports, dans les
> hôpitaux, dans les forêts, sur les routes…

[492] Guillaume Le Gall, *Op. cit.* p.219
[493] Julien Blaine, *Agentzia* n°11/12, 1969

dans les notices, les modes d'emplois, le
posologies, les plans, les lexiques, les cartes,
les guides…
et ailleurs encore… »[494]

Le recueil des *13427 Poèmes métaphysiques* en constitue une collecte inachevée, inachevable par définition, proposition de lecture du réel via une forme fixe que le poète voudrait comparable à celle du sonnet. Dès cette introduction, le poète transmet en quelque sorte le flambeau au lecteur, l'enjoignant à modifier sa perception pour devenir à son tour « auteur », ou plutôt inventeur, au sens étymologique du terme, de poèmes métaphysiques. La forme bipartite du poème métaphysique constitue une forme d'instrument d'optique, un moyen de mise en relation sur le modèle illustration / légende constamment perverti, de données prélevées dans le réel et ses représentations. Le « Poème métaphysique n°50 » fonctionne ainsi comme un rébus à décoder, une énigme à déchiffrer certes créée par le poète, mais dont des avatars sont présents à l'état « de nature » dans son environnement immédiat. L'avertissement donné par le poète nous enjoint à prendre notre temps pour contempler ces poèmes simples en apparence : « Feuillette plus lentement / Pour mieux voir / Lire davantage / Et lire d'avantage // être interpellé d'importance »[495]. L'appel à un mode de lecture précis résonne avec l'appel à « ouvrir l'œil » comme l'indexation de la présence de sens cachés que seule une forme de conversion du regard peut révéler. Dans une série de photographies intitulée « vertigo signi », Julien Blaine propose des prises de vues d'objets abîmés, tordus, modifiés, qu'il met en opposition, avec le ready-made duchampien dans le but de montrer que ce dernier n'est pas définitif :

> « Si je montre (…) un urinoir ou une petite cuillère intacts, ce sont des *ready-made*, si je montre un urinoir brisé en mille morceaux dont on ne reconnaîtrait que les lettres « UR » (par exemple) et une petite cuillère tordue ce ne sont plus des *ready-made* mais ce sont des *vertigo signi.* »[496]

Le « vertigo signi », c'est donc le signe présent à l'intérieur de l'objet le plus banal à partir du moment où ce dernier se voit modifié d'une quelconque façon (ce que, dans notre acception moins restreinte du terme, nous appelons ready-made aidé), la façon dont l'objet cesse d'exercer sa fonction utilitaire pour se mettre à signifier à la manière d'un hiéroglyphe. La connaissance visée par le poète dans sa pratique du ready-made est ainsi comparable à celle

[494] Julien Blaine *13427 Poèmes métaphysiques,* p.9
[495] *Ibid.*, p.203
[496] *Sortie de quarantaine (perron*), Marseille, Nèpe, 1992, n.p.

des surréalistes en ce qu'elle consiste en une entreprise de déchiffrement des signes dans le quotidien.

Témoigner

Retrouver la chose elle-même derrière le symbole, rendre les objets à leur opacité muette et les signes à leur matérialité propre, tels sont les objectifs de Jírí Kolár, en tous points opposés à ceux des surréalistes sur ce plan :

> « Tous mes efforts ont tendu à arracher les choses au contexte de leurs significations symboliques conventionnelles, à les délivrer de l'escamotage écœurant qui en fait autant de symboles. Tout a été recouvert d'un sédiment de symboles face auquel le sens s'évanouit en fumée. »[497]

Les poèmes trouvés de Kolár, comme le formulaire bancaire sur lequel un inconnu a griffonné (« Facture ») et qu'il repêche dans une poubelle, se présentent ainsi avant tout comme des témoignages matériels purs : « c'est-à-dire que la valeur symbolique que les surréalistes croyaient découvrir dans leurs "objets trouvés" est ici absente. »[498] Le poète se désigne d'ailleurs lui-même comme un « témoin oculaire », qui propose un nouveau mode de perception du monde ce qui suppose, de la part du poète, un abandon du mot écrit nécessairement porteur de sens symboliques :

> « Je suis venu à la destruction du langage poétique par la même voie, à travers le même mode de perception, par une approche des choses et du monde aussi nouvelle ou différente que celle que d'autres avaient adoptée dans les autres disciplines. (…) J'ai parlé d'un nouveau mode de perception – cela veut dire qu'il m'est devenu impossible de continuer à chercher la poésie dans le mot écrit. J'ai dû m'aventurer en dehors du mot, me mettre en quête d'une nouvelle langue vivante. »[499]

Le geste de déplacement s'apparente ainsi chez Kolár à un geste de dénudation de l'élément emprunté, qui se voit rendu à sa matérialité opaque sans qu'aucun discours ne puisse venir le recouvrir. Un témoignage pur.

Comprendre

L'idée de témoignage se retrouve dans nombre de pratiques de poésies ready-mades, assorties cependant d'une autre visée : si la connaissance est le but premier du poète qui prélève et déplace des fragments du monde, celle-ci ne se saurait se suffire à elle-même, et,

[497] Jírí Kolár, *Op. cit.*, p.194
[498] *Idem*
[499] *Ibid.* p.172

dans la plupart des cas, l'action de dénudation de l'emprunt doit mener à une prise de conscience. Bernard Heidsieck explique ainsi qu'il incombe au poème de

> « fouiller, d'éveiller, racler, écorcher, mettre à nu ou de continûment rouvrir la plaie de certaines évidences et dans ce rôle d'acide, de forcer coûte que coûte la jungle ou carapace au milieu ou derrière lesquelles se réfugient ou s'émoussent, se calfeutrent ou s'assoupissent nos sensibilités, nos facultés de réception et d'attention. Dans un constant souci de mise en conscience… »[500]

A la fonction heuristique du geste s'adjoint alors une fonction critique.

C – « Détournements mineurs »[501] (fonction critique)

Contrairement au Ready-made duchampien qui porte dans la majorité de ses occurrences sur des objets tridimensionnels, mais conformément à l'usage élargi du ready-made visible dans les arts plastiques à partir des années 1960, la plupart des poèmes ready-mades utilisent non pas des objets bruts mais des énoncés ou des images, où des représentations sont véhiculées. Le déplacement de tel énoncé ou telle image dans un nouveau contexte, avec l'effet de dénudation qui en découle, en permet l'observation « objective », et, par là même, autorise la prise de conscience des valeurs qui y sont cachées, de l'idéologie qui les sous-tend. On passe ainsi de la mise en lumière à la mise en conscience. La valeur de répétition qui s'adjoint au sens de l'élément prélevé consiste en une dénonciation des valeurs véhiculées par l'emprunt. C'est la définition même du détournement telle que Christophe Hanna la propose. Pour lui, détourner, c'est

> « faire un usage délibérément déplacé – donc inorthodoxe – d'un signe. Et détourner a toujours une visée active : produire un effet de sens dirigé contre le système de valeurs et de croyances doxales qu'implique directement l'usage orthodoxe de l'objet détourné. »[502]

Théorisé en 1956 par Guy Debord et Jil G. Wolman[503], le détournement implique en effet un déplacement, l'usage d'un signe préexistant dans un contexte inapproprié. En cela, il procède d'un geste analogue à celui du ready-made dont il est une des modalités possibles. Les différentes définitions existantes du détournement étant plutôt vagues, nous réservons à ce terme la fonction critique, voire politique du déplacement, à l'instar de Christophe Hanna qui confère au détournement une visée explicitement subversive à l'encontre du système de

[500] Bernard Heidsieck, « Notes sur le poème-partition D4P (Art Poétique) », *Notes Convergentes, Op. cit.* p. 31
[501] Expression de Guy Debord et J. G. Wolman
[502] Christophe Hanna, *Poésie action directe, Op. cit.*, p.107
[503] « Mode d'emploi du détournement », *Les Lèvres nues* n°8, Mai 1956

valeurs véhiculé par l'élément détourné, et de Guy Debord et Jil G. Wolman qui voient dans le détournement une arme politique. Debord oppose ainsi clairement le détournement et la citation, en ce que la citation marque la reconnaissance d'une forme d'autorité, là où le détournement est une pratique révolutionnaire :

> « 208. Le détournement est le contraire de la citation, de l'autorité théorique toujours falsifiée du seul fait qu'elle est devenue citation ; fragment arraché à son contexte, à son mouvement, et finalement à son époque comme référence globale et à l'option précise qu'elle était à l'intérieur de cette référence, exactement reconnue ou erronée.
> Le détournement est le langage fluide de l'anti-idéologie. Il apparaît dans la communication qui sait qu'elle ne peut prétendre détenir aucune garantie en elle-même et définitivement. […] C'est […] sa propre cohérence, en lui-même et avec les faits praticables, qui peut confirmer l'ancien noyau de vérité qu'il ramène. Le détournement n'a fondé sa cause sur rien d'extérieur à sa propre vérité comme critique présente. »[504]

Les situationnistes pensent ainsi le détournement comme un acte révolutionnaire, insurrectionnel, dont chacun peut s'emparer. Ainsi pour Jean-Pierre Vaneigem,

> « le détournement est un geste révolutionnaire le plus cohérent, le plus populaire et le mieux adapté à la pratique insurrectionnelle. Par une sorte de mouvement naturel – la passion du jeu – il entraîne vers l'extrême radicalisation. »[505]

Le poème ready-made est ainsi parfois pensé comme moyen de critique de la société via les représentations qu'elle véhicule dans les énoncés en apparence les plus anodins. La reconnaissance par le lecteur de l'élément emprunté appelle en effet de la part de ce dernier une prise de distance vis à vis des énoncés qui émaillent son quotidien propice à la réflexion critique : « Les déformations introduites dans les éléments détournés doivent tendre à se simplifier à l'extrême, la principale force d'un détournement étant fonction directe de sa reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire. »[506] Emergent alors un ensemble de significations secondes d'ordinaire occultées par l'utilitarité de l'élément en question, par sa « banalité » même. C'est précisément parce qu'il apparaît comme banal que tel énoncé paraît anodin, or c'est justement dans l'anodin que se loge l'idéologie dominante : elle avance masquée. L'acte même de sortir tel élément de son contexte pour le mettre en lumière revient ainsi à nier le caractère anodin du banal, à en indexer les sens occultés. Le complexe des valeurs de répétition liées au déplacement porte alors sur ces sens seconds, ces connotations, ces présupposés que le lecteur est invité à rechercher par lui-même.

[504] Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (Editions Buchet-Chastel, 1967), p.199
[505] Jean-Pierre Vaneigem, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, coll. « NRF », p. 277
[506] Guy Debord et J. G. Wolman, *Op. cit.*

1 / Défiger une langue morte

> « Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer. »[507]

Cette dimension critique est présente dès les détournements dadaïstes, ready-mades aidés portant sur des slogans publicitaires ou des proverbes. La critique d'une langue « que le journalisme avait ravagée et rendue impossible »[508] est certes passée, comme chez Hugo Ball l'auteur de cette formule, par l'abandon pur et simple du sémantisme au profit d'une poésie phonétique, mais les détournements y ont également contribué. Commentant l'emploi de matériaux nouveaux et de « lieux communs » par les poètes dadaïstes, Tzara insiste ainsi sur l'aspect critique inclut dans ce geste, qui n'existait pas chez leurs prédécesseurs, Apollinaire ou Cendrars :

> « S'il est évident que l'emploi de matériaux différents dérive des cubistes et celui des lieux communs d'Apollinaire, de Cendrars, de Max Jacob ou de Reverdy, ce ne sont pas uniquement les mêmes raisons d'ordre plastique ou littéraire qui entrent en ligne de compte pour Dada. C'est le sens polémique attaché au procédé qui prime et celui-ci n'est pas d'ordre descriptif ou explicatif, mais inclus dans la conception même de l'objet qui en résulte. »[509]

De la même manière, Aragon souligne la dimension critique de l'entreprise, en parlant, à propos de l'emploi d'expressions toutes faites dans les titres des publications Dada, de « démoralisation du langage »[510].

Les slogans Dada, calqués sur des formules existantes, reposent sur la reconnaissance de la formule publicitaire et la dichotomie qui s'instaure entre cette formulation et son contenu : « SOUSCRIVEZ a DADA, LE SEUL EMPRUNT QUI NE RAPPORTE RIEN ». Rien ici n'est à vendre autre qu'un nom au sémantisme flou, « dada ». Fonctionnant à vide, la tournure publicitaire révèle ses rouages, sa rhétorique propre à manipuler le consommateur potentiel. « Ready-mades verbaux », « bien de consommation sans consommateurs », ces formules jouent en effet, selon François Sullerot[511], sur des mécanismes communs au discours publicitaire, rendus inefficaces par la substitution de l'objet à vendre, comme la prise à partie du lecteur ou l'appel à l'action. La présence insolite de telles injonctions dans un contexte

[507] Tristan Tzara, « Manifeste Dada » (1918), *Op. cit.* p.33
[508] Hugo Ball, cité par Hans Richter, *Dada, art et anti-art*, Bruxelles, Editions de la connaissance, s. d., p.38
[509] Tristan Tzara, préface à Georges Hugnet, *L'Aventure Dada (1916-1922),* Paris, Seghers, 1971, p.7
[510] Aragon, « Collages dans le roman et dans le film », *Les Collages, Op. cit.*, p.114
[511] François Sullerot, « Des mots sur le marché », *Cahiers de l'association pour l'étude de Dada et du Surréalisme* N°3, 1969, *Dada et la typographie*, pp.63-69

littéraire, donc dans une situation d'énonciation inappropriée à ce type d'interaction commerciale, est vectrice d'humour, et, partant, un bon moyen de critiquer le mode d'énonciation propre au langage publicitaire.

Le fonctionnement des *152 Proverbes mis au goût du jour* est comparable à celui des détournements de slogans publicitaires. Là encore, l'énoncé ne vise pas une réalité extérieure, mais un mode d'énonciation :

> « Le *jeu touchant* est l'équivalent littéraire du *ready-made* aidé ou non : le choix et l'agencement du tout-fait l'emportent sur la facture. L'intertextualité induit un déplacement du référent, l'énoncé ne renvoie plus à une chose ou une idée dans une relation de représentation du monde réel mais à une phrase préexistante. »[512]

La visée critique des *Proverbes mis au goût du jour* concerne ainsi le mode d'énonciation proverbial et tout ce qu'il peut avoir de figé, de figeant, voire de mortifère. Conjugué au présent dit « de vérité générale », le proverbe constitue en effet, sous des apparences anodines, une réalité langagière peu supportable au regard des poètes dadaïstes, celle d'un énoncé prétendument éternel, à jamais figé dans la langue. Briser le proverbe en y introduisant des mots parasitaires (par substitution) revient à défiger la langue en réactivant les catachrèses. Comme l'explique M. P. Bellanger, le propre de l'expression figée est de faire passer directement « de la séquence sonore de la phrase au référent : l'opération de symbolisation n'est plus distinguée ni réeffectuée. »[513] La correction de l'énoncé amène « à dissocier de nouveau les opérations, à refabriquer consciemment les référents »[514]. Une prise de conscience s'opère alors chez le lecteur qui joue de la reconnaissance du proverbe originel et de la distance entre la phrase proposée et celle du répertoire commun. L'opération de déplacement et de modification du proverbe revient ainsi à affirmer la non pérennité de ces énoncés prétendument immuables, à réactualiser des bouts de langue morte. Le ready-made aidé participe de la critique d'une langue usée, commune aux dadaïstes, dont résonne cette constatation de Paulhan dans la préface au n°1 de *Proverbe*, d'ailleurs partagée par Duchamp : « les mots s'usent à force de servir et quand ils ont une fois réussi ne donnent plus beaucoup d'eux-mêmes ». Le poète doit se révolter contre ce langage, contre la manière abrutissante dont chaque jour on en use, mais cette critique est inséparable d'une pratique neuve : *Proverbe* n'existe « que pour justifier les mots ».

Le travail sur le lieu commun procède ainsi d'une critique de la langue en ce qu'elle apparaît comme figée, morte, et par là même comme le terreau de l'immobilisme, voire de

[512] M. P. Bellanger, *Op. cit.*, p.120
[513] *Ibid.*, p.131
[514] *Idem*

l'autoritarisme. La mise à nu du fonctionnement de la maxime ou du proverbe devient mise en scène de « l'acte d'autorité terroriste, de l'abus de pouvoir de la structure » qui suffit « à faire passer pour sagesse l'énoncé le plus pauvre »[515]. Un proverbe comme « à petits tonneaux, petits tonneaux » renferme une tautologie mais le mode d'énonciation le fait passer pour une vérité générale. L'énonciation sentencieuse, dans son assertivité, s'apparente à un acte autoritariste. Les détournements dada se font ainsi dans un esprit de révolte contre le langage et son « bon usage », logique, en tant qu'il est le reflet de l'idéologie petite bourgeoise et conformiste : « Le contrôle de la morale et de la logique nous ont infligé l'impassibilité devant les agents de police – cause de l'esclavage – rats putrides… »[516].

La langue en tant qu'elle est fixée, normée, est aussi la cible d'Olivier Cadiot lorsqu'il utilise des exemples de grammaire pour construire son *Art Poétic'*. En travaillant sur le cliché via l'exemple de grammaire Cadiot s'en prend en effet à la façon dont la grammaire institue la norme dans la langue et aux valeurs qui s'y associent. L'auteur attribue en effet au cliché une valeur symbolique, lorsqu'il l'associe au blason : « le cliché est à la fois matériel comme un blason (des armes parlantes) et immatériel comme une méthodologie »[517]. Pour Lia Kurts, le vocabulaire héraldique signale ici la valeur symbolique des blocs langagiers : « ces blocs sont l'indice de valeurs virtuelles associées, y compris de valeurs axiologiques, d'autant plus repérables que l'énoncé est figé. »[518] Les représentations véhiculées par les énoncés prétendument neutres se voient ainsi mises à l'examen par la mise à distance :

> « quand on s'ennuie le temps le temps *s'enfuit* très vite on dit qu'il est nul ne peut empêcher le temps de s'écouler : on dit qu'il est le temps ruine les plus solides édifices il y a pour tout travail un temps le temps est bien sot est celui qui le perd »

Un simple exercice à trous comme celui-ci s'avère ainsi un enchaînement ininterrompu de clichés (c'est d'ailleurs la condition pour que l'élève puisse trouver le mot manquant : il doit connaître l'expression toute faite). L'apprentissage de la langue coïncide avec l'imprégnation de valeurs liées aux énoncés figés qu'elle comporte. Chez Cadiot le détournement ne repose par sur la substitution provocatrice, mais sur la simple monstration, décrite par Jacques Sivan pour qui le travail d'écriture ne se fait pas

> « à partir du code normalisateur de la langue, par une instance qui lui serait extérieure, il est celui de ce code de lui-même qui se disloque. Travail d'une langue qui ne doit son salut qu'à sa propre

[515] *Idem*
[516] Tristan Tzara, « Manifeste Dada » (1918), *Op. cit.*, p.33
[517] Entretien avec Jacques Sivan, *Java* n°13, *Op. cit.*
[518] Lia Kurts, *Art. cit.*

> déliquescence, qu'à son propre pourrissement, puisque l'auteur n'intervient à aucun moment dans ce processus d'effritement, et de régénérescence. (…) La subversion, parce qu'elle n'est pas voulue, par ce qu'elle est indifférente, est alors absolue. »[519]

Si les clichés et les lieux communs en tant qu'ils sont le lieu de fixation de valeurs sont souvent pris pour cible, c'est vers le langage médiatique en général que la critique se porte essentiellement à partir de la seconde moitié du siècle.

2 / Virus, parasites : vers une « guérilla » biologique

a – La poésie comme arme

Le développement des médias de masse au cours des années 1960 apporte une conscience accrue de la portée idéologique du lieu commun, tel qu'il est véhiculé par le discours médiatique et publicitaire. Le situationnisme, notamment les thèses de Debord sur la « société du spectacle », trouvent un écho auprès de nombreux poètes qui entendent user de leur art à des fins de dénonciation de la société médiatique et marchande. La dénonciation porte sur la langue et l'idéologie quelle porte avec elle, mais aussi sur les images dont l'utilisation se systématise dans les médias grâce aux nouveaux moyens de diffusion. Or l'image publicitaire

> « joue, on le sait aujourd'hui, un rôle prépondérant dans la transmission des idées reçues, des idéologies. Car, derrière ces "images" se cache le plus souvent un discours qui, secrètement,[…] en désigne le sens : la prétendue "civilisation de l'image" est le rideau fermé à l'abri duquel s'installe et se renforce l'omniprésence d'un discours univoque et impératif. »[520]

À l'enthousiasme moderniste du début du siècle qui voyait dans cette évolution une source de progrès, succède ainsi une méfiance vis-à-vis des médias, soupçonnés de véhiculer l'idéologie dominante du pouvoir, et d'être source d'aliénation des masses. Dans une perspective proche de celle des situationnistes, certains poètes voient dans le développement des médias un danger réel pour l'individu :

> « Face au phénomène apparent de cancer communicatif que constituent les "mass media", et face à la production iconographique infinie et indiscriminée de notre "civilisation de l'image", s'est créée une sorte d'interlangue massifiée (ce qu'on appelle les "langages

[519] Jacques Sivan, « Image-de-langue, une question d'identité », *Machine-Manifeste*, Paris, Leo Scheer, 2003, coll. « manifestes », p.71-72
[520] J. P. Bobillot, *Op. cit.*, p.103

> technologiques" - Bense) qui correspond parfaitement à des attitudes analogues de massification. »[521]

Cette « interlangue » est celle de l'aliénation, sa force communicative source de mystification, d'« aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir »[522]. Véhicule d'oppression des masses, c'est la langue elle-même qui est alors perçue comme réduite à un fétiche, une marchandise.

Dans un article paru en 1995 dans le numéro 1 de la *Revue de Littérature générale*, Christian Prigent explique que le *cut-up* n'a rien d'un truc formel, applicable comme recette, dans la mesure où « il met en jeu une autre posture du sujet face à l'articulation réel / symbolique »[523]. Cette affirmation s'applique, nous semble-t-il, non seulement au *cut-up*, mais à toutes les pratiques qui mettent en scène la langue des médias. Travailler à partir d'un matériau langagier préformé, c'est en effet toujours travailler non pas sur le « réel », mais sur le symbolique, sur du sens préformé, et sur la façon dont le réel nous est présenté via cette langue dont le principe moteur repose précisément sur une déformation du réel. La remise en branle de ces discours déformants consiste alors à parler contre les paroles, à « défaire le voile du symbolique spectacularisé et défaire, pour le refaire autrement, le tissu des langues »[524], ce qui engage, de la part du poète, une posture d'ordre éthique, Prigent parle de « morale », une décision d'ordre philosophique basée sur la reconnaissance du fait qu'il n'est de réel que représenté et sur le refus de se laisser aliéner à cette représentation.

Travailler à partir d'énoncés empruntés, c'est donc dans un premier temps pour ces poètes adopter une posture de refus, de résistance, et postuler pour la poésie une possibilité d'action sur les représentations qui passe par une action sur la langue. Dès son invention par William S. Burroughs et Brion Gysin le *cut-up* a été pensé sur ce mode : dans *Révolution électronique*, Burroughs propose de l'utiliser à des fins révolutionnaires, comme une « arme de longue portée »[525] permettant le brouillage de l'information qui fonctionnerait selon une logique virale, posture que l'on retrouve aujourd'hui chez certains poètes comme Christophe Hanna qui pense également cette action sur le mode terroriste d'une « poésie action

[521] Eugieno Miccini et Michele Perfetti, « Poesia visiva », in *Poesure et Peintrie, Op. cit.*, p.562
[522] Guy Debord, *Op. cit.*, p.31
[523] « La mécanique lyrique », *Revue de littérature générale* n°1, *Op. cit.,* p.110
[524] *Idem*
[525] William S. Burroughs, *Révolution électronique*, Paris, HC – D'Arts, 1999, p.7

directe »[526] ou encore d'une poésie comme art de « guérilla urbaine »[527] agissant par infiltration, comme un virus. De nombreux poètes conçoivent ainsi leur art comme une forme de résistance au flux ininterrompu du parler médiatique et la poésie comme lieu où cette résistance peut encore avoir lieu, ce qui implique de la part du poète une forme d'implication, une posture qu'on qualifierait d' « engagée » mais dans un sens non sartrien, au sens où le poète intervient par son dire au cœur de ce que Jean-Pierre Bobillot appelle la « problématique communicationnelle »[528]. La problématique politique est au cœur de ces pratiques, mais celles-ci se trouvent à l'opposé de la posture « engagée » telle qu'elle s'est exprimée dans les années 1940-1950. Adriano Spatola explique ainsi que la notion d'engagement est encore dépendante « d'une poésie discursive et pathétique », « qui ne fait qu'abuser des formules petites bourgeoises empruntées au XIXe siècle »[529]. Pour lui, la poésie dite « engagée », de par sa forme, est inefficace, en ce qu'elle se borne à une simple « fonction réflexive » dans viser à une action réelle :

> « Ainsi réduite, elle n'a nul pouvoir à mettre en crise quelque vision du monde que ce soit, elle s'intègre à la panoplie des opinions courantes et invite le lecteur à la résignation, alors que l'unique engagement possible est celui de combattre la résignation. »[530]

Bernard Heidsieck formule la même critique lorsqu'il oppose, dans ses *Notes convergentes*, sa tâche de poète, qui consiste à « chercher en tout premier lieu à exorciser les emprises coercitives croissantes et successives qui affleurent, s'amplifient et règnent dans l'écheveau », à l'attitude passive qui se contente « crier, criailler, geindre et pleurer à sa porte, les yeux braqués sur un âge révolu»[531]. L'horizon d'une poésie efficace est ainsi commun aux poètes pratiquant le détournement : en puisant ses matériaux dans les énoncés produits par les médias de masse, ces poètes entendent travailler sur le phénomène de reconnaissance de l'emprunt pour provoquer des situations de lecture ambiguës et mettre à mal nos habitudes de lecture. C'est en effet par l'habitude, par l'automatisme passif que l'idéologie réussit le mieux à imprégner les consciences. Désautomatiser la lecture par la friction des contextes pragmatiques permet de défaire le lien entre langage et idéologie, en mettant en lumière la façon dont celle-ci travaille celui-là. Il s'agit alors de s'infiltrer, d'agir de l'intérieur, sur un mode terroriste, ou de guérilla. La poésie visuelle se donne une fonction de résistance face à

[526] Christophe Hanna, *Poésie action directe*, Romainville, Al Dante, 2001, coll. « & »
[527] *Ibid.* p.28
[528] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.*, p.177
[529] Adriano Spatola, *Op. cit.*, p.173
[530] *Idem*
[531] Bernard Heidsieck, « Poésie et magnétophone », *Op. cit.* p.124

cette massification aliénante, en reconstruisant « à partir des cendres de l'ambiguïté un ordre de signifiés humains qui transcendent l'aliénation »[532] de façon à permettre la libération de l'individu. Pour les poètes du « Groupe 70 », la poésie a donc bien un rôle à jouer dans la société contemporaine, un rôle de résistance face au « cancer communicatif », qui entre dans un projet général d'ordre révolutionnaire. Cette - haute - fonction est clamée haut et fort dans les multiples manifestes rédigés par les membres du groupe, où l'on retrouve de façon récurrente un vocabulaire guerrier : il est question de « guérilla sémiotique », et de « poésie cheval de Troie »[533]. La poésie se pense comme arme politique, voire comme violence : « La poésie est Violence, c'est-à-dire : transgression de l'impitoyable logique de la société d'opulence et de son rationalisme méthodique et autoritaire ? ». Pour Miccini,

> « la poésie visuelle frappe dans le dos, c'est une cinquième colonne dans les rangs ennemis des mass-medias ; nous pourrions dire, par l'absurde, que c'est le plus dangereux des mass-media. »[534]

Si la position des poètes n'est pas toujours aussi extrême, on retrouve malgré tout dans les propos des poètes usant de ces pratiques un vocabulaire guerrier, qui repose sur l'idée d'une micro action, de micro parasitages. Julien Blaine donne ainsi pour fonction à ce qu'il nomme la « poésie Deux points » d' « agir dans et sur la vie quotidienne (…). Ses moyens : l'anonymat, le parasitage, la subversion. »[535] Jacques Henri Michot décrit son *ABC de la barbarie* comme « une toute petite machine de guerre contre fausse solidité bétonnée criarde calamiteuse sinistre de la parlerie à prétention « consensuelle » »[536]. L'entreprise même de Barbabé B. se donne à lire comme « un combat sans trêve ni merci (…) contre le sauvage déferlement langagier qu'il estimât *porteur de mort*. »[537] Jean-Michel Espitallier voit dans le *cut-up*, lorsqu'il est utilisé à bon escient, une « formidable machine de guerre »[538], et Bernard Heidsieck souhaite confier à la poésie un « rôle de garde fou d'électrochoc ou d'anti-somnifère. », pour lui sa vocation est de « déssiller ou déchloroformer ».[539] Si pour Olivier Cadiot le terme « résistance » est « un grand mot » et s'il aurait honte de « parler d'Ecriture en majuscule et militairement », il n'en reste pas moins que pour lui aussi, « ça résiste quand

[532] Eugieno Miccini, « Poesia visiva », *Op. cit.*, p.562
[533] *Idem*
[534] *Idem*
[535] Julien Blaine, Alain Schifres, Jean-Claude Moineau, manifeste paru dans Robho n°5/6, 1971, cité dans *Julien Blaine au Mac : un tri*, Al Dante, 2009, p.52
[536] cité par Jean-Pierre Parlant, « La contre-battue (« Un ABC de la barbarie », « De l'entaille », de Jacques Henri Michot) », *La polygraphe* n°15-16, 2000 p.12
[537] Jacques Henri Michot, *Un ABC de la Barbarie, Op. cit.*, p.20
[538] Jean-Michel Espitallier, *Caisse à outils*, Paris, Pocket, 2006, coll. « Poésie », p. 213
[539] Bernard Heidsieck, « Notes sur le poème-partition D4P (Art Poétique) » (mars 1963), in *Notes convergentes*, *Op. cit.*, p.29

même »[540], par l'idée « d'en dire plus long et plus précise sur ce qu'on ne connaît pas mais qui n'est un mystère pour personne »[541].

b – Quelles stratégies ?

Plusieurs stratégies de résistance se donnent à voir dans les poèmes ready-mades, qui reposent sur un mode de traitement différent du matériau tout fait.

La *poesia visiva* italienne se distingue pour sa part dans le détournement d'images publicitaires, dont le texte se voit modifié, dans un but de perversion du message initial. Les expressions mêmes de « guérilla sémiologique » et de « poésie cheval de Troie » nous mettent sur la voie. La position adoptée passe par la ruse. Il s'agit de se placer non pas en position frontale mais d'opérer en utilisant les armes et dans la mesure du possible le terrain même de l'adversaire. Dans ces œuvres qui ressortissent la plupart du temps davantage au collage qu'au ready-made aidé, le geste de détournement naît « de l'intention du poète de ne pas se soustraire à la rencontre du monde extérieur mais, au contraire, d'opérer à l'intérieur même de la culture de masse en tentant une promotion esthétique du banal, du quotidien et du kitsch. »[542] Un certain nombre de poèmes visuels se présentent ainsi comme de fausses publicités pour la *poesia visiva*, dans lesquelles les techniques publicitaires sont appliquées à la promotion de cette poésie nouvelle. On se situe donc dans une logique plus proche de celle du ready-made aidé que du collage à proprement parler qui suggère le rapprochement de réalités disjointes. La plupart du temps, l'œil du spectateur opère d'abord une saisie globale qui lui fait reconnaître une publicité. La confusion est même parfois complète dans un premier temps, comme on peut le voir dans le poème de Luciano Ori, « Poesia visiva », ou encore chez Lucia Marcucci dans « Noxin » (1971) : une belle femme habillée d'une robe luxueuse, aux cheveux dénoués, dans une position lascive, archétype de la femme fatale, occupe l'essentiel de l'espace, là où dans le premier exemple un montage fait apparaître un visage d'homme, qui nous regarde, à côté d'une bouteille de ce que l'on pense être du soda, accompagné, à droite de l'image, d'un slogan. Ce sont là deux dispositifs typiques du message publicitaire, visuellement familiers au spectateur potentiel. On retrouve ainsi dans la *poesia visiva* les principaux éléments caractérisant la rhétorique publicitaire, à commencer bien sûr par des images séduisantes visant à interpeller le spectateur potentiel : enfants

[540] Olivier Cadiot, "Explicit lyrics", *La Quinzaine littéraire,* n°767, Aout 1999, Numéro Spécial, "Ce qu'on ne dit pas : censures, silences, conformismes, convenances", p.39
[541] *Idem*
[542] Filiverto Menna cité par Adriano Spatola, *Op. cit.*, p.175

mignons et rayonnants de santé dans « L'arte tecnologica », photographies de paysages paradisiaques, superbe feu d'artifice (« L'avventura », 1967), et bien sûr des femmes, beaucoup de femmes, toutes belles et souriantes, dans des postures parfois aguicheuses (« L'arte tecnologica »). On retrouve également des codes de couleurs censés attirer le regard, par exemple le fond rouge de « L'arte tecnologica ». Sur le plan verbal, cette rhétorique de la séduction passe par l'emploi de formules concises, bien frappées, dans lesquelles le produit se voit valorisé, par des arguments souvent similaires, tournant autour de l'idée de nouveauté et de bien-être. Comme le souligne Leo Spitzer cité par Jean-Michel Adam et Marc Bonhomme, « à notre causalité quotidienne [...] sont substituées d'autres lois (les lois de la nature et du miracle), sur notre réalité de tous les jours, il y a surimposition d'une autre réalité, comme un rêve »[543]. Dans les fausses publicités de Miccini, le terme « nuovo » (« nouveau ») revient ainsi de façon récurrente, associé à une série d'adjectifs mélioratifs vantant la qualité du « produit » proposé. Autre trait caractéristique de la rhétorique publicitaire abondamment exploité par les poèmes de Miccini, le dialogisme feint. En effet l'argumentation publicitaire, dans son versant iconique comme dans son versant verbal, a souvent recours à cet artifice qui consiste à mimer une interaction avec le consommateur. Selon J. M. Adam et M. Bonhomme, cette pseudo-interaction « possède l'avantage persuasif de conférer à une communication de masse le masque d'une communication particulière, de donner l'illusion d'une interaction personnalisée »[544]. Sur le plan verbal, cette simulation de dialogue passe par l'emploi de la deuxième personne du pluriel, par des tournures interrogatives, par l'usage de l'impératif, etc. Ainsi le poème l'« Avventura » s'ouvre sur cette accroche : « nessuno come noi vuole quello che voi volete » (« personne d'autre que nous ne veut autant que vous ce que vous voulez »). Et sur le plan iconique, cette recherche de contact passe par le regard du modèle, braqué sur l'objectif, qui semble par là même d'adresser à nous. Les recettes de l'argumentation publicitaire sont donc appliquées à la lettre, et le produit vanté parfaitement mis en valeur. Sauf que. Sauf que d'une part le « produit » en question n'en est pas un, et que le message ici transmis l'est dans un cadre qui n'est précisément pas celui de la publicité. Le « message » qui accompagne la femme séduisante du poème de Lucia Marcucci est « Noxin », soit l'anagramme de « Nixon », président républicain des Etats-Unis alors en place, honni par les membres du Groupe 70 aux affinités communistes et révolutionnaires. La déformation du nom du président l'assimile à un simple nom de produit de consommation, son lien avec la société marchande (dont les Etats-Unis sont le symbole tout puissant), et les lobbies

[543] Jean-Michel Adam et Jean-Marc Bonhomme, *L'argumentation publicitaire*, Paris, 1997, p.25
[544] *Ibid.*, p.39

industriels qui la sous-tendent, étant ainsi souligné de manière ironique. Quant à la bouteille de « soda » dont les mérites semblent au premier coup d'œil vantés par le poème publicité de Lucino Ori, une observation plus attentive de l'image révèle qu'il s'agit de poison : une tête de mort est visible sur l'étiquette. La lecture du slogan plonge alors le récepteur dans le doute « fa parte di un uomo », « partie d'un homme », cela peut se lire de manière métaphorique, mais aussi de manière littérale. Publicité anthropophage ? Le poète laisse ici apparaît l'inquiétante capacité de la publicité à nous vendre de tout grâce à son pouvoir de séduction hypnotisant. Pris au piège, le lecteur prend ainsi conscience des mécanismes par lesquels s'opère la capture des regards et des consciences via l'image publictaire. La marchandise elle-même, en tant que produit de la société de consommation, est ici dénoncée comme une forme de poison.

Privés de leur but pragmatique, le faire-acheter, ces messages tournent ainsi à vide et révèlent par là même leur mécanisme. C'est à ce niveau que se situe alors la dimension « révélatrice » du détournement, et son efficacité critique. Le déplacement des procédures de captation publicitaires d'un contexte communicationnel à un autre crée une forme de tension invitant le lecteur-spectateur à se confronter d'une façon différente à ces messages qu'il reçoit tous les jours de manière généralement passive. Le poème se fait « contrepublicité », selon l'expression de Lamberto Pignotti, dans un geste qui a pour vocation de réexpédier « la marchandise à son expéditeur ». Le détournement a pour visée le virussage « à travers la manipulation critique des images aliénantes qui constituent le leitmotiv de la société de consommation »[545].

Une autre solution consiste à démonter l'emprunt pour le remonter dans un sens qui le fasse « parler » : le montage est une mise à la question du matériau emprunté qui en révèle les significations occultées. C'est le principe du *cut-up*. « La mer est grosse » de Bernard Heidsieck en est un exemple, qui ne fonctionne cependant pas par rapprochement de réalités éloignées qui produirait un sens nouveau, conformément au *cut-up* entendu au sens strict, mais révèle, par l'absurdité apparente de la succession des informations sans lien entre elles, la façon même dont procèdent les médias de masse. Le remontage n'a qu'un effet grossissant, il monte ce qui est déjà là, qui est un mode d'agencement des messages propre aux médias, celui là même que décrit Jean Baudrillard dans *La Société de consommation* en 1970. Pour Baudrillard, l'orchestration des messages, à la télévision, à la radio, ou dans la presse, est « un

[545] Cité par Adriano Spatola, *Op. cit.*, p.175

discontinuum de signes et de messages où tous les ordres s'équivalent. »[546] N'importe quelle séquence radiophonique trouvée au hasard donnerait quelque chose comme ce qui est présenté dans « La mer est grosse » : une succession de faits sans lien apparent. La météo succède à l'événement historique (« 24 heures après le coup d'Etat de Bangui, la situation, la situation est toujours parfaitement calme / indicatif de la radio 2''/ Température record, aujourd'hui, à Nice, pour la saison »), le sport précède la guerre du Vietnam (« Deux résultats sportifs » / « Le Saint Père faisait évidemment allusion à la guerre du Viet-nam »). Or c'est précisément dans ce mode d'agencement que réside selon lui le « schème de consommation » :

> « Imposer par la succession systématique des messages l'équivalence de l'histoire et du fait divers, de l'événement et du spectacle, de l'information et de la publicité au niveau du signe. C'est là qu'est le véritable effet de consommation, et non dans le discours publicitaire direct. C'est dans le découpage, grâce aux supports techniques, aux media techniques de la TV et de la radio, de l'événement et du monde en messages discontinus, successifs, non contradictoires – signes juxtaposables et combinables à d'autres signes de la dimension abstraite de l'émission. »[547]

Le montage révèle ainsi le « schème contraignant (…) de la désarticulation du réel en signes successifs équivalents », la transition « normale, programmée et miraculeuse, du Viêt-Nam au music-hall, sur la base d'une abstraction totale de l'un comme de l'autre »[548]. L'effet de nivellement produit permettant de noyer l'information historique dans un flot de discours de façon à interdire la prise de conscience critique : l'idéologie abrutissante passerait ainsi moins par le contenu des messages que par leur agencement technique permis par les nouveaux médias de masse. « La mer est grosse » démontre en quelque sorte, sur un mode purement pragmatique, non discursif, ce que Baudrillard théorise dans son ouvrage critique. Le montage bout à bout des indicatifs horaires *d'Europe n°1* dans « La Semaine » produit un effet de dévoilement du caractère coercitif d'énoncés en apparence on ne peut plus anodins. A l'effet humoristique du à la reconnaissance de l'élément déplacé ainsi qu'à la répétition interminable des mêmes formules standardisées, dont les variations introduites par les speakers ne font que souligner la banalité, succède en effet bientôt un sentiment de lassitude, voire d'irritation. La concentration en quelques minutes de formules réparties sur toute une semaine, ainsi que le caractère saccadé résultant des coupes exhibées, laisse à l'oreille une impression de brouhaha insupportable, dont résulte un sentiment d'oppression. Les coupes dans la matériau sonore, notamment celles qui interrompent la musique, empêchent en outre l'oreille de s'habituer à un

[546] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, coll. « Folio / Essais », p.186
[547] *Ibid.*, p.187
[548] *Idem*

son pour aussitôt lui en imposer un autre : l'interruption de la musique a ainsi une fonction critique en elle-même. En effet la suppression des plages musicales ou des émissions entre les indicatifs horaires révèle leur fonction, celle de gommer, de diluer cette agression permanente et autoritaire de l'indicatif horaire, agression collective similaire à celle, privée, du réveil, dont la sonnerie stridente nous est aussi donnée à entendre, relayée à la radio par le carillon. Ce relais inaugural du réveil par le carillon est d'ailleurs emblématique, leur mise en rapport indique un passage du privé au public qui est un réglage du privé par le public. Le montage débusque ainsi « une arrogante prétention à la maîtrise sous des airs serviables »[549], et la visée réelle de ces indicatifs horaires, qui est d' « inciter l'auditeur / travailleur à ne pas perdre de temps s'il veut gagner sa vie et à se présenter plein d'entrain à son poste de travail »[550]. Ou comment le simple fait de donner l'heure se révèle être un instrument d'aliénation, « instrument soft de la domination spectaculaire »[551] que le poète révèle sous son véritable jour en le démontant et en le remontant.

Un effet comparable d'accumulation est à l'œuvre dans l'*ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot où la vertigineuse mise en liste des « bruits » oblige le lecteur à « garder, sur le Cauchemar les yeux grands ouverts »[552], jusqu'à la saturation. Le maintien, conscient, par l'auteur fictif de « la diversité *systématique* des sons terminaux »[553] contribue en outre à empêcher la liste de devenir litanie ou chanson, de redevenir le ronron quotidien auquel on ne prête plus attention : l'ordre alphabétique, outre son caractère systématique, a ainsi également pour fonction de produire des rencontres inattendues, de faire s'entrechoquer les formules : « la priorité, désormais, ira au cauchemar des entassements, à la sauvagerie des conflagrations alphabétiques, à ce qui s'enlise ou s'affole. »[554] Il s'agit bien, comme chez Heidsieck, de refuser au lecteur la posture confortable qui est d'ordinaire la sienne pour lui faire vivre une expérience relativement désagréable, ce qui est une condition nécessaire à la prise de conscience : « J'espère parvenir à injecter là-dedans comme l'allégresse d'une rage. »[555] La crudité de la mise à nu est toutefois contrebalancée par l'incursion de poches de résistance, de trouées dans « l'horreur nue de la jactance ». Comme François B. le précise dans la « préface », Barnabé B. entendait

> « aérer son funeste *« Unwork in progress »* - de « casser la nausée », en insérant, au milieu des gluantes proférations de l'époque, tantôt de

[549] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.*, p. 190
[550] *Idem*
[551] *Idem*
[552] Jacques-Henri Michot, *Un ABC de la Barbarie, Op. cit.*, p.20
[553] *Ibid.* p.13
[554] *Idem*
[555] *Idem*

> simples titres (livres, films, musiques, tableaux…), tantôt quelques pincées ou plages d'écriture »[556]

Ces pauses dans l'accumulation assourdissante des bruits sont autant de poches de résistance, qui laissent apercevoir la possibilité d'une rédemption dans et par l'Art :

> « je ne puis m'empêcher de percevoir, dans la présence insistante et claire des prénoms et noms qui signent tel livre, telle musique, tel film ou tel tableau (…) comme la trace, surtout, d'un appel (sur fond de désespoir ?) aux vertus de vigueur vive de cet Art… »[557]

Le simple « montrage » auquel se livre le poème ready-made « pur », peut enfin être porteur d'un sens critique vis à vis de l'élément déplacé. Dans ce cas, aucune substitution ni aucun montage ne viennent compenser l'absence apparente de prise en charge énonciative par un discours second (ce qui est le propre de la citation, où les valeurs de répétition sont en général explicitées par le nouveau discours dans lequel la citation s'insère). C'est par la convocation de représentations communes au poète et au lecteur que le sens critique émerge. Les agrandissements de définitions tirées du dictionnaire par Eugieno Miccini semblent fonctionner sur ce principe. La distance entre la définition – traduction du mot « violence » et les réalités auxquelles le terme renvoie est ainsi soulignée par l'agrandissement photographique de la page de dictionnaire : derrière l'exhibition du mot se cache l'immontrable, ce qui ne peut faire image. Montrer le mot violence, c'est aussi critiquer l'incapacité du langage écrit à prendre en charge le réel.

La sécheresse technique de certains énoncés empruntés apparaît, une fois transposée dans un nouveau contexte poétique, comme glaçante. C'est le cas dans les poèmes de Kati Molnar, où sont successivement donnés à lire une publicité pour les pâtes, un mode d'emploi de préservatif, le résultat d'un frottis, et un document à l'usage des bibliothécaires. L'effet de sens repose sur la résonance de ces thèmes chez le lecteur. Imprégné de culture médiatique, ce dernier ne peut en effet s'empêcher de convoquer à son tour des représentations liées à ces thèmes : la publicité, le sexe, la femme, l'étranger, plus particulièrement l' « arabe » sont en effet autant de thèmes phares du discours médiatique, où ils font l'objet de représentations stéréotypées. L'effet de sens repose ici à la fois sur la reconnaissance d'un type de discours et sur le télescopage produit par la convocation quasi immédiate par le lecteur de ces représentations. Ainsi la référence au préservatif prend-elle, en cette fin des années 1980 où le sida est tout juste en passe de devenir une problématique de société à part entière, une résonance particulière : l'évocation de l'amour, thème pourtant poétique par excellence, se

[556] *Ibid.*, p.14
[557] *Ibid.*, p.15

fait à travers un objet qui évoque la maladie. Réduite à un frottis cervical, la femme devient elle aussi un corps objet suspect, lieu possible de prolifération bactériologiques. Une multiplicité de représentations viennent alors s'entrechoquer dans l'esprit du lecteur, entre d'une part les représentations poétiques traditionnelles de la femme, sublimée, idéalisées, ses représentations médiatiques, et d'autre part la réalité crue à laquelle ce texte renvoie. Ce qui se lit alors, c'est la critique d'un langage et d'une société qui opère une réduction glaçante de l'humain à un corps médicalisé. « Lorsqu'un ouvrage d'un auteur d'origine arabe a été traduit en arabe (…). Lorsqu'un auteur non-arabe est traduit en arabe (…) Lorsqu'un auteur arabe écrit en arabe… » : autre figure centrale dans les médias de masse convoquée indirectement par ce ready-made, l' « arabe » devient, dans les années 1980, le bouc émissaire d'une société en proie à la crise qui se cherche des repoussoirs. C'est le début des problèmes liés aux banlieues où la population maghrébine issue de l'immigration est mise en cause. L' « arabe » devient alors une figure stéréotypée (l'humoriste Smaïn, dont la carrière débute dans ces années, en est le produit direct, qui joue sur cette image de l' « arabe »), épouvantail brandi par l'extrême droite qui émerge également à cette époque dans le paysage politique. Si le texte même ne contient aucune référence à la situation de la population maghrébine en France, l'objet en étant purement technique, la répétition même du terme « arabe » ne peut qu'activer chez le lecteur de telles représentations. A la lecture un texte à la vocation technique, à l'usage des bibliothécaires, se colore alors de connotations politiques liées au traitement de l' « arabe » dans la société française, et renvoie au langage techniciste des bureaux chargés de l'immigration où s'opère à nouveau une réduction de l'humain à son pays d'origine. C'est du moins une lecture possible d'un tel texte, rendu d'autant plus recevable que Kati Molnar, d'origine tchèque, se pose régulièrement dans son œuvre la question de l'étranger et de son rapport à la langue française.

En l'absence de toute intervention du poète sur la matériau emprunté, la différence entre le poème (l'œuvre d'art) et le texte dont il se compose (une représentation qui n'est pas une œuvre d'art) réside alors dans le fait que

> « l'œuvre d'art utilise la manière dont la représentation non artistique présente son contenu pour mettre en avant une idée concernant la manière dont ce contenu est présenté. »[558]

La lecture au second degré est une mise à jour de la manière dont l'élément emprunté représente son contenu.

[558] Arthur Danto, *La Transfiguration du banal, Op. cit*., p. 236

Qu'elles se pensent comme « virus », ou armes pour la « guérilla », les poésies ready-mades se présentent ainsi fréquemment comme des moyens d'action sur le réel via une action sur les représentations. Le processus d'indexation à l'œuvre dans la poésie ready-made est une manière d'inviter le lecteur à ouvrir l'œil à son tour, à regarder autrement les énoncés et autres éléments déplacés tels qu'ils apparaissent dans leur contexte initial. A la poésie bibelot d'inanité sonore qui s'opposerait à la langue des journaux, ces pratiques opposent une poésie intramondaine qui tente par des procédures de démontage des logiques énonciatives à l'œuvre dans la langue des médias de créer un effet pragmatique sur le lecteur. Cependant cet effet n'est obtenu que grâce au déplacement de l'emprunt dans un contexte nouveau, qui se voit par là même à son tour mis en lumière. Si le contexte originel est convoqué par l'acte de déplacement, la non adéquation de l'emprunt à son nouveau contexte active un certain nombre de paramètres d'ordinaire laissés dans l'ombre qui, nous allons le voir, valent comme prise en charge énonciative seconde. Le contexte d'accueil est à son tour indexé, et, par là même, mis à la question.

III / Le poème ready-made comme dispositif

Le poème ready-made donne à voir l'acte dont il procède, et invite le lecteur à porter un regard neuf sur l'élément déplacé, provoquant de la sorte une lecture au second degré. L'acte de déplacement se déroule en deux temps : au prélèvement succède l'implémentation nouvelle de l'emprunt. Si comme nous venons de la voir l'acte de déplacement est en lui-même porteur de significations, liées au valeurs de répétition qui font de l'emprunt un signe, l'implémentation et la nouvelle mise en contexte qu'elle implique produit des sens autres, en attirant l'attention non plus sur l'élément prélevé en lui-même, mais sur le nouveau contexte dans lequel il est amené à s'inscrire. En outre la visibilité de cet acte présuppose celle du déplacement : c'est de la friction de l'élément prélevé et de son contexte d'accueil qu'elle dépend. L'exhibition de l'opération de déplacement a donc pour corolaire l'exhibition du contexte d'accueil qui se voit à son tour activé dans le procès de construction de la signification. C'est d'ailleurs, pour certains, la seule et unique signification du Ready-made duchampien : exhiber les conventions par lesquelles un objet devient une œuvre d'art. De fait, l'indifférence portée à l'objet de la part de Duchamp et, plus généralement, l'absence de qualité intrinsèque de l'élément déplacé amène à regarder ailleurs. Les Ready-mades sont pour Duchamp à regarder « en tournant la tête » : le simple fait de prendre acte de leur présence dans cet endroit qu'est l'institution artistique suffirait à la compréhension de l'œuvre. Les théories institutionnelles de l'art portées notamment par les philosophes pragmatistes comme Dickie ou Danto se sont précisément appuyées sur le Ready-made et ses avatars pour repenser une définition de l'art non essentialiste, prenant en considération ce qui d'ordinaire est laissé de côté, à savoir le contexte d'implémentation de l'œuvre d'art : la galerie, le musée. Nous reviendrons sur la mise à nu des conventions impliquées par le ready-made, reste pour le moment à prendre acte de ce fait : l'œuvre « ready-made » dépasse l'objet qui la constitue, et invite à porter le regard sur ce qui la fait exister comme telle. Considérer l'œuvre, c'est porter son regard au-delà – ou en deçà de l'objet dont elle est constituée, et le poème ready-made demande d'effectuer le même pas de côté dans l'analyse. Partant, celle-ci rejoint à nouveau les positions de l'approche pragmatique, telle qu'elle est proposée dans le domaine littéraire par Gérard Genette ou Dominique Maingueneau, qui prend acte du fait que les éléments d'information extérieurs au texte proprement dit en déterminent la lecture de

manière fondamentale : « Comme discipline, ”la pragmatique” vise à étudier les phénomènes qui relèvent de ce ”composant pragmatique” : ”on définira la pragmatique comme l'étude de l'usage du langage par opposition à l'étude du système linguistique” (Moeschler et Reboul 1994 : 17). »[559]

Le sens du poème ready-made nécessite pour advenir la mise en branle d'autres éléments, externes à l'emprunt proprement dit : la prise en compte du « contexte ». Mais que recouvre exactement ce vocable ? L'examen préalable des réalités couvertes par ce terme est rendu nécessaire par son caractère pour le moins flou que nous avons déjà rencontré plus haut. Dans son ouvrage *L'œuvre en souffrance* Bernard Vouilloux s'intéresse à cette notion pour en faire ressortir toute l'ambiguïté. Après avoir interrogé les limites du contexte dans les domaines plastiques et littéraires, l'auteur en vient à distinguer deux niveaux distincts, deux « coupes complémentaires » auxquelles le terme de « contexte » renvoie :

> « l'une qui relie dans l'horizontalité syntagmatique un segment quelconque d'une œuvre à son environnement verbal, c'est-à-dire aux énoncés qui le précèdent et le suivent, l'autre qui connecte transversalement ce segment ou l'œuvre dans sa totalité à son environnement situationnel, lui-même appréhendé à travers ses aspects culturels, sociaux, économiques, institutionnels, etc. »[560]

La distinction ici opérée par Bernard Vouilloux rejoint celle que nous avions opérée en première partie entre ce que nous avions appelé d'une part le « co-texte », et, d'autre part, le « contexte ». Seul le second nous intéressera ici, puisque, nous l'avons vu, le poème ready-made se présente comme un objet entier et non comme un segment, un fragment. Reste que, même ainsi délimitée, la notion de contexte est encore trop large, dans la mesure où elle recouvre un champ potentiellement infini. Or le poème ready-made n'active pas tous les éléments de contexte. Quelles informations liées au contexte sont pertinentes à prendre en considération, lesquelles ne le sont pas ? Si aucun réponse stable ne peut être fournie à cette question, les éléments activés variant en fonction des occurrences, des points communs peuvent cependant être trouvés à toutes les occurrences de poèmes ready-mades, dans lesquelles on constate une activation systématique de deux pôles considérés comme appartenant au contexte d'apparition du texte : le contexte « institutionnel » d'une part, le contexte physique d'autre part, dont nous verrons que la prise en compte n'est pas toujours d'une pertinence nulle contrairement à ce qu'en dit Bernard Vouilloux.

---

[559] Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau (sld.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p.455

[560] Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance*, *Op. cit.*, p.14

Or les éléments de contexte auxquels nous allons ici nous intéresser coïncident avec ce que Régis Debray nomme le « medium », dont certaines propriétés « s'ordonnent à un *pôle matériel* » et d'autres à un « *pôle social* », « d'un côté une matière organisée, de l'autre des organisations matérialisées »[561]. Dans son *Introduction à la médiologie*, Régis Debray définit le medium comme un terme désignant une réalité plurielle, non réductible à une chose ou une catégorie dénombrable d'objets, mais comme « une place et une fonction dans un dispositif véhiculaire »[562], à ne pas confondre avec ce qui se désigne comme « les médias ». Partant, le medium s'applique à différents niveaux du processus communicationnel, et peut, selon l'auteur, désigner un « procédé général de symbolisation » (parole articulée, signe graphique, image analogique), un « code social de communication » (le langage utilisé par le locuteur ou l'écrivant), un « support physique d'inscription et stockage » (pierre, papyrus, CD-Rom), ou encore un « dispositif de diffusion avec le mode de circulation correspondant »[563] (manuscrit, imprimerie, numérique).

Dans le domaine plastique, le caractère fondamentalement scandaleux du ready-made vient entre autres du fait qu'il se passe de medium pris dans les trois premiers sens du terme pour présenter un objet brut, tel quel, ce qui fait dire à Timothy Binkley dans « "Pièce" : contre l'esthétique »[564] que le ready-made ne peut trouver sa place dans aucun support communicationnel. Abandonnant les conventions des medias, le ready-made invite à une approche non sensible de l'œuvre d'art. Le support communicationnel ou medium nous indiquant « ce dont il faut faire l'expérience pour connaître l'œuvre d'art esthétique »[565], l'auteur en conclut alors que le ready-made est une œuvre non esthétique. Compte tenu de la définition que nous venons d'en donner, il serait cependant erroné de conclure que le ready-made est une œuvre qui se passe entièrement de medium. Si cela était réellement le cas, ce ne serait pas une œuvre mais un simple objet. En effet le ready-made n'existe comme œuvre qu'en tant qu'objet « médié », par son exposition dans le musée ou la galerie, par ce que Goodman nomme son « implémentation », au sens où celle-ci se distingue de la réalisation : « la réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner »[566], c'est-à-dire à faire en sorte qu'elle soit comprise, qu'elle symbolise et que la façon dont elle symbolise soit discernée et affecte notre manière d'organiser et de percevoir le

[561] *Op. cit.,* p.39
[562] Régis Debray, *Introduction à la médiologie*, Paris, PUF, 2000, coll. « Premier cycle », p. 35.
[563] *Idem*
[564] in Gérard Genette (sld.), *Esthétique et poétique*, *Op. cit.*, p. 33-66.
[565] *Ibid.* p.48
[566] Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, (trad. J. P. Cometti et R. Pouivet), ed. de l'éclat, (1984) 1996, coll. « tiré à part », p. 55.

monde. Or pour devenir œuvre l'objet ne peut se passer de medium, le medium étant selon Danto ce qui « coupe l'art de la réalité »[567], ce qui permet à une pelle à neige de ne plus être un simple objet du monde mais une œuvre d'art, c'est-à-dire un objet soumis sinon à l'appréciation esthétique du moins à l'interprétation : on n'interprète pas un porte-bouteilles mais on peut chercher à interpréter *Porte-bouteilles*. Pour paraphraser la formule de Régis Debray, le musée sert de medium au ready-made parce que le ready-made advient par le musée et développe ses effets par son entremise. Dès lors, le ready-made produit une dissociation des niveaux de médiations qui la plupart du temps apparaissent comme entrelacés et nous incite à voir ce que par la force de l'habitude nous avons cessé de voir. Le ready-made, inaugurant en cela de nombreuses pratiques artistiques relevant de l'installation, utilise le musée comme medium, et l'indexe comme tel. La suppression du premier medium (le support physique, le matériau plastique) laisse apparaître cette seconde strate de médiation : l'artiste

> « les montre du doigt, les provoque, s'en gausse mais s'en sert, sans complexe. Avec la création contemporaine, les « périphéries » de l'art deviennent son centre de gravité. L'accompagnement muséal, médiatique ou marchand, la partition elle-même. »[568]

Mais le second pôle de médiation, les médiations matérielles, sont aussi mises en jeu par le ready-made tel qu'il est pratiqué par les continuateurs de Duchamp :

> « Les enfants de Marcel Duchamp (…) ont continué de retourner les cartes. L' "art contemporain" travaille sur la matérialité même de l'œuvre, la toile (Fontana), le volume (Stella), le châssis (support surface). Il met les tripes à l'air. Il n'a plus honte de ses médiations, il les affiche. »[569]

Dans domaine littéraire le titre, le nom de l'auteur, de la maison d'édition, de la collection, la préface, sont autant d'éléments qui contribuent à la médiation du texte et influent plus ou moins fortement sur sa réception, et sur son sens même, dans la mesure où ils contribuent à définir le cadre pragmatique de l'œuvre, à « l'inscrire dans des institutions de communication historiquement déterminées. »[570], pour reprendre une formule à Dominique Maingueneau. Ces informations sont réunies dans ce que Genette nomme le « paratexte »[571], qui désigne les conditions matérielles d'inscription du pôle institutionnel du medium. Ce sont

[567] Arthur Danto, *Op. cit.*, p.243.
[568] Régis Debray, *Op. cit.*, p.67
[569] *Idem*
[570] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p.100
[571] Gérard Genette, *Seuils, Op. cit.*

elles qui nous intéressent ici, étant donné qu'elles font partie des indices directement et immédiatement perçus par le lecteur et indexées par le poème. Les autres aspects de la médiation, comme les circuits de diffusion, librairie etc. ne le sont pas. Contrairement à Genette qui élargit la notion de « paratexte » à des éléments non verbaux »[572] nous réservons ce terme aux éléments verbaux, textuels, qui entourent le texte, comme le suggère le préfixe « para » : noms d'auteurs, titres, préfaces, ces éléments « partagent le statut linguistique du texte. Le plus souvent donc, le paratexte est lui-même un texte »[573]. Aux éléments non verbaux qui peuvent acquérir un statut paratextuel de commentaire sur le texte, qui constituent donc le « pôle matériel » de la médiation, sera réservée la notion de medium, qui désigne l'incarnation matérielle de l'œuvre dans son ensemble sans préjuger de la nature textuelle et / ou de la position de l'élément envisagé par rapport au texte : livre ou autre, mise en page, typographie etc. L'idée de « paratexte » induit en effet celle d'une position circonscrite dans l'espace de ces éléments, censément situés « autour » du texte, dans ses marges. Or tout ce qui relève de l'incarnation matérielle du texte, comme la typographie, n'est pas dissociable du texte. Tous ces éléments, d'ordinaire relégués au second plan par l'analyse qui les considère comme ne faisant pas partie de l'œuvre proprement parler, particulièrement dans le domaine littéraire, sont indexés et activés par les poèmes ready-mades au point de rendre la frontière entre le texte et son contexte perméable. Nous les envisagerons tour à tour.

A - Le « paratexte »

Selon Gérard Genette, le paratexte, c'est-à-dire l'ensemble des productions qui entourent le texte, pour le présenter, pour le rendre présent, « assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation »[574], est « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. »[575] Le paratexte est donc ce par quoi un texte quelconque se fait œuvre. On comprend toute l'importance revêtue par cet ensemble dans le cas des poèmes ready-mades : sans paratexte, le texte nu, qui est uniquement constitué par l'emprunt, ne peut être perçu comme poème. Nous y reviendrons. Outre ce travail de mise à nu, la spécificité des poèmes ready-mades tient dans le fait qu'ils

[572] « il faut au moins garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (illustrations), matérielles (tout ce qui procède, par exemple, des choix typographiques, parfois très signifiants, dans la composition d'un livre) », *Ibid.*
[573] *Ibid.* p.13
[574] *Ibid.* p.8
[575] *Idem*

activent le paratexte dans la constitution du sens, allant parfois jusqu'à rendre la séparation impossible, le paratexte devenant partie intégrante du texte. Les poèmes ready-mades jouent ainsi sur le statut ambigu du paratexte envisagé comme « seuil », « « zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière » qui, en réalité, « commande toute la lecture »[576].

A l'intérieur de cette notion de « paratexte », le critique distingue plusieurs sous catégories en fonction notamment de leur emplacement par rapport au texte. Autour du texte, dans l'espace du volume, se trouve ce qu'il nomme le « péritexte », comme le titre, la préface, les titres de chapitres, les notes. Ce premier ensemble doit être distingué du paratexte présent à l'extérieur du livre, généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous couvert d'une communication privée que Genette nomme l' « épitexte ». Seule la première catégorie nous intéressera ici en ce qu'elle accompagne le poème ready-made de façon systématique.

1 / Le rôle des titres

Le premier élément paratextuel sollicité par le poème dans le procès de signification est le titre. Tout comme chez Duchamp où l'on a vu que les titres jouaient un rôle fondamental dans l'interprétation des Ready-mades, la relation de l'élément emprunté à son titre dans le poème ready-made détermine une grande partie du sens, pour plusieurs raisons.

La première fonction du titre est une fonction de désignation. Il entretient avec le texte une relation de nomination, de pure désignation rigide ou d'identification. En ce sens, il est comparable au nom propre, qui est également un désignateur rigide. A cet aspect purement fonctionnel s'adjoint, dans le cas précis du ready-made, une autre fonction que l'on peut qualifier de baptismale, elle aussi commune avec le nom propre. La désignation de l'élément emprunté par un titre provoque en effet une modification dans la réception : tel élément se voyant doté d'un titre, acquiert de facto un statut qui n'était pas le sien, à savoir le statut d'œuvre, susceptible de recevoir un nom propre qui l'identifie. On rejoint alors l'idée du nominalisme pictural chère à Duchamp. Le simple fait de donner un titre à un objet ou à un texte lui confère une dignité d'œuvre d'art.

[576] *Idem*

Mais l'essentiel du sens se joue dans la relation sémantique qui s'instaure entre le titre et le contenu du poème. Le titre constitue en effet un indice majeur dans la détermination des propriétés exemplifiées par l'emprunt. Il oriente la lecture d'une manière déterminante. Nous adopterons ici la typologie proposée par Gérard Genette, qui distingue d'une part les titres thématiques, et, d'autre part, les titres rhématiques. Les titres thématiques indiquent, « de quelque manière que ce soit »[577], le contenu du texte, là où les seconds en désignent les caractéristiques formelles ou génériques et visent « le texte lui-même considéré comme œuvre et comme objet ».

a – Titres thématiques

Les titres thématiques peuvent eux-mêmes être divisés en plusieurs types, en fonction de la relation entretenue avec le contenu du texte. Genette propose de classer ces relations à l'aide de critères tropologiques. Il différencie ainsi les « titres littéraux »[578], « qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre » (*Phèdre*), les titres fonctionnant par synecdoque ou métonymie, qui s'attachent à un objet moins central (*Le père Goriot*), les titres de type métaphoriques (*Le Rouge et le noir, Germinal*) et les titres qui adoptent un fonctionnement par antiphrase ou ironie, par absence provocante de pertinence thématique, comme les titres surréalistes (*Poisson soluble*), la non pertinence pouvant cependant n'être qu'apparente et cacher une relation métaphorique (*Ulysse*).

Les titres littéraux sont relativement peu nombreux dans notre corpus, peut-être précisément parce que le poème ready-made joue le plus souvent de la non concordance de fait entre le titre du poème et son contenu, qui, nous venons de le rappeler, ne devrait pas, en raison de sa nature, comporter de titre du tout. Un titre comme « Une maison peu solide » renvoie clairement au contenu explicite du texte, qui narre précisément l'effondrement d'une maison même si le contenu principal de l'information, le sauvetage d'un petit garçon, n'y apparaît pas. Cette littéralité s'explique aisément : le titre semble avoir été emprunté en même temps que l'ensemble du texte, ce que la présence d'un entrefilet laisse penser. Le titre « La Semaine » de Bernard Heidsieck, fonctionne également de manière littérale, bien que sur un autre mode : il désigne le fait que les indicatifs horaires enregistrés l'ont été au cours d'une semaine entière. Mais le titre possède ici également des connotations, activées par le caractère

[577] *Ibid*., p.82
[578] *Ibid*., p. 86

très répétitif de la succession de ces indicatifs, liées au travail, aux horaires fixes (l'enregistrement a lieu entre huit et neuf heures, c'est-à-dire au moment où la plupart des gens se rendent au travail), et à la routine. L'usage de l'article défini « la » suggère qu'il n'existe qu'un seul et même type de semaine, immuablement scandée par la voix de speakers. Cela oriente déjà l'interprétation de l'emprunt dans un sens précis, fournit un cadre de lecture. Le fonctionnement de ce titre vis à vis de l'emprunt est comparable à celui du poème de Luciano Ori « De retour de », présentant une addition de restaurant et un ticket de caisse. L'association de ces objets et de ce titre suggère qu'un voyage a eu lieu, et laisse au lecteur le soin d'imaginer un récit, *a priori* minimal et très trivial certes (le poète est allé déjeuner dans un autogrill), mais où des zones d'ombre persistent : de retour d'où ? Quelle était la destination initiale ? Une aura de mystère est créée par l'incomplétude du syntagme, qui ne peut manquer d'attiser la curiosité. C'est justement dans l'addition et le ticket que le lecteur va chercher des réponses. Le titre fait fonctionner l'emprunt sur le mode de la preuve ou de la trace, il invite à conférer à ces éléments le statut d'indices. Une ouverture à la rêverie est ainsi ménagée, le récepteur pouvant, à partir de ce qui lui est présenté comme une trace, imaginer une infinité de récits possibles.

Fondé sur un jeu de mots, « PSTT » de Breton entretien également en partie une relation thématique avec son contenu. On y reconnaît en effet le sigle « PTT », pour « Postes, Télégraphes et Téléphones », dont la relation avec le texte, une page tirée de l'annuaire, est transparente. Mais l'ajout du « s » perverti le sigle et l'éloigne d'une relation purement thématique pour amener le titre vers un mode de fonctionnement plus proche de la relation de non pertinence : « PSTT » se prononce en effet comme le « psst » qui sert à interpeller discrètement quelqu'un dans une situation où l'usage de la voix haute est à proscrire. Le lecteur se voit alors directement interpellé de façon quelque peu familière par l'auteur, qui cherche à attiser sa curiosité d'une manière humoristique. Une relation de complicité se noue entre l'auteur et le lecteur, où, plus précisément, l'auteur cherche à rendre le lecteur complice d'un acte que ce dernier doit trouver tout seul. En l'occurrence, cela résonne comme une invite à lire le texte autrement, sur un mode non « officiel » : c'est une sorte de clin d'œil sonore.

Dans d'autres cas, le titre apparaît comme strictement littéral, dans un sens autre que celui proposé par Genette cependant dans la mesure où il ne « décrit » par réellement le contenu du texte, mais ne fait que reprendre un mot ou une expression du poème. Le poème d'Aragon « Persiennes », reprend l'ensemble du contenu verbal du poème, de même que « Tu viens chéri ? » de Bernard Heidsieck. Dans ces deux cas le titre oriente la lecture vers la

littéralité, répétant une énième fois ce que le poème ne cesse déjà de répéter, et amenant le lecteur à se focaliser sur cette répétition, sans lui laisser d'échappatoire dans une interprétation thématique ou métaphorique du contenu par exemple. La répétition stricte laisse le lecteur dans clé d'interprétation, à la surface.

Dans « La mer est grosse » de Bernard Heidsieck, le titre reprend de façon métonymique une expression répétée à plusieurs reprises dans le poème sur le mode de la scansion, sans que celle-ci en soit l'unique contenu. Il met ainsi l'accent sur ce qui, en contexte (dans le journal radiodiffusé) serait apparu comme une simple information parmi d'autres, d'une importance moindre (la météo marine retient en général peu l'attention). Au contraire, sa reprise dans le titre qui en fait un élément majeur, qui amène le lecteur à se poser la question du sens de cette assertion en relation aux autres. On s'oriente alors vers une interprétation de type métaphorique, l'assertion se met à résonner comme une menace sourde qui planerait sur le monde.

Chez Kati Molnar, la relation des titres aux ready-mades se réalise également sur un mode métonymique, le titre venant pointer dans le texte un élément précis, le plus souvent un mot du texte qui se voit alors mis en valeur : pour « Fraîcheur » et « Suspect », il s'agit à chaque fois du dernier mot du texte emprunté : « (On ne doit plus tricher sur les œufs en matière de fraicheur)», « (Non suspect) », ou des premiers mots de la dernière phrase : « Dans l'incertitude » : « (Dans l'incertitude, on adopte la forme figurant dans le premier ouvrage de l'auteur acquis par la bibliothèque) », ce qui crée un effet formel de clôture. Des tensions peuvent être provoquées : de « suspect » à « non suspect », dans le troisième poème, on en vient à lire le frottis sur un mode quasi dramatique. Le titre contredit la conclusion du frottis, décevant l'attente du lecteur, ce qui crée effet de « chute », et contribue à dramatiser un résultat médical banal. Un effet assez comparable – et tout aussi comique – est à l'œuvre dans « Dans l'incertitude ». Le texte semble en effet contredire l'idée même d'une possibilité d'incertitude tant les cas énumérés sont précis et les consignes claires. A la relation métonymique se greffe alors une relation de non pertinence.

Enfin, la relation titre – emprunt peut se faire explicitement sur le mode de la non pertinence, sans qu'aucun rapport sémantique ne soit immédiatement perceptible entre les deux pôles. A l'image de la « Fontaine » de Duchamp, qui fait se rencontrer dans l'esprit du spectateur l'image d'une fontaine et celle de l'urinoir renversé, lui permettant ainsi de percevoir dans l'urinoir les propriétés d'une fontaine, et donc de faire naître la métaphore, le

titre « La Cage » de Bernard Heidsieck fonctionne de manière métaphorique par rapport au référent « taxi » construit par le contenu du poème. Ce dernier est en effet constitué par un montage de messages transmis par une radio-taxi, qui ont pour fonction d'informer le conducteur des clients à aller chercher. Les adresses annoncées par « la speakrine des appels-radio » s'enchaînent, (« 72 rue du Cherche-Midi / 201 rue de Charenton / 201 rue de Charenton / 15 avenue de Villars / 201 rue de Charenton.. »), encadrées par l'enregistrement des bruits de la circulation qui ouvrent et ferment le poème : « durant 4 secondes : bruits réguliers de moteurs et de la circulation (…) durant 4 secondes : bruits réguliers de moteurs et de la circulation ». Un effet de clôture est ainsi obtenu. Quel rapport cela peut-il bien avoir avec une cage ? Les sèmes activés par la mise en relation du poème et de son titre sont relativement simples à déceler : la cage est un lieu d'enfermement, soit un lieu clos, mais aussi un lieu ouvert, puisqu'une cage est fermée par des barreaux à travers lesquels l'animal peut voir et, surtout, être vu. Le montage des prélèvements sonores ménage, nous l'avons vu, un effet de clôture, auquel vient s'ajouter un effet désagréable d'oppression créé par la scansion permanente des adresses. Le taxi devient alors à son tour une « cage », un lieu d'enfermement oppressant.

La non pertinence du titre et du contenu ne mène cependant pas systématiquement à une relation de type métaphorique, du moins pas au sens où la confrontation des deux termes produirait une image nouvelle. Le poème « Suicide » d'Aragon en témoigne. Le titre ne décrit manifestement pas le contenu du poème dans lequel chacun ne peut que reconnaître l'alphabet et rien d'autre. Difficile *a priori* d'y voir alors une quelconque relation métaphorique : quoi de plus littéral que l'alphabet ? En outre « suicide » est le seul et unique mot du poème, le seul terme porteur de sémantisme. Ce qui suit, la succession des lettres de l'alphabet, n'en possède aucun. Davantage qu'une poésie « concrète » qui témoignerait de la part d'Aragon d'une volonté de revenir à l'unité minimale de la langue, dans une perspective qui serait alors à rapprocher des poésies phonétiques de Raoul Hausmann ou Kurt Schwitters c'est, nous semble-t-il, comme signe qu'il convient de comprendre cette succession : nous y lisons l'alphabet, c'est-à-dire la totalité des lettres présentes dans la langue française ordonnées en une suite arbitraire, que l'on apprend dès sa prime jeunesse pour ne jamais l'oublier. La relation qui se noue est alors celle qui lie le mot « suicide » à cette boîte à outil dans laquelle tout acte de parole puise nécessairement. Le terme de « suicide » désigne un acte, celui de mettre fin à ses jours : or nous venons de voir que le ready-made procède, par nature, d'un acte, acte de déplacement d'un contexte à un autre. L'analogie pourrait porter sur la proximité de ces deux actes : le « suicide » consiste à utiliser l'alphabet à l'état brut dans un poème. Le

« suicide », c'est aussi celui du langage, qui, dans l'alphabet, apparaît en quelque sorte à l'état mort : ce n'est que dans la combinaison de ces lettres que le sens, la vie du langage, peut surgir. Suicide de la poésie, dans l'exhibition de l'outil seul, comme un soldat vaincu viendrait déposer les armes ? Quelle que soit la solution, nécessairement provisoire, adoptée, le lecteur est amené à se poser la question de la relation entre le titre et le contenu du poème, et une relation étroite d'interdépendance est mise en place, rendue éclatante précisément par l'absence de lien visible entre ces deux éléments qui incite à regarder l'ensemble comme une énigme à déchiffrer.

L'absence totale de pertinence thématique de certains titres de sections ou de poèmes dans *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot n'est pas davantage compensée par une quelconque piste métaphorique. Là encore, d'autres types de relations sont à rechercher. Le livre s'ouvre ainsi sur une section intitulée « Une extraordinaire aventure / une aventure extraordinaire », soit sur un titre en apparence thématique. A la lecture d'un tel énoncé, le lecteur construit un horizon d'attente, il s'attend à lire un type de contenu et, par là même un type de texte (où l'on retrouve la valeur secondairement rhématique de certains titres) : un récit romanesque d'aventures extraordinaires. Or le contenu de la section déçoit immédiatement cette attente d'une manière abrupte. Non seulement le lecteur découvre, au lieu d'un récit en prose, une succession de lignes espacées par des blancs, mais il s'aperçoit rapidement de la pauvreté du contenu thématique, qui est tout sauf extraordinaire, qui est, à l'inverse, « ultra-ordinaire » : « Il pleut. Il fait beau (…) Quand est-ce qu'il viendra ? ». Si une relation d'ordre tropologique peut être trouvée, celle-ci est de l'ordre de l'antiphrase, et le titre se lit alors comme un commentaire auctorial ironique sur ce qui suit. La forme même du titre, marquée par la répétition et le chiasme grammatical, en annule ou, du moins, en atténue le potentiel contenu informatif en attirant l'attention sur la variation grammaticale qui y est mise en œuvre. D'emblée, « ce sur-place rentre la langue en elle-même, sans issue figurative ou expressive : l'extraordinaire de l'aventure est dans l'exploitation de l'ordinaire verbal le plus immédiat. »[579] Placé en tête de la première section, ce titre possède ainsi malgré tout une valeur programmatique non pas tant par le contenu thématique qu'il annonce, qui n'est pas respecté, mais par le contrat de lecture paradoxal qu'il noue avec le lecteur. « Pai-i-sage » : ce titre de section fonctionne sur un mode similaire. Aucune évocation de paysage n'est à l'œuvre dans les pages qui suivent, malgré ce qui est annoncé. Mais, là encore, la forme particulière du titre, en écriture pseudo-phonétique, attire l'attention davantage sur elle-même que sur un contenu potentiel. Plus énigmatique est en revanche la référence aux chutes d'eau

[579] Christian Prigent, « La grammaire d'Olivier Cadiot », *Op. cit.,* p. 248

de Passaic. « Le Passaic, et les Chutes », ce titre est, à nouveau une fausse annonce puisque la section qui suit ne concerne ni la ville de Passaic ni les chutes d'eau, mais contient une succession de poèmes ou de chapitres isolés les uns des autres, et pourvus chacun de titres eux aussi thématiques : « Le réveil », « Le regret », « Le sommeil », « L'amour », « La poursuite », « L'étude », « Le départ », « L'oubli ». Un rapport d'ordre chronologique peut être trouvé entre ces titres ayant trait à une action ou un sentiment, dont la succession forme une trame romanesque lâche. A l'intérieur de chacun de ces « chapitres », des échos thématiques sont perceptibles entre chaque titre et le contenu du texte emprunté, qui orientent la lecture de celui-ci dans un sens romanesque. Le « réveil » serait alors celui d'une femme emprisonnée (« Elle s'assit davant – fenêtre – prison, et reposant sur sa main sa tête embellie… »), le « regret » celui d'un homme contraint de partir (« s'en aller, s'expatrier, partir »), nostalgique (« Vos chants me font revoir le ciel bleu »), le « sommeil » celui de la mort (« ses paupières se ferment, elle demeure suspendue - bras de son époux »). L' « amour » est suggéré par l'augmentation de la pression de l'air, les soupirs de plaisir (« ah ») et la joie de l'aimée (« Elle était contente *et* elle riait »)… Si l'enchaînement des événements est lâche, l'ensemble se lit comme une succession d'épisodes romanesques stéréotypés. L'exemple de grammaire se fait roman.

b – Titres rhématiques

Le constat de Genette quant à la prédominance des titres thématiques au XXe siècle s'inverse lorsque l'on envisage les poèmes ready-mades. Ces derniers présentent en effet, dans une très large majorité, des titres « rhématiques », ce qui s'explique aisément. Les titres rhématiques ont pour fonction première d'inscrire le prélèvement à l'intérieur d'un cadre générique, c'est-à-dire de situer plus ou moins précisément le texte qu'il désigne dans une réseau de relations « architextuelles »[580]. Selon Genette, l'architextualité est une relation

> « tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans *Poésies, le Roman de la rose*, etc., ou, le plus souvent, infratitulaire : l'indication *Roman, Récit, Poèmes*, etc., qui accompagne le titre sur la couverture) de pure appartenance taxinomique. »[581]

La mention paratextuelle reléguée au second plan par Genette, pour lequel la reconnaissance architextuelle est essentiellement l'affaire du lecteur, endosse ici un rôle autrement plus important. Pas d' « évidence muette » ici. C'est l'inverse de la remarque du critique selon

[580] Gérard Genette, *Palimpsestes, Op. cit.*, p.12
[581] *Idem*

laquelle « le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique »[582], qui est vrai dans le cas du ready-made. Le lecteur est alors invité à lire l'emprunt à l'aide des codes qui sont ceux de la catégorie générique convoquée, ce qui ne va pas sans poser problème puisque, précisément, s'il peut apparaître comme tel, c'est que l'élément emprunté ne possède pas les propriétés attendues. Le sens premier du ready-made repose ainsi sur un effet déceptif, sur la discordance provoquée entre l'horizon d'attente construit par l'inscription générique, et la nature de l'emprunt qui n'a pas les caractéristiques requises, du moins en apparence. Si la présence même d'un titre crée une tension pragmatique en érigeant de facto le prélèvement au rang d'œuvre, la nature rhématique de ce titre vient redoubler cette tension, et mettre cette dernière au premier rang des significations du poème. Nous distinguerons ici les titres qui inscrivent l'emprunt d'emblée dans la catégorie générique « poème », avec ou sans spécification de sous-classe, les titres qui font signe vers d'autres genres constitués, et, enfin, les titres « un peu plus loin de toute qualification générique »[583], qui ont pour fonction de signaler la nature de l'emprunt.

Les « poèmes »

Si tous les textes auxquels nous avons affaire se donnent comme « poèmes » compte tenu de la mise en dispositif dont ils font l'objet, comme nous le verrons plus loin, certains d'entre eux mettent cette appellation au premier plan, en la prenant pour titre même. Intituler un texte, ou un *texte* quelconque « poème », c'est d'emblée inciter le lecteur à rechercher dans l'emprunt des traces, formelles ou thématiques, de ce qui constitue sinon la « poéticité », du moins de l'image que ce dernier se fait d'un poème. L'élément déplacé se voit inscrit dans un vaste réseau grâce auquel le lecteur construit un horizon d'attente plus ou moins précis, convoque des catégories liées à cette image globale du « poème » que chacun porte en sa mémoire littéraire, fût-elle limitée. La différence avec les autres poèmes ready-mades vient du fait que la catégorisation générique est ici placée au cœur du processus de construction du sens, là où ailleurs cette problématique, bien qu'également centrale, n'occupe pas la totalité du processus. D'autres thématiques y sont mises en jeu et d'autres propriétés de l'emprunt y sont exemplifiées. Les poèmes ready-mades qui s'intitulent « poème » sont descriptibles, nous semble-t-il, à l'aide de la proposition formulée par Thierry de Duve à propos du Ready-made duchampien, pour qui « c'est une œuvre d'art réduite à l'énoncé : "ceci est de l'art". »[584] Cette proposition, trop restrictive pour le Ready-made qui dit en réalité bien d'autres choses que la

[582] *Idem*
[583] *Idem*
[584] Thirry de Duve, *Résonances du readymade, Op. cit.* p.16

seule affirmation de son statut d'œuvre d'art, est en revanche applicable à ces « poèmes », qui, de par leur titre même, ne font effectivement que réitérer l'acte de nomination qui les constitue comme tels : « ceci est un poème ». Plusieurs cas de figure sont cependant à distinguer, selon que le terme s'accompagne ou non d'une sous-catégorisation générique venant spécifier de quel type de poème il s'agit. Lorsque tel est le cas l'horizon d'attente se restreint et le lecteur s'oriente plus précisément vers certaines catégories.

Il est intéressant de remarquer que plus l'emprunt semble éloigné de la sphère poétique, moins le titre se donne la peine de spécifier le type de poème dont il s'agit, se contentant d'un ancrage générique large. Le poème de Joan Brossa sobrement intitulé « Poema » se présente ainsi sous la forme d'une ampoule électrique posée sur un socle en bois, sur laquelle le mot « poema » est inscrit : le titre fait ici partie intégrante du poème. La fonction rhématique du titre nous indique qu'il faut voir dans cette ampoule un poème. Ou plutôt qu'il ne faut pas voir une ampoule, simple objet utilitaire, mais bien un poème. La discordance entre le titre du poème et son « contenu » est maximale, l'horizon d'attente du lecteur violemment mis à mal. Comment un lien quelconque peut-il s'établir entre cette ampoule, objet muet, mutique, et ce que l'histoire littéraire a jusqu'alors retenu sous le nom de « poèmes » ? S'il est impossible de « lire » cette ampoule, d'y déceler des traces formelles qui l'apparentent à un poème, il reste une solution : faire basculer l'ampoule dans un régime symbolique, donc langagier, et comprendre le lien entre le titre et l'objet comme une énigme à déchiffrer. Le « poème », ce constat est établi au premier coup d'œil, ne peut ici renvoyer à une forme. Mais le terme « poème » recèle d'autres significations, et un lien peut être trouvé en cherchant du côté des connotations qui lui sont liées. Dans l'imaginaire commun, nourri par une longue tradition, le poème est le produit de l'inspiration, d'une énergie divine qui emplit le poète au moment de la création. Par ailleurs dans de nombreuses représentations populaires l'ampoule allumée est utilisée pour symboliser l'inspiration, non pas poétique, mais scientifique. Nous avons tous en mémoire des vignettes de bande dessinée montrant un savant génial en train d'avoir une idée « lumineuse », représentée par une ampoule éclairée au dessus de sa tête. Un télescopage des deux types de représentations se produit ici, sur un mode humoristique voire ironique, puisque le poète nous présente, en lieu et place d'une muse, un symbole dégradé de l'inspiration moderne, qui plus est éteint. Le terme de « poème » est ainsi utilisé ici dans un sens moins générique que symbolique.

L'ancrage générique de l'emprunt se fait cependant plus souvent sur un mode double : à la catégorisation « poème » est ainsi fréquemment apposé un autre terme venant préciser de

quel type de poème il s'agit. On assiste alors à la naissance de sous-classes au nombre potentiellement infini puisque dépendantes de la nature de l'emprunt, présentées comme des innovations génériques à l'intérieur de la sphère « poème ». Le « poème trouvé » et le « Poème à brèmes » de Jírí Kolár, de même que le « Poème-carte-postale » de Jean-François Bory en sont des exemples, qui opèrent cependant sur un mode légèrement différent lié à la place du caractérisant. Proche en sa formulation de l' « objet trouvé » surréaliste, l'appellation générique « poème trouvé » renvoie à la circonstance et au mode d'élaboration du poème, fondé sur la trouvaille. L'élément déplacé ainsi baptisé est caractérisé comme possédant déjà des propriétés poétiques avant même d'avoir été trouvé. Sa présence dans le recueil est le témoignage d'une rencontre, et le poète se donne alors comme simple montreur d'une poésie déjà présente au quotidien. L'absence de titres intermédiaires, de type thématique, est le signe d'une volonté de montrer l'objet brut, de s'interdire toute interprétation symbolique pour laisser la trouvaille parler d'elle-même. Un brouillon chiffonné, un carton d'invitation (faire-part de décès ? La bordure noire le laisse penser) et une carte de France aux inscriptions quasiment illisibles sont ainsi présentés comme possédant des propriétés poétiques, comme dignes d'être nommés « poèmes », sans qu'aucun de ces éléments ne possède aucune des propriétés d'ordinaire associées à cette catégorie générique. Un renversement complet s'opère alors, dont nous rendrons compte plus loin : le lecteur n'est plus amené à rechercher dans l'emprunt les propriétés du « poème », mais à remettre en question ces propriétés mêmes comme n'étant peut-être pas suffisantes à la constitution de cette catégorie.

Le « Poème à brèmes » du même poète indique clairement qu'il s'agit ici d'un poème composé de brèmes, c'est-à-dire de cartes à jouer. Le lecteur n'a d'ailleurs pas à rechercher longtemps ce qui relie cet ensemble de cartes à un « poème » : celles-ci sont en effet disposées en lignes régulières, le tout prenant effectivement l'apparence visuelle d'un poème versifié tout à fait traditionnel. Le « Poème-carte-postale » constitue un titre plus ambigu en raison de la présence de tirets qui semblent former un nom composé. S'agit-il d'un poème composé d'une carte postale ou d'un poème qui est aussi une carte postale, sorte d'hapax générique formé par la réunion de deux termes a priori incompatibles ? En effet une carte postale peut comporter un poème, un poème peut être composé d'une carte postale, mais un poème n'est pas une carte postale et une carte postale n'est pas un poème : ces deux objets n'obéissent pas aux mêmes contraintes pragmatiques. Cette tension insoluble portée par le titre annonce et reflète celle qui est à l'œuvre dans le texte, qui se compose d'une seule phrase traduite en plusieurs langues, dont le signifié (« Le temple de Poséidon pris du côté Ouest ») renvoie à un référent absent, l'image de la carte postale, laissant ainsi l'énoncé flottant, ni tout

à fait poème, ni tout à fait légende de carte postale.

A ces créations ex nihilo on opposera l'inscription très précise de l'emprunt dans un réseau restreint opérée par Arturo Schwarz dans son « Poème optophonétique ». Présenté expressément comme un « hommage à Raoul Hausmann », ce poème constitué d'une planche d'oculiste appelle un hypotexte précis, celui de l'œuvre poétique du poète dadaïste inventeur de la poésie optophonétique, constituée de suites de phonèmes s'adressant aussi bien à l'ouïe qu'à l'œil, via le recours à la typographie. Or les points communs entre cette poésie et l'objet déplacé ne manquent pas. Les lettres de la planche d'oculiste, imprimées en caractères gras comme le sont les poèmes d'Hausmann, ne sont-elles pas elles aussi destinées à être vues et à être lues à haute voix par le patient lors de l'examen ophtalmologique, qui se mue alors en une petite récitation poétique improvisée, « gratuite », comme le suggère l'inscription ajoutée dans la partie supérieure de la planche ? Au-delà du simple clin d'œil humoristique en forme d'hommage, ce rapprochement invite à considérer la planche d'oculiste comme un poème optophonétique à part entière. Le spectateur / auditeur en vient à considérer plastiquement les lettres qui le constituent, dans leur typographie, leur disposition et leur enchaînement, et à prendre en compte l'enchaînement phonique produit par leur profération à voix haute. Un enchaînement de lettres répondant à des besoins purement pratiques (mesurer l'acuité visuelle) se dote d'une force poétique potentielle. Remarquons enfin que l'hommage au poète se double d'un hommage au monteur, la pratique plastique de Raoul Hausmann étant marquée par le collage et la récupération d'images (via le photomontage notamment). L'acte même dont procède le poème va dans ce sens, faisant le lien entre les deux pratiques.

Le titre général du livre de Cadiot, *L'Art Poétic'* instaure également une relation hypertextuelle immédiatement identifiable par sa quasi-homonymie avec l'*Art Poétique* de Boileau, soit le modèle par excellence du classicisme scolaire et de l'académisme. Un rapide parcours du contenu de l'ouvrage convainc rapidement le lecteur du caractère pour le moins problématique de la relation entre ce titre et ce qu'il désigne. En quoi un montage d'exemples de grammaire peut-il servir d' « art poétique » ? Le montage d'énoncé préformés est précisément le geste par excellence de négation de la règle du bien écrire que l'art poétique a pour fonction d'énoncer. Ce premier décalage nous oriente vers une relation hypertextuelle de l'ordre de la parodie, ce que les légères modifications apportées le poète au titre original confirment. Tout d'abord, comme le fait remarquer Christian Prigent dans son analyse, Boileau écrivait « art poétique », et non « *l'*art poétique ». L'ajout de l'article défini généralise l'intitulé

> « comme s'il s'agissait de proposer en soi l'art (omnivalent et totalitaire) de faire de la poésie – ce qui, dans un temps où la nature même de la poésie, sa définition, ses techniques et ses fonctions sont plus que jamais en question, ne manque pas d'être quelque peu provoquant. »[585]

En outre, le poète n'écrit pas « poétique » mais « poétic' » : « en l'écrivant ainsi il annonce que son écriture ne sera pas poétique mais "poétic'" », mot-valise résultant de la contraction des mots « poésie » et « tic ». On peut donc penser que ce sont les tics de la poésie qui seront analysés dans cet ouvrage qui se donne alors comme entreprise critique. Cette piste est d'ailleurs confirmée par l'usage de l'italique, indice, toujours selon Prigent, d'une suspicion jetée sur le poétique et sur son acceptation non critique par tous ceux qui, justement, « croient pouvoir faire de la poésie sans poser la question-de-la-poésie »[586]. La dimension réflexive du ready-made, qui fera l'objet d'une analyse ultérieure, est ainsi d'emblée affirmée par ce titre parodique précisément par l'ancrage générique qu'il propose. A l'intérieur, le titre de certaines sections va dans le même sens : les « poèmes à forme fixe » annoncés en sous-titre de « The West of England » ne semblent pouvoir trouver un écho que dans les rectangles gris de dimensions semblables qui agrémentent chacune des pages, seule « forme fixe » à l'horizon de cette section. La parodie repose ici sur une déviation du sens de l'expression censée renvoyer à des formes poétiques traditionnelles comme le sonnet ou le rondeau, et non à des formes *géo*-métriques comme c'est le cas ici.

Les relations des titres rhématiques aux poèmes apparaissent ainsi comme complexes et riches de sens. La simple inscription générique peut venir se doubler de la mise en place de relations inter- et hypertextuelles entre l'emprunt et d'autres textes appartenant à la tradition littéraire et poétique. Pris de la sorte dans un réseau aux trames multiples, l'emprunt se dote alors de strates de sens qu'il lui était impossible de reconnaître dans son contexte originel.

Autres genres convoqués

Le « poème » ready-made n'est cependant pas toujours étiqueté de la sorte par son titre, dont la nature rhématique peut aussi orienter vers d'autres catégories génériques plus ou moins stabilisées. L'emprunt peut ainsi devenir « fable », « portrait », « autoportrait », mais aussi abécédaire ou « Bréviaire », et s'inscrire dans un cadre générique second, qui peut ou non recouper le premier, le second cas de figure étant source de tensions nouvelles. Certaines inscriptions génériques constituent des sous-classes de poèmes. C'est le cas par exemple de la « fable » de Julien Blaine, qui renvoie à un genre poétique à part entière, à l'histoire

[585] Christian Prigent, *Op. cit.*, p. 241
[586] *Idem*

constituée et balisée. L'intertexte des *Fables* d'Esope et de La Fontaine est convoqué sans peine par le lecteur et, on l'a vu, oriente la lecture d'une manière déterminante, allant jusqu'à produire de la polysémie (l'expression « maître chien » peut se lire, dans ce contexte générique, comme un nom propre, « Maître Chien »). Le réseau générique ouvert par des sous-titres rhématiques comme « roman » nous font en revanche sortir de la sphère de la poésie pour nous orienter vers ce qui apparaît comme son autre absolu, le roman en prose. « Voyages anciens – roman », « résumé », « chapitre » : ces titres et sous-titres, ouvrant une section ou, pour les second, ponctuant la section « Davy Crockett ou Billy le Kid auront toujours du courage » font ainsi se côtoyer à l'intérieur de *L'Art poétic'* des genres littéraires *a priori* incompatibles, rendant au mot son sens large : le poétique ne concerne pas seulement la poésie, mais la littérature toute entière.

L'hybridation générique à l'œuvre ne concerne pas nécessairement des genres littéraires, et le genre convoqué peut renvoyer à d'autres champs artistiques, comme c'est le cas pour les « portraits » et « autoportraits » de notre corpus, explicitement référés à la tradition picturale. Le « Portrait en rouge de Julien Blaine » par Jean-François Bory s'inscrit ainsi paradoxalement moins dans la tradition littéraire et poétique du portrait que dans son versant pictural, comme le montre la spécification chromatique « en rouge ». Le sens du poème ne s'éclaire que dans la relation entre l'emprunt et ce titre, précisément par le biais de l'allusion chromatique. Le lecteur fait en effet le lien entre les résultats d'analyse sanguine qui nous sont donnés à lire et le rouge, couleur du sang. On comprend rapidement qu'il s'agit là d'un portrait d'un genre nouveau, fondé non plus, comme c'est le cas dans la tradition picturale à laquelle il est fait référence, sur des propriétés physiques extérieures représentables, ou sur des qualités morales, sur le mode littéraire du caractère, mais sur des éléments quantifiables : les propriétés du sang, qui sont également, après tout, des parties de la personne de Julien Blaine. Le même décalage humoristique est à l'œuvre dans l' « Autoportrait à l'écharpe rouge » d'Anne-James Chaton, où le rouge de l'écharpe renvoie également à celui du sang dont l'analyse nous est livrée. La forme même du titre, qui signale l'attribut dont s'est doté l'artiste pour l'autoportrait, est typique de cette tradition picturale La mention de l'écharpe, associée à ce bilan sanguin, fait naître en outre une petite amorce de fiction : l'écharpe symbolise en effet le froid, et la maladie, ce qui laisse supposer que le poète, malade, est allé se faire prélever du sang pour contrôler son état de santé. Ce procédé est d'ailleurs récurrent dans les *Autoportraits* : l' « Autoportrait en complet noir » premier de la liste, présente ainsi le contenu exhaustif du passeport du poète, l'association des deux imposant l'idée d'une présentation du poète au seuil du livre. Bien habillé pour l'occasion, le

poète commence par décliner son identité. Les titres fonctionnent ainsi sur un mode relativement complexe, qu'on pourrait qualifier de doublement métonymique. Leur forme, qui convoque un genre pictural, laisse attendre une image, celle du poète doté de l'attribut mentionné, comme c'est le cas dans la tradition de l'autoportrait. Or aucune image n'est donnée au lecteur, qui se voit proposer en lieu et place le contenu d'une analyse sanguine, ou d'un passeport, soit des textes. Mais ces textes renvoient eux-mêmes à des objets : un passeport, du sang, qui fonctionnent à leur tour de façon métonymique. Le passeport renvoie à l'identité civile, le sang au corps. Un télescopage se produit alors entre ces objets et ceux convoqués par le titre : le complet noir, et l'écharpe rouge, dont la valeur métonymique ne fait aucun doute. Ainsi, bien que composé de textes, d'éléments verbaux, les autoportraits fonctionnent d'une manière picturale, dans la mesure où les textes proposés y prennent valeur de signes, comme le feraient des images. La succession des « autoportraits », qui sont autant de captures de moments T, finit en outre par dessiner un récit, faisant alors glisser l'ensemble de l'autoportrait à l'autobiographie, une autobiographie elliptique, suite de clichés, à la manière d'un diaporama. Suivrons en effet l' « Autoportrait à la valise », « assis au bureau », « aux cheveux courts », « à trente ans », « accoudé à la bibliothèque », « aux cheveux longs », « au café », « à la cigarette », et, pour finir l' « Autoportrait à l'écharpe rouge »[587], autant de situations et d'états du poète dont on suit les transformations physiques et le vieillissement, encadrées par ces deux ready-mades qui signalent, entre le début et la fin du recueil, un trajet allant de l'extérieur, la personnalité civile et l'habit du poète, à l'intérieur de son corps : son sang.

Enfin, l'inscription générique proposée par le titre peut renvoyer à d'autres sphères, non artistiques, comme on peut le voir chez Jacques-Henri Michot où le titre et le sous-titre convoquent deux genres distincts. Le titre général *Un ABC de la barbarie*, identifie le livre à venir comme un abécédaire, c'est-à-dire un manuel d'apprentissage élémentaire des mots de la langue, le b-a-ba proposé ici étant celui d'une langue bien précise, celle de la « barbarie ». La référence à l'abécédaire a ici une fonction descriptive, et prospective : elle fonctionne comme mode d'emploi du texte, en lui attribuant une fonction bien précise située du côté de l'apprentissage. Le lecteur a quelque chose à apprendre du texte qui va suivre. On retrouve ici, renforcée par le titre, la fonction heuristique du ready-made. Mais cette inscription

[587] Seuls le premier et le dernier autoportrait sont des ready-mades au sens propre. Les autres tiennent davantage de l'inventaire exhaustif, même si la majeure partie du texte est composée des inscriptions présentes sur les objets recensés : une pise en charge énonciative, même minimale, est en effet présente.

générique a aussi une fonction descriptive, en ce qu'elle met l'accent sur la mise en forme des emprunts, qui sont classés par ordre alphabétique, sur le mode de la liste. A ce titre principal s'ajoute un sous-tire, « bréviaire des bruits », qui oriente le lecteur vers un autre type de savoir. Si le terme doit être pris au sens figuré et quelque peu hyperbolique de livre contenant des enseignements indispensables, son sens premier de livre de liturgie n'en est pas moins activé par d'autres éléments de l'œuvre, à commencer par les noms illustres des trois amis censés en être à l'origine : Barnabé B, François B et Jérémie B (la suppression des noms de famille attire d'ailleurs l'attention sur ces prénoms), soit respectivement l'apôtre, le saint et le prophète. Une tension s'instaure alors entre le caractère censément sacré des paroles recueillies dans un bréviaire et le terme par lesquelles celles-ci sont caractérisées : des « bruits ». En lieu et place de paroles sacrées le lecteur se voit proposer la recension de fragments du brouhaha permanent déversé par les médias de masse dans lequel baigne le monde contemporain. Une équivalence implicite est alors établie entre ces médias et la messe (l'expression désormais fameuse de « grand messe du 20h » la confirme), remplacement profane de la communion catholique par la communion cathodique, analysé par Régis Debray dans *Vie et mort de l'image* :

> « Avec son éclairage infusant, le petit écran diffuse, à son insu et au nôtre, le nouvel Evangile. (…) L'icône chrétienne disait : votre Dieu est présent. L'icône post-chrétienne : que le présent soit votre Dieu. »[588]

Une liturgie nouvelle donc, qui ne sait émettre que des « bruits », terme qui indique une parole dégradée, détériorée, dont l'intelligibilité même est rendue problématique. La « barbarie » mentionnée par le titre se comprend également dans ce sens. Le barbare, dans son sens étymologique, c'est celui qui ne parle pas le grec, celui dont je ne comprends pas la langue. Une forme de mise à distance de cette langue barbare est ainsi mise en œuvre dès le titre. Mais la « barbarie » désigne ici surtout la violence, qui est celle-là même de la société, telle qu'elle se reflète en sa langue : l'association de la violence, de la cruauté, contenues dans le terme « barbarie » et de la langue, comprise originellement dans le terme, est ici réactivée, de façon à mettre l'accent sur l'impact pragmatique des « bruits » : « mortifère jactance », la parole émise par les médias possède la force pragmatique de la parole liturgique. L'éclairage jeté par le titre sur le texte est ici, on le voit capital.

Le titre rhématique, courant dans les poèmes ready-mades, vient ainsi inscrire

[588] Régis Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, coll. « Folio / essais », p.414-415

l'emprunt dans un cadre générique qui, dans la grande majorité des cas, n'est pas son cadre originel, instaurant une tension entre le genre immédiatement convoqué à la lecture de l'emprunt, fondé notamment sur la reconnaissance implicite de propriétés linguistiques, et le genre indiqué, que le lecteur doit sinon réussir, du moins chercher à résoudre pour accéder au sens. Loin d'être « muette », la relation architextuelle demande à être exhibée, du moins en partie. Il reste en effet, nous le verrons, une partie muette, dans la mesure où tous les genres convoqués le sont de manière secondaire au regard du genre toujours implicitement présent : le poème.

Titres rhématiques sans inscription générique

Plus rarement, le titre du poème ready-made peut se contenter, d'une façon qui peut a priori paraître redondante d'indiquer la nature de l'emprunt, l'inscription générique passant alors au second plan. C'est le cas pour la plupart des poèmes de Bernard Venet : « Cours de change », « Weather report », « Statistiques » ou « Palmarès de fréquentation de sites touristiques en France » ne font que désigner leur contenu de manière littérale, bloquant de la sorte toute interprétation autre de l'emprunt, qui ne fait que s'exhiber comme tel. De même, des titres comme « Dernière heure » (Cendrars), ou « Facture » (Kolár), semblent simplement indiquer la nature de leur contenu, à l'instar de la « Roue de bicyclette » de Duchamp. Reste pourtant que ces titres font dévier les éléments qu'ils désignent, en les faisant passer en régime « poétique ». Jean-Michel Adam, comparant le titre originel du fait divers dont se compose le poème de Cendrars et le titre du poème, constate ainsi qu'ils « marquent assez bien la différence des deux types de discours », discours journalistique d'une part, poétique d'autre part. Le fait divers originellement paru dans le journal a pour titre « Tragique évasion de forçats en Amérique ». Conformément aux exigences du genre, ce titre, thématique, ramasse le maximum d'informations dans une formulation concise, jouant ainsi à plein son rôle d'annonce d'un contenu informationnel. L'auteur remarque en outre qu'il remplit aussi pleinement sa fonction « apéritive » d'incitation à la lecture grâce à l'antéposition de l'adjectif « tragique » et à l'allitération qui unit les mots « tragique » et « Amérique ». Il donne à lire le texte qu'il introduit comme un faut divers intéressant parce que « tragique ». Le titre du poème « Dernière heure » n'obéit pas au même fonctionnement, dans la mesure où il se situe sur un plan rhématique : il n'annonce pas un contenu mais un type de texte. L'expression « dernière heure » s'inscrit en effet dans un contexte connotatif journalistique, en ce qu'elle peut être lue comme une partie de l'énoncé « nouvelles de dernière heure », lisible dans les journaux quotidiens. Mais cette expression possède également, dans ce contexte, des

connotations que la lecture du texte permet d'activer. La « dernière heure », c'est aussi celle de l'approche de la mort. Le caractère tragique de l'événement est ainsi rappelé, et le titre bascule dans un fonctionnement ploysémique qu'il n'aurait pu avoir dans son contexte d'origine. « Facture » de Kolár semble en revanche fonctionner d'une manière parfaitement redondante avec son contenu : une facture.

Cependant on remarque que dans ces cas nous n'avons précisément pas affaire à des ready-mades « purs » mais à des ready-mades aidés, dans lesquels une perturbation importante de l'emprunt est à l'œuvre. Si « Dernière heure », de Cendrars se présente effectivement comme une dépêche de journal (l'indication du lieu et de la date du jour en sont les indices), l'aspect versifié du poème, d'abord perceptible par le lecteur, rend en partie le titre et l'emprunt ainsi modifié incompatibles. Une dépêche de journal ne se présente pas en vers. Une discordance se manifeste ainsi entre le genre convoqué, celui de la dépêche, et la forme exhibée. Une perturbation comparable bien que d'un tout autre ordre est à l'œuvre dans le poème de Jiri Kolar. Si certaines propriétés visuelles du poème, notamment la présence d'un tableau en colonnes, semblent effectivement suggérer qu'il s'agit là d'une facture, le contenu en revanche n'en a aucune des caractéristiques : il s'agit d'un amas de « signes » manuscrits indéchiffrables auxquels est associée une chaîne de signes typographiques liés les uns aux autres selon une procédure non standard, tout aussi peu lisibles donc. Aux colonnes de chiffres attendues vient se substituer un ensemble de signes rendus à leur visualité première.

Parfois le titre associe à la mention de la nature de l'emprunt une indication de l'opération effectuée sur cet emprunt, faisant alors office de commentaire. Ainsi le titre *152 Proverbes remis au goût du jour* donne une information d'ordre générique sur la nature des éléments prélevés, des « proverbes », et indique que ces éléments ont fait l'objet d'une transformation, sans que sa nature exacte soit spécifiée d'un point de vue technique. Ils ont été « remis au goût du jour », ce qui implique *a priori* la modernisation d'énoncés considérés comme dépassés, obsolètes, figés – ce que sont par définition les proverbes. La parodie pointe d'emblée, dans la mesure où le titre sonne presque comme un slogan publicitaire, remplissant de la sorte sa fonction de séduction. L'entreprise se présente comme une actualisation de proverbes, une mise en adéquation du proverbe au monde contemporain, ou plutôt à la mode, vers laquelle l'idée de « gout du jour » fait signe. L'antique « sagesse des nations » comprise dans le proverbe comme forme figée en prend d'emblée un coup. Elle devient histoire de goût, de mode. Mais par delà la parodie on peut également lire dans ce titre un éclaircissement

du sens de l'entreprise des deux poètes. La visée du détournement est en effet de secouer une langue figée, de lui redonner vigueur via création d'images nouvelles, d'associations inattendues, par la remise en branle d'expressions figées.

Titres rhématiques et indications « paragénériques »

Le titre rhématique peut enfin passer non plus par une désignation générique, mais, en faisant appel à une définition plus libre, exhiber « une sorte d'innovation générique », que Genette propose de qualifier de « paragénérique ». La réunion de trois poèmes de Jírí Kolár sous le titre commun de « Trois mystifications » fait ainsi acquérir à ce terme un sens générique. Ce titre décrit, et dévoile ou feint de dévoiler ce que le poème fait – tente de faire : mystifier le lecteur. Les poèmes sont présentés comme des tentatives de tromperie, dont, bien sûr, personne ne peut être dupe, ce qui est une manière d'indexer le procédé sur lequel repose le sens du poème, à savoir l'inadéquation manifeste de la légende à l'image. Les sous-titres « biopsies » et « passe-partout » donnés par Bernard Heidsieck à ses poèmes (« La mer est grosse. Biopsie 1. », « La semaine, passe-partout n°5 ») ancrent de la même manière ceux-ci dans un genre ou « paragenre » nouveau, propre au poète. On constate en effet que, à l'instar des « poèmes-partitions » qui en constituent le troisième pan, la plus grande partie de l'œuvre du poète sonore se distribue entre ces catégories génériques. La récente parution de recueils intitulés respectivement *Biopsies* et *Passe-partout*, réunissant tous les poèmes entrant dans ces catégories, de même que leur constitution en séries via la numérotation, confirme la dimension générique acquise par ces termes, définis par Heidsieck dans les courtes préfaces des recueils :

> « Biopsie « prélèvement d'un fragment de tissu sur un être vivant pour l'examen hisologique » (Petit Larousse illustré).
> M'appuyant sur cette définition, j'ai, dans la seconde moitié des années soixante, réalisé toute une série de poèmes, souvent courts et partant d'éléments, non pas prélevés sur le corps humain, mais appartenant au corps social. Ce furent ainsi, pour certains d'entre eux, des sortes de « POEMES TROUVES », autour de moi, dans le domaine économique, administratif, social, citadin…(…) … et réalisé, jusqu'en 1969, treize BIOPSIES »[589]

A la série des « biopsies » succède celle des « passe-partout », cette substitution prenant appui sur un événement contingent, la mort de l'ami auquel était dédiée la treizième biopsie : « après avoir réalité dix-huit POEMES-PARTITIONS de 1955 à 1965, puis treize BIOPSIES

[589] Bernard Heidsieck, *Biopsies*, *Op. cit*, p.5-6

jusqu'en 1969, j'ai modifié ce terme, à cette date, en PASSE-PARTOUT »[590].

> « Celui-ci me convenait parfaitement car un passe-partout est, d'une part, une clef destinée à ouvrir n'importe quelle porte (…). Par ailleurs, le mot PASSE-PARTOUT implique aussi toute autre chose neutre, indifférenciée, sans caractéristique propre, et dans ce sens non identifiable, se fondant dans son environnement, dans la banalité donc… »[591]

Si dans la présentation qu'en fait Heidsieck les deux termes apparaissent comme interchangeables, le poète insistant sur la continuité de l'un à l'autre, un glissement s'opère malgré tout du premier au second, qui modifie d'autant l'éclairage porté sur les prélèvements dont ils se composent. En effet le terme de « biopsie » indique le mode de fabrication du poème, portant l'attention sur le fait qu'il s'agit, nous l'avons vu, d'un prélèvement à visée heuristique, là où la métaphore du « passe-partout » met l'accent sur l'aspect final du poème, à la manière dont une catégorie générique peu pointer une forme – ici, en l'occurrence, c'est d'une absence de forme dont il s'agit : le poème devient « passe-partout », c'est-à-dire « neutre», « sans caractéristique propre ». L'étiquette générique vient ainsi souligner, d'une manière paradoxale, l'absence de forme reconnaissable du poème dont la principale caractéristique est de se fondre parmi les autres discours.

Eux aussi constitués en une série dont la vocation est de ne pas connaître de fin, les quelques *13427 Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine sont définis comme appartenant à un genre à part entière, renvoyant à une forme bien précise dont l'auteur définit les contours dans la petite préface en forme de sonnet ouvre le recueil :

> « En parlant du poème…
>
> Le siècle et les siècles
> Ont fait – par exemple –
> Cet objet clair, pur
> Et commun aux poètes :
>
> Le sonnet.
> Il s'agirait alors, en ce qui
> Me concerne, de rechercher
> Un nouvel objet :
>
> Un objet contemporain,
> Reproductible et acceptable aux autres,
> Un objet qui transmette, contienne et développe
>
> « Aussi bien », le poème ;
> Un objet conforme aux procédés de
> Reproduction, d'impression et de transmission en fonction. »

[590] *Ibid.* p.7
[591] *Idem*

Le « poème métaphysique » renvoie donc à une forme stricte telle que l'a été celle du sonnet, qui a vocation à être généralisée, « acceptable aux autres ». Une adaptation de la règle formelle du sonnet aux matériaux nouveaux dont l'usage est permis par l'offset : « J'ai voulu faire, moi aussi, une sorte de règle aussi stricte que celle du sonnet pour la calligraphie. Cette règle adaptée à l'offset c'est le poème métaphysique. »[592]. Cette forme, commune à tous les poèmes, consiste en une division de la page en deux cartouches inégales, séparées par une « ligne de conjonction » dans laquelle « il se passe quelque chose qui n'a rien d'autre faire que de la métaphysique. (…) Un rapport inexplicable, qui confine à la création du monde, ou à une fin du monde, et qui est l'explication de tout, l'explication de rien. »[593] Qu'il soit ready-made ou non, chacun des poèmes métaphysiques est ainsi désigné par son appartenance à cette forme, la seule différenciation entre les occurrences provenant du numéro de série qui leur est attribué.

La fonction pragmatique du titre devient ainsi déterminante dans la réception des poèmes ready-mades, où sa fonction d'indexation se voit à la fois mise à l'épreuve par la non concordance immédiate entre le titre et le contenu qu'il désigne, et rendue indispensable par la manière dont elle oriente la lecture de l'emprunt.

2 / Autres éléments paratextuels

Situé à la frontière mouvante entre le texte proprement dit et le paratexte, le titre reste, dans la plupart des cas l'apanage de l'auteur. S'il est appelé à jouer un rôle majeur dans la constitution du sens du ready-made, ses fonctions traditionnelles n'en sont pas pour autant bouleversées. En revanche, d'autres éléments appartenant d'ordinaire au paratexte acquièrent, dans le poème ready-made, un relief inhabituel, révélant par là même leur impact pragmatique. Pratique assez peu répandue pour être remarquée, l'investissement des espaces paratextuels par l'auteur est un phénomène relativement récurrent dans les poèmes ready-mades. Hormis le titre, le paratexte est en général peu marqué, cet espace textuel étant plutôt laissé à l'éditeur. Or dans beaucoup de cas cet espace est en partie occupé par une intervention auctoriale, comme si, absent du texte qui constitue son œuvre, l'auteur reportait

[592] Pierre Hild, « Entretien avec Julien Blaine », *Le Matricule des anges* n°78, Novembre-Décembre 2006
[593] Entretien avec Jacques Donguy, *Poésure et peintrie, Op. cit.*, p.349

sa marque sur le paratexte, déplacement somme toute assez logique, puisque l'auteur du ready-made s'apparente en partie, au premier abord du moins, à un éditeur. Il en occupe la position vis à vis du texte emprunté. Il est possible d'envisager ces différents éléments paratextuels en fonction de leur position par rapport au texte proprement dit, selon la méthode employée par Genette dans *Seuils* : de l'extérieur du livre (couverture) aux abords immédiats du texte.

a - La quatrième de couverture

Aux franges externes du texte, en contact direct avec l'extérieur, la première relation du lecteur au texte a lieu via la médiation de la couverture du livre, sur laquelle se trouve imprimé ce que Genette nomme le « péri texte éditorial », cette « zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur »[594]. Beaucoup de poèmes ready-mades étant publiés à l'intérieur de recueils, ou dans des revues, la relation entre le ready-made et ces éléments n'est que peu significative, le péritexte valant pour tout l'ouvrage. Du moins, si elle l'est d'un point de vue global, institutionnel – via l'inscription générique qu'elle véhicule ordinairement, elle n'est en général pas directement investie par l'auteur pour devenir partie de l'œuvre. Le cas des « livres de poésie », qui ne doivent pas, nous l'avons vu, être confondus avec des recueils, est à cet égard intéressant, dans la mesure où c'est l'ensemble du livre, y compris dans ses aspects extérieurs, qui peut se voir investi, le discours auctorial venant alors cohabiter avec les signes éditoriaux classiquement présents à cet endroit.

L'Art Poétic' d'Olivier Cadiot présente ainsi, sur sa quatrième de couverture, une illustration, qui prend la place de l'extrait d'ordinaire présent au dos du livre chez l'éditeur P. O. L., dont la fonction est d'en décrire le contenu ou d'inciter le lecteur à le lire. Pas de résumé ni de mot d'auteur ici donc, mais une petite vignette, non extraite du livre, représentant un buste radiographié vu de dos. Probablement extraite d'un ouvrage scolaire façon « leçons de choses » ou « petite anatomie illustrée », cette illustration représente une colonne vertébrale souffrant d'une scoliose carabinée. Le futur lecteur est ainsi confronté, avant même d'avoir ouvert le livre, à une énigme. Quelle relation peut-on trouver entre ce titre, « *L'Art Poétic'* », avec toutes les connotations et l'intertexte qu'il convoque, et cette image ? Seule la prise de connaissance du contenu peut le mettre sur la voie. Les textes du volume sont composés à partir de prélèvements dans un manuel de grammaire, « ouvrages

[594] Gérard Genette, *Op. cit.,* p.21

destinés à l'apprentissage élémentaire de la correction grammaticale »[595], l'art poétique enseigne le bien écrire, et la « leçon de choses » le bien nommer. Les types de discours convoqués par les prélèvements et la référence intertextuelle convergent ainsi vers une même visée, celle qui consiste à inculquer des règles. Mais le dos tordu possède également une valeur annonciatrice de la torsion opérée à l'intérieur de l'ouvrage, celle-là même que l'italique et la troncation impriment à l'expression du titre. Ces textes « seront la torsion stylistique (la poésie ?) de cette langue minimale, faite des clichés les plus usés et toute entière préoccupée de traquer les écarts ». « Ils seront donc l'os scolaire que tord la scoliose du langage poetic' »[596]. La dimension défigurante de l'entreprise est ainsi annoncée.

b – Epigraphes

Ouvrons maintenant le livre : placée comme il se doit en exergue, au bas d'une page par ailleurs vierge juste après la page de titre, une première épigraphe s'offre au lecteur sous la forme d'une citation : « La vie que j'ai menée cet hiver est faite pour tuer trois rhinocéros (FLAUBERT) », suivie d'une seconde, sur la page suivante, cette fois non attribuée : « « Au lieu de graver sur un seul bloc les lettres de l'alphabet, toutes tenant ensemble, se dit Gutenberg, on pourrait graver chaque lettre à part, sur un petit morceau de bois ou de métal séparé. ». Selon Genette, l'épigraphe a d'abord pour fonction d'éclaircir le titre, ou de commenter le texte « dont elle précise ou souligne indirectement la signification »[597]. Qu'en est-il ici ? L'insignifiance de la première phrase sème le trouble, et l'on cherche désespérément un lien entre cette citation et ce qui précède et suit. Si l'exergue possède souvent un sens quelque peu énigmatique, elle semble ici vidée de tout sens profond, de toute « intention cryptique »[598]. Vide de sens, cette citation n'en est pas pour autant insignifiante d'un point de vue pragmatique. La mise en majuscules du nom de son auteur, Flaubert, oriente l'interprétation dans cette direction. Ce qui compte ici, ce n'est pas ce qui est dit mais l'identité de son auteur, « qui produit un effet de caution indirecte »[599], et produit ce que Genette nomme l' « effet épigraphe », un « signal de culture »,

> « conforme au code qui veut qu'un livre s'ouvre sur telle ou telle citation bien sonnée qui voue le livre à un saint patron du panthéon littéraire et le donne comme respectueux dialogue avec cette autorité

[595] Christian Prigent, *Op. cit*., p.243
[596] *Ibid.*
[597] Gérard Genette, *Op. cit*., p.160
[598] *Idem*
[599] *Idem*

> et comme illustration de ce que la citation, souvent un peu énigmatiquement, annonce. »[600]

L'épigraphe se met en scène comme telle par la vacuité de son sens dénoté. En outre, cet usage de la citation possède une valeur programmatique, en ce qu'elle annonce le rôle des citations poétiques dans ce livre. Comme l'explique Prigent, les citations qui parcourent ce livre fonctionnent de la même manière que celle-ci, comme un cheveu sur la soupe,

> « comme des incursions immotivées, tombées par hasard d'une mémoire ahurie qui jugerait bon (parce que ça fait bien, ça fait "poétique") de dispatcher ici et là quelques alexandrins bien sentis, sortis de ce que le corpus littéraire a de plus lagardémichardiesque, de plus "reader digest". »[601]

Ces citations se révèlent ainsi elles aussi « poétic' », « tics somnambuliques de notre petite bibliothèque crânienne »[602]. Le petit rappel historique sur Gutenberg fonctionne d'une manière quelque peu différente. Sa forme, qui rapporte les « pensées » de Gutenberg, la désigne comme un prélèvement sur un manuel d'histoire à destination des plus jeunes, mais la référence à Gutenberg au seuil d'un livre dont le texte présente une typographie toute mallarméenne oriente l'interprétation dans un sens précis. Christian Prigent propose ainsi d'y lire une radicalisation parodique de la question mallarméenne du Livre, en la faisant remonter aux origines les plus matérielles du livre, l'invention de l'imprimerie. Une mise en scène comparable de l'épigraphe est visible au seul des *13427 Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine. Epigraphe et exergue s'y trouvent à leur place, (après le « frontispice » et l' « avant-texte », juste après la page de titre), sous forme de ready-mades. La définition même de ces termes, tirée du Robert, en tient en effet lieu :

> « EPIGRAPHE [epigRaf]. *n. f.* (1694 ; gr. *epigraphê* "inscription"). ♦ 1° Inscription placée sur un édifice pour en indiquer la date, la destination. ♦ 2° Courte citation qu'un auteur met en tête d'un livre, d'un chapitre, pour en indiquer l'esprit (cf. Exergue). *Le Rouge et le Noir de Stendhal porte en épigraphe cette parole de Danton : "La vérité, l'âpre vérité"*. »

Une relation tautologique s'instaure entre l'épigraphe et son contenu, le texte indexant lui-même sa nature et sa place. Partant, le livre exhibe son mode de composition même.

Autre « livre de poésie », autres épigraphes : L'*ABC de la Barbarie* de Jacques-Henri Michot s'ouvre sur une épigraphe, placée juste après une dédicace privée (« A la mémoire de Jacques Monniez ») et juste avant la seconde page de titre, attribuable donc à l'auteur

[600] Christian Prigent, *Op. cit.*, p.246
[601] *Ibid.*, p.247
[602] *Idem*

Jacques-Henri Michot et non à ses doubles fictifs Barnabé B. ou François B.. Il s'agit d'une citation de Lénoard de Vinci :

> « *Ô cités de la mer, je vois chez vous vos citoyens, hommes et femmes, les bras et les jambes étroitement ligotés dans de solides liens par des gens qui n'entendront point votre langage, et vous ne pourrez exhaler qu'entre vous, par des plaintes larmoyantes, des lamentations et des soupirs, vos douleurs et vos regrets de la liberté perdue, car ceux-là qui vous ligotent ne comprendront pas votre langue, non plus que vous ne les comprendrez »*

Cette citation semble remplir la fonction classique de l'épigraphe. Elle relaie en effet clairement le titre dans la mesure où il y est question d'incompréhension liée à la langue d'une part, de communication impossible liée à la domination, d'autre part, autant de réalités liées au terme même de « barbarie » qu'elle vient ainsi expliciter. En outre, l'identité de son auteur, Léonard de Vinci, n'est pas sans rapport avec la dimension encyclopédique du texte qui suit, qui se présente comme une entreprise de savoir. La référence au savant humaniste inscrit le projet dans une tradition humaniste de longue date. Dans cette perspective, l'épigraphe est relayée à l'intérieur de l'œuvre par deux autres citations placées en exergue, juste après la préface fictive, l'une portant sur la classification des animaux tirée du *Marché céleste des connaissances bénévoles*, l'autre tirée du *Quart Livre* de Rabelais, également une liste, par ordre alphabétique, d'animaux. Une nouvelle référence à l'humanisme et à l'entreprise de savoir qui lui est liée finit d'ancrer l'œuvre dans une tradition commune.

c – Dates

A cet ancrage paradoxal dans une tradition littéraire d'un texte qui en déjoue pourtant explicitement les codes répond une autre forme d'ancrage fréquemment mise en relief par la datation des poèmes. Si cette pratique n'est pas, en elle-même, nouvelle, elle prend un sens particulier dans le contexte qui nous intéresse ici. Systématique chez Cendrars et Heidsieck, la datation du poème témoigne d'une posture commune de ces poètes qui entendent lier le poème au présent et aux circonstances de son émergence. « Dernière heure » comporte ainsi deux dates, dont la proximité même fait sens. La première, placée au début du poème et appartenant à celui-ci (elle fait partie de l'emprunt qui relate un fait divers), indique la date à laquelle la dépêche paraît, soit le « *20 janvier 1914* » et la seconde, placée cette fois à la toute fin du poème, également en italiques, indique la date d'écriture du poème, en « *Janvier 1914* ». Une même proximité est à l'œuvre dans « La mer est grosse » de Bernard Heidsieck, où la première date, présente dans l'introduction, indique que l'emprunt est issu du journal de

l'ORTF du « 1/1/1966 », et la seconde, concernant le poème, indique « janvier 1966 ». Dans les deux cas, la double datation souligne la contemporanéité entre le temps de l'élaboration du poème et le temps de l'énonciation de l'emprunt, montrant par là la réactivité de la création poétique au regard du présent. A la temporalité de l'écriture supposée devoir durer dans le temps, à l'image du labeur de l'écrivain construisant pierre à pierre son monument se substitue ainsi la revendication d'une immédiateté de la création, liée non pas à la fulgurance d'une quelconque inspiration, mais à une réactivité face à l'actualité immédiate. Le poème rejoint alors la temporalité qui est celle des médias de masse, se rapproche du journal quotidien dans sa capacité à rendre compte du présent. L'apposition de ces dates au bas des poèmes témoigne ainsi d'une volonté commune de fonder une poésie « de la circonstance », au sens où l'entend Tzara, « issue des faits eux-mêmes, de leur retentissement au niveau émotionnel »[603], et donc d'intégrer la réalité quotidienne à l'expérience poétique, mais aussi donc d'ancrer cette poésie dans le présent le plus immédiat, remettant par là même l'achronie poétique en cause. Affirmation de l'immédiateté du geste d'emprunt, ancrage du poème dans le contemporain le plus immédiat, l'élément paratextuel que constitue la datation fonctionne ainsi comme un véritable commentaire auctorial.

d - Commentaires

Les circonstances de production du poème, évoquées par la date qui l'ancrent nécessairement dans un contexte historique et social précis, sont parfois, chez Bernard Heidsieck, explicitées dans les commentaires qui précèdent le poème dans sa version imprimée. Ces derniers, plus ou moins longs et de natures diverses, sont récurrents dans l'œuvre du poète. Systématique dans les biopsies et passe-partout est la spécification de la manière dont le texte est lu en public, ces indications soulignant alors le statut de « partition » du texte écrit. Mais il est également frappant de noter que ces commentaires placés en tête de poème décrivent presque toujours la nature de l'emprunt dont celui-ci est composé : « Enregistré dans un taxi : voix de la speakrine des appels-radio » (« La Cage ») ; « ce passe-partout est le résultat d'un collage d'enregistrements très brefs sur bande, d'indicatifs horaires de la Radio (Europe n°1) particulièrement nombreux jusqu'à 9 heures du matin. » (« La Semaine ») ; « émission de l'O.R.T.F. du 1-1-1966 » (« La mer est grosse »). L'intervention inaugurale de l'auteur consiste ainsi à souligner le larcin de manière à mettre en avant le geste dont le poème procède. Il prend la parole précisément pour dire qu'il va la céder,

[603] Henri Béhar, « Débris, collage et invention poétique », *Revue Europe, Op. cit.*, p.111

circonscrivant ainsi de façon explicite le travail du poète aux procédures de montage. Il est d'ailleurs à noter que ces indications sur la provenance des emprunts sont souvent réitérées sur scène par le poète.

Ces indications paratextuelles sont souvent suivies, dans la version imprimée exclusivement cette fois, de commentaires parfois conséquents, réunis sous le terme générique de « notes », dans lesquels Heidsieck revient plus précisément sur les procédures de fabrication du poème commenté, comme c'est le cas pour le poème-partition « B2/B3 », où le poète explique chacune des étapes du travail effectué en vue de l'élaboration du poème. A cette exhibition des procédures de fabrication du poème s'associe un commentaire sur le sens à conférer au geste dont ce dernier procède. Le poète y explicite ses intentions, ici d' « exorciser » la relation difficile à établir entre l'univers de la banque, appartenant au quotidien du poète banquier, et de la poésie, mais aussi d'exorciser la poésie elle-même. Le commentaire, plus long que le poème, a ainsi en quelque sorte pour vocation de déplier le geste de prélèvement, d'en expliquer les tenants et aboutissants, à la manière dont l'artiste conceptuel fournit avec son œuvre une notice qui en constitue le pendant indispensable pour sa compréhension. Sans tomber dans cet exemple extrême, c'est cependant bien le caractère « conceptuel » de cette poésie qui se lit ici, dans cette nécessité ressentie par l'auteur d'expliquer ses intentions à un public peut-être déstabilisé dans un premier temps face à une œuvre possiblement ressentie comme difficile à comprendre. Dans un souci constant donc, de « re-communication », à l'opposé, il faut le souligner, de l'hermétisme duchampien.

Ainsi, quel que soit le niveau auquel il se situe, l'investissement du paratexte en fait le lieu privilégié de la parole auctoriale qui, déplacée aux franges au « texte » du poème que constitue l'emprunt, en oriente la réception et en active certains aspects chaque fois différents. La relation entre le texte et son paratexte devient déterminante dans le procès de constitution du sens même du poème. Dès lors, la frontière, par définition ténue et mouvante, qui sépare le texte du paratexte, se dissout un peu plus jusqu'à, dans certains cas, disparaître complètement. Le paratexte devient alors, paradoxalement, partie intégrante du texte.

3 / Quand le paratexte devient texte

On constate en effet la présence récurrente, dans les ready-mades, d'éléments habituellement considérés comme « paratextuels » à l'intérieur même de l'espace qui est celui

du texte. Le poème « Dernière heure » de Cendrars est ainsi ponctué, dans son texte même, de plusieurs indications paratextuelles, qui ne se situent pas au même niveau. Les informations de la date et du lieu « OKLAHOMA », d'ordre paratextuel dans leur contexte originel, où elles précèdent le texte à proprement parler de façon à ancrer le récit dans un lieu et un temps précis, perdent ici ce statut pour devenir parties intégrantes du texte du poème. Une troisième information se situe en revanche sur un plan différent : « Télégramme poème copié dans *Paris Midi* ». Cette mention au contenu clairement métatextuel apparaît à la fin du poème, dont elle commente la mode de composition (par recopiage), et la provenance (un journal quotidien le *Paris Midi*). Mais, contrairement à ce qui se passe chez Heidsieck par exemple, la position de ce commentaire vis à vis du texte en rend la caractérisation problématique, ambiguë. Un décrochage énonciatif a lieu, qui marque le passage de l'emprunt à un commentaire auctorial. Ce décrochage est marqué typographiquement, par la position spatiale de cette dernière ligne, séparée et isolée des autres par un saut de ligne. Mais il pourrait tout aussi bien s'agir d'un dernier vers : d'autres sauts de ligne sont visibles dans le poème, qui séparent les différentes strophes. Par ailleurs aucun changement de caractère typographique n'est perceptible, là où la date et le titre, éléments paratextuels, sont signalés comme tels par l'usage de l'italique d'une part, de capitales d'autre part. La présence de cet énoncé avant l'indication de la date de rédaction du poème qui clôt « officiellement » tous les poèmes de Cendrars signale qu'il s'agit bien d'un élément appartenant au corps du poème, au texte, qu'il serait alors erroné de qualifier de « paratextuel ». Le paratexte devient partie intégrante du texte, et le poème exhibe son mode de fabrication de l'intérieur, créant une tension énonciative : la présence de cette indication empêche de considérer ce qui précède comme émanant de l'auteur, l'emprunt se signale comme tel sans ambiguïté possible. Cette indication métatextuelle semble en outre posséder une valeur générique. Elle vient caractériser le texte qui précède comme étant un « télégramme-poème ». Or cela ne manque par de créer une tension avec le titre et le dispositif mis en place au début du poème, mimétiques de la dépêche de journal (« Dernière heure », suivi de la mention du lieu et de la date de l'événement, conforme à la présentation des dépêches), mais semble plus conforme à la présentation globale en vers ce qui apparaît effectivement comme un « poème ». Une telle formulation, comparable à celle déjà rencontrée de « poème carte postale », n'est pas sans produire le même genre d'ambiguïté : l'expression désigne-t-elle l'emprunt lui-même, ce qui laisserait entendre que ce qui précède était déjà à l'état de « poème » dans son contexte d'origine ? Ou désigne-t-elle uniquement ce qui précède, c'est-à-dire le texte emprunté après transformation (mise en vers, changement de temps) ? Sans vouloir répondre à cette question, on notera

simplement ici que le commentaire intègre le poème, et que cette exhibition de l'emprunt fait basculer l'interprétation du tout au tout. Les vertus romanesques voire cinématographiques du récit, mises en relief par les modifications apportées au texte, sont désignées comme étant celles du réel, plus particulièrement de son traitement par les nouveaux médias. L'éloge de la T.S.F par Cendrars trouve ici une illustration éclatante. Le mot-valise « télégramme-poème » crée en effet un genre ex nihilo, en venant qualifier un objet hybride tenant à la fois du télégramme et du poème. Cette référence finale au télégramme opère un nouvel enrichissement dans la réception de ce qui précède. Si le terme de « poème » renvoie sans difficulté à la disposition typographique du texte, dans laquelle on reconnaît des vers libres, le « télégramme » semble pour sa part décrire la transposition au présent subie par le texte, dont le style se rapproche du style dit « télégraphique ». Partant, la vertu poétique du nouveau langage porté les innovations technologiques de l'époque en matière de communication est affirmée en même temps que celle du fait divers.

Un autre type d'insertion d'un élément paratextuel dans le texte est visible chez Breton, qui concerne ici le nom de l'auteur. La place du nom de l'auteur est d'ordinaire réservée à des espaces définis : couverture, quatrième de couverture, page de garde etc. lorsqu'il s'agit de recueils. Dans les revues le nom de l'auteur apparaît le plus souvent à proximité du poème publié, en tête de page, ou juste au bas du poème. C'est le cas dans le poème « PSTT », où le nom du poète apparaît au bas du texte, comme une signature. Compte tenu de la présence de ce poème dans un recueil (*Clair de terre*), et de l'absence de cette mention au bas des autres poèmes, cette présence même est en soi remarquable, et signale une intention de l'auteur : l'ensemble de ce qui est imprimé sur chaque page du recueil appartenant manifestement au poème (les notes, lorsqu'elles existent, sont reportées en fin de volume, les titres sont clairement distincts du corps du poème), on peut en déduire que cette mention, d'ordinaire réservée au paratexte, devient ici partie intégrante du texte, selon une procédure par ailleurs assez comparable à celle que l'on a pu observer chez Cendrars. Le nom n'est pas intégré au corps du texte, mais apposé sous ce dernier, tout à droite, à une place habituellement assignée à la signature. Cette apposition pour le moins surprenante d'une signature à l'intérieur d'un recueil du même auteur prend tout son sens lorsqu'on observe la forme revêtue par celle-ci, et sa relation avec le reste du poème : « Breton (André) », un nom de famille suivi d'un prénom placé de surcroît entre parenthèses, voilà qui n'est pas habituel pour une signature, mais qui est en revanche tout à fait typique de la présentation des noms dans l'annuaire. C'est précisément sous cette forme qu'apparaissent les noms dans l'extrait de

l'annuaire des PTT, qui recense que des individus ayant pour nom de famille « Breton », soit des homonymes de l'auteur, petite communauté à laquelle ce dernier ainsi adjoint discrètement son nom, indexant de la sorte son point commun avec ces personnes aux professions diverses et variées. Mais ce n'est qu'une fois l'ensemble mis en relation avec le titre, « PSTT », contraction, nous l'avons vu, de « PTT » et de l'onomatopée « psst », que la présence de cette signature prend tout son sens. Le titre attire en effet l'attention sur quelque chose, à l'instar de l'onomatopée que l'on utilise pour attirer discrètement l'attention de quelqu'un, or ce « quelque chose » reste énigmatique jusqu'à ce que cette signature apparaisse, résolvant du même coup l'énigme. On voit ainsi comment un élément paratextuel se voit pleinement intégré au processus de construction du sens.

Enoncés « de longueur variable (un mot suffit) relatifs à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposés soit en regard soit en référence à ce segment »[604], les notes de bas de page constituent un élément paratextuel particulier, en général absent de ce type de textes, dans la mesure où elles sont réservées aux écrits de type scientifique. Leur présence à l'intérieur de certains poèmes se limite d'ordinaire aux cas de rééditions savantes ou scolaires, où elles ont pour fonction de reformuler tel segment du texte devenu obscur par le travail du temps sur la langue, ou d'éclairer telle référence inaccessible au public visé par l'édition. Dans la très grande majorité des cas, les notes sont dites « allographes », c'est-à-dire qu'elles ne sont pas le fait de l'auteur du texte, et, plus précisément, elles sont en général éditoriales : « Avec l'établissement du texte la production d'un appareil de notes allographes est ce qui définit la fonction éditoriale. »[605] Laissée aux soins de l'éditeur, cette frange du paratexte n'engage donc pas la responsabilité de l'auteur. La proximité du statut de l' « auteur » de ready-mades avec celui d'un éditeur explique peut-être le phénomène d'investissement de cette frange du paratexte par le poète observable à plusieurs reprises dans notre corpus.

La présence d'une note de bas de page dans le poème « Splendid tour » de Jean-François Bory ne semble répondre à aucune des fonctions qui leurs sont traditionnellement attribuées. Signalée par une astérisque, placée en bas de page et séparée par un petit trait, ainsi que par changement de taille des caractères, elle apparaît comme isolée. Cette note se rapporte explicitement à un segment du texte qui précède, comme le laisse du moins du supposer la place de l'astérisque : elle pourrait se rapporter au mot « polychrome », qui peut nécessiter une explication, surtout dans ce contexte (le texte est tiré d'un guide touristique), ou à

[604] Gérard Genette, *Op. cit.*, p. 321
[605] *Ibid.* p.339

l'ensemble de la ligne « Beau Christ médiéval en bois polychrome », or ce n'est pas le cas. La nature du texte placé en note ne peut que dérouter le lecteur. Il ne s'agit pas d'un texte de type explicatif portant sur la partie du texte indexée par l'étoile, mais d'un type de discours tout autre, un récit : « Marie Claude fut réveillée, fort tard dans la nuit, par un petit groupe qui palabrait avec un restant de conviction devant la porte de l'hôtel. » Le contenu de la note opère un basculement dans la fiction, avec l'apparition d'un personnage féminin, « Marie-Claude », dont on ne sait rien hormis son nom et sa localisation dans l'espace : « l'hôtel ». Le lecteur est alors invité à rechercher la relation entre ce fragment de récit incomplet, sans début ni fin, et l'élément indexé par l'étoile, voire l'ensemble du texte qui précède, dont le statut est en lui-même quelque peu problématique : un extrait de guide touristique mis en vers, comportant lui-même un petit récit. Un lien thématique peut être trouvé entre les deux parties. Le corps du poème est en effet composé d'un extrait de guide touristique (il en a toutes les caractéristiques : localisation du lieu à visiter sur une carte, petit rappel daté de l'histoire du lieu, anecdote historique, curiosités culturelles à ne pas manquer (« beau Christ »), et le récit fait précisément mention d'un « hôtel », ce qui peut laisser penser que le personnage nommé « Marie-Claude » est une touriste en vacances. Mais c'est surtout la suite du récit, narrant la songe de Marie-Claude, qui établit clairement le lien avec ce qui précède : « Elle se rendormit avec l'image de ce touriste d'un certain âge qui regardait une fresque au fond d'une chapelle… ». Des échos entre les deux textes se dessinent alors : à la fresque semble répondre le bois polychrome, à la chapelle, l'église. Une des solutions possibles serait de voir dans le texte principal le contenu de la brochure lue par le touriste rêvé, auquel cas le texte serait lui-même une partie du rêve, une image parmi d'autres. Mais cette hypothèse reste fragile puisque ces éléments ne se recouvrent que très imparfaitement : un polychrome n'est pas une fresque, une église n'est pas une chapelle… Un usage tout à fait particulier de la note de bas de page est ainsi fait qui, quelle que soit l'hypothèse privilégiée *in fine* par le lecteur, a pour effet de faire basculer la première partie du poème dans la fiction, précisément en raison de la prise à contrepied de la fonction attendue de la note. Une inversion se produit, le discours « sérieux » d'ordinaire pris en charge par la note se voit promu au premier rang, là où le récit, qui constitue normalement le corps principal de l'écrit « artistique » se voit relégué au rang de note. L'ensemble produit un fort effet déréalisant sur l'emprunt qui, de simple descriptif de guide touristique, se teinte d'une dimension onirique.

Un usage comparable des notes de bas de page et d'autres éléments paratextuels s'observe, à plus grande échelle, chez Jacques Henri Michot, dont l'*ABC de la barbarie* est

entièrement construit à partir d'un dispositif de dédoublement fictif de l'ensemble du paratexte. Les notes de bas de page y retrouvent leur statut traditionnel de parties d'un appareil critique global, comprenant également une préface, et des annexes, portant sur l'établissement du texte, mais elles restent au service d'une mise en fiction des emprunts, qui repose sur une duplication. Au péritexte éditorial classique (couverture, page de garde indiquant nom de l'auteur, titre de l'ouvrage et nom de la maison d'édition, soit : « Jacques-Henri Michot, Un ABC de la barbarie, Editions Al Dante, collection Niok »), suivi d'une dédicace et d'une épigraphe, succède, à la surprise du lecteur qui pensait, une fois ces habituels seuils franchis, accéder au texte, un autre appareil paratextuel, à commencer par une autre page de garde sur laquelle figurent le nom d'un autre auteur, Barnabé B, un autre titre, légèrement différent, « ABC de la barbarie ou bréviaire des bruits », une autre maison d'édition « Les éditions du 9 brumaire », ainsi que deux autres noms, ceux de François B et de Jérémie B, respectivement en charge de l'établissement du texte, des notes et de la préface pour l'un, des notes « additionnelles » et de la « préface posthume » pour l'autre. La surprise, et la confusion, est d'autant plus grande que cette page de garde se présente typographiquement de la même manière, à quelques exceptions près (nom de l'auteur et de la maison d'édition en capitales). Ce dédoublement du seuil marque l'entrée dans la fiction, dans un autre livre à l'intérieur du livre. Il signale que tout ce qui suit, texte et paratexte, devra être considéré comme étant de l'ordre de la fiction attribué à l'auteur-personnage Barnabé B, et non à l'auteur réel Jacques Henri Michot. De fait, un abondant appareil paratextuel entoure les prélèvements proprement dits : on trouve ainsi, comme annoncé, une préface, rédigée par François B, des notes très abondantes, une postface, et des annexes intitulées « équivalences », qui sont les traductions des citations données en diverses langues étrangères. L'ensemble de ces éléments, loin d'être secondaire, construit ainsi une fiction mettant en scène des personnages aux noms d'apôtres, dont l'un aurait entrepris de recenser l'ensemble des « bruits » qui nous entourent, entreprise inachevée dont la présente publication, posthume, serait le reflet, selon un schéma proche du topos romanesque du manuscrit trouvé, mis en scène par la préface. Celle-ci présente en effet une lettre dans laquelle Barnabé B. expose son intention :

> « *En ce qui me concerne, j'ai, moi aussi, le projet d'un dictionnaire (…) j'entends, oui, par Mercure, consacrer la portion d'errance qui m'est encore impartie à recueillir dans un* ABC de la barbarie *(ou* Bréviaire des bruits*) quelques assourdissantes rumeurs de notre époque.* »[606]

[606] *Op. cit.*, p.13

Projet inachevé donc, dont la publication aurait été rendue possible grâce à l'existence de cahiers. Des précisions sont alors fournies sur la méthode qui a présidé à l'établissement du texte :

> « J'en viens aux choix qui ont présidé à l'édition de l'*ABC*. Me fondant à la fois sur les douze séquences que j'ai signalées, après la dernière ligne desquelles Barnabé a écrit, à l'encre rouge, les mots *Finis tripalii* (assortis, toutefois, de « admettons », « faute de mieux », *« je dis : le temps passe »* etc.), et sur ce que mon ami m'avait appris de ses projets, j'ai cru ne pas être infidèle à sa mémoire en prélevant dans les Cahiers, pour les introduire dans l'*ABC*, un certain nombre de titres, de pincées et de plages. »[607]

La préface, que l'on pourra qualifier avec Genette d' « allographe fictive »[608], puisqu'un éditeur fictif la prend en charge, joue ainsi, par le récit qui y est proposé, un rôle double : elle rempli son rôle classique d'éclairage vis à vis du texte, et elle « effectue une fiction »[609], c'est-à-dire qu'elle la constitue à coups de détails fictionnellement convaincants : « pour ce faire, le moyen le plus efficace semble être de *simuler une préface sérieuse*, avec tout l'attirail de discours, de messages c'est-à-dire de fonctions, que cela comporte »[610]. A la fonction cardinale de la préface fictionnelle, qui est d' « effectuer une attribution fictionnelle, viennent donc s'adjoindre, à et à son service, des fonctions secondaires par simulation de la préface sérieuse ». C'est le cas ici.

Cette double fonction est également remplie par les notes qui balisent le texte. Remplissant leur fonction traditionnelle, elles livrent des précisions scientifiques sur les caractéristiques du manuscrit : mention des éléments biffés, (« 6- Abandonné, ligne suivant : « Centralismes démocratiques (vieux) »[611] ; « 18 – Barré, ligne suivante : « Coups de jeune » - ainsi que, un peu plus bas, « Coups de vieux » » ; « 4 – Ici s'interrompt la numérotation des bruits en E. Sur l'insistance, en B, D et E du chiffre 64, cf., en N, ma note n°3 »), éclaircissements sur la matérialité du texte manuscrit :

> « Ces trois mots ont une histoire que je tiens, lecteur, à vous transmettre. Tracés au feutre rouge, ils sont situés au centre exact d'un rectangle d'épais papier noir qui, collé sur la page du manuscrit, en occupe toute la largeur et a une hauteur d'environ cinq centimètres… »[612]

---

[607] *Idem*
[608] *Op. cit.*, p.282
[609] *Idem*
[610] *Idem*
[611] *Op. cit.*, pp. 43, 53, 67
[612] *Ibid.*, p.69

Elles contribuent également à nourrir la fiction, en livrant au fur et à mesure de la lecture des informations sur la vie et le projet de l'auteur, Barnabé, rapportées sous la forme de récits de souvenirs, à l'image du début de la préface :

> « "*Ânes à listes* sommes, *ânes à liste* resterons". Ceux qui ont rencontré un jour mon ami Barnabé B, ne s'étonnera qu'il ait pu, à quelques semaines de sa disparition, hurler cette phrase d'une voix suraiguë en tournant, à vive allure, trois fois sur lui-même avant de s'effondrer, secoué par le rire, tout près du feu de bois que Jérémie et moi avions allumé dans la haute cheminée de ce que nous appelions "la salle aux opinions" »[613]

Les notes viennent étoffer le personnage, construisant le portrait d'un homme extrêmement érudit. Nombreuses sont en effet les notes qui rapportent les conversations entre les trois amis, Barnabé B, François B et Jérémie B, portant sur tel ou tel point précis d'érudition ou de culture.

> « En amont de ce bruit : "(((*Perfectionnement de l'Almageste* – al-Battânî)))" Vers le milieu de l'automne qui a précédé sa mort, mon ami m'avait fait part d'un de ses derniers projets : "se mettre sérieusement" à l'étude de trigonométrie sphérique. »[614]

Elles contribuent aussi à esquisser une intrigue, en entourant sa mort de mystère, et à conférer une aura supplémentaire aux lignes recueillies, en suggérant que cette mort serait liée à l'entreprise même de l'ABC : « … J'irai même plus loin : eût-il laissé la trace de ces sept mots, peut-être serait-il encore en vie aujourd'hui »[615].

Ainsi, dans *Un ABC de la barbarie*, c'est l'ensemble du paratexte qui se voit investi par l'auteur. L'entrelacement de l'appareil scientifique et de la mise en fiction confère aux énoncés prélevés un statut ambigu, à la fois objets d'étude et « mortifère jactance », objets dangereux dont la manipulation peut mener à la mort.

La force illocutoire du message transmis par les éléments de paratexte est donc maximale dans le cas des poèmes ready-mades. Loin de ne communiquer qu'une simple information, les éléments paratextuels, quels qu'ils soient, orientent la réception de l'élément déplacé d'une manière déterminante, en faisant connaître une intention auctoriale. Qu'il soit simplement indexé par la discordance produite entre l'emprunt et la façon dont il est présenté ou pleinement investi par l'auteur, allant jusqu'à faire partie intégrante du poème dans le cas des ready-mades aidés, le paratexte prend autant d'importance que ce qu'il sert, le texte. Sans

[613] *Ibid.*, p.11
[614] *Ibid.*, p.32
[615] *Ibid.*, p.34

cet appareil le poème n'aurait pas d'existence, et c'est essentiellement dans la relation entre l'emprunt et le paratexte que se joue le sens de l'œuvre. L'investissement par l'auteur de cette zone de hors-texte appelle alors une redéfinition des contours de l'œuvre. La frontière entre le texte et son hors-texte devient poreuse, et doit amener à considérer comme faisant partie de l'œuvre des éléments considérés par ailleurs comme secondaires. Mais le dehors du texte n'est pas uniquement composé d'éléments linguistiques et textuels. Le poème est également médié par un certain nombre d'éléments proprement matériels, dont la somme constitue le medium.

B - Medium et message

Lorsqu'un élément quelconque se voit prélevé pour devenir un ready-made, l'opération de déplacement affecte certains des niveaux du medium distingués par Régis Debray. Le premier niveau, celui du canal linguistique, ne change pas, puisque le ready-made ne suppose pas d'opération de transcodage ou de conversion. Le second niveau, celui du code social de communication, mettons la langue française, n'est pas non plus affecté, ce qui supposerait une opération de traduction d'une langue à une autre. En revanche le troisième medium, qui a trait au support, se voit souvent affecté par le déplacement. Le quatrième, le dispositif de diffusion, l'est quant à lui quasi systématiquement. Nous avons vu en première partie que le poème ready-made présupposait une identité entre le poème et l'élément emprunté dont il est constitué. Compte tenu de la différence de régime entre les arts, et du caractère allographique de l'œuvre littéraire selon Nelson Goodman[616], cette identité, nous l'avons également souligné, est sujette à variations en fonction de la nature de l'élément importé. Elle peut, comme dans le Ready-made, être matérielle, auquel cas le poème quitte le régime allographique pour entrer dans un régime autographique, et aucune différence formelle avec arts plastiques n'est perceptible (poèmes objets). Mais elle peut également être visuelle ou sonore, ce qui suppose une reproduction directe, via moyens de la photocopie et de l'offset, ou via le magnétophone, de l'élément emprunté. Elle peut enfin être uniquement orthographique, auquel cas seul le contenu du message prélevé est conservé. Dans ces cas précis, des degrés supplémentaires de médiation interviennent. L'élément prélevé et déplacé, nous l'avons constaté, n'est en général pas un objet brut mais déjà un message qui, comme

[616] voir Nelson Goodman, *Langages de l'art*, *une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, (1968) 1990

tel, met déjà plusieurs niveaux de médiation en jeu. L'emprunt fait ainsi nécessairement l'objet d'une reproduction, et d'une médiation nouvelle. Or ce passage d'un medium à un autre n'est pas, loin de là, sans incidence sur le mode de lecture de l'élément déplacé, et par conséquent, sur le sens même du poème. C'est sur cet autre aspect, proprement matériel et non langagier, du contexte que nous allons nous pencher. Comment cette opération de transmédiation opère-t-elle sur le sens, dévoilant par là même la place du medium dans l'opération de construction de la signification globale du poème, d'ordinaire reléguée au second plan ? Nous distinguerons ici les ready-mades prenant place à l'intérieur du livre de ceux dont le support est autre.

1 / Livre et page blanche

Une grande majorité des poèmes ready-mades auxquels nous avons affaire se présentent dans des volumes. Un poème imprimé dans un livre, cela paraît aller de soi. Pourtant, la nature des éléments qui constituent les ready-mades rend cette présence déplacée, problématique. En effet si l'élément prélevé appartient la plupart du temps au domaine de l'imprimé, il trouve rarement son contexte originel dans un livre. La nature purement utilitaire, en général informative de ces énoncés les fait en général figurer sur des supports autres : journal, tract ou affiche publicitaire, carte postale, feuille volante, emballage quelconque etc. Le décalage est encore plus flagrant lorsqu'il s'agit d'images. Que l'élément prélevé soit l'imprimé dans son ensemble ou seulement l'énoncé, son implémentation dans le livre s'accompagne ainsi nécessairement d'une re-médiation, faisant par là même apparaître le livre comme un medium à part entière. Reste à savoir quelles propriétés du medium livresque sont exhibées par le ready-made. Comme le rappelle Bernard Vouilloux, tous les aspects physiques de l'œuvre ne sont pas activées en même temps, et seule l'exhibition de certaines d'entre elles en rend la considération pertinente du point de vue du sens :

> « S'il est vrai que l'absence d'identité numérique caractérise les objets idéaux que sont les textes verbaux ou musicaux (…) (les différentes versions publiées d'un roman ou d'une symphonie sont autant de *textes différents* d'une *même œuvre*), il n'empêche que c'est à leurs manifestations physiques que le lecteur est confronté et que celui-ci peut dès lors se poser légitimement la question de savoir lesquels des traits exhibés sont constitutifs du texte : la plupart du temps, il traite sans hésitation comme contingentes telles caractéristiques de mise en page ou de typographie, dont d'autres œuvres pourtant font des traits artistiquement pertinents. »[617]

[617] Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance, Op. cit.*, p.63

Considéré comme medium, le livre possède de nombreuses propriétés matérielles qui varient selon qu'on l'envisage comme volume ou qu'on s'arrête sur la page comme espace graphique. Comme volume, le livre se donne comme succession de pages : « Un livre est une succession d'espaces. Chacun de ces espaces est perçu à un moment différent – un livre est une succession d'instants. »[618] La temporalité induite par cette succession sera alors prise en compte. Mais chacun de ces espaces peut être pris isolément, ce qui est plus souvent le cas dans le cadre poétique, du fait de la brièveté intrinsèque de la majorité des poèmes : l'espace pris en compte est alors celui de la page.

a - Le livre comme volume

Contrairement à ce qui se produit dans ce qu'Anne Moeglin-Delcroix a identifié sous le nom de « livres d'artistes », les poèmes ready-mades exploitent peu le medium livresque en tant que volume, pour plusieurs raisons. La principale tient au simple fait que nous avons affaire à des poèmes, qui tiennent sur une seule page, ce qui, traditionnellement, distingue le poème, objet clos, du flot de la prose qui, quant à elle, court sur plusieurs pages. La lecture du *Coup de dés* de Mallarmé, qui joue sur la temporalité propre au volume, en prenant en compte la successivité, dément certes cette affirmation, mais il n'en reste pas moins que la majorité des poèmes prennent la page pour espace. Seuls les « livres de poésie », c'est-à-dire les poèmes se présentant directement comme des livres et non comme des recueils de poèmes, peuvent prendre en compte cet aspect. La traditionnelle unité poème se délite alors pour occuper un espace délimité par les bornes matérielles du livre, lui même segmenté en chapitres ou sections comme on peut le voir chez Jacques-Henri Michot et Olivier Cadiot. *L'Art Poétic'* est ainsi clairement divisé en quinze chapitres, nettement séparés par des pages de tire, et recensés à la fin de l'ouvrage dans une table des matières. Chacun de ces chapitres constitue une unité forte, soulignée par une cohérence typographique propre à chacun. Une telle organisation ne diffère a priori pas de celle d'un classique recueil de poèmes. Pourtant, si à l'intérieur de chacune des ces sections l'unité page est maintenue, clairement mise en valeur par la distribution des blancs qui isole le bloc de texte censé faire « poème », les effets d'échos et de reprises de mots et de motifs (comme celui de l'eau, dont nous avons déjà fait mention) à l'intérieur des sections et entre les sections viennent assouplir cette stricte répartition, et conférer une unité au livre en tant que volume. La successivité des pages, et

[618] Ulises Carrión, , « Le nouvel art de faire des livres »,(trad. Thierry Dubois), *Quant aux livres – On Books* Genève, Editions Héros-Limite, 2008, p.31

donc la temporalité propre au volume livresque, est ainsi exploitée. *L'ABC de la barbarie* joue quant à lui sur cette temporalité en ménageant une progression alphabétique entre les sections, mais c'est bien davantage le livre en tant qu'espace symbolique que le livre en tant qu'espace physique qui y est mis en scène.

b - L'espace graphique, la page

Parmi tous les paramètres matériels qui caractérisent le livre on s'intéressera davantage à ce que Jacques Anis[619] nomme l'espace graphique, qui concerne la page, tant il est vrai que l'espace du poème lorsqu'il passe par le livre est, traditionnellement, la page, et non pas le volume comme succession de pages. Pour Jacques Anis, l'espace graphique d'un texte est « l'ensemble des traits qui caractérisent sa matérialisation sur un support d'écriture »[620], que l'auteur énumère par la suite : « Ces traits sont le formatage (dimensions de l'espace exploitable), le type d'inscription, les lettres ou caractères employés, les signes de ponctuation. » Le transfert d'un medium à l'autre s'effectue selon diverses modalités au sein du poème ready-made, qui affectent cet espace à différents niveaux, et en fonction des niveaux affectés il nous semble possible d'opérer une distinction entre les phénomènes de transfert que nous qualifierons d' « importation » d'une part, de « transposition» d'autre part. L'importation suppose le maintien d'une forme d'hétérogénéité des media, qui se voit sémiotiquement exprimée par la préservation des propriétés matérielles de l'emprunt. L'élément est importé tel quel, tout informé qu'il est par son medium d'origine. Nous parlerons alors de « transposition » lorsque l'élément emprunté perd ses propriétés matérielles pour adopter pleinement celles de son nouveau medium. L'emprunt est alors entièrement re-médié, ce qui suppose une transformation. Il n'y a pas de solution de continuité entre ces deux pôles dans la mesure où des degrés intermédiaires existent.

Importations

Il y a importation lorsque l'ensemble des propriétés matériques de l'emprunt est maintenu, ou du moins l'ensemble de ses propriétés visuelles, puisque la reproduction implique une perte partielle de ces données, celles qui concernent la matérialité propre du support. Le poème sans titre de Julien Blaine paru dans la revue *Action Poétique*[621], reproduisant tel quel un emballage cartonné sur lequel est imprimé un mode d'emploi, en est

[619] Jacques Anis, *L'Ecriture : théories et descriptions*, Bruxelles, Editions Universitaires, De Boeck Université, 1988, coll. « Prismes »
[620] *Ibid.*, p.171
[621] « Poésie & Ready-made », *Action Poétique* n°158, Paris, Editions Farrago/Belles lettres, 2000, p.33

un exemple, de même que le poème « De retour de » du poète visuel italien Luciano Ori paru dans la revue *DOC(K)S*, reproduction d'une note de restaurant accompagnée d'un ticket de caisse. Des constats du même ordre peuvent être effectués à propos de la « Facture » de Jiri Kolar, de la page de journal de Sarenco (« Informazione informale »), du bon à remplir de Gilles Cabut paru dans *Action Poétique*, et du « Poème métaphysique n°50 » de Julien Blaine paru dans les *13427 Poèmes métaphysiques*. Dans tous ces poèmes, on constate le maintien des propriétés typographiques de l'emprunt, (présence de logos, de tampons disposés en biais, typographies hétérogènes), ainsi que de sa mise en page originelle (en tableau pour l'addition et la facture, en colonnes pour les extraits de journaux, etc.). Revenons au poème sans titre de Julien Blaine. Nous avons d'ores et déjà pu noter la présence d'éléments proprement plastiques, de tâches grisâtres qui résultent des imperfections, salissures du support d'origine. L'usage de l'offset permet en outre de reproduire l'image du bord de l'élément prélevé, qui apparaît chez Blaine légèrement corné en bas à droite, ce qui crée des effets d'ombre soulignant l'hétérogénéité des supports. De même, le ticket de caisse du poème de Luciano Ori semble posé sur la note de restaurant, ce que suggère l'ombre portée, et un effet de relief est perceptible, qui montre le caractère légèrement froissé du papier. Le support est re-présenté jusque dans sa dimension texturaire grâce aux clichés permis par l'offset. Dans le « Poème métaphysique n°50 » de Blaine, la page de journal revient elle-même le support d'un dessin, celui de la tête de Mickey Mouse, griffonné sur la page sur le mode des points à relier. L'image du medium originel devient ainsi partie intégrante du poème, le medium se voit en quelque sorte mis en scène par le poème, et accuse une différence de qualité par rapport au support d'accueil.

L'utilisation de l'offset peut donner lieu à des ambiguïtés d'interprétation dans certains cas : il devient en effet impossible de distinguer au premier abord un poème visuel composé à partir de la reproduction d'un élément donné dans un livre, de la reproduction, dans un catalogue d'exposition par exemple, d'un poème visuel composé à partir d'un emprunt « brut », non reproduit. C'est alors uniquement la présence d'informations extérieures, comme la mention des matériaux utilisés et le format de la pièce originale en cas de reproduction, qui est en général à même de nous renseigner sur la nature de ce que nous avons sous les yeux, comme c'est le cas pour le poème de Sarenco « Informazione informale », où une légende nous informe clairement du statut de reproduction de l'image que nous avons sous les yeux : « collage + tempera su tavola – cm 100 – 70 ». Une bonne réception du poème sera celle qui prendra en compte l'effet de matière obtenu par l'ajout de peinture, la distribution des couleurs, le format important, rendant le texte beaucoup plus

lisible qu'il ne l'est ici. En revanche certains cas semblent plus douteux : qu'en est-il par exemple du poème de Luciano Ori ? Sommes-nous certains qu'il s'agit bien là d'un poème destiné à être publié dans un livre ? L'impression du titre non pas au dessus du poème comme c'est l'usage dans la revue concernée, mais sur l'emprunt lui-même, au bas de la facture, sème le doute. Plus généralement, la présence de ce type de poèmes dans des recueils, sous le contrôle de l'auteur, ne pose pas ce type de problème, mais la publication en revue – et en particulier dans cette revue hors normes qu'est la revue *DOC(K)S* – peut semer le trouble, particulièrement lorsque le directeur de ladite revue « avoue » (et avoue pour son prédécesseur par la même occasion) plier tous les poèmes reçus, quel que soit leur état originel, à ce qu'il nomme la « langue *DOC(K)S* » :

> « A la procédure classique de la construction identitaire d'une revue sur la base d'une « sélection » d'objets plus ou moins semblables, *DOC(K)S* substitue l'imposition aux objets les plus divers d'un ensemble de règles homogènes : les poèmes ne sont qu'un lexique »[622]

Une « unité de deuxième ordre » se construit alors, celle de la revue, sorte de macro-auteur qui entraine une relative perte des identités propres aux poèmes envoyés. L'auteur pointe ainsi les ambiguïtés, mais aussi les possibilités, propres à l'offset, qui permet d'intégrer au poème des éléments jusque là inaccessibles à la publication. Dans le cas de *DOC(K)S*, le procédé systématique de clichage fait intervenir ces propriétés dans tous les poèmes publiés, y compris dans ceux pour lesquels cela n'était pas prévu par l'auteur. Philippe Castellin explique ainsi que contrairement aux autres revues qui « réceptionnent les manuscrits qu'elles lisent, sélectionnent puis composent en les saisissant selon telle ou telle technique, qui, de toutes les façons, aboutissent à une "re-création" de l'objet initial »[623], *DOC(K)S* prend le parti inverse en refusant totalement ou presque la composition au profit de la saisie : *DOC(K)S* réfute et récuse pratiquement l'idée selon laquelle « les paramètres matériques ne sont pas partie prenante du sens lié à l'objet et que le "texte" existe, idéalement, indépendamment des réalisations diverses et infinies en nombre qui peuvent en être données »[624]. Les « procédures d'ordre second », c'est-à-dire les paramètres du medium livre, mise en page, maquette, assemblage, mode d'impression, n'incombent pas à l'imprimeur mais font partie d'un stratégie globale : à l'énonciation première que constitue le poème se superpose une énonciation seconde, celle de *DOC(K)S*, via ces paramètres matériques. Dans le cas des ready-mades, la publication en revue redouble en quelque sorte l'énonciation seconde déjà à

[622] *Op. cit.*, p.281
[623] *Ibid.*, p.291
[624] *Idem*

l'œuvre. Un ready-made au second degré en quelque sorte, comme le souligne Philippe Castellin :

> « L'on peut ici constater qu'une logique de ce type est à l'œuvre, en DOC(K)S, (…) si du moins l'on accepte de définir "l'effet ready-made" comme le changement de regard concernant un objet quelconque obtenu via son "transport" d'un lieu (celui de son origine) à un autre (celui de sa monstration), transport physique ou simple effet obtenu par changement de contexte et inscription de l'élément transféré au sein d'une langue ou d'un système de règles autres. »[625]

Si le « forfait » est ici avoué et pensé, d'autres cas restent plus ambigus, et condamnés à rester en suspens faute d'informations disponibles. C'est le cas de la section des « Planches colorées » qui clôt le recueil *Poèmes du silence* de Kolár. Si le titre laisse à penser qu'il s'agit de reproductions, et que le mode d'existence du poème est celui de la planche, et se situe donc hors du livre, l'absence totale de détails nous renseignant sur les formats et les matériaux utilisés, comme il est d'usage dans la publication de reproductions, laisse malgré tout planer un doute.

L'importation directe de l'emprunt permise par la photocopie et surtout l'offset est en outre en elle-même porteuse de connotations précises. Ces procédés techniques sont en effet, au moment de leur développement dans les années 1970, essentiellement exploités par les médias de masse, journaux et publicités, qui utilisent ce moyen de façon à pouvoir diffuser des images photographiques, révolutionnant en cela le langage publicitaire jusqu'alors soumis à l'illustration. Utiliser l'offset dans le poème, c'est ainsi déjà faire de celui-ci « un objet conforme aux procédés de reproduction, d'impression et de transmission en fonction. »[626] :

> « L'offset n'a rien d'artisanal, rien d'archaïque : au contraire, il est le plus moderne des procédés d'impression, celui, en tout cas, qui a autorisé et autorise d'explosion de toutes les publications où texte et image sont co-présents, hebdomadaires et mensuels, magazines de mode ou d'information. S'affirme ainsi une volonté résolue d'inscrire le poème parmi l'univers des instruments de production accordés aux circuits les plus actuels. »[627]

S'opposant à la typographie et à ce qu'elle peut avoir d'artisanal, de révérencieux à l'égard de l'objet livre, l'offset ressortit au domaine des médias de masse, de la reproduction rapide et à grande échelle. Les poèmes composés grâce au clichage imposent donc une « pénétration transgressive dans la sphère la plus aristocratiquement close de la "Textualité" d'un ensemble de caractéristiques à la fois technologiques et formelles qui se sont primitivement imposées

[625] *Ibid.*, p.293
[626] Julien Blaine, *13427 Poèmes métaphysiques*, Paris, Les Editeurs Evidant, 1986, coll. « Le dit », np
[627] Philippe Castellin, *Op. cit.,* p.299

dans l'édition et l'impression de masse. »[628]. L'usage même de cette technique procède ainsi du détournement de procédures banales, du côté du « vulgaire », qui ont pour effet immédiat de faire descendre le livre de son piédestal. D'espace idéal, graphique, destiné à se rendre transparent, la page se révèle en effet dans toute sa matérialité, comme support à part entière doué de propriétés plastiques qui apparaissent en contraste. Dans les cas précédemment cités, c'est essentiellement le jeu de nuances de gris qui accuse la différence avec la blancheur immaculée de la page du livre.

Remédiations partielles : substitutions de support

Cette blancheur immaculée qui caractérise la page du livre est au contraire mise à contribution, voire mise en scène, par les poèmes ready-mades dans lesquels l'emprunt fait l'objet d'une remédiation partielle. En général, certaines propriétés matérielles de l'emprunt, spatiales ou typographiques, sont préservées, mais une substitution complète des supports a lieu. Le maintien des propriétés typographiques de l'emprunt crée un effet d'hétérogénéité visuelle par rapport à la neutralité typographique attendue à l'intérieur du medium livre[629]. « PSTT » de Breton, qui maintien la disposition en colonnes de l'annuaire ainsi que l'italique des numéros, en est un exemple.

Dans d'autres cas, la typographie se voit modifiée mais la disposition spatiale des éléments est maintenue, comme dans le « Poème carte postale » de Jean-François Bory reproduisant le texte imprimé au dos d'une carte postale :

> « (…)
> El Templo del Poseidon visto desde el lado este.
> Le Temple de Poseidon pris du côté est.
> Il Templo di Poseidone da est. »

La disposition originale (une phrase par ligne) est conservée, mais le centrement du texte au milieu de la page blanche (associé à la présence de majuscules au début de chaque ligne) renvoie à une disposition en vers, et il est difficile de ne pas y voir un sizain. Cette disposition du texte se teinte dès lors d'une dimension absente du contexte originel, due à la distribution des blancs : le seul changement de support, même lorsqu'il ne s'accompagne pas d'une mise en texte, modifie l'interprétation que nous pouvons faire d'une mise en espace. Un phénomène comparable a lieu dans le poème de François Bladier paru dans *Action Poétique*, composé du texte d'une enseigne : « hôtel alliance » : une substitution typographique a visiblement eu lieu, les caractères de l'enseigne étant remplacés par des caractères

[628] *Idem*
[629] Ce procédé est à l'œuvre dans de nombreux collages, voir notamment « Le corset mystère » de Breton.

dactylographiés, mais le texte garde sa position spatiale originale, à la verticale. Une fois transposée sur la page du livre, cette disposition se charge de sens. La spatialisation du texte perturbe en effet la lecture ce qui fait perdre à l'écriture sa pseudo transparence et advenir le caractère typographique comme tel : écriture pour l'œil. D'autre part, l'isolement du texte sur la page fait intervenir cette propriété du medium qu'est le blanc de la page comme partie intégrante du poème. Dans ce cas précis, la disposition du texte sur la page insère le poème dans une relation intertextuelle claire avec la poésie concrète, ce que le choix de la typographie, qui fait immanquablement penser au spatialisme de Pierre Garnier ou aux dactylopoèmes de Henri Chopin, vient confirmer avec force. On voit ainsi comment le simple passage d'un medium à l'autre charge le poème de strates de significations secondes, et mettre en branle un ensemble de connotations sans lien aucun avec le texte en lui-même.

Transpositions

On parlera enfin de re-médiation complète lorsqu'aucune propriété matérique originelle n'est maintenue, l'identité entre le poème et l'emprunt étant uniquement d'ordre orthographique. On a alors affaire à une véritable transposition d'un medium à l'autre, d'une absorption de l'emprunt par le médium livresque. La différence induite par l'usage de l'offset en lieu et place de la typographie est clairement soulignée par Julien Blaine lors d'un entretien :

> « Le tapuscrit, c'est déjà une transformation ; la typographie, une grande transformation, parce que les règles et les contraintes de la typographie sont énormes ; alors qu'avec l'offset, on revient à l'identité première. »[630]

Cette absorption se traduit au niveau typographique par une neutralisation, c'est-à-dire que là où il pouvait y avoir des jeux avec la visualité de l'écriture, par exemple des jeux de variations de taille et de types de caractères, comme c'est souvent le cas sur les affiches et autres tracts publicitaires, le passage au livre produit une standardisation des caractères, rendant le texte conforme aux exigences de lisibilité et de clarté requises pour la publication. L'analyse de ces cas de figure doit cependant être menée avec prudence, dans la mesure où se pose ici la question de l'activation de ce paramètre par le poème. En effet d'ordinaire le paramètre typographique est considéré comme activé lorsqu'il y a « déviance », lorsqu'un écart vis à vis des normes éditoriales est décelable. Or dans les poèmes qui nous occupent, c'est en quelque sorte le phénomène inverse qui est observé : tel élément imprimé ordinairement selon telle norme typographique (gros titres de journaux) adopte dans le livre les normes standard de l'édition. Reste que dans le cas où la typographie originelle de l'élément prélevé

[630] in Jacques Donguy, « Entretien avec Julien Blaine et Jean-François Bory », *Poésure et peintrie : d'un art, l'autre*, *Op. cit.*, p. 346

est caractéristique, la mémoire visuelle de cette typographie est présente à l'esprit du lecteur qui est alors en mesure de percevoir l'écart, et la réduction à l'œuvre dans le passage d'un medium à l'autre.

La re-médiation s'exemplifie cependant beaucoup plus nettement par les modifications de l'organisation spatiale du texte qui peuvent se produire lors du transfert. Le poème d'André Breton intitulé « Une maison peu solide », se présente ainsi sous l'aspect d'un bloc de prose justifié et isolé par du blanc, surmonté d'un titre, image s'il en est du poème en prose, en lieu et place de la disposition en colonnes qui devait être la sienne au départ. La remédiation est plus spectaculaire encore lorsque l'emprunt subit une nouvelle mise en texte par sa mise en vers, comme c'est le cas dans le poème de Cendrars, « Dernière heure ». La nouvelle mise en espace du texte y « joue un rôle prépondérant dans l'effet de poésie ou *l'effet poème*. Entre la mise en espace typographique du journal (importante pour la lisibilité de l'article) et celle du poème, intervient une opération de transcodage »[631]. Un processus similaire est à l'œuvre dans le poème « Splendid tours » de Bory, mise en « vers » du contenu d'un guide touristique, et, sur un autre mode, dans *L'Art Poétic'* de Cadiot où la disposition des énoncés empruntés n'est pas sans rappeler la constellation mallarméenne. La distribution nouvelle des blancs fonctionne alors à la manière d'un cadre, pour reprendre la comparaison proposée par Daniel Bougnoux dans son ouvrage *La communication par la bande*. Le cadre dépayse la parole, il l' « exile loin de la valeur d'échange pour la faire accéder à d'autres usages »[632], à l'instar de l'objet manufacturé qui dans le ready-made quitte son statut usuel. L'usage du blanc de la page prend part au sens en ce qu'il induit une autre lecture, les mêmes énoncés une fois décontextualisés se chargeant de significations diverses, de connotations nouvelles. Ce qui la plupart du temps apparaît comme étant de l'ordre de l'impératif fonctionnel externe (le format livre et ses contraintes typographiques, de mise en page etc.), relève ici clairement d'un choix significatif, comme le souligne Philippe Castellin lorsqu'il explique que l'effacement des catégories qui marque les poésies d'avant garde au XXe siècle, qui produit des œuvres hybrides, intermédiatiques, laisse une telle marge de manœuvre au poète que « le choix pour un poète de la classique blancheur de la page et d'une linéarité traditionnelle ne peut plus être reçu comme l'acceptation d'une évidence et d'une nécessité »[633], mais fait sens[634].

Un ABC de la Barbarie de Jacques-Henri Michot présente enfin d'autres types de remédiation également liés au passage d'un type d'écrit à l'autre. Certains de « bruits » constitués en liste sont en effet marqués par une rupture typographique. Celle-ci peut être de l'ordre de la simple mise en valeur, par la mise en gras, en italiques, ou par le soulignement, fréquents dans les textes dactylographiés :

« Prix à la portée de toutes les bourses
cassés

[631] Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Bruxelles / Paris, De Boeck & Larcier, Duculot, 1992, coll. « formation continuée », p.29
[632] Daniel Bougnoux, *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte / Poche, 1998, coll. « Sciences humaines et sociales », p.225
[633] Philippe Castellin, « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », *Poésure et peintrie, Op. cit.*
[634] pour une analyse plus approfondie des effets produits par ces mises en vers, voir troisième partie.

coûtants
défiant toute concurrence
écrasés
massacrés
révolutionnaires
sacrifiés
Prix du roman d'évasion
Problèmes de cohabitation (vieux), problèmes de l'immigration »

A d'autres endroits, c'est l'agrandissement des lettres qui joue ce rôle, le bruit alors mis en valeur frappant d'abord l'œil du lecteur, interrompant de la sorte la successivité de la litanie :

« 10. Economies exsangues après des décennies de collectivisme
11. **Economie de marché** »

La typographie signale alors une intervention de l'auteur qui, via ces changements, cherche à focaliser l'attention du lecteur sur ces mots en particulier. Mais cette mise en valeur cède la place, à la lettre T, et uniquement à celle-ci, à un véritable bouleversement typographique, les bruits étant remédiés sur un mode calligrammatique :

« Taux de croi**ssance** »
« Té**l e s** co**pa**ges »

La typographie y mime le contenu du bruit, par des variations sur la taille et les valeurs des lettres (mise en gras, mais aussi évidemment comme pour le bruit « transparences ») à l'intérieur d'un même mot, contribuant à l'éclatement de celui-ci, par la disposition des mots dans l'espace de la page, parfois verticale ou oblique « traversée du désert » barre ainsi la page de manière oblique, la seule préposition « du » étant à l'horizontale), par la dissémination dans l'espace de certains mots, comme c'est le cas pour le bruit « troisième voie », « travail temporaire » ou « tour de piste, tour de table, tour de vis », où les lettres du mot « tour » sont réparties de manière à former un cercle. L'usage des multiples possibiliés liées à la typographie ancrent alors cet ensemble dans un réseau intertextuel précis, celui qui part des *Calligrammes* d'Apollinaire pour aboutir à la poésie concrète, manière peut-être pour l'auteur de se ressaisir les bruits dans une perspective nouvelle pour, toujours, mieux les exorciser. L'usage du calligramme donne en outre à l'ensemble un aspect ludique, la lettre T apparaissant alors au vu du reste comme un espace de liberté, et redonne corps à ces expressions vidées de leur sens.

Ainsi, que ce soit par l'importation au sein du medium livresque d'éléments sémiologiquement hétérogènes, ou au contraire par la re-médiation de l'emprunt et les

modifications qu'à elle seule elle produit sur le sens, le medium se voit dans tous les cas indexé et exemplifié par ce processus même. Le lecteur est amené à porter son regard sur des éléments considérés comme secondaires, du fait du décalage systématique produit par ces opérations de transcodage, à quelque niveau que ce soit.

c - Le livre comme forme symbolique

Un autre aspect du medium qui nous semble mis à jour par le poème ready-made réside dans sa dimension symbolique. En tant qu'objet, que contenant, le livre constitue en effet ce que Panofsky appelle une « forme symbolique », c'est du moins la façon dont Michel Melot propose de l'envisager dans un article portant sur la question. D'après l'auteur, le livre apparaît comme un objet complet, autonome, autosuffisant, qui renferme une vérité achevée, dont l'autorité suppose l'entière responsabilité de son contenu inaltérable, endossée par l'auteur. Dès lors, « le codex induit donc dans notre pensée et dans notre comportement un rapport particulier à la vérité, au temps et au corps. »[635]

Ce rapport particulier au temps et à la vérité induit par le livre nous semble parfaitement illustré par le poème de Breton, « Une maison peu solide ». Le poème se présente sous la forme d'un récit narrant un fait divers, reprise quasi littérale d'une dépêche de journal, dont seuls les noms propres ont été modifiés. De fait, nous avons affaire à un récit fortement ancré dans sa situation d'énonciation, dont les marques spatio-temporelles renvoient à un lieu et à un moment précis, ce qui dans un contexte journalistique est la norme, le délai de péremption du quotidien étant par définition le jour même : « hier, à midi trente, la bâtisse d'effondrait ». Il s'agit d'une information, c'est-à-dire, comme le rappelle Daniel Bougnoux, « d'un message dont la valeur se trouve déterminée par le temps »[636]. Or la publication de ce texte dans un livre lui confère *de facto* une autonomie, le décroche de sa situation d'énonciation, ce qui en modifie profondément la lecture et l'interprétation : de fait divers, il passe au statut de conte, ou de récit allégorique, compte tenu du fait que, selon Barthes, les deux types de textes possèdent les mêmes caractéristiques linguistiques[637]. Le simple fait divers, par son passage du journal au livre, devient alors porteur d'une vérité interprétable portant ici sur la situation poétique de l'époque, et une interprétation métaphorique du texte s'enclenche à partir du nom d'Apollinaire. La maison qui s'écroule, pourrait symboliser la ruine de la poésie symboliste, la figure d'Apollinaire apparaissant

[635] Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », conférence prononcée dans le cadre de l'Ecole de l'Institut de l'histoire du livre, 2004, http://ihl.enssib.fr
[636] *Op. cit.*, p.130

comme figure tutélaire de transition, de passeur, vers un avenir poétique représenté par « le jeune Lespoir » : Breton lui-même ? Le contenu du texte passe du statut d'information au statut d'œuvre, qui échappe au flot, grâce au passage par le livre, qui, lui, n'est pas adapté au flot. Cette oscillation du texte entre deux statuts et plusieurs niveaux de sens est à l'œuvre dans tous les ready-mades de manière plus ou moins prononcée. Ainsi chez Julien Blaine c'est le statut du « je » qui est sujet à fluctuations. Coupé de son référent direct en contexte (le contenu de l'emballage) par sa transposition dans le livre et son nouveau conditionnement paratextuel, il change de référent. Or le seul référent disponible en contexte est le sujet lyrique, celui, qui, traditionnellement, dit « je » dans le poème. Toute la lecture s'en trouve modifiée, l'ensemble des actions liées au sujet se dotant d'une portée métaphorique qu'elles n'avaient pas dans le contexte d'origine (voir supra).

A défaut d'en exploiter pleinement les propriétés matérielles, les livres de poésie de Cadiot et Michot tirent parti de sa dimension symbolique. Chez ce dernier, c'est l'idée du livre comme lieu du savoir qui est mise en avant, par le dispositif global, mimétique de l'appareillage scientifique propre aux ouvrages savants, et par son identification comme « bréviaire », qui renvoie à la dimension possiblement sacrée du livre :

> « Le livre vaut d'abord par le message-cadre de sa forme. Sa carrure est celle du templum tracé par la baguette de l'augure dans le ciel romain : tout ce qui pénètre dans ce cadre sera réputé symbolique. De même le livre tend à sacraliser ce qui entre en lui, il ouvre sur un autre monde qui surplombe celui-ci, un îlot d'ordre et de rigueur »[638]

L' « effet de consécration » du livre n'est cependant pas sans poser problème compte tenu du type de messages qui y sont reproduits, dont la platitude (Cadiot) ou la barbarie (Michot) est soulignée de part et d'autre. Plutôt qu'une consécration des énoncés en tant que tels, c'est davantage à un arrêt du flot propice à l'observation que la mise en livre contribue, érigeant les énoncés au rang, noble certes, d'objets d'étude. Couchés sur le papier les « bruits » peuvent être auscultés, dans la mesure où la publication en volume induit une lecture autre, dont les modalités et la temporalité n'a rien en commun avec le mode de lecture des mêmes énoncés en contexte.

D'une façon générale, la publication de ready-mades dans des livres en rend la dimension symbolique problématique, voire caduque, dans la mesure où elle a le plus souvent pour effet d'en pervertir le fonctionnement. Publier « n'importe quoi » dans un livre, c'est ouvrir à deux options : soit l'on considère que la publication confère de facto à l'élément en question un caractère sacré, le ready-made affirmant alors avec force le pouvoir de

[638] Daniel Bougnoux, *Op. cit.,* p.84

« transfiguration du banal » qui est celui du livre, soit l'on considère à l'inverse que la publication de « n'importe quoi » opère une désacralisation, une profanation du medium en question. Cette alternative nous renvoie aux différentes fonctions du poème ready-made, dont nous avons rendu compte plus haut. Ainsi, plutôt qu'à une utilisation des propriétés constitutives du livre, le poème ready-made mène à une révélation de propriétés d'ordinaire passées sous silence. Il ne s'agit pas tant d'expérimenter les propriétés physiques du medium livre, à la manière de Mallarmé ou du nouvel art de faire des livres de Carrión, donnant naissance à ce que Anne Moeglin-Delcroix nomme le « livre d'artiste », mais de mettre à jour la nature de medium de tout livre, le plus banal et en apparence transparent soit-il, de la même manière que le Ready-made met à jour les conventions d'exposition muséale sans les bouleverser.

2 / Poèmes hors du livre

C'est précisément du caractère hautement symbolique et potentiellement momificateur du livre qu'entendent se démarquer les poètes ayant choisi un mode de diffusion autre pour leurs poèmes, hors du livre, essentiellement via l'exposition, la diffusion sonore et la performance. La contestation du medium livre, entamée par les avant-gardes historiques, trouve en effet un écho important à partir du milieu des années 1960 dans les champs de la poésie concrète, puis visuelle et sonore. Le livre apparaît comme doublement étouffant, d'une part en raison de l'utilisation des nouveaux matériaux, qui ne sauraient prendre place à l'intérieur de ce medium restreint, mais réclament l'utilisation de nouveaux moyens de diffusion, d'autre part du fait de son caractère ségrégant vis à vis du public de la poésie qui se fait de plus en en plus rare. Ainsi Adriano Spatola annonce-t-il dans *Vers la poésie totale* : « La fin du livre comme véhicule privilégié de la communication poétique est désormais tenue pour inéluctable par la majorité de ceux qui travaillent dans l'aire de la poésie totale »[639]. Pour Bernard Heidsieck, le livre menace purement et simplement la poésie d' « agonies certaines et d'asphyxies blanches »[640] : passif, le poème « ronronnait ou somnolait au plus profond de la page »[641], en venant à fuir son lectorat même :

[639] *Op. cit.,* p.161
[640] « Notes convergentes. Poésie-action et magnétophone », *Op. cit.,* p.131
[641] « 1955-1975 : poésie sonore / poésie action », *Op. cit.,* p.136

> « (…) et que sa plus exquise extase ou coquetterie suprême étaient ni plus ni moins (ah ! cette inflation d'images et / ou cette beauté du Vide) de se jouer du lecteur sinon même de le fuir. »[642]

Renouer avec le public, retrouver le lien étiolé par des années de poésie autocentrée suppose ainsi, pour ces poètes, une sortie du livre : « La poésie écrite n'a plus lieu d'être. Le nombre est en question. La poésie doit se hisser hors de la page. »[643] Cette sortie du livre se pense comme liée à l'utilisation de nouveaux medias, « les moyens de « circulation » actuels que mettent à disposition les techniques nouvelles. »[644]. Il s'agit ainsi de faire adopter à la poésie

> « les pratiques de son temps. Sa technologie, donc. Et après tout, pourquoi pas ? Toutes les autres disciplines artistiques y ont eu recours, pour leur plus grand bien que je sache ! (…) Qu'elle rattrape son retard et qu'elle fasse à nouveau un pas dans le monde, sa rentrée, et que pour ce faire, elle accepte de se dégutembergriser, qu'elle consente à abandonner sa fascination du papier… »[645]

La contestation du livre, chez Heidsieck comme chez d'autres poètes expérimentaux de l'époque, se lie ainsi à une volonté de recréer le lien distendu entre poésie et société, en adoptant les matériaux qu'elle génère, nous l'avons vu, mais aussi en repensant les moyens de circulation de la poésie dans la modernité. Le poème doit pénétrer la société « par le bais de moyens charnels, à savoir, directs, immédiats et instantanés. Le poème, dès lors, recouvre d'emblée sa possibilité de circulation »[646]. L'idée d'une circulation de la poésie implique ainsi l'utilisation des moyens mêmes des médias de masse, des moyens de production autant que des moyens de diffusion : l'affiche publicitaire, dans la continuité des essais menés par Albert-Birot (« poèmes affiches ») ou Apollinaire (*Calligrammes*) au début du siècle, mais aussi la radiodiffusion, la télévision même deviennent des modèles pour ces poètes, comme le soulignent ces propos du poète sonore Arthur Pétronio :

> « Il s'agit pour la poésie d'être ou de ne plus être dans un siècle nouveau en gestation qu'agite la passion de la grande aventure dans l'ordre des sciences, des arts, de la communauté humaine, dans la rénovation d'une civilisation caduque que les techniques et les machines précipitent à sa fin. Il y a un procès de la poésie à faire où les poètes assument une très lourde responsabilité. Que les témoins viennent à la barre. Les accusateurs publics sont la radio, la télévision, le cinéma et le verbophone. »[647]

---

[642] *Idem*
[643] « Notes convergentes. Poésie-action et magnétophone », *Op. cit.,* p.128
[644] *Ibid.*
[645] « Poésie sonore et musique », *Op. cit.,* p.167
[646] « Notes convergentes. Poésie-action et magnétophone », *Op. cit*., p.60
[647] Arthur Pétronio in *Cinquième saison* n°13, 1961, cité par Henri Chopin, *Poésie sonore internationale,* Paris, Jean-Michel Place, 1979, p. 114

Les années 1960-70 sont en effet marquées par une expansion spectaculaire des médias de masse, qui donnent naissance à des réflexions telles que celles de Marshall Mac Luhan, dont la formule, « medium is the message » connaît alors un franc succès. Les nouveaux médias sont perçus à la fois comme sources d'aliénation (critique de la publicité, de la télévision, des journaux etc.) et comme moyens potentiels pour s'adresser à un public plus large et en finir avec une poésie repliée sur elle-même :

> « Mais il se trouve qu'au moment idoine où le poème en était à finir de s'abîmer dans les profondeurs de son isolement (…) il se trouve que des possibilités de travail, de recherche et d'inquisition, que des moyens insoupçonnables de circulation et de diffusion (comme le fut l'imprimerie à l'orée de la civilisation précédente) s'offrent à lui : bande magnétique, disque, affiche, pellicule cinématographique, etc… »[648]

Adriano Spatola voit ainsi dans le triomphe des moyens de communication un phénomène à double tranchant, qui « coïncide peut-être avec une impuissance accrue des arts », mais qui « peut aussi bien constituer la pierre de touche de leur capacité à se renouveler. »[649] Prenant l'exemple des « Poster poems » reprise des « poèmes affiches » de Pierre Albert-Birot ou Raoul Haussmann, l'auteur montre que leur existence est due à la volonté du poète de rencontre un public « qui ne fasse pas partie du club des lecteurs spécialisés ou du clan des pratiquants poétiques. » :

> « Dans le cas du poster, les relations qui dominent ne sont plus internes au contexte littéraire : elles établissent un rapport externe au monde des mass-media ; il s'agit ici d'une *extraversion* profondément significative quant au positionnement idéologique et esthétique de la poésie totale dans le contexte social »[650]

La revendication d'une sortie du livre s'associe donc à une prise de conscience accrue de la fonction sociale du medium, et, conjointement, de l'absence de neutralité du medium livre qui se voit ainsi relativisé.

Les emprunts au « nouveau langage » des médias dont sont constitués les ready-mades impliquent en outre, nous l'avons vu, l'introduction d'éléments non linguistiques, qu'ils soient iconiques, plastiques ou sonores. Or la manipulation même de ces éléments oblige à déplacement du regard vers le medium lui-même, qui est mis en jeu dans la mesure où ils n'ont pas la pseudo-abstraction du langage, sa potentielle idéalité. Le medium est ainsi pris en compte comme nouveau moyen de diffusion du poème, mais aussi en tant qu'il en modifie profondément la forme et l'aspect :

---

[648] Bernard Heidsieck, *Op. cit.,* p.63
[649] *Op. cit.* p.69
[650] *Idem*

> « les MOYENS – variés – mis à disposition, maintenant, mécaniques ou non, ne sont pas à considérer sous leur seul aspect de cadre nouveau de transmission, mais aussi, surtout, avant tout, comme des outils de travail. La conception, la ”fabrication” même du poème peuvent, doivent aussi, ainsi, s'en trouver radicalement bousculées, transformées. Ces moyens, qui plus est, mieux, doivent concourir à le faire surgir de zones inexplorées. »[651]

En quoi l'usage de ces media nouveaux influe-t-il sur le mode de signification des poèmes ?

a – La poésie dans la rue ?

L'importation de messages délivrés par les médias de masse, essentiellement par la publicité, a ainsi conduit certains poètes à sortir du livre pour s'emparer des canaux de transmission utilisés par la communication de masse, à commencer par l'affiche. Utilisée dès le début du siècle par les futuristes italiens qui annoncent avec fracas la naissance du mouvement via une campagne d'affichage, l'affiche, puis le « papillon », autre support publicitaire destiné à être distribué directement dans la rue sont exploités par les dadaïstes qui n'hésitent pas à mettre en place de véritables campagnes publicitaires pour annoncer leurs expositions et leurs soirées. Le papillon devient alors un support d'inscription privilégié pour les slogans dadaïstes, ready-mades aidés fondés sur le détournement de slogans publicitaires existants dans lesquels le mot « Dada » fonctionne comme un véritable label, un nom de marque parmi d'autres (« DADA soulève tout » procède ainsi du détournement d'une publicité en vogue dans les années 1920 pour une société d'élevage, dont le slogan était « X soulève tout »). Ainsi dans l'exemple ci-dessous, l'usage d'une typographie différenciée, mettant nettement en avant le nom de la « société » dont il est fait réclame grâce à l'usage de la capitale et du gras, ainsi que celui de son « directeur », isolé par l'italique, la disposition des informations dans l'espace, jouant sur le format rectangulaire que la main à l'index pointé contribue à souligner, semblent tout à fait conformes aux exigences de clarté, de lisibilité, et d'efficacité requises par ce type de medium : un message concis, clair, directement compréhensible.

[651] Bernard Heidsieck, *Op. cit.,* p.85

Reprenant le principe bien connu du « matraquage », les dadaïstes martèlent ainsi le nom de « Dada » de façon à investir l'espace public, faisant tomber la barrière qui sépare l'art de la vie. Si les expérimentations typographiques des dadaïstes trouvent leur illustration la plus éclatante dans les affiches qui reprennent les codes de la communication publicitaire et en inventent de nouveaux, jusqu'à influer à leur tour sur la publicité de l'époque, le cas particulier des papillons amène un questionnement spécifique au ready-made lorsque ce dernier sort du livre, que l'on retrouve quelques décennies plus tard, lorsque la poésie « visuelle » s'empare à son tour de l'affiche pour en proposer un usage comparable.

Medium publicitaire, l'affiche devient en effet, pour la poésie visuelle soucieuse de sortir du livre pour s'adresser à celui que les publicitaires nomment l' « homme de la rue », par opposition au lecteur de poèmes, un support privilégié. L' « interlangue » massifiée, constituée de l'alliance du mot et de l'image, nouvelle langue du XXe siècle pour Eugieno Miccini, est en effet véhiculée par ce biais. S'emparer de cette langue suppose alors, dans la perspective qui est celle de la *poesia visiva*, s'emparer de son mode de diffusion :

> « Compte tenu de l'ère technologique dans laquelle nous nous mouvons, recherches et chercheurs devront traverser les médias, conduire l'expérimentation à l'intérieur des véhicules courants de la communication et rechercher une grammaire capable d'agir sur la conscience humaine, en exaltant le rôle critique de celle-ci et en contribuant à la politisation culturelle des masses. »[652]

Le lieu idéal de diffusion de cette poésie est alors la rue, à l'instar des papillons dada : panneaux d'affichage, murs de la ville, etc. tous les circuits qui sont habituellement ceux de la publicité devraient se voir investis par les poèmes. Pour Eugieno Miccini,

> « utopia is to print poesia visiva on match book covers abd on billboards set up along the edges of the highways »[653]

[652] Luccia Marcucci citée par Adirano Spatola, *Op. cit.* p.178
[653] *Poesia visiva : 5 maestri*, 1963-1988, Henri Veyrier, 1989, p. 315

Les procédures de captation mises en œuvre par l'affiche publicitaire sont en effet dépendantes de son lieu d'affichage, comme l'explique Anne-Marie Christin lorsqu'elle compare l'affiche publicitaire au tableau. Là où le tableau

> « absorbe les regards dans un espace d'outre-temps où seule intervient la durée d'une contemplation sans modèle, ce sont les murs mêmes où elle se trouve, la matérialité de ses murs et la façon dont on les voit – c'est-à-dire sans les regarder – qui déterminent le type d'attention particulier sollicite une affiche »[654],

attention qu'Anne-Marie Christin qualifie de « distraite », qu'il faut alors à tout prix capter dans le but de faire parvenir le message à sa « cible ». Idéalement présenté dans la rue, le poème-affiche joue avec cette attention distraite de manière à en subvertir les mécanismes de l'intérieur, et, par là même, à en révéler les ficelles. Attirant le regard par l'usage des procédés de séduction propres à la rhétorique publicitaire (voir par exemple « Noxin » de Luciano Ori, ou les collages d'Eugieno Miccini), il enclenche un mode de lecture du texte et de l'image commun à celui réclamé par la publicité mais fait passer un message tout autre grâce au détournement. La subversion provient alors du déplacement effectué non plus d'une sphère à l'autre, mais à l'intérieur même de l'élément prélevé. L'absence supposée de transfert intermédiatique à l'œuvre dans ces poèmes ready-mades révèle en effet un mode de fonctionnement très différent de celui décrit jusqu'ici : en effet, là où le Ready-made duchampien et la plupart de ses avatars, ainsi que les poèmes ayant vocation à paraître dans des livres ou revues de poésie supposent le déplacement de l'emprunt d'une sphère à une autre, accusant ainsi le geste comme tel, dans le cas du poème-affiche ou du papillon, ce déplacement n'a pas lieu, et l'emprunt reste en quelque sorte à son emplacement originel. Dès lors, ces poèmes ne sauraient se manifester sous une forme autre que celle du ready-made aidé, du détournement, ou du collage, ce qu'ils sont d'ailleurs le plus souvent, sans quoi aucune différence manifeste ne viendrait les signaler comme tels : ils se confondraient entièrement avec l'emprunt, devenant par là même invisibles et pragmatiquement inefficaces.

Mais cette visée du poème affiche reste dans la plupart des cas de l'ordre de l'idéal non atteint : les poèmes visuels ne sont généralement pas exposés dans la rue mais dans l'espace de la galerie d'art. Leur efficacité pragmatique n'est alors qu'une potentialité non réalisée de l'œuvre présentée. Quant au public atteint, il est certain qu'il ne s'agit pas, de fait, de « l'homme de la rue », mais du public de la galerie d'art, certes un peu moins restreint que le lectorat de la poésie, mais représentant malgré tout une élite. Doit-on pour autant considérer

[654] Anne-Marie Christin, « La lettre à l'affiche », L'image écrite ou la déraison graphique, Paris, Flammarion, (1995), 2009, p.282

cela comme la marque d'un échec ? Si cette poésie, dans sa volonté de s'adresser à tous, manque sa cible, il n'en reste pas moins qu'il s'y opère des mutations profondes quant à la conception des relations de la poésie au medium et aux médias de masse. La relation instaurée avec le public y est en effet, tout comme dans le cas de la poésie sonore, profondément modifiée dans le sens d'une communication immédiate d'une part, et, d'autre part, d'une réception collective. A la fiction du tête à tête entre le poète et son lecteur toujours unique, l'acte de lecture silencieuse étant une activité nécessairement solitaire, se substitue ici la possibilité d'une réception à plusieurs, celle là même que suppose le média « de masse ». Le modèle communicationnel traditionnellement lié à la poésie écrite se voit ainsi mis à l'écart au profit d'un autre modèle lié à ce souci de « re-communication », de restauration d'un lien perdu entre le poète et le public[655].

Un autre cas de figure, inverse de celui-ci, est fourni par le transfert de l'emprunt du livre à un autre medium. La série de définitions d'Eugieno Miccini présente ainsi des agrandissements photographiques de notices tirées de dictionnaires divers. L'isolement de la définition puis son agrandissement met en évidence la dimension visuelle de l'écrit en prenant le contre-pied des mises en pages serrées et denses caractéristiques des dictionnaires. Le passage à la verticalité de la planche photographique instaure en outre un rapport frontal au lecteur devenu spectateur : le texte se fait image, mais, en tant que définition, il ne « fait » pas image. Il acquiert alors une présence littérale, insistante, que le spectateur est amené à questionner :

> « A poem hung up on a wall has intentions that are different from thèse of a poem written in a book, even if the two texts are identical… Books are opened and closed, whereas an image on a wall is a more insistent présence. »[656]

La littéralité du texte définitionnel se voit ici accusée par sa mise en image, manière, peut-être, de souligner l'incapacité du discours à montrer l'inmontrable (les termes choisis, « violence », ou encore « macabre », désignant une réalité de l'ordre de l'inmontrable).

b – Voix et magnétophone

Définie en relation avec son medium privilégié, voix ou magnétophone, la poésie sonore convoque quant à elle un autre sens, l'ouïe, et, possiblement, la vue (si performance il y a). L'emprunt peut, chez Bernard Heidsieck, y subir plusieurs traitements possibles, parmi

---

[656] Eugieno Miccini, *Poesia visiva : 5 maestri, Op. cit.*

lesquels deux cas peuvent être distingués. Il peut apparaître sous sa forme « brute », permise par un enregistrement direct, à la source : « au même titre que les bruits du monde, ces phrases ou, quelquefois, ces bribes sont prélevées telles quelles dans l'environnement sonore, quotidien, du poète (ce qui n'exclut ni sa voix ni celle des interprètes). »[657] Dans un second cas de figure, l'élément emprunté, s'il s'agit d'un énoncé, subit une « mise en voix », par le poète lui-même, ou par d'autres personnes, ce qui fait intervenir une médiation supplémentaire. Enfin, dans la majorité des cas, une dernière médiation intervient au moment de la réalisation du poème, qui vient se conjuguer à celle du magnétophone : celle du corps du poète, via la performance. Nous envisagerons ces trois cas de figure tour à tour.

Enregistrements directs / travail de montage : « La Cage », « La Semaine »

Equivalent sonore de l'offset, le magnétophone permet, grâce à un micro qui lui est relié, l'enregistrement de données brutes, comme les bruits divers de la circulation (« La Cage ») ou la sonnerie du réveil (« La Semaine »), ainsi que la captation d'émissions radiophoniques par exemple (« La Semaine »). Bien que non verbaux, ces éléments sonores deviennent parties à part entière du poème, et leur mise en relation contribue à créer une signification : aucun des poèmes n'est un amas de « bruits », chacun de ces bruits étant utilisé d'une manière signifiante. Ainsi dans « La Cage », l'enregistrement et la restitution des bruits du moteur et de la circulation plongent l'auditeur dans un véritable bain sonore, ce dernier se voit en quelque sorte enveloppé par le bruit de la même manière que peut l'être le passager du taxi. Quel que soit le lieu de l'écoute, l'effet d'intrusion dans l'espace réservé à cet effet vise à faire entrer le monde extérieur dans l'intimité (écoute chez soi) ou dans l'espace artistique (l'écoute collective se déroule en général dans ce type de lieu, maison de la poésie, centre d'art, galerie, musée, etc.), créant un effet de télescopage des espaces-temps. L'absence de correspondance entre le lieu de l'écoute et les bruits qui y sont restitués prend, dans « La Semaine », une dimension plus critique, dans la mesure où l'auditeur se voit à son tour sommé de se « réveiller » par le retentissement de la sonnerie d'un réveil, injonction pour le moins désagréable et intrusive, dans tous les cas inappropriée au contexte présent de l'écoute, qui n'est nécessairement pas celui du réveil au petit matin. Lorsque l'écoute est collective, dans le cadre d'une performance dont nous rendrons compte plus loin, c'est alors un télescopage des sphères de l'intime et du public qui se produit, venant inverser et finir de brouiller la frontière entre ces deux espaces. Ainsi la restitution de bruits familiers a-t-elle pour spécificité de faire appel à une mémoire auditive plus instinctive, plus immédiate que la

[657] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.*, p.203

mémoire verbale ou visuelle, suscitant de la sorte de la part de l'auditeur des réactions d'une autre nature. En cela, la poésie sonore de Bernard Heidsieck peut être rapprochée de la musique concrète[658] telle qu'elle s'est développée dans les mêmes années 1950 grâce à l'usage du magnétophone, qui « prétendait composer des œuvres avec des sons de toute provenance – notamment ceux qu'on appelle bruits »[659], avec cette différence majeure que la durée des plages sonores autorisent toujours, chez Heidsieck, la reconnaissance de la nature et de la source originelle du bruit, là où le musicien concret cherche à en « abstraire les valeurs musicales »[660] contenues en puissance. Pierre Schaeffer souligne lui-même la différence :

> « Quant à nous enfermer dans une musique dont les objets renverraient au « monde extérieur » (disons, avec plus de précision : dont les objets auraient un double sens, sonore, par le rappel des sources dont ils sont issus, et musical, par l'organisation qu'on leur ferait subir), il y avait, soit interprétation abusive, soit d'autres voies que les nôtres. »[661]

Le musicien semble ici décrire la voie choisie par Bernard Heidsieck, pointant, par là même, la différence majeure entre musique concrète et poésie sonore : « de telles œuvres sont possibles, mais (…) elles abordent un art particulier, hybride entre musique et poésie »[662]. Chez Heidsieck, le bruit familier convoque un domaine d'expérience de manière immédiate, le bruit conserve une valeur indicielle.

La diffusion, intime ou collective[663], de ces bruits, les coupe en outre de leur source originelle, et une relation comparable à la relation dite « acousmatique »[664] se met en place, dont l'effet, décrit par Pierre Schaeffer dans son *Traité des objets musicaux*, est double. Tout d'abord, l'écoute sans la perception de la source permet, selon le musicien, de prendre conscience du conditionnement de notre écoute courante par la vue : « nous découvrons que ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué par le contexte »[665]. Il en

---

[658] Varèse, précurseur de la musique concrète, est une influence revendiquée par le poète.
[659] Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, coll. « Pierres vives », p.17
[660] *Ibid.* p.23
[661] *Ibid.* p.24
[662] *Idem*
[663] Ces poèmes, enregistrés sans intervention du poète, ne requièrent pas, pour leur achèvement, d'être performés en public par le poète, contrairement à d'autres dont nous rendrons compte plus loin. Ils existent donc, en état d'achèvement, sur la bande magnétique, et peuvent être indifféremment écoutés dans l'espace intime ou diffusés en public.
[664] Dans son ouvrage *Bernard Heidsieck, Poésie action*, J. P. Bobillot conteste vivement l'usage de ce terme par Schaeffer en raison de ses origines pythagoriciennes : le terme « acousmatique » était en effet donné aux disciples de Pythagore, qui écoutaient les leçons du maître caché derrière un rideau, masquant ainsi la source de la parole. Le terme impliquerait une relation maître / disciple et une sacralisation de la Voix en complète contradiction avec la poétique de Bernard Heidsieck. Bien que potentiellement « terroriste », ce terme nous semble cependant intéressant à maintenir dans la mesure où il met l'accent exclusivement sur la dissociation de la source et du son, ce que l'expression « électro-acoustique », porteuse d'autres sens, ne permet pas.
[665] *Op. cit.,* p.34

résulte alors une écoute plus « pure », au sens où, les causes, instrumentales ou autres, des objets sonores étant masquées, « nous sommes conduits à écouter ces objets pour eux-mêmes »[666]. Relation acousmatique et ready-made sont en cela tout à fait comparables dans leurs effets. La matérialité sonore est ainsi mise en valeur par cette décontextualisation, et le bruit perd son statut parasitaire pour devenir objet d'attention nouvelle. Cependant, là encore, l'attention à la matérialité du son ne supplante pas sa valeur indicielle, et c'est peut-être sur ce plan que se situe la limite du rapprochement avec la relation acousmatique. En effet, comme nous l'avons noté plus haut, le bruit est toujours reconnaissable par l'auditeur parce qu'il lui est familier, ce qui n'est pas le cas dans la relation acousmatique « type », celle qui est mise en place lors de la diffusion publique de musiques électro-acoustiques. Ces musiques, en tant que telles, mettent l'accent sur la matérialité sonore : la relation acousmatique, en coupant le son de sa source, autorise une attention pleine de l'auditoire propice au déploiement de sons « purs ». Mais qu'en est-il lors de la diffusion de bruits comme celui d'une sonnerie de réveil ? La reconnaissance immédiate de la nature du son coïncide avec la reconnaissance de sa source première. Lorsque j'entends une sonnerie de réveil, je m'imagine un réveil, même s'il n'est pas présent. Le bruit familier convoque le contexte dans lequel il prend habituellement sa source, chambre à coucher le matin, taxi en marche, etc. La relation acousmatique perd de cette aura que ses origines pythagoriciennes lui conféraient, pour devenir le vecteur d'un télescopage de contextes incompatibles : j'entends le bruit d'une voiture en marche alors que je suis à mon bureau.

Outre la captation, l'usage du magnétophone autorise un travail de montage des éléments prélevés où se révèle une forme d'écriture nouvelle, à même la bande, porteuse de possibilités infinies pour le poète. Parmi celles-ci, le montage parallèle et les effets de simultanéité qu'il permet est fréquemment employé par Heidsieck, comme dans le poème-partition « B2/B3 », où, sur deux pistes distinctes, un texte bancaire et des extraits de poèmes-partitions antérieurs se voient confrontés, le second venant perturber le premier, y creuser un abîme, y faire entendre des failles. La confrontation crée en outre un effet de dédoublement lié à l'identité des voix : celle qui se donne à entendre est en effet dans les deux cas celle du poète, dont la double casquette de poète et banquier et les difficultés qu'elle engendre chez l'individu est alors mise en scène. Le montage permet également de travailler la liaison des bruits prélevés entre eux : ainsi dans « La Semaine », la suppression des intervalles entre les

[666] *Idem*

indicatifs horaires crée-t-elle un effet d'accumulation à la limite du supportable pour l'auditeur qui n'est plus gratifié des « pauses » qui les sépare.

Mises en voix : « La mer est grosse », « Tu viens, chéri ? », « B2/B3 »

Pour l'audio-poète Henri Chopin, la grande révolution liée au magnétophone tient au fait que cet appareil a permis au poète d'entendre sa propre voix : « la voix paraît vraiment vers les années 1950, au moment où elle a pu s'entendre elle-même »[667]. Allant jusqu'à fonder la définition même de la poésie sonore sur son utilisation du magnétophone pour l'enregistrement de la voix (inaugurée par François Dufrêne et ses *Crirythmes*[668]), Chopin souligne l'importance cruciale jouée par le medium dans la prise de conscience par le poète des sonorités émises par son propre corps, à commencer par la voix, mais aussi, comme le montrera sa propre poésie, par les autres organes. Il est rejoint sur ce point par Sten Henson :

> « La poésie sonore est une conséquence des outils nouveaux et des media nouveaux : le magnétophone, le studio de musique électronique, le microsillon, la radiophonie, offerts aux poètes et aux musiciens. Elle comprend qu'elle peut faire entendre les rumeurs du corps, tous ses rythmes, toute l'oralité vocale, et les communications non sémantiques du langage parlé de la poésie, qui avait été caché (sic) par x siècles de poésie écrite et imprimée, laquelle supprimait les communications à percevoir par l'oreille, jusqu'à leur substituer un langage intellectuel dans la sémantique, jusqu'à aller rechercher des métaphores sophistiquées. (…) Seul le magnétophone a donné aux poètes les possibilités d'étudier la nature de la voix, l'impact des micro-particules du langage, les structures de l'oralité et de transformer tout cet ensemble en structures poétiques significatives »[669]

Si le sémantisme encore présent dans la poésie sonore de Bernard Heidsieck est ce qui le distingue le plus nettement des partis pris de Chopin, la voix y joue malgré tout un rôle crucial, comme le montrent les mises en voix des emprunts. Ainsi, outre l'effet d'ironie provoqué par le nouveau montage des informations radiodiffusées, le principal effet de sens du poème « La mer est grosse » provient du changement de locuteur : au speaker de l'ORTF et à son ton que l'on imagine neutre et sérieux se substituent des voix d'enfants, dont les dictions « puériles, hésitantes, trébuchantes, sérieuses, à contre ton »[670] ont pour effet de décrédibiliser le discours informatif. La nouvelle mise en voix du discours emprunté contribue ainsi à sa critique : privé des signes de maîtrise, il révèle ses failles. Le travail sur la

[667] Henri Chopin, *Op. cit.,* p.41
[668] Pour une histoire détaillée de la poésie sonore ainsi qu'une mise au point sur ce débat, voir Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck, Poésie action*, ainsi que *Poésie sonore, éléments de typologie historique,* Paris, Le Clou dans le fer, 2009
[669] cité par Henri Chopin, *Op. cit.,* p.123
[670] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.,* p.187

voix est au cœur du poème-partition « B2/B3 ». Fondé sur un montage en parallèle, le poème fait se chevaucher deux voix sur deux pistes distinctes. L'une lit un texte traitant des techniques de transactions bancaires, pendant que l'autre profère des cris, onomatopées, interjections diverses. Cette opposition fondamentale d'une parole policée au cri, au corps, est renforcée par le jeu sur les tonalités, que l'auteur prend soin de souligner dans son commentaire, où chacune des voix est décrite avec précision : « Deux voix pour une personne. Une voix pour deux textes », la première étant une voix « anonyme. Sérieuse et familière. Egale – Calme – Etale. Avec pointes autorisées, recommandées, de préciosité ou d'ironie, certains soupçons de lassitude. Toutefois. Mais perceptibles à peine »[671], la seconde constituée de « cris, élans, pulsations, projections »[672]. A la tonalité propre de la voix vient en outre se superposer un autre élément extralinguistique, l'écho :

> « Cette partie a été enregistrée dans les crayères de Reims, à cinquante mètres sous terre, afin d'y associer des effets de résonnance et d'échos naturels (…) La voix acquérant de ce fait (peut-être ?) son aspect de rêve interne-externe, de plaque sensible aux prises avec les cadences, forces, emprises, rythmes et subjugations qui l'environnent, l'assaillent, ou l'expriment. Elle en est ainsi le reflet, l'expression. »[673]

L'amplification de la voix créée par l'effet de résonnance en fait une « plaque sensible », et provoque son éclatement, la brise, l'ouvre au non maîtrisé, au non maîtrisable, les hasards de l'écho. Mais cet écho, que l'oreille identifie comme souterrain, convoque aussi, en renvoyant à l'imaginaire de la grotte, quelque chose de primitif, renvoyant aux pulsations intérieures du corps, voire aux battements intra-utérins et aux sons externes perçus de manière déformée et assourdie par l'enfant dans le ventre de sa mère.

Comme le souligne Jean-Pierre Bobillot, le poème « Tu viens, chéri(e) ? » est à cet égard exemplaire dans sa simplicité même. Constitué d'une seule phrase répétée de nombreuses fois par des locuteurs différents féminins et masculins, ce poème tient son sens uniquement de la variation des mises en voix de ce même énoncé. En effet, en tant que phrase, cette séquence linguistique « est porteuse d'un sens stable, clairement défini, le même pour tous, résultant de la mise en rapport – assez simple au demeurant – des signifiés de chacun des termes dont elle se compose. »[674] Or, en tant qu'énoncé, « c'est-à-dire "énoncés-occurrences" - soit comme variantes concrètes »[675], il en va tout autrement : la modification

[671] Bernard Heidsieck, « Notes sur le poème partition B2 / B3 », *Partition V, Op. cit.,* p.49
[672] *Idem*
[673] *Idem*
[674] *Op. cit.,* p.231
[675] *Idem*

de prise en charge énonciative rendue perceptible par les changements de voix en fait varier considérablement sinon le sens dénoté, qui reste le même, du moins la signification connotée. On retrouve, sur le plan sonore, les modifications apportées par les phénomènes de transfert intermédiatique analysées plus haut, auxquels ce poème s'apparente. Chacune des proférations de l'énoncé apparaît comme porteuse d'une charge significative nouvelle, mettant en valeur « tout ce qui fait le *substrat symbolique* (pulsionnel, libidinal) de l'acte énonciatif »[676], à côté duquel une analyse purement linguistique passerait nécessairement. La répétition inlassable du même énoncé et sa profération chaque fois attribuée à une autre voix produit en outre, au fur et à mesure de l'écoute, une sensation de brouillage, le

> « prétendu signifié global de ladite séquence, censément stable et bien défini, se met à bouger (…) à se vider au profit d'une interrogation, d'une inquiétude d'abord insidieuse, sourde, puis de plus en plus insistante (…) : que touche en moi, au plus vif, au plus profond, cette phrase imprononçable… »[677]

Les diverses prises en charge énonciatives d'un énoncé au contenu en apparence anodin le font ainsi vaciller, révéler toutes ses connotations potentielles, qui se voient activées non par le contexte immédiat, qui ne nous est pas livré, mais bien par les tonalités des voix qui convoquent tel ou tel contexte dans l'imaginaire de l'auditeur (prostitution, relation de couple, mère appelant son enfant, etc.). Le travail de la voix dans sa matérialité influe ainsi de manière déterminante sur le sens du poème.

c - La performance

L'enregistrement direct ou la médiation de l'emprunt par la voix se doublent, dans la plupart du cas, d'une médiation supplémentaire lors de la performance du poème sur scène. A l'écoute vient alors d'adjoindre la vue, non que la source des bruits soit identifiée, mais en ce que la présence du poète, sur scène, et son action, induit un dispositif nouveau. Comme nous l'avons vu, certains poèmes, comme « La Cage », « La mer est grosse », ou « Le Semaine » sont achevés sur la bande. Leur diffusion publique, et la performance qui peut les accompagner, en sont des occurrences. L'œuvre, elle, ne change pas. La performance peut cependant venir ajouter un effet de sens, sans modifier profondément la signification globale. Ainsi, l'action du poète sur scène lors de la diffusion de « La Semaine », n'en bouleverse pas le mode de fonctionnement « acousmatique », et redouble la sensation d'intrusion oppressante du collectif dans l'intime : « Que faire d'autre, pendant la retransmission de ce passe-partout,

[676] *Idem*
[677] *Ibid.* p.232

horaire et matinal, sinon se raser ! »[678]. Le geste de raser, en apparence anodin, prend ici une valeur symbolique forte de part son caractère déplacé, le passage de la sphère privée, intime, à la sphère publique plaçant le spectateur dans la position inconfortable sinon du voyeur, du moins de l'intrus. Un tel dispositif inclut le public dans l'œuvre en le mettant en quelque sorte du côté du speaker radio : aux mots d'ordres implicites déversés par le poste s'adjoint la dizaine ou la centaine des paires d'yeux d'une assistance rendue malgré elle accusatrice.

Dans de nombreux autres cas, la performance ne vient pas s' « ajouter » au texte, mais est partie intégrante de l'œuvre, reléguant non seulement le texte écrit paru en volume, mais aussi la bande contenant l'enregistrement sonore au rang de partition. Le poème n'existe alors en tant que tel « que dans le temps et les circonstances de sa divulgation publique, dans l'acte complexe et contingent de sa communication. »[679] Poésie sonore, l'œuvre de Bernard Heidsieck est aussi, et, surtout, « poésie action » comme il aime à la définir, mettant le corps du poète au centre du dispositif :

> « …pour un poème donc, debout dressé les pieds sur le page,
> une page : tremplin pour sa quête d'oxygène,
> projeté aussi, mobile, errant, à l'affût,
> à l'assaut des corps.. »[680]

Partant, de nombreux autres paramètres entrent en jeu dans la constitution du sens, ayant trait au corps, à sa relation avec l'espace qui l'entoure, à ses postures, ses mouvements, mais aussi à la présence d'un public, au contexte, mais aussi à la voix, non plus la voix enregistrée, mais la voix du poète qui se fait entendre dans le présent de son énonciation, avec tout ce que cela implique. Nouvelles strates de médiation des éléments empruntés qui se dotent d'une matérialité nouvelle :

> « Dans la dynamique obligée d'une telle transmission, les mots, on seulement récupèrent l'intégralité de leur potentiel sonore, mais ils deviennent, en outre, en eux-mêmes, concrètement visuels. Le texte, ainsi, dans sa totalité dressé, vertical, s'offre alors, à nu, dans la fragile spontanéité de ce pari sur lui-même, sur la « lecture » vécue. Suscitant ainsi, tout à la fois, autour de lui, une écoute, et de l'oreille et de l'œil. »[681]

L'intermédialité joue ici à plein, et c'est de la combinaison de ces media que le sens émerge. Il en va ainsi dans la performance du poème-partition « B2/B3 », sur laquelle le poète donne les précisions suivantes dans le recueil en volume :

---

[678] *Partition V, Op. cit.*, p.134
[679] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.*, p.182
[680] « Pour un poème donc…(1961) : Manifeste à l'occasion de l'exposition de *7 Métasignes* de Jean Degottex », *Notes Convergentes, Op. cit.*, p.9
[681] Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en… », *Op. cit.*, p.229

> « Lorsque ce texte a été donné en public, j'ai toujours lu ou dit, sur scène, - style très anonyme de conférence – l'exposé de technique bancaire qui en constitue l'une des deux parties, l'autre partie, sur la bande, étant retransmise par les hauts-parleurs, simultanément »[682]

La présence sur scène du poète lisant, assis, immobile, l'exposé bancaire, pendant que le haut-parleur retransmet l'autre voix, primitive, impalpable, constitue l'incarnation de la lutte mise en scène par le poème. Le dispositif adopté permet en effet de jouer sur la relation acousmatique impliquée par la retransmission électro-acoustique en faisant surgir cette voix de « nulle part », d'une source non identifiable, en tout cas non incarnée, d'une manière paradoxale dans la mesure où cette voix est celle-là même du corps, qui crie et essaie de s'imposer face à l'autre voix, policée, incarnée par le poète sur scène. Le corps du poète, au centre de la scène, immobile, se fait ainsi l'incarnation du lieu où ces voix discordantes, présentes sur chacun des pistes à l'écoute, luttent, ajoutant encore au décalage entre l'emprunt et son nouveau contexte par la présence d'un corps en action et ce qu'il contient d'imprévisible :

> « Redisant – bouche, corps, gestes, sueur, salive, tremblements, déroulement de la partition – le même « texte » que celui qui, un peu avant, un peu après, (lui-même, préalablement enregistré, préalablement dédoublé), sort, implacable, à droite, à gauche des hauts parleurs ; mêlant, inextricablement, à sa voix, à ses voix médiatisées, sa propre voix (toujours décalée) (…) le poète / écouteur / lecteur assume, délibérément, tous les risques de ratage. »[683]

La rencontre, le face à face du poète et du public, constitue le laps de temps, nécessairement limité, durant lequel l'œuvre se réalise pleinement, a lieu, ce qui induit non seulement son caractère éphémère mais aussi son ouverture au contingent, à l'accident, celui-là même qui caractérise toute situation réelle de communication :

> « …poésie physique tête chercheuse, active et centrifuge, publique et tendue vers autrui, ayant humblement ou agressivement choisi pour supports, le corps, l'espace, le temps, et le risque en prime dans un débordant souci de recommunication. »[684]

Le poème devient alors, dans sa réalisation, le lieu même où tente de se rétablir une forme de communication rompue par les discours prétendument « communicationnels » dont l'incapacité à communiquer est précisément mise en scène et critiquée par le poète. C'est dans la performance, dans le lien rétabli avec le public par la présence du poète sur la scène et par l'utilisation d'autres canaux que ceux du langage parlé, que s' « exorcise », selon les mots de

[682] *Partition V, Op. cit.*, p.38
[683] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.,* p.191
[684] Bernard Heidsieck, *Op. cit.,* p.173

Bernard Heidsieck, l'incapacité du langage à communiquer dans la société dite de « communication » :

> « Cette participation requise de l'*assistant*, positive ou négative – il ne lui est pas demandé, d'emblée, d'approuver – résulte en définitive du climat quasi-physique et concret dans lequel, de gré ou de force, il se trouve plongé, ses zones de sensibilité ou de réceptivité purement sensorielles ou émotionnelles devant être *immédiatement* touchées, concernées. Car le poème en se projetant doit agir comme un acide. Dessiller. Oxygéner. Thérapeutique en valant une autre. »[685]

Le texte incorpore ainsi ses propres conditions d'émission, de communication, ce qui consacre le caractère unique de chacune des performances, et vient en quelque sorte y sacraliser l'échange qui s'y opère, chaque fois unique, chaque fois différent. C'est, à nouveau, le caractère « allographique » du poème qui se voit remis en question. Celui-ci ne saurait être détaché de ses conditions de réalisation. La mise en voix du texte impliquant un renouvellement constant, le texte du poème ne peut en effet, comme l'explique Jean-Pierre Bobillot, être dit par un acteur :

> « Ce serait, en effet, se borner – et, irrémédiablement, se fourvoyer –, quel que soit le type de poème en question, à en « exprimer » l'énoncé, le contenu : à en jouer, voire à en « mimer » - de façon immanquablement redondante, et réductrice – le référent. »[686]

L'opacification du medium, le refus de sa transparence, fait partie intégrante du poème. La « re-communication » se fonde sur l'exhibition des accrocs, des manques de l'énoncé, sur l'exhibition de son énonciation comme procès de constitution du sens : sur l'exhibition de ses médiations.

Ainsi, le poème ready-made inclut, dans son mode de fonctionnement, les propriétés du medium qui le porte, participant, de ce fait, à son exhibition. Cette exhibition se dote par là même d'une valeur critique, dans la mesure où, quel que soit le medium employé, les variations auxquelles il soumet l'emprunt via ses transferts intermédiatiques ont pour effet d'en révéler l'impact sur la signification même. Partant, qu'il emprunte aux médias de masse (poésie visuelle, poésie sonore), ou qu'il travaille à l'intérieur du livre, le ready-made tend à faire jouer le medium contre lui-même, à « faire œuvre des potentialités critiques du medium contre son potentiel d'aliénation »[687] tant il est vrai que l'efficacité d'un medium dépend de sa capacité à se rendre transparent.

---

[685] *Idem*
[686] *Op. cit.,* p.197
[687] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.*, p.207

Quelle que soit la façon dont on l'envisage, le contexte, en amont comme en aval, fait donc partie intégrante du poème ready-made. En amont, car l'emprunt ne cesse de renvoyer à son contexte originel et le commente de manière indirecte : c'est un texte au second degré, enrichi par les valeurs de répétition que porte son déplacement. En aval, car la non congruence de l'emprunt et de son contexte d'accueil a pour effet d'en exhiber les caractéristiques. Ainsi le paratexte prend-il un relief inédit, et le medium se voit sollicité à tous les niveaux dans le procès de constitution du sens. Difficile, dans ce cas, de continuer à parler de « texte » à propos des poèmes ready-mades, qui, on le voit, ne sauraient se limiter à leur contenu linguistique. Difficile aussi de continuer à considérer le poème ready-made comme un objet clos sur lui-même, tant les éléments qui le constituent semblent pluriels, et irréductibles les uns aux autres. Les descriptions qui précèdent font en effet toujours état d'une hétérogénéité fondamentale entre l'emprunt et son contexte ou son medium, que celle-ci soit sémiologiquement exprimée ou non. Le medium nouveau ne remodèle que partiellement le message, il y a toujours une résistance, un reste. Une distance est maintenue, un interstice, entre le medium et le contenu qu'il médiatise, qui produit du jeu, parce que les énoncés prélevés sont déjà informés par leur medium originaire. Cette distance, récurrente quel que soit le niveau envisagé, qu'il soit uniquement institutionnel (traduit dans la paratexte) ou matériel (le medium à proprement parler), fait du ready-made quelque chose d'instable, de non fixé / fixable, précisément parce qu'il est le résultat d'un déplacement, et c'est, nous semble-t-il, cet acte qui continue de résonner au moment de la réception, empêchant d'assimiler le ready-made à une « œuvre » au sens classique du terme, ou à un « texte » comme objet clos. Partant, c'est moins comme objet que le poème ready-made se doit d'être envisagé, que comme « dispositif ».

C – Du texte au dispositif

Le modèle du Texte, sous-jacent à l'analyse stylistique et littéraire en général, s'avère improductif pour rendre compte de ces poèmes. Comme le rappelle Jacques Anis, l'approche traditionnelle du texte en fait une entité immatérielle, identique à elle-même au-delà de ses incarnations multiples. Ce modèle et ses conséquences semble sous-tendre la théorie de

Goodman déjà mentionnée selon laquelle la littérature est un art « allographique », là où les arts plastiques sont « autographiques ». Or tout ce qui précède tend à nous démontrer le contraire, ou, du moins, doit nous conduire à relativiser cette bipartition. Le ready-made nous montre en effet qu'un même texte, un même contenu, n'est pas identique à lui-même en fonction de ces incarnations. Le changement de contexte institutionnel, l'incarnation dans un medium nouveau du même contenu, n'en modifie certes pas le contenu objectif, mais son sens s'en voit altéré à un point tel qu'il serait abusif de dire qu'il s'agit bien de la même entité. Une faille s'ouvre alors dans la bipartition proposée par Genette, à la suite de Goodman, entre les propriétés constitutives du poème d'une part, ses propriétés contingentes d'autre part. Seules les propriétés constitutives sont essentielles à l'identité orthographique qui garantit l'exactitude et la légitimité d'une manifestation en regard de l'objet d'immanence. L'objet allographique s'obtiendrait donc par une réduction, au cours de laquelle se voient écartées les propriétés « contingentes » :

> « Le passage d'une œuvre (objet ou événement) du régime autographique au régime allographique suppose donc, et à vrai dire consiste, en une opération mentale, plus ou moins consciente, d'analyse en propriétés constitutives et contingentes et de sélection des seules premières en vue d'une éventuelle itération correcte, présentant à son tour des propriétés constitutives accompagnées de nouvelle propriétés contingentes »[688]

L'absorption par le poème ready-made de propriétés considérées a priori comme contingentes conduit à un déplacement des frontières, à une redéfinition des contours de l'œuvre littéraire, qui ne s'apparente manifestement pas à son contenu linguistique. C'est précisément à cette différence que renvoie l'idée toute duchampienne d' « inframince » dont avons rendu compte lors de notre proposition de définition générique. La distance inframince qui sépare le ready-made de l'élément dont il est constitué s'incarne ainsi dans les médiations dont il fait l'objet, ce qui implique la prise en compte par l'analyse d'un processus dans son ensemble :

> « Ce concept de *texte*, qui reste pertinent à un certain niveau d'abstraction, entre aujourd'hui en concurrence avec un autre concept, qui définit le texte comme un processus de communication complexe où le lecteur a sa place, ainsi que l'ensemble des conditions de réception. »[689]

Plutôt que de conserver la notion de « texte », avec toute l'ambiguïté que cela comporte, il nous semble plus pertinent de recourir à un autre concept plus fonctionnel pour décrire nos poèmes ready-mades : le concept de dispositif.

---

[688] Gérard Genette, *L'œuvre de l'art I : immanence et transcendance*, *Op. cit*., p.101
[689] Jacques Anis, *Op. cit.,* p.171

Dans son sens courant, le « dispositif » désigne la « manière dont sont disposés les pièces, les organes d'un appareil »[690], et, par extension, la notion s'applique à tout agencement d'élément à l'intérieur d'un ensemble. A l'origine, c'est donc, comme le fait remarquer Bernard Vouilloux, la machine qui donne son premier modèle à la théorie des dispositifs. Il est intéressant de noter à cet égard que le modèle machinique imprègne l'imaginaire des poètes pratiquant le ready-made, qui pour beaucoup d'entre eux décrivent leurs œuvres à l'aide de termes empruntées à ce domaine, qu'ils utilisent ou non des moyens techniques comme le magnétophone. Les descriptions que fait Bernard Heidsieck de sa pratique de la poésie appellent nécessairement, compte tenu de l'appareillage technique convoqué, l'idée de dispositif :

> « L'œil-crayon-caméra-stylo-machine à écrire-bande magnétique-vie du poème peut…doit s'ouvrir sur…se développer, se couler dans la foule, être LA FOULE, la rejoindre, anonyme, et y traîner sa serpillière, capter, éponger son psychisme collectif, ne faire, tendu dans ce but, qu'UN avec elle (…) Au poème, ensuite, d'éclairer cette brassée de signes. »[691]

On rejoint alors le modèle plus spécifique du dispositif optique, déjà rencontré plus haut, et, notons-le, historiquement lié au Ready-made de Duchamp, convoqué à son tour par Bernard Vouilloux, pour qui les technologies optiques sont le modèle principal des théories du dispositif. Ainsi l'appareil de prises de vue photographique et cinématographique requiert « que soient correctement disposées les différentes pièces de l'appareil » et « impose le placement des uns par rapport aux autres, et sous des conditions plus ou moins strictement définies, de l'appareil, de l'utilisateur et de son objet. »[692] A l'instar de la photographie ou du cinéma, le ready-made se donne comme un dispositif de captation et de restitution du réel et de ses représentations. Le choix de « l'appareil » de captation puis de restitution s'apparente ici à celui du medium, qui en détermine le mode de diffusion, et en commande les éventuelles transformations. Mais l'image de la machine liée à la notion de dispositif renvoie également à l'absentement du sujet de l'écriture au profit de la captation d'un élément pré-existant amené à devenir un rouage parmi d'autres dans le fonctionnement global de l'œuvre. La réduction maximale de l'intervention d'un sujet donne en effet l'impression au lecteur d'être en présence d'un agencement au fonctionnement autonome. C'est en ce sens que l'image de la machine est utilisée par les poètes pour décrire leur œuvre : Bernard Heidsieck a ainsi pu

[690] *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 1993, p. 740
[691] « Notes convergentes. Poésie et magnétophone », *Op. cit.,* p.120
[692] Bernard Vouilloux, « La critique des dispositifs », *Critique* n°718, Mars 2007, « Pensée du style, styles de pensée », p.154

qualifier le poème « La Cage » de « mécano-poème », Jacques-Henri Michot parle de « toute petite machine de guerre » à propos de son *ABC*, Olivier Cadiot entend démonter, dans le premier numéro de la *Revue de Littérature Générale*, la « mécanique lyrique ». Aux mythologies de l'inspiration traditionnellement liées à l'évocation de l'écriture poétique se substitue alors l'image toute prosaïque d'un poète bricoleur, amassant ses matériaux autour de lui pour les réunir dans un ensemble nouveau.

« Agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble », le dispositif présuppose en outre l'hétérogénéité de ses constituants, ce que suggère son préfixe « dis - », qui, pour Philippe Ortel, « dit bien cette unité dans la séparation caractéristique des objets composites »[693]. Cette spécificité du dispositif le rend apte à rendre compte d'objets hybrides, aux composantes multiples situées sur des plans différents, ce qui lui a valu sa fortune critique dans le champ des sciences humaines à partir de la fin des années 1970, en réaction à la notion trop rigide de « structure », particulièrement sous la plume de Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze et Foucault. Dans un entretien de 1977 ce dernier en donne la définition suivante :

> « Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est (…) un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. »[694]

Le poème ready-made, en tant qu'il agence lui aussi du dit et du non dit, du discursif à du non discursif, du matériel, de l'institutionnel, du sémiotique et du non sémiotique pour produire du sens, peut ainsi être décrit comme un dispositif. Contrairement à la « structure » et au « système » qui « uniformisent les choses, en ramenant la diversité de leurs composantes à l'unité d'une sémiosphère homogène »[695], le dispositif ne fond pas les éléments qui le constituent en un tout homogène mais agence ses composants sur le mode la juxtaposition de manière à en maintenir la fondamentale hétérogénéité. Le dispositif ainsi est marqué par le jeu, le léger décalage des éléments qui le constituent, que le poème ready-made ne cesse d'accuser : ne s'accordant jamais tout à fait à son contexte d'accueil, l'emprunt crée du jeu. Or cet agencement est précisément ce qui permet la mise à jour du medium, annule sa pseudo-transparence, selon la logique décrite par Philippe Ortel dans l'ouvrage précédemment cité, où

[693] Philippe Ortel, « Avant propos », *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008, coll. « Champs visuels », p.5
[694] Michel Foucault, *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, (1977) 1994, p. 299
[695] *Op. cit.* p.6

il explique que la juxtaposition « produit une relation triangulaire entre les éléments et le regard qui les assemble »[696], par opposition à l'usage ordinaire qui est binaire et qui, « en rendant la médiation quasi transparente », ne mobilise en apparence que deux éléments, « l'usager que prolonge son instrument, et sa production. »[697] Le dispositif permet de prendre en charge l'hétérogénéité du poème ready-made à partir de laquelle le sens se dessine, dans les relations complexes qui se tissent entre l'emprunt, le contexte qu'il véhicule, son contexte d'accueil, le medium qui le transmet, etc.

Le sens du ready-made ne réside ainsi pas dans l'objet ou dans le contenu du texte déplacé, mais bien dans la relation entre les pôles du dispositif. Cependant cette relation ne doit pas être pensée comme fixée. Le dispositif implique en effet également une dimension temporelle. Ainsi, pour Bernard Vouilloux,

> « le dispositif n'a pas la pureté des structures : sa *forme* n'est jamais que la disposition spatialement et temporellement déterminée au sein de laquelle s'équilibrent et se stabilisent les flux (les *forces*) qu'il traite. Un dispositif coupé des flux de forces qui le traversent n'est plus que l'ombre d'un dispositif : une structure réifiée. »[698]

Traversé de flux, le dispositif ne saurait donc être apparenté à une forme quelconque, ce en quoi il paraît d'autant plus pertinent pour décrire le ready-made, dont la forme visible, entièrement dépendante de l'emprunt qui le constitue, ne peut être fixée. Davantage qu'une forme donc, c'est comme une « matrice » que Philippe Ortel propose de le penser, « matrice interactionnelle »[699] à l'intérieur du cadre de laquelle « le nombre des interactions est souvent imprévisible ». De fait, nous avons vu que chaque ready-made mettait en branle des éléments différents, nombre de paramètres (la typographie, le titre, le blanc de la page, le titre etc.) se voyant activés par certains poèmes, et laissés dans l'ombre par d'autres.

Stabilisation temporaire de flux, matrice interactionnelle, processus, le dispositif ready-made possède une dimension temporelle double. Tout d'abord, l'hétérogénéité même de l'emprunt vis à vis de son contexte d'accueil confère au poème cette « quatrième dimension » chère à Duchamp, en ce qu'elle y imprime une mémoire, celle du geste même d'importation dont elle procède. En effet comme l'explique Philippe Castellin dans *DOC(K)S mode d'emploi* : « tout élément qui résulte de l'importation code son antériorité temporelle par rapport au geste de son prélèvement. »[700] Toute œuvre bâtie sur l'importation est donc

[696] *Idem*
[697] *Idem*
[698] *Op. cit.,* p.20
[699] *Op. cit.,* p.6
[700] *Op. cit.*

inévitablement stratifiée, et cette stratification indique que quelque chose a eu lieu, que le poème que nous avons sous les yeux est le résultat d'une action antérieure. L'acte de prélèvement ainsi indexé constitue une partie à part entière, non discursive, du poème, et porte, comme nous avons pu le voir, des significations majeures. Cette dimension temporelle se situe également à l'autre pôle du dispositif, dans la rencontre chaque fois renouvelée entre le poème et son lecteur, qui contribue à l'activation du dispositif par lequel il peut se mettre à fonctionner comme œuvre. « Ce sont les regardeurs qui font les tableaux », cette formule duchampienne convient de fait à la description du dispositif, en ce que la place du « récepteur », qu'il soit lecteur, spectateur, ou auditeur, y devient essentielle, à tel point qu'il en devient partie intégrante. Pas de ready-made sans rencontre avec un public : « le regardeur ajoute son interprétation à ce que l'artiste n'a même jamais pensé faire. Non seulement il ajoute, mais il déforme à sa façon, selon son autorité. »[701] Les propositions de Wolfgang Iser sur l'acte de lecture s'appliquent en ce sens au poème ready-made :

> « Le texte n'existe que par l'acte de constitution d'une conscience qui la reçoit, et ce n'est qu'au cours de la lecture que l'œuvre acquiert son caractère particulier de processus. Désormais on ne devrait plus parler d'œuvre que lorsqu'il y a, de manière interne au texte, processus de constitution de la part du lecteur. L'œuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur. »[702]

Un dispositif c'est enfin un « ensemble de moyens disposés conformément à un plan » (Petit Robert). Le dispositif est, en tant que tel, orienté vers l'action : une machine ne tourne pas à vide. Cet aspect stratégique du dispositif permet de préciser la place qui y est accordée au récepteur, et dessine, quel que soit le medium utilisé, les contours d'un mode de réception de l'œuvre poétique lors duquel celui-ci est moins amené, dans un premier temps, à comprendre qu'à éprouver, à expérimenter. Pauvre en contenu, le poème ready-made est en revanche riche en effets pragmatiques, sa signification reposant d'abord sur la tension produite par la friction des cadres communicationnels convoqués. Medium et paratexte, supports de transmissions, dessinent un cadre pragmatique qui se voit contredit par le contenu proposé, décevant immédiatement l'horizon d'attente construit dans un premier temps par le récepteur. Par ailleurs, la nouvelle mise en contexte de l'élément emprunté permet au récepteur de l'éprouver autrement, dans cette tension continuelle. Le dispositif, qu'il soit livresque, visuel ou relève de la performance, relève ainsi de l'expérience, à l'instar de l'installation, autre type de dispositif, d'ailleurs largement tributaire du ready-made

[701] Marcel Duchamp, Entretien avec Georges Charbonnier, *Op. cit.* p.82
[702] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (trad. Evelyne Sznycer), Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976 (1976), coll. "Philosophie et langage", p.48

duchampien en ce qu'il met en jeu l'espace qui entoure les objets qui la constitue ainsi que le spectateur, qui se voit immergé dans l'œuvre (notamment dans le cas des « environnements », mais pas uniquement). A une relation frontale, externe, se substitue quelque chose qui est de l'ordre de l'expérience.

Pour paraphraser Philippe Ortel on dira donc que la question qui se pose à propos du ready-made n'est pas seulement de savoir ce qu'il dit, en tant que texte, mais ce qu'il fait, de sorte que l'analyse poétique

> « s'élargit en amont et en aval du message littéraire : en amont parce que l'efficacité du message tient à des éléments non discursifs, comme les stratégies éditoriales et le support sur lequel l'œuvre est diffusée ; on croise alors les préoccupations de la médiologie. En aval, parce que les effets du texte sur l'imaginaire et la mémoire du lecteur s'ajoutent aux effets de sens. »[703]

Ainsi, si le ready-made, quel qu'il soit, met en scène un contenu qui peut s'apparenter à un objet, il ne saurait être en lui-même considéré comme un objet, ou une structure close sur elle-même, mais doit être compris comme résultant de la mise en relation de plusieurs pôles distincts. Dès lors, c'est la frontière même de l'œuvre qui devient instable, sans que cette question puisse ou doive être résolue : le poème ready-made inclut des éléments d'ordinaire considérés comme extérieurs à l'œuvre, mais d'une façon qui varie en fonction des occurrences. Vouloir en dessiner des frontières fixes, reconductibles d'une œuvre à l'autre, n'aurait donc pas de sens. C'est aussi en cela que la notion de dispositif, dans sa capacité à prendre en compte ces variations, paraît ici opératoire.

Reste à envisager les conséquences théoriques de l'impossibilité de l'analyse traditionnelle, notamment stylistique : si l'enjeu, l'horizon de l'analyse linguistique est dans la mise à jour de traits de littérarité, qu'en est-il pour les ready-mades ? S'agit-il, toujours, de poèmes ?

[703] « Vers une poétique des dispositifs », *Op. cit.,* p. 33

TROISIEME PARTIE :

La chute des paradigmes ou

le dispositif poétique mis à nu par le poème, même

A la suite des constats d'inaptitude relative de l'analyse traditionnelle du texte littéraire à rendre compte du fonctionnement du ready-made, on est amené à se demander si cette défaillance n'est pas due au fait que, à l'instar du Ready-made duchampien, le ready-made en poésie n'implique pas un élargissement, si ce n'est une redéfinition, du terme même de « poésie ». Plus largement, les paradigmes avec lesquels nous avons l'habitude de raisonner semblent impuissants à prendre en charge ces objets. Dès lors se pose la question de savoir si ces objets peuvent toujours être qualifiés de « poétiques », s'ils appartiennent toujours au champ de la poésie.

Produire une poésie dégagée du poétique, proposer des poèmes « apoétiques » (Bernar Venet), affirmer faire de la « NON LITTERATURE » (Bernard Heidsieck), ou encore expliquer que « la poésie ready-made peut tout être sauf "poétique" » (Jacques Sivan), autant de propositions qui semblent devoir amener la réflexion à prendre en considération la relation de la poésie au poétique, la relation qui s'établit entre ce qui relèverait d'un genre d'une part, et d'une essence ou d'une qualité du langage d'autre part. Que peut être une poésie non poétique ? De telles déclarations résonnent fortement avec la volonté de Duchamp de faire une œuvre « qui ne soit pas d'art ». Mais une telle combinaison est-elle envisageable ? Peut-on imaginer une poésie non poétique ? N'y a-t-il pas là une contradiction, un oxymore ? Ne peut-on pas considérer à l'inverse que ces objets sont tout bonnement sortis de la poésie, puisqu'ils semblent en avoir oublié tous les codes, Objets Verbaux Non Identifiés, pour reprendre l'expression d'Olivier Cadiot et Pierre Alféri, et substituer, alors la notion précédemment décrite de « dispositif » à celle de « poème » comme le proposent les rédacteurs de la Revue de Littérature Générale ? Produisant un effet davantage pragmatique qu'esthétique, ces objets seraient alors à situer en dehors du champ de l'esthétique, « poésie d'après la poésie », pour reprendre l'expression de Jean-Marie Gleize à propos d'une certaine frange de la poésie contemporaine ayant justement recours au montage, ayant congédié l'ensemble des conventions liées au genre pour produire des objets sans nom, agénériques, dont la classification importerait finalement peu. Ainsi, ces objets continueraient d'être reçus comme « poèmes » faute de mieux, parce que l'environnement institutionnel dans lequel ils sont nécessairement reçus n'a pas encore pu prendre acte de la chute des paradigmes dont ils témoignent. Faute de pouvoir être classés parmi les autres genres existants, ils seraient placés dans les rayons « poésie » des librairies :

> « La non-poésie (…) est socialement reçue-perçue comme de la poésie parce que ce qui ne relève d'aucun genre discernable est de la poésie. (…) C'est pourquoi toute déclaration de sortie formelle de la

> poésie est inéluctablement vouée à n'être entendu que comme énoncé dénégatif hautement caractéristique de la poésie telle qu'elle se définit après la perte de ses définitions. »[704]

Outre que cette pratique de réception est intéressante à prendre en compte pour elle-même dans la mesure où, nous semble-t-il, elle révèle que le terme de « poésie » est une notion élastique, capable, y compris dans son acception purement pratique, d'accueillir des textes au statut non identifié, donc potentiellement prête à être élargie, il faut ici préciser que le positionnement des poètes contemporains auxquels Jean-Marie Gleize fait allusion est difficilement généralisable à l'ensemble des pratiques de ready-made. L'examen précédent des paratextes a au contraire permis de mettre à jour à quel point la question du genre travaille en profondeur ces objets. La prédominance des titres rhématiques, l'abondance des indications génériques faisant référence au statut de « poème » du ready-made, y compris pour brouiller les pistes montrent à quel point le souci de l'inscription générique y est prégnant. « Poèmes métaphysiques », « Poème-carte-postale », *Art Poétic'*, *Apoétiques*, « télégramme-poème », « poème à brèmes », etc., les termes de « poésie » et de « poème » ne semblent jamais avoir été aussi présents qu'au moment où ils semblent le plus sérieusement mis à mal. Outre les titres, les éléments de péritexte, déclarations d'auteurs et autres, témoignent la plupart du temps d'une volonté de la part des auteurs de se situer dans un genre et son histoire, ne serait-ce que pour s'en démarquer et affirmer une volonté de rupture. C'est, déjà, l'intention de Cendrars, qui voit dans l'avènement de la publicité et de la presse les racines d'une nouvelle poésie (« Publicité = Poésie »), à l'instar d'Apollinaire, mais c'est aussi, dans une autre perspective, le cas des dadaïstes, qui entendent bien, malgré l'éclatement des genres artistiques auquel aspire le mouvement, produire une nouvelle forme de poésie :

> « A travers cette activité tentaculaire et dispersée que fut Dada, la poésie est harcelée, insultée et méprisée. Une certaine poésie, il faut le préciser, la poésie-art, basée sur le principe que la beauté est statique. »[705]

Bernard Heidsieck maintient haut et fort le terme de « poésie » dans sa « poésie action », et le revendique explicitement :

> « Que sont-ils, oui, alors, ces « blocs sonores », que sont ces projections, dans l'espace, de sons/textes ? Enregistrés sur bande – mais imprimés aussi – appelés ainsi à circuler non seulement sur le papier, mais sur disques et cassettes (…) De la Poésie, assurément ! Ils en revendiquent le terrible label ! »

[704] Jean-Marie Gleize, « Intégralement et dans un certain sens », *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009, coll. « forbidden beach », p. 46
[705] Tristan Tzara, cité par Marc Dachy, *Op. cit.,* p.159

Julien Blaine va jusqu'à affirmer, de manière éminemment provocatrice, proposer la vraie poésie, là où les autres ne feraient qu'en décliner des versions défaillantes, impures :

> « Je suis convaincu que cette poésie est la poésie. Les autres ont besoin d'une épithète. On dit "poésie en vers", on dit ce que l'on voudra, mais notre poésie qui est globale, ou, pour reprendre l'expression d'Adriano Spatola, "totale", c'est la poésie. »[706]

Enfin, pour ne prendre que ces exemples, Kati Molnàr, dans *Quant à je*, ouvrage semi-autobiographique et difficilement situable génériquement, prend la parole en ouverture de chacune des sections qui le composent pour dire sa position vis à vis de la poésie, des poètes, mettant certes en cause, un à un, chacun des paradigmes définitionnels du « poétique », mais ne tentant pas moins de se situer par rapport à cette famille et, par conséquent, s'inscrivant de facto dans le champ de la poésie :

> « quant à je, des poètes très peur ai (de ceux qui connus par je sont du moins) et pour qui une famille sommes, la même famille sommes et ensemble la poésie défendre avons (ce que je avec ils jamais faire ne pourrais) »[707]

Si ce terme fait l'objet d'une inquiétude, d'une gêne, il reste présent comme horizon problématique avec lequel il faut bien composer :

> « *mais ai plus généralement peur aussi du poésie mot même qui énormément quant à je me gène et beaucoup quant à je m'inquiète »*[708]

Inquiétée, mise à distance ou malmenée, la poésie comme genre reste ainsi toujours à l'horizon, parfois au cœur du sens de ces poèmes qui sont autant de questionnements sur ce qu'elle peut être. Le maintien du terme invite alors à une redéfinition des paradigmes sur lesquels son appréhension repose.

Force est en effet de constater que, si maintien de la poésie il y a, la seule mention de la possibilité même d'une dissociation entre la poésie d'une part, envisagée comme genre, et le poétique d'autre part, indique que cette poésie se situe dans un état de crise. Le ready-made, édifiant de nouveaux problèmes qui rendent l'analyse traditionnelle impuissante à en rendre compte, serait alors à envisager comme l'état de crise de la poésie, devant amener à l'édification d'un nouveau paradigme. Dans *La Structure des révolutions scientifiques*, Thomas Kuhn, analysant la manière dont les paradigmes scientifiques se succèdent, constate que, dans tous les cas, « une nouvelle théorie n'est apparue qu'après des échecs caractérisés

[706] Jacques Donguy, « Entretien avec Julien Blaine et Jean-François Bory », *Poésure et peintrie, Op. cit*., p. 355
[707] Katalin Molnàr, *Quant à je (kantaje),* Paris, P. O. L., 1996, p.11
[708] *Ibid.*, p.189

de l'activité normale de résolution des problèmes »[709]. N'est-ce pas précisément un tel échec que nous avons pu constater auparavant ? Le passage d'un paradigme à un autre passe par une phase de mise en crise dont le ready-made est le vecteur : le poème ready-made contribue à la mise en crise des paradigmes dominants dans la conception du fait poétique. Thomas Kuhn décrit le processus de la façon suivante, qui nous semble pouvoir recouvrir le phénomène produit par l'apparition du ready-made :

> « Le passage d'un paradigme en état de crise à un nouveau paradigme d'où puisse naître une nouvelle tradition de science normale est loin d'être un processus cumulatif, réalisable à partir de variantes ou d'extensions de l'ancien paradigme. C'est plutôt une reconstruction de tout un nouveau secteur sur de nouveaux fondements, reconstruction qui change certaines des généralisations théoriques les plus élémentaires de ce secteur et aussi nombre de méthodes et applications du paradigme. Durant la période transitoire, il y a chevauchement, important mais jamais complet, entre les problèmes qui peuvent être résolus par l'ancien et par le nouveau paradigme. »[710]

Nous serions alors précisément dans cette période transitoire, certains aspects du ready-made pouvant être pris en charge par l'ancien paradigme là où d'autres lui échappent manifestement. Ainsi nous avons constaté que les outils, notamment stylistiques, forgés par l'ancien paradigme s'avèrent sinon obsolètes, du moins impuissants à prendre en charge ces objets. Et nous allons voir que les autres aspects du paradigme subissent un sort comparable. Le poème ready-made serait en quelque sorte le lieu de cristallisation de cette transition.

Quel est alors le paradigme dominant et comment le ready-made s'y attaque-t-il ? La réponse à cette question nécessite d'envisager le problème du point de vue de la réception. En effet ce n'est qu'en partant des représentations les plus répandues de la poésie que l'on a des chances de mettre à jour les constituants de ce paradigme. La nécessaire variabilité dans le temps de ces représentations constitue un premier obstacle à la définition de ce paradigme qui ne saurait quant à lui fluctuer d'une décennie à l'autre. Ainsi, partir de l'image de la poésie à laquelle le poètes du ready-made se voient confrontés à l'époque de la production de leur œuvre éclaire certes grandement le sens de leur prise de position en replaçant le geste dont le ready-made procède dans son historicité, mais, tout comme le Ready-made de Duchamp ne saurait trouver son élucidation sur sa seule mise en perspective historique, ses résonances dépassant très largement ce seul champ, les conséquences de cet ensemble de gestes ne se limitent pas à une simple prise de position historique ou à la succession des gestes de table

[709] Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1972 (1962 Chicago Press), p. 97
[710] *Ibid.*, p.107

rase effectués par les avant-gardes au XXe siècle. Il ne s'agit pas seulement de montrer que ces gestes sont autant de dénis, parfois violents, d'une conception dominante de la poésie dans le champ littéraire à un moment donné (comme le fut par exemple la poésie sonore de Bernard Heidsieck face au Surréalisme finissant dans les années 1950), mais que l'ensemble du paradigme sur lequel se forge l'approche de la poésie quelle que soit la période envisagée se voit affecté par l'ensemble de ces œuvres. Ce paradigme ne peut être défini à l'aide de critères objectifs et définitivement stabilisés : il ne s'agit pas de normes, mais davantage d'un faisceau de représentations qui convergent à un moment donné. Cette conjugaison forme un paradigme ou une doxa, au sens où Anne Cauquelin définit le terme dans son *Petit traité d'art contemporain*. Analysant la manière dont l'œuvre d'art contemporain fait problème pour le spectateur, la philosophe part du constat selon lequel la reconnaissance comme telle de l'œuvre d'art exige des compétences spécifiques : « La perception exige une compétence globale : reconnaître qu'il s'agit d'œuvres d'art, *c'est connaître les traits par lesquels une œuvre est dite d'art* et les poser sur l'objet que l'on a en face de soi. »[711] La perception de l'art contemporain en tant qu'art fait défaut car ces traits ne peuvent être posés sur ses objets. « Il semble que les critères par lesquels nous pouvions, il n'y encore guère, reconnaître des objets comme œuvres d'art ne soient plus appropriés à ce qui est là, devant nous, maintenant. »[712] C'est, précisément, ce qui se passe lorsque nous nous trouvons face à un ready-made, quel que soit le domaine envisagé. Or ces critères sont fournis par le doxa qui, ainsi, ne désigne pas les « opinions errantes imputées généralement à l'inculture (…) du public », mais l'ensemble de « nos croyances en quelque chose comme de l'art »[713], appareil partagé par tous, du critique savant au spectateur lambda. La mise en crise du paradigme dominant amorcé par le Ready-made de Duchamp et réalisée par l'art contemporain rend la doxa impuissante à fournir les cadres nécessaires à l'appréhension de l'œuvre comme telle. De la même manière, dans le domaine poétique, les critères par lesquels texte peut être dit poétique sont rendus problématiques dans la mesure où ils ne semblent pas s'appliquer aux objets qui nous occupent, posant le problème de leur reconnaissance, et leur exclusion fréquente du champ même de la poésie.

Nous nous inspirerons donc de la démarche d'Anne Cauquelin pour envisager successivement les facettes de la poésie à laquelle se confrontent les poètes du ready-made,

[711] Anne Cauquelin, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil, 1996, coll. « La couleur des idées », p. 13
[712] *Idem*
[713] *Idem*

démarche peu éloignée in fine de la méthode adoptée par Alain Frontier dans son ouvrage *La Poésie*. Se refusant à proposer une définition unique de la poésie, ce dernier y propose d'essayer plusieurs hypothèses, envisageant successivement les questions du contenu, de l'inspiration, de l'image, de la prosodie, de la versification, du langage poétique, révélant par là autant de facettes de la doxa. Ainsi, nous aborderons quant à nous successivement la question du rapport entre poésie et lyrisme, tant il est vrai que l'existence de poèmes ready-mades invite dans un premier temps à repenser ce rapport, auquel nous relierons celui de l'image, puis nous nous pencherons sur la question de la définition de la poésie à travers celle de la versification et de la prosodie pour, enfin, nous interroger sur la pertinence du maintien de la notion de « langage poétique » à propos de nos objets. Nous envisagerons ainsi le ready-made comme geste critique de déliaison, invitant à mettre en cause les traits unanimement tenus pour spécifiques à la poésie. Loin d'être uniquement des gestes négatifs, les poèmes ready-mades constituent autant de tentatives de mise à nu du fait poétique qui doivent amener à reconsidérer sa définition.

I / La « mécanique lyrique »

La première déliaison à laquelle invite le poème ready-made concerne le lien, considéré comme quasi nécessaire depuis la fin du XIX siècle, entre la poésie et le lyrisme. Si, historiquement, ce lien n'a rien d'automatique, ce dont témoigne l'existence d'autres sous-genres comme la poésie historique ou encore la satire, le rejet progressif du récit par la poésie moderne, analysé par Dominique Combe dans *Poésie et Récit*[714], ainsi que la vague romantique qui a mis le sujet sur le devant de la scène, ont contribué à faire du lyrisme le seul genre poétique possible, ou, du moins, à le considérer, comme, affirme Jean Cohen, « le genre le plus spécifiquement poétique »[715]. Ce dernier n'hésite d'ailleurs pas à fonder l'ensemble de sa théorie de la poéticité sur ce seul et unique genre, reléguant ainsi le versant « critique » de la poésie en œuvre depuis Rimbaud aux oubliettes. La poésie serait donc avant tout l'expression d'une subjectivité par le moyen de l'écriture. Ainsi envisagée, la poésie ready-made n'est donc effectivement pas « poétique », le terme devenant alors synonyme de « lyrique », tout d'abord parce qu'elle est une poésie « faite par tous, non par un »[716].

A – Une poésie « faite par tous »

L'injonction ducassienne proférée dans les *Poésies* qui a servi de mot d'ordre à l'avant-garde poétique au XXe siècle, notamment surréaliste, semble pouvoir s'appliquer sans mal à la poésie ready-made dont les poésies d'Isidore Ducasse sont en quelque sorte, nous l'avons vu, les ancêtres. S'insurgeant violemment contre les « gémissements poétiques »[717] de son siècle poussés par les « famelettes »[718] romantiques, Ducasse leur oppose, par la pratique du plagiat élevée au rang d'art poétique (« le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. »[719]), une « poésie impersonnelle », à travers l'usage de la sèche maxime, et une poésie éminemment polyphonique de laquelle le sujet s'absente. Le refus du lyrisme s'exprime ainsi doublement, à la fois dans une écriture sèche (que l'on peut d'ailleurs rapprocher de la volonté duchampienne d'aboutir à un art « sec », dépersonnalisé), dépouillée

[714] Dominique Combe, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989
[715] Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, p. 13
[716] Lautréamont, *Œuvres complètes d'Isidore Ducasse*, Paris, Librairie Générale française, 1963, p. 409, coll. « Livre de poche / classique »
[717] *Ibid.*, p.370
[718] *Ibid.*, p.384
[719] *Ibid.*, p. 402

de l'arsenal rhétorique, figures, tournures syntaxiques, censé porter l'expression des émotions du sujet (« La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes »[720]), et, d'autre part, dans l'effacement même de la voix de ce dernier derrière une parole qui ne lui appartient pas, et qui se présente explicitement comme empruntée. Si le premier aspect, rhétorique, a été vérifié dans l'approche stylistique à laquelle nous nous sommes livrée[721], qui a mis en avant le caractère souvent neutre et impersonnel des énoncés empruntés, le second, d'ordre énonciatif, doit faire ici l'objet d'un examen. Le lyrisme ne se réduit cependant pas à une posture énonciative, et le terme est riche de significations et de connotations autres qui seront envisagées par la suite. Notion instable, mouvante, le lyrisme ne saurait être défini de manière définitive dans le cadre de cette étude, c'est la raison pour laquelle nous nous contenterons d'aborder la question à partir d'un certain nombre d'aspects liés historiquement au lyrisme qui se voient questionnés et remis en cause par les poèmes ready-mades. Pour Jean-Michel Maulpoix, la nature du néologisme « lyrisme » « fait de lui le lieu d'engrangement d'une tradition et d'un imaginaire, plutôt qu'un concept opératoire de la critique littéraire »[722], et c'est d'abord à cette tradition et à cet imaginaire que le ready-made s'attaque. Nous envisagerons ainsi successivement le lyrisme comme expression d'une subjectivité, comme parole élevée, et comme chant. C'est seulement dans un second temps que nous nous pencherons sur le lyrisme comme éventuel outil théorique.

1 / La disparition élocutoire du poète

La poésie ready-made semble être, par son principe même, incompatible avec le lyrisme entendu comme expression d'un sujet dans la langue. Défini comme résonnance d'une parole singulière ou, en tout cas, en recherche d'une singularisation, le lyrisme fait d'abord entendre une « voix », celle-là même du poète qui, pour Alain Frontier, « parle toujours en son nom »[723]. Le lyrisme renvoie tout d'abord à une posture énonciative : l'énonciation lyrique désigne une parole unique qui s'origine dans un « je ». Partant, le lyrisme est également souvent relié à une thématique précise, faisant du poème le lieu de l'expression des sentiments du poète, le lieu du dévoilement d'une intériorité.

[720] *Ibid.* p.384
[721] Dans *Un Privé à Tanger*, Emmanuel Hocquard dit ainsi à propos d'Olivier Cadiot qu'il « libère la langue après qu'elle eu déposé son trop-plein de lyrisme dans les ténèbres grammaticales » : la sécheresse des énoncés grammaticaux est le premier rempart au lyrisme. « Deux leçons de ténèbres, II - bla bla bla », *Un Privé à Tanger*, Paris, P. O. L., 1987, p.212
[722] Jean-Michel Maulpoix, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p.289
[723] Alain Frontier, *La Poésie, Op. cit.*, p. 28

Or le poème ready-made se caractérise précisément par le geste d'emprunt dont il procède, ce qui induit nécessairement l'absentement de la voix du poète qui cède la parole à d'autres. A la singularité lyrique s'oppose ici une altérité fondamentale, voire même un anonymat, tant les types d'énoncés empruntés, caractéristiques de la parole utilitaire, se voient privés d'énonciateur identifiable. Le poète s'efface entièrement, il se fait récepteur de voix diverses qu'il ne fait que rapporter. Geste en cela éminemment critique, le poème ready-made marque ainsi tout d'abord de la part des poètes un refus du lyrisme entendu comme émanation d'une intériorité, comme expression d'une subjectivité, mettant par là même de côté une tradition héritée du Romantisme. C'est aux poètes symbolistes, héritiers du romantisme sur ce plan, que le dadaïste Raoul Hausmann s'oppose dans son Manifeste de 1920 lorsqu'il évoque avec ironie les « braves Cadet Roussel de la psycho-banalyse », et qualifie Dada de « désintoxication pratique du MOI »[724]. Ce refus de la psychologie, de l'introspection, est commun à toutes les pratiques de ready-made et de collage en poésie, dès les mots en liberté futuristes. Marinetti, dans le « Manifeste technique de la littérature futuriste », proclame ainsi sa volonté de détruire le « je » dans la littérature, « c'est-à-dire toute psychologie »[725], s'affirmant ainsi également contre le symbolisme. L'intériorité du sujet se vide pour devenir caisse de résonance, le « Moi littéraire » est détruit pour être éparpillé « dans la vibration universelle »[726]. Le « procès de la personnalité »[727] instruit selon Aragon par Dada, Duchamp et Picabia en peinture se poursuit ainsi dans le lieu même où cette dernière a traditionnellement la première place. Cette volonté de « dépathétiser »[728] le discours poétique, d'en finir avec une poésie qualifiée de « geignarde » par Bernard Heidsieck, de mettre de côté une conception éculée de la parole poétique comme manque (conception dénoncée notamment par Olivier Cadiot dans la *Revue de Littérature générale*), s'exprime également chez Kati Molnár, qui, dans *Quant à je*, revient précisément sur ses refus des clichés liés à la poésie, congédiant ainsi le lyrisme dans son double aspect d'expression du sujet et de chant visant à émouvoir :

> « *mais peur également me font ceux qui des intimes sujets abordent dans leurs poèmes et pour qui à l'amoureux halètement de ceux-ci de plus ressembler doivent* »[729]

[724] Raoul Hausmann, « Dada est plus que Dada » (1920), *Op. Cit.* p.20
[725] Marinetti, « Manifeste technique de la littérature futuriste » (1912), *Poésure et peintrie, d'un art, l'autre*, Marseille, Musée de Marseille et réunion des musées nationaux, 1993, p. 487
[726] Marinetti, « La splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité mécanique » (1914), *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987, p.56
[727] Aragon, « La peinture au défi », *Les Collages*, *Op. cit.* p. 49
[728] Le néologisme est de Jirí Kolár qui utilise le terme de « dépathétisation » pour titre d'une exposition au Club Mànes de Prague en 1962
[729] Kati Molnar, *Quant à je, Op. cit*. p. 79, en italiques dans le texte

> « *mais aussi peur des poètes ai qui émouvoir veulent et plus encore quand de musique accompagné c'est (ce qui quant à je profondément de m'émouvoir au lieu m'exaspère)* »[730]

Le refus du lyrisme s'inscrit dans une histoire, commune aux avant-gardes poétiques du début du siècle tendant vers ce que Laurent Jenny a nommé la « fin de l'intériorité », trajet qui conduit de la parole intérieure romantique, celle que revendique Lamartine (« je suis le premier (…) qui ait donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du cœur de l'homme »[731]), qui vise à faire du chant une extériorisation de l'intime, à une extériorité fondamentale.

Cette méfiance envers le sujet s'accompagne d'une forme de défiance envers le langage, dans sa capacité à dire le « moi », et dans sa capacité à dire le monde. Cette inquiétude déjà en germe chez Baudelaire où elle fait dissoner le chant et rend le lyrisme problématique atteint son paroxysme avec Dada qui s'érige sur le constat d'une crise du langage. Si le langage est « la pire des conventions »[732], si le rapport du signifiant au signifié est ambigu au point d'autoriser les équivalences posées par Tzara dans le Manifeste Dada, alors la possibilité même d'une parole lyrique est rendue caduque. Cette parole lyrique est d'ailleurs évoquée de manière ironique dans la recette « Pour faire un poème dadaïste » du « Manifeste de l'amour faible et de l'amour amer », où le poète affirme que le poème obtenu par le découpage des mots dans le journal et leur disposition aléatoire ressemblera à celui qui l'a produit : « Le poème vous ressemblera »[733]. Au-delà de la dimension ironique se lit une conception du sujet comme étant lui-même éclaté, inaccessible par le langage : ici seul le geste hasardeux du « choix » aléatoire permet d'approcher le sujet dans son incohérence ontologique. Plus largement, c'est la possibilité même d'une parole propre qui est mise à mal :

> « Les poètes n'ont pas de mots qu'ils possèdent. Les poètes ne possèdent pas leurs mots. Depuis quand les mots appartiennent à quelqu'un ? "vos propres paroles", en effet ! et vous, qui êtes vous ? »[734]

Placé en position d'extériorité vis à vis des énoncés qu'il manipule, le poète se prive ainsi de la relation au langage induite par le lyrisme qui est, selon Jean-Michel Maulpoix, d'ordre

[730] *Ibid.*, p.109
[731] Lamartine, *Médiations poétiques*, préface de 1849 citée par Jean-Marie Gleize, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, p.28-29
[732] André Breton, « Deux manifestes dada », *Les Pas perdus, Op. cit.*, p.66
[733] Tristan Tzara, « Manifeste de l'amour faible et de l'amour amer », *Op. cit.*, p. 54
[734] Brion Gysin, « Les cut-up s'expliquent d'eux-mêmes », *Œuvre croisée, Op. cit.*, p. 40

inclusif : « Le poète (…) est si intimement langage que chaque fois qu'il parle poétique, il se dit, même s'il ne parle pas de lui »[735]. La distance même qui sépare le poète de son matériau rend impossible l'accomplissement de l'acte lyrique. La remarque formulée par Philippe Castellin à propos de l'utilisation des images (entendues ici au sens d'icônes) dans les poèmes visuels peut ainsi s'appliquer à l'ensemble des poèmes ready-mades, tant la relation qui s'y lit entre le poète et sa langue est comparable. Ainsi pour lui l'accomplissement de l'acte lyrique

> « présuppose la possibilité d'une adéquation au moins potentielle, au moins momentanée du poète à sa langue – devenue parole – et à son poème. L'épaississement progressif, la matérialisation inéluctable des signes poétiques qu'illustre admirablement le passage de l'image comme image (figure de style, métaphore) à l'image comme icône, barrent désormais la possibilité d'une telle adéquation. »[736]

Utilisant exclusivement des signes qui lui préexistent, le poète ne peut tendre vers cet idéal de fusion du sujet avec sa langue qui travaille toute écriture lyrique. Emmanuel Hocquard, analysant ce phénomène d'absentement du sujet lyrique dans *L'Art poétic'* d'Olivier Cadiot, constate ainsi que personne n'y parle, ni Cadiot, ni l'instance grammaticale, ni les auteurs cités, mais, finalement, la langue elle-même : « Cette vacance d'un sujet qui écrit produit, à partir de choses pourtant familières, l'impression très étrange que c'est *quelque chose comme la langue* qui parle », « prosopopée » de langue, qui ne fait finalement entendre qu'un « *bla-bla-bla* »[737].

S'illustrant dans la plupart des poèmes ready-mades par l'absence pure et simple de toute trace énonciative, cette distance est particulièrement prégnante, parce que mise en scène, dans la poésie sonore de Bernard Heidsieck, qui, par définition, fait entendre les voix des énonciateurs, et rend la polyphonie immédiatement sensible. Dans des « passe-partout » comme « La Cage » ou « La Semaine » la voix du poète ne se fait entendre à aucun moment, le poète s'efface derrière le ready-made sonore constitué des voix d'une radio de taxi ou du speaker d'*Europe n°1*, voix certes attribuées, mais dont les énoncés sont quant à eux privés de toute trace d'énonciation. Le poème tend alors vers l'impersonnalité, et, au singulier, substitue le collectif. Le poète, devenu anonyme, s'efface, devient capteur de signes :

> « L'œil-crayon-caméra-stylo-machine à écrire-bande magnétique-vie du poème peut…doit s'ouvrir sur…se développer, se couler dans la foule, être LA FOULE, la rejoindre, anonyme, et y traîner sa serpillière, capter, éponger son psychisme collectif, ne faire, tendu dans ce but, qu'UN avec elle (…) Au poème, ensuite, d'éclairer cette brassée de signes. »[738]

[735] Jean-Michel Maulpoix, *Op. cit*., p.15
[736] Philippe Castellin, « De la poésie restreinte à la poésie généralisée », *Op. cit.*, p. 289
[737] Emmanuel Hocquard, *Un privé à Tanger, Op. cit.*, p.213
[738] Bernard Heidsieck, *Op. cit.*, p.120

2 / « Humilier la poésie »

« La poésie doit être faite par tous » : dans cet aphorisme se lit non seulement l'idée d'une pluralité de voix en opposition à la parole singulière du poète, mais aussi le refus de la posture du poète comme génie ou prophète inspiré, distinct du commun des mortels, posture éminemment romantique encore liée au symbolisme au début du siècle, et, selon Jean-Michel Maulpoix, intrinsèque au lyrisme. Pour lui, le lyrisme désigne en effet moins une position énonciative qu'« un état et une manière de parler ou d'écrire »[739], et, dans tous les cas, « il se caractérise par un emportement de langage et un mouvement d'élévation du "sujet". Il nomme l'accession à une parole inspirée »[740]. Elévation du sujet, la parole lyrique est également une « parole ascendante », ou encore un « mouvement escaladant de la parole par lequel le sujet se fraie un passage vers l'idéal »[741], et, par conséquent, tension du sujet vers le divin. A cette prise de hauteur le ready-made oppose, par la nature de ses emprunts, le prosaïsme le plus absolu, dans un mouvement inverse visant à jeter la poésie « à bas de son socle »[742], qui va de paire avec la volonté de ces poètes de réconcilier la poésie et la société. Descendu des hautes sphères, le poème se voit, pour reprendre l'expression rimbaldienne chère à Jean-Marie Gleize, « rendu au sol », la poésie « humiliée ». On retrouve ces images de hauteur dans les propos tenus par Tzara à propos de Dada :

> « Dada a essayé non pas tant de détruire l'art et la littérature, que l'idée qu'on s'en était faite. Réduire leurs frontières rigides, abaisser les hauteurs imaginaires, les remettre sous la dépendance de l'homme, à sa merci, humilier l'art et la poésie, signifiait leur assigner une place subordonnée au suprême mouvement qui ne se mesure qu'en termes de vie. (…) La présence de Dada dans l'actualité la plus immédiate, la plus précaire et provisoire, était sa riposte à ces recherches de l'éternelle beauté qui, situées hors du temps, prétendaient atteindre à la perfection. »[743]

En puisant dans les énoncés du quotidien, le poète vise à remettre en contact la poésie avec la « vie » dans ce qu'elle a de plus prosaïque, ce qui suppose, de sa part, de descendre de sa tour d'ivoire.

Il est intéressant de noter à cet égard que cette mise à mal de l'image du poète comme individu à part participe d'une véritable politique de l'écriture : qualifiée de « poncif

[739] *Op. cit.*, p.293
[740] *Idem*
[741] *Ibid.*, p.17
[742] Bernard Heidsieck, « Notre hémistiche », *Op. cit.,* p. 302
[743] Georges Hugnet, *L'Aventure Dada (1916-1922),* Préface de Tristan Tzara, *Op. cit.*, p.5

bourgeois »[744] par Pierre Alféri et Olivier Cadiot, l'inspiration et le mythe du poète élu qu'elle semble porter avec elle est refusée par les avant-gardes parce qu'elle contribue à couper le poète, et, partant, la poésie, de la vie quotidienne, du « peuple », ce qui va à l'encontre de l'idéal de « re-communication », de restauration du lien perdu entre la poésie et la société que portent ces mouvements. La poésie « faite par tous » qu'autorise le ready-made permet ainsi de restaurer ce lien en faisant du lecteur un auteur potentiel. Ainsi pour Adriano Spatola la poésie « totale » aspire à un monde dans lequel « toute différence culturelle et sociale entre artiste et non-artiste (…) puisse être définitivement effacée »[745]. C'est d'ailleurs ce à quoi mène le dispositif même du ready-made qui aboli la différence entre l'auteur et le lecteur : placé non plus dans une position passive de réception mais intégré au dispositif, il entre dans le processus de production de l'œuvre : « La poésie totale paraît offrir aujourd'hui au lecteur non pas un produit fini, à accepter ou subir dans sa perfection close, mais les instruments mêmes de la création poétique et la possibilité structurelle de leur remaniement. »[746] Le retrait de la subjectivité du poète participe ainsi d'une volonté de laisser place à celle du lecteur, de permettre son investissement dans le processus interprétatif. C'est alors de ce côté, celui du lecteur, que se situent les affects, et non plus du côté de l'auteur qui les exprimerait par l'écriture, comme l'explique Luciano Ori :

> « Aucune intervention, sinon épisodique, d'expériences subjectives… En lieu et place de celles-ci on trouvera le choix du matériau technologique mis en œuvre, a-personnel. Les conclusions sentimentales, émotives, morales, sociales etc. chaque lecteur les tirera de lui-même, au gré de sa propre nature et de sa propres expérience, participant à l'œuvre qui ainsi devient "œuvre ouverte". »[747]

L'humiliation de la poésie doit avoir pour corollaire l'humilité du poète, qui s'exprime par exemple dans ces propos de Kati Molnár :

> « *mais également peur me font des inspirés poètes qui de leurs visions fabriquent des poèmes et plus encore de plus quand à la prophétie ceux-ci comparent ou qu'à une porte par où du visible le passage à l'invisible mène ceux-ci comparent* »[748]

Le poète ne se donne plus comme prophète traversé par une voix dont il n'est pas le maître, et, à « l'image ancienne du poète prophético-lyrique emporté par ses émotions ou soulevé par l'inspiration et prétendant "dire" le monde ou "sa" vision du monde en utilisant les mots

[744] Pierre Alféri et Olivier Cadiot, *Revue de littérature générale*, « La mécanique lyrique », *Op. cit.*
[745] Adriano Spatola, *Vers la poésie totale, Op. cit*., p. 67
[746] *Idem*
[747] Cité par Adriano Spatola, *Op. cit.*, p. 177
[748] Kati Molnar, *Op. cit*., p.99

comme symboles ou représentants »[749] se voit opposée une autre figure. Comme on l'a vu le ready-made est marqué par sa propre exhibition, il se montre comme tel, faisant du geste même de prélèvement le sujet du poème. On est à l'opposé de l'idée lyrique d'une écriture du jaillissement émanant d'un génie traversé d'une voix divine. Avec le ready-made, la poésie peut être faite par tous, parce que « *Le talent* QU'ON PEUT APPRENDRE *fait du poète un droguiste* »[750]. Le texte d'ouverture du premier numéro de la *Revue de Littérature Générale* par Pierre Alféri et Olivier Cadiot oppose ainsi, à une « pénible mystique de l'écriture »[751] comme appel du vide, une vision mécaniste de l'écriture comme travaillant à partir d' « objets » : « Quoi de plus bête que les appels à l'artisanat mystérieux, le jargon de l'authentique, le retour à la vraie littérature, le ressentiment qui oppose technique et écriture ? »[752], et proposent, dans un index final, un recensement des diverses procédures qui président à la fabrication des OVNI, objets verbaux non identifiés : « agglutiner », « agrandir », « anamorphoser », « automatiser », « baptiser », « boucler », « bricoler », « cadrer », « chiffrer », « cliquer », « compresser », « couper », « déhiérarchiser » , ou encore « morceler », « permuter », « précipiter », « signer » ou « transposer », autant de gestes qui désignent la multiplicité des interventions possibles sur un matériau donné. Aux figures opposées par Jean-Michel Maulpoix de l' « inspiré » et de l' « artisan » se substitue une troisième figure, celle de l' « ouvrier monteur ». En effet, si le poète n'est plus l'inspiré, privilégiant « des états de dépossession et de voyance », d'abandon à l'irrationnel ou l'inconscient, il n'est pas, non plus, l' « artisan » classique, « un ouvrier du langage, remettant cent fois sur le métier son ouvrage »[753], dans la mesure où il ne travaille pas à même la langue matériau mais à partir d'élément préconstruits :

> « *mais également peur me font les raffinés poètes dont la riche poésie des rares mots et des culturelles références semée est ou dont la sèche poésie des rares mots et des culturelles références culturelles semée est surtout, si, de plus, les astucieux enjambements aussi celle-ci (ou celle-là) enrichie est ou que des irrégulières césures aussi celle-ci (ou celle-là) enrichie est la poésie pour que de la prose subtilement se distingue (une vaine noblesse pour je ce qui est)* »[754]

Il se rapproche alors de la figure du monteur, explicitement évoquée par les dadaïstes berlinois pour décrire leur travaux de photomontage, mais aussi présente de manière récurrente dans les discours des poètes, relié à l'imaginaire de la machine dont nous avons fait

[749] P. Castellin, *DOC(K)S : mode d'emploi, Op. cit*., p.65
[750] T.Tzara, « Proclamation sans prétention », *Op. cit.*, p.37
[751] *Op. cit.*, p.5
[752] *Ibid.*, p.9
[753] J. M. Maulpoix, *Op. cit.,* p.121
[754] Kati Molnár, *Op. cit.*, p.47

état : mettant en place un dispositif machinique, le poète ne pouvait se représenter autrement que comme ouvrier monteur, se servant de pièces et de boulons pour assembler les rouages de sa machine. Dépouillée par définition de tout sentiment, la machine est également, notons le, une référence importante chez Duchamp, qui, afin d'accéder à un « art sec » commence par exécuter des dessins à la manière des dessins industriels (*La broyeuse de chocolat*), ainsi que chez Picabia dont les peintures « mécaniques » ont put être rapprochées à juste titre des ready-mades. Au jaillissement lyrique s'oppose ainsi le patient et rationnel montage de rouages auquel n'importe qui peut se livrer sans être investi d'un quelconque talent ni être élu des dieux.

La dévalorisation du travail de l'écriture au profit de ce que Philippe Castellin nomme une « dés-écriture », qui peut ainsi être considérée comme le pendant littéraire de la mise à distance duchampienne de la « main », est poussée plus loin encore dans les ready-mades « purs », où l'intervention du poète sur l'objet premier est quasi nulle, et parfois mise en scène dans le poème même, comme le fait non sans humour Gilles Cabut dans un ready-made paru dans la revue *Action Poétique*. Ce dernier est constitué de la reproduction d'un bon rempli de la main de l'auteur, à ses nom et adresse, destiné à lui permettre de recevoir une brochure de l'école « ABC Rédaction » intitulée « l'Art d'Ecrire »[755]. Le poète va ainsi jusqu'à se désigner comme ne maîtrisant pas même les rudiments de l'écriture. La proposition du bon en lieu et place du poème – en tant que poème – sonne donc comme l'aveu penaud d'une absence totale de talent d'écrivain, à laquelle une société de cours par correspondance pourrait remédier, aveu bien évidemment ironique, qui se donne finalement davantage comme une proclamation comique : qu'est-ce que ce type d'école où l'on apprend le « bien écrire » pourrait apporter au poète, sinon une recette surannée, un ensemble de formules toutes faites ? L'aspect visuel du bon en question, arborant une typographie datée (à titre d'exemple, le mot « bon » présente un lettrage de type « western » parfaitement kitsch) visant à donner à l'ensemble l'aspect d'un diplôme universitaire (ce dont témoigne notamment la mise en page ainsi que la présence d'une petit frises qui vient cadrer le tout), achève d'en accuser le ridicule[756]. Le ready-made se fait ici « proclamation sans prétention », selon la formule de Tzara, d'une absence de talent, de savoir-faire, et d'inspiration du poète, qui se voit alors relégué au rang de commun des mortels. Il n'est plus un être d'exception.

[755] En majuscules dans le texte.
[756] Il est à noter que cette école de rédaction existe toujours, et propose à ses clients de « devenir auteur à succès » dans la nouvelle version de sa brochure.

3 / Le refus de la voix lyrique

Expression de la subjectivité du poète, manifestation d'une parole inspirée, le lyrisme se définit également comme chant, ou, du moins, comme un type de parole qui a pour horizon le chant, conformément à ses origines historiques (le poète lyrique est d'abord celui qui chante accompagné d'une lyre) et mythiques (le poète lyrique trouve son idéal dans la figure d'Orphée, dont le chant est capable d'apaiser la colère des dieux). « La lyre dans la voix »[757], le poète lyrique est en recherche d'une parole pleine, absolue dont l'expression idéale est le chant. Cet aspect du lyrisme ne semble pas a priori incompatible avec le geste d'emprunt dont procède le ready-made. Il n'y a certes rien de très « chantant » dans la langue de tous les jours qui sert de matériau aux poèmes, mais la posture énonciative auparavant qualifiée de « polyphonique » induite par le ready-made ne semble pas être en porte à faux avec le lyrisme entendu comme chant. En effet si elle rend bien compte de la présence d'une altérité dans l'énonciation, la notion de polyphonie reste encore liée à l'idée d'une orchestration possible de ces voix dans un chœur général, ce que son usage en littérature, dans le roman (de Rabelais à Sarraute) comme dans la poésie, laisse souvent transparaître. L'idée même d'un lyrisme polyphonique n'apparaît pas contradictoire. C'est en tout cas dans ce sens que l'on peut l'entendre à propos du nouveau lyrisme prôné par Apollinaire avec ses « poèmes conversations »[758] comme « Lundi, rue Christine », où des voix multiples s'entrecroisent, et, plus généralement, par les simultanéistes : l'œuvre principale de Barzun ne se nomme-t-elle pas précisément, *L'Orphéide*, faisant par là même référence aux origines mythiques du chant lyrique ? En outre, l'idée de polyphonie ne suppose par nécessairement l'absentement complet du poète : chez Apollinaire, sa voix se fait malgré tout entendre, même si elle n'est plus centrale.

Il serait cependant, nous semble-t-il, presque impropre de parler, à propos de l'énonciation du poème ready-made, de « polyphonie », tant ce terme, qui renvoie dans son acception propre à une forme de chant, semble inapproprié pour décrire les ready-mades. Il ne s'agit pas, dans le poème ready-made, d'une ouverture du sujet lyrique à l'altérité, mais de sa disparition totale du plan du discours. Surtout, à cette référence sous-jacente au chant vient s'opposer, dans de nombreux poèmes ready-mades, le mutisme de l'image, de l'objet, ou de l'imprimé, de l'écrit pris dans sa matérialité. Poèmes « du silence », selon le titre du recueil de

[757] Jean-Michel Maulpoix, *Op. cit.*, p.22
[758] Contrairement à celle d' « idéogramme lyrique », qui, elle, fait perdre au lyrisme son lien au chant.

Jírí Kolár, ceux-ci s'adressent d'abord au regard et font taire toute voix. En cela, ils s'inscrivent dans le mouvement de dépersonnalisation du poème impulsé par le *Coup de dés* de Mallarmé, dont les implications ont été abondamment explorées par la poésie concrète, à laquelle certains poèmes ready-mades font, nous l'avons vu, explicitement référence (c'est le cas par exemple des trois poèmes de François Bladier) :

> « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. »[759]

Ainsi, l'importance conférée à la matérialité de l'écrit barre la possibilité de profération d'un chant lyrique. Pour Anne-Marie Christin,

> « l'écriture contrevient d'emblée aux normes de la définition du sujet tacitement instaurées depuis Descartes, et par deux de ses caractéristiques principales : le locuteur en est absent et elle n'existe que dans et par la matière. »[760]

L'absence du locuteur, que la parole lyrique chercherait, en se rêvant chant, à combler (idéal inaccessible destiné à « demeurer désir » pour reprendre l'expression éluardienne) en créant un effet de présence dans l'écriture, est ici entérinée. L'idéal lyrique est alors renvoyé à une conception phonocentriste de la langue[761], à laquelle ces poèmes opposent, en exhibant leurs « paramères matériques », leur littéralité. L'objectivation du poème semble aller à l'encontre de toute possibilité lyrique.

Qu'en est-il de la voix lyrique dans les poèmes ready-mades qui font quant à eux bel et bien entendre, physiquement, une voix, ceux de la poésie sonore ? Chez Bernard Heidsieck, la voix physique du poète ne s'efface pas toujours derrière d'autres voix. Elle est au contraire omniprésente. Pourtant, la voix au sujet lyrique reste quant à elle inaudible. En effet, lorsque le poète prend la parole, c'est pour énoncer des paroles qui ne lui appartiennent pas, comme dans le poème partition « B2/B3 » où la voix du poète lit un texte bancaire, ou « Quel âge avez-vous », où il énonce une suite de lieux communs. Cette disjonction entre la voix physique et la « voix » qui serait celle du sujet lyrique met ainsi à jour de manière éclatante l'impossibilité du lyrisme comme adéquation du poète à son chant, comme chant absolu : un décalage constant se produit qui dit au contraire l'aliénation du sujet.

---

[759] Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 366.
[760] Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique, Op. cit.*, p.73
[761] Apollinaire parle de « lyrisme visuel » dans *L'Esprit nouveau et les poètes* (Mercure de France, 1918) à propos des *Calligrammes*, aussi appelés « idéogrammes lyriques », ce qui apparaît oxymorique compte tenu de la définition du lyrisme comme chant.

A une poésie lyrique le ready-made semble alors opposer alors une poésie que l'on qualifiera de « littérale ».

4 / Une poésie littérale ?

« Il s'ensuit que si l'on parle de littéralité, on parle d'une proposition *déjà* formulée, oralement ou par écrit, quelle que soit, par ailleurs, la vérité de l'énoncé. »[762] Cette formule d'Emmanuel Hocquard semble pouvoir décrire la réalité du poème ready-made « pur » qui, étant de l'ordre de la copie, peut être pensé dans une certaine mesure comme littéral. Décrite notamment par Jean-Marie Gleize en opposition à la poésie lyrique, une poésie littérale est d'abord une poésie sans image, ou, plutôt, puisque l'image fait inévitablement retour dans la langue, une poésie « de l'évitement ou de la neutralisation de l'image »[763], entendue au sens large énoncé par Jean-Marie Gleize au début d'*A Noir* :

> « Il ne s'agit pas seulement de cette famille de figures qu'on nomme métaphores, ou de la comparaison, mais de la question de l'image en général, de la représentation visuelle ou imaginaire, de la possibilité même de la représentation. »[764]

Le poème ready-made, en fonctionnant comme nous l'avons vu au « second degré » produit, de ce fait, quelque chose comme une neutralisation de la représentation, à l'instar du ready-made duchampien (si l'on met de côté *Fontaine* » où le titre fait basculer l'objet dans un nouveau régime de représentation, ce qui n'est pas le cas pour les autres ready-mades, comme *Porte-manteau* ou *In advance of the broken arm*), objet parfaitement littéral qui ne renvoie qu'à lui-même, de donne à voir que sa présence. Le poème ready-made, du fait d'être le produit d'une répétition, ne fait pas image, y compris lorsqu'il est constitué d'images, métaphores ou comparaisons. Comme nous avons pu le voir chez Olivier Cadiot, l'image, lorsqu'elle est présente, fait partie de l'emprunt, mais se voit comme désactivée par la mise en poème, de même que, chez Jacques-Henri Michot, elle se voyait réduite au statut de cliché. L'usage d'images iconiques, donc de représentations, à l'intérieur du poème visuel, ne constitue pas un obstacle majeur à l'idée de littéralité, dans la mesure où, si représentation il y a par le biais de l'image, celle-ci est là encore en quelque sorte niée par sa répétition.

[762] Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne » *Modernités 8, Le Sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté (sld), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p.285
[763] Jean-Marie Gleize, *A Noir, poésie et littéralité,* Paris, Seuil, 1992, coll. « Fiction & Cie », p.16
[764] *Ibid.*, p.15

Redoublée, l'image est donnée pour elle-même, et cesse de renvoyer à une réalité extérieure qu'elle chercherait à représenter. « Irréductiblement superficiel »[765], le poète littéral traite ainsi l'ensemble des objets qu'il prélève « comme des surfaces », « fussent-ils déjà des représentations »[766]. Cette réflexivité fondamentale du poème ready-made en fait un objet littéral, habité par ce que Jean-Marie Gleize nomme une « tension objective »[767], déjà à l'œuvre chez les poètes objectivistes américains comme Charles Reznikoff qui, dans *Testimony*, livre une transcription en vers de témoignages tirés des archives de tribunaux américains à la fin du XIXe siècle, ready-made pur, où la tension provient de l'écart produit par la duplication des énoncés, qui fait que, selon Emmanuel Hoquard, « on voit soudain autre chose »[768].

Le refus de l'image, de la représentation, au profit d'une écriture du second degré, s'accompagne du refus des valeurs fréquemment associées à la parole poétique et lyrique, celles de la profondeur et de l'obscurité, à laquelle se voient opposées les notions de surface et de transparence. Les multiples références à la transparence de l'eau dans *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot en sont une possible thématisation. En outre, pour ce dernier,

> « la thématique du manque donnait des textes plats qui devaient compter sur leur part d'ombre pour prendre de la profondeur. Leur espace était encore celui d'une perspective illusionniste. Mais si l'on fixe les yeux sur les textes, on n'y voit qu'une surface, comme un tableau sans la troisième dimension feinte. »[769]

Le poète littéral, aussi appelé « élégiaque inverse » par Emmanuel Hoquard, non seulement « ne se retourne pas », ne chante pas un passé révolu et regretté, mais « ne creuse pas ». Il « cueille »[770].

Or l'image est fondamentalement liée au lyrisme, dans la mesure où elle est le lieu par excellence de la manifestation du sujet, comme le souligne Jean-Michel Maulpoix, l'image est « un régime du sujet, un mode de fonctionnement du moi. Peut-être constitue-t-elle même le régime par excellence de la subjectivité dont elle manifeste l'activité. »[771] De cette littéralité du poème ready-made on exceptera alors, bien sûr, les ready-mades aidés surréalistes. C'est en effet précisément par le truchement de l'image que le sujet fait retour dans les ready-mades

[765] E. Hocquard, *Op. cit.*, p.283
[766] *Idem*
[767] Jean-Marie Gleize, *A Noir, Op. cit.*, p. 131
[768] E. Hocquard, *Op. cit.*
[769] Pierre Alféri et Olivier Cadiot, *Revue de littérature générale n°2,* « Digest », n. p.
[770] E. Hocquard, « Cette histoire est la mienne », *Modernités 8, Op. cit.*, p.282
[771] *Op. cit.*, p. 275

aidés que sont les Proverbes mis au goût du jour de Péret et Eluard, en cela comparables aux objets trouvés surréalistes. Ces derniers laissent en effet, comme nous avons déjà eu l'occasion de le constater, une part au sujet, en ce que l'objet y devient support de projection pour le sujet désirant par le biais de l'inscription ou du titrage : le procès de métaphorisation permet alors de dépasser l'altérité, et d'assurer la fusion de l'objectif et du subjectif. L'objet devient ce « merveilleux précipité du désir » dont parle Breton dans *L'Amour fou* : il se fait lyrique. Les interventions de Péret et Eluard sur les proverbes répondent à la même logique, et contribuent également à conférer à ces énoncés par définition dépourvus de tout lyrisme, parce que produits par un énonciateur collectif, la marque du désir : « le proverbe doit passer ce seuil d'usure du stéréotype qui garantit la richesse polysémique et prédispose à l'investissement du désir du sujet parlant. »[772] L'image serait donc le point de passage par lequel le lyrisme fait retour dans le ready-made surréaliste, pensé non plus comme expression d'un « moi », désormais inaccessible, mais comme expression de l'inconscient. Se voit alors également, dans le même mouvement, réactivée l'idée d'inspiration qui prend chez les surréalistes la figure de l'inconscient (elle en est, par là même, désacralisée) :

> « Nous la reconnaissons sans peine à cette prise de possession totale de notre esprit (…) à cette sorte de court-circuit qu'elle provoque entre une idée donnée et sa répondante (…). En poésie, en peinture, le surréalisme a fait l'impossible pour multiplier ces courts-circuits. »[773]

Ces « courts-circuits » dont parle ici Breton ne sont autres que les images obtenues par le rapprochement de réalités éloignées, productrice d' « étincelles », dans lesquelles se lit la manifestation du désir inconscient. Ainsi, l'évacuation du sujet lyrique comme instance énonciative, l'abandon d'une poésie d'expression personnelle, la distance entre le sujet et l'objet présupposée par le ready-made, n'empêchent pas une certaine forme de lyrisme de se constituer par le travail de singularisation que permet le processus de figuration à l'œuvre dans le ready-made aidé surréaliste.

Cependant, si cette poésie peut à bien des égards être qualifiée de littérale dans son refus de la représentation, elle ne laisse pas, en tant que telle, de se poser la « question de la poésie », et, plus particulièrement, du lyrisme.

[772] M. P. Berranger, *Dépaysement de l'aphorisme, Op. cit.*, p. 106
[773] Breton, « Second manifeste du surréalisme », *Op. cit.*, p. 111

B – Une critique du sujet lyrique

Poésie « anti-lyrique », la poésie ready-made ne saurait pourtant être caractérisée comme « alyrique », comme l'on dit d'une organisation qu'elle est « apolitique », ce qui suppose son indifférence au domaine désigné par le mot précédé du préfixe privatif. La question du lyrisme semble en effet travailler en profondeur ces poèmes, ce que montre la récurrence avec laquelle le sujet lyrique est mis en scène dans ce qui apparaît alors davantage comme une interrogation critique du lyrisme. Tout se passe comme si la dissociation de la poésie et du lyrisme devait passer par une mise en crise, une entreprise de liquidation dont le poème se fait l'arène.

1 / « Suicide » (Aragon) : un portrait du sujet lyrique ?

Le poème ready-made « Suicide » d'Aragon est à cet égard exemplaire. Ayant pour seul contenu l'alphabet mis en « vers », ce poème ne se comprend que dans la relation entre son titre et ce contenu minimal. Compte tenu de l'absence de contenu signifiant du poème, qui se voit vidé de tout référent, rendant impossible toute relation de type métaphorique, le lecteur est amené à lire dans ce titre la description d'un geste. Ce titre annonce en effet un acte, il énonce ce que l'acte de signer l'alphabet a de symbolique, de suicidaire. Si beaucoup de critiques ont pu parler du suicide de la poésie à propos de ce poème, c'est davantage, nous semble-t-il, au suicide du sujet lyrique que nous avons affaire ici. Le suicide implique en effet un sujet, l'énoncé même de ce terme implique la mort d'un sujet au moment même où ce sujet se voit précisément éradiqué du poème. Or l'alphabet est par définition impersonnel, il est l'état de la langue le plus impersonnel possible, dans la mesure où il précède tout discours, toute prise de parole. Le suicide serait alors celui du sujet poétique qui n'a de présence que dans la fulgurance de son geste, par lequel il se réduit à néant, sans laisser pour autant place à la voix poétique, ce qui pourrait être une autre forme d'expérience lyrique.

En effet selon Dominique Rabaté, l'expérience lyrique concerne aussi bien le rapport du sujet à son avènement qu'à sa mort, l'émergence de la voix lyrique pouvant se confondre avec l'effacement du sujet, comme c'est le cas chez Mallarmé et comme nous l'enseigne le mythe d'Orphée, où la disparition du poète tué par les ménades coïncide avec l'avènement de son chant. Si « le poète lyrique est celui qui fait l'expérience du sacrifice de son moi

personnel pour laisser place à la voix poétique »[774], l'énonciation lyrique pourrait être conçue selon l'auteur comme « un point de passage, ou de fuite vers une énonciation qu'il faudra alors nommer poétique »[775]. Or il n'en est rien ici, où la mort du sujet ne laisse justement place à aucune parole poétique mais à ce qui apparaît davantage comme la symbolisation d'une absence totale de parole, un alphabet, échoué là comme un ustensile en attente d'utilisateur. Ici s'énonce la mort du sujet et de la parole poétique.

Le geste anti-lyrique que représente la constitution même du poème ready-made est ici poussé à l'extrême dans une violente mise en scène. Dans d'autres cas cependant, la présence et la mise en scène d'un « je » amène à poser la question de la nature et de la place du sujet lyrique dans le poème ready-made selon d'autres modalités.

2 / Jeux à propos du « je »

L'emprunt d'énoncés préexistants fait entendre des voix étrangères à celles du sujet lyrique, et instaure une altérité fondamentale au sein de l'énonciation. Pourtant, l'examen stylistique auquel les poèmes ont été soumis a pu relever, dans certaines occurrences, la présence de marques linguistiques d'une énonciation singulière à travers, parfois même, l'emploi du pronom de première personne, emblème par excellence de la poésie lyrique. Ainsi, la poésie ready-made n'exclut pas le « je ». Reste à savoir ce que recouvre ce « je ». En effet, compte tenu du statut ambivalent du poème, c'est le référent même du pronom qui fait problème, et cette ambiguïté est mise en scène par les poèmes concernés qui se constituent par là même en réflexion ou en critique en acte du lyrisme. Le référent du « je » lyrique est, y compris dans la poésie lyrique dite « traditionnelle », foncièrement ambivalent, dans la mesure où, comme le précise Dominique Combe dans *Poésie et récit*, il est « un mixte indécidable d'autobiographie et de fiction. »[776] Pour l'auteur, qui nuance ainsi le point de vue de Kate Hamburger selon lequel le « je » lyrique s'origine dans la personne réelle de l'auteur, dans le poème lyrique, « le pronom JE, certes dominant, réfère simultanément et indissociablement à une figure « réelle », historique, biographique, du poète en tant que personne, et à une figure entièrement construite, fictive. »[777] Cette double nature du sujet de l'énonciation lyrique est rendue d'autant plus complexe dans le poème ready-made où,

[774] Dominique Rabaté, « Enonciation poétique, énonciation lyrique », in Dominique rabatte (sld), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, coll. « Perspectives littéraires », p. 73
[775] *Idem*
[776] Dominique Combe, *Op. cit.*, p. 162
[777] *Idem*

précisément, la source énonciative n'est pas identifiée. Le « je » qui parfois s'y exprime ne saurait alors a priori renvoyer au « je-origine », celui du poète. Le dispositif neutralise en quelque sorte ce pôle de l'énonciation lyrique, sans pour autant neutraliser le second qui se voit, à l'inverse, mis sur le devant de la scène, voire mis en scène : la présence incongrue du « je » dans le poème ready-made renvoie à la figure du poète lyrique telle qu'elle s'est construite dans la tradition poétique, dont elle vient prendre le contrepied. En effet, pour Dominique Combe, le « je » qui s'énonce dans le poème vise également cette figure :

> « la figure du poète y est construite, dans la mesure où c'est toute la tradition de la poésie lyrique – et l'image topique du poète – qui y est investie. Chaque fois qu'il dit "JE", le poète assume cette tradition, de sorte que, s'élevant à une certaine universalité, il désigne, outre sa personne propre, celle du Poète archétypique, devenu le personnage d'une fiction allégorique de la création poétique. »[778]

Dire « je », ou, plus précisément, puisque le poète ne « dit » rien, faire intervenir un « je » dans le poème ready-made, c'est donc, de facto, convoquer cette tradition poétique et faire basculer le référent originel de ce « je » (celui auquel il renvoie dans son contexte d'origine) du côté de la figure archétypique du Poète. Comment cette figure est-elle alors représentée ?

Le poème sans titre de Julien Blaine paru dans *Action Poétique* est entièrement construit autour de cette ambiguïté. La lecture de ce poème amène dans un premier temps à un constat tout à fait surprenant dans ce contexte : la surprésence du sujet lyrique. Le « moi » qui s'y exprime dans ce qui, en contexte, devait être une prosopopée du matériau s'adressant à son futur usager (il s'agit, rappelons le, du prélèvement d'une inscription présente sur un carton d'emballage contenant vraisemblablement du ciment), devient ici une figure du sujet lyrique, dans la mesure où comme nous l'avons vu, en contexte poétique, le seul référent disponible pour le « je » est précisément le sujet lyrique. Le texte peut dès lors se lire comme une adresse au lecteur ou à un destinataire non spécifié, ce que montre l'usage de l'impératif à la deuxième personne du pluriel, le sujet lyrique enjoignant le destinataire à opérer un certain nombre d'actions sur sa personne : « Contrôlez-moi (…) / Stockez moi (…) / Coulez moi (…) / Décoffrez moi ». Le sujet lyrique est ainsi au centre du poème, ce que montre son omniprésence grammaticale, à travers l'usage du pronom de première personne sous sa forme tonique et non tonique, indiquant la position ambiguë de ce « je » à la fois sujet et objet, qui tente de se définir tout au long du poème à travers ses différents états (passage de la rigidité à la liquidité.). Cette perpétuelle métamorphose du sujet lyrique se donne ainsi à lire dans ce

[778] *Idem*

que l'on ne peut manquer d'interpréter comme une métaphore filée (confirmant, notons-le, le lien entre le lyrisme et l'image, celle-ci faisant retour avec celui-là). La concrétude du vocabulaire utilisé fait image, la métaphore pouvant alors, associée à l'adresse, traduire un état de perte ou de réification du sujet devenu matière instable. Cependant cette lecture ne peut être que provisoire, dans la mesure où, comme nous l'avons vu, la préservation grâce à la technique de l'offset de la majeure partie des propriétés matérielles (typographie, texture) de l'emprunt rappelle son statut initial de mode d'emploi et par conséquent le statut réel du « je ». Le sens oscille donc en permanence, le « je » renvoyant à la fois au ciment et au sujet lyrique dans un clignotement perpétuel. C'est précisément dans cette instabilité du sens propre au poème ready-made que la posture critique du poète vis à vis du lyrisme se fait entendre, le poème pouvant être compris comme une réflexion ironique sur l'expression lyrique qui, loin d'être un mouvement escaladant vers des hauteurs imaginaires, image du statut exceptionnel du poète inspiré, peut se retrouver dans le mode d'emploi le plus banal. De la poésie partout, et du lyrisme partout donc, à condition, comme nous l'enjoint l'auteur des *Poèmes métaphysiques*, de savoir ouvrir les yeux.

« Frappez-moi, je ne parlerai pas »[779], cet énoncé résonne dans *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot comme un refus net de toute parole lyrique en tant qu'expression d'un sujet. Pourtant, le « je » apparaît de manière récurrente, sans que son référent soit identifiable, tant les marques énonciatives sont, dans cet ouvrage, flottantes. A ce « je » sont cependant associés des affects, des désirs, des amours, des pensées, autant de thèmes propices au lyrisme. Ainsi dès la première section, « Une aventure extraordinaire / Une extraordinaire aventure », un sujet semble s'exprimer, s'adresser par exemple à la personne aimée selon une structure énonciative d'adresse typique de l'énonciation lyrique : « Je sais que tu es là. J'aime quand tu viens »[780], « Ta robe bleue. C'est ta robe bleue. Ta robe est bleue »[781], « Viens là à côté de moi », « Tu me regardes, regarde-moi bien, ne me regarde pas »[782]. On y retrouve également, thème cher à la poésie lyrique, l'évocation de l'amour du sujet : « j'aime / je suis aimé »[783], mais aussi de sa souffrance : « J'ai un peu, beaucoup, trop de peine »[784], liée à la perte de l'être cher : « C'est lui que je pleure C'est maintenant que je pleure »[785], autant de thèmes

[779] Olivier Cadiot, *L'Art Poétic', Op. cit*., p.18
[780] *Ibid.*, p. 14
[781] *Ibid.*, p. 16
[782] *Ibid.*, p. 19
[783] *Ibid.*, p.15
[784] *Idem*
[785] *Ibid.*, p.17

qui inscrivent le poème dans l'élégie, le chant de déploration que les interjections « ah ! oh ! »[786] viennent renforcer. Ces fragments de discours amoureux sont ainsi comme distillés à l'intérieur du discours, auquel se mêlent d'autres fragments hétérogènes qui interdisent à l'élégie de se constituer comme telle. Le « je » ne trouve en effet aucun référent stable, il s'agit d'une instance éclatée qu'il est impossible d'identifier, quand bien même un passé lui est parfois attribué : « Quand j'étais enfant, je me levais tous les matins à sept heures / Autrefois nous allions au bord de la mer tous les ans »[787], et voilà le thème, tout aussi lyrique, du souvenir, qui émerge. Ainsi affleurent au fil de l'ouvrage un certain nombre de motifs lyriques, jusque dans la célébration de la nature (« Quel arbre magnifique ! »[788]), alors même que les énoncés prélevés ne sont pas singuliers, ni singularisés dans une énonciation unique. L'habituel sujet lyrique, « autour de quoi se disposent au fil des pages des expériences, des souvenirs, des bien aimées, des paysages… »[789] ne saurait être ici isolé, du fait de la pluralité des instances énonciatives, mais aussi du fait de l'extrême banalité des énoncés attribués au « je » : aucune trace stylistique qui viendrait singulariser la parole n'y est décelable. Ainsi, l'unité du livre n'a « plus rien d'une incarnation globale dans un style qui serait un homme (plus rien d'intime) »[790]. Loin d'être totalement évacué, le sujet lyrique se voit donc mis en scène dans ce qui apparaît comme une mise en tension du singulier et du collectif, de l'individu et du stéréotype :

> « Il suffit d'envisager les stéréotypes et les individus absolus sous le même angle pour que les uns profitent des qualités des autres. Pour qu'un exemple de grammaire ait la chance de devenir l' « autobiographie de tout le monde », et qu'un souvenir condensé ait les contours d'un blason, d'une formule ou d'un proverbe. (…) Il n'y a pas deux territoires opposés, mais deux pôles en tension. Les stéréotype se remplit d'événements (sonores, physiologiques, émotionnels, etc.) pour devenir une quasi-anecdote ; l'anecdote se dessèche, se grave, perd sa profondeur et sa particularité (…). Au centre de l'écriture, ce va-et-vient reflète en même temps son mobile politique : négociation entre le secteur privé et le Service Public. »[791]

Ce qu'Olivier Cadiot et Pierre Alferi nomment de manière provocante la « mécanique lyrique » réside dans cette mise en tension qui contribue à mettre à nu le lyrisme comme autre « tic » poétique. Le référent du « je » ne se situe alors ni du côté du « je-origine », celui de

[786] *Idem*
[787] *Ibid.*, p.38
[788] *Ibid.*, p. 41
[789] Claude Pérez, « Olivier Cadiot poète lyric' » p.283-290, in Michael Brophy et Mary Gallagher (textes réunis et présentés par), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2006, p.286
[790] *Ibid.*
[791] Pierre Alféri et Olivier Cadiot, *Revue de littérature générale n°1,* « La mécanique lyrique », p.10-11

l'auteur, dont parle Kate Hamburger, ni du côté du « je » personnage de fiction, figure du poète construite par la succession des énoncés. Il se situe dans un entre deux, flottant, à l'état de traces, à la manière de l'artiste *Land Art* auquel Emmanuel Hocquard compare le poète « élégiaque inversé » qu'il est lui-même :

> « Ces traces sont tout ce qu'il y a de personnelles puisque ce sont des traces laissées par quelqu'un. Mais le malentendu serait de croire que l'artiste se montre lui-même. Il montre des traces de pas de quelqu'un qui est n'importe qui. Ou *l'autobiographie de tout le monde*. L'homme refait est sans identité. »[792]

3 / Une entreprise paradoxale : l'autoportrait « ready-made »

La dialectique de la présence et de l'absence du sujet lyrique paraît à son comble dans les poèmes ready-mades qui se présentent, de manière explicite ou implicite, comme des autoportraits. Moyen pour l'écrivain de se définir dans ce qu'il a d'unique, voire d'extraordinaire en tant qu'artiste, ou seulement de définir les contours d'une singularité, même dans l'apparente banalité, l'autoportrait littéraire semble en complète contradiction avec le poème ready-made où, à l'inverse, toute singularité se voit mise en cause. En outre, l'autoportrait suppose, tout comme l'autobiographie, une identité entre auteur, narrateur et personnage. Si cette tripartition n'est pas pertinente en régime poétique, c'est précisément parce que l'auteur est censé y parler en son nom, et non déléguer le récit à une instance abstraite. L'identité supposée par Kate Hamburger dans *Logique des genres* entre le « je » lyrique et le « je-origine » de l'auteur réel devrait donc s'y illustrer. Or, dans le poème ready-made, c'est la présence même d'un « auteur » qui est mise en question, les mots alignés sur la page étant des inscriptions anonymes, extérieures à l'individu et, dans les poèmes ready-mades qui se présentent explicitement comme des autoportraits, aucune trace de première personne n'est décelable. Comment cette identité peut-elle alors se donner à lire ? Comme le précise Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*, la seule présence d'un « je » ne saurait garantir cette identité, le « je » n'étant qu'une instance énonciative dont le référent, en l'absence d'indices extralinguistiques, demeure inaccessible, ce que nous avons pu constater plus haut.

L'identification de l'instance énonciative est, dans le cas de l'autobiographie comme de tout autre écrit intime, donc également de l'autoportrait, permise par la présence d'un nom

[792] *Op. cit.*, p.282

propre : « C'est dans le *nom propre* que personne et discours s'articulent avant même de s'articuler dans la première personne, comme le montre l'ordre d'acquisition du langage par les enfants »[793]. De fait, les poèmes ready-mades concernés se distinguent précisément par l'inscription paradoxale du nom de l'auteur dans leur texte même, ajout qui à lui seul assure le lien avec un « je-origine » alors même qu'à aucun moment n'apparaît la première personne du singulier, et autorise la conversion de l'emprunt en autoportrait[794] même s'il va de soi que cette seule inscription n'y pourvoie pas à elle seule. La seule inscription de « R. Mutt » sur l'urinoir, bien que marquant son appropriation par un sujet, ne confère en effet pas à ce dernier le statut d'autoportrait du personnage en question. Mais la nature même de l'emprunt le rend apte à remplir cette fonction grâce à une telle inscription, de manière cependant toute problématique. Ce processus est particulièrement prégnant dans « PSTT » de Breton. Copie d'une page d'annuaire recensant tous les « Breton » de Paris, ce recensement constitue en quelque sorte une négation du nom propre en tant que marque de la singularité de l'individu, qui n'est qu'un nom noyé parmi les autres noms, ce que met en scène la forme de la signature au bas de la page (« BRETON, André »), à la fois marque d'appropriation et ultime dissolution du sujet qui n'est plus qu'un « exemplaire » parmi d'autres. Le sujet écrivant y est deux fois assassiné, par son absence énonciative et son refus du geste d'écriture d'une part, par la dissolution de son nom dans la foule d'autre part. Le poème peut se lire comme un autoportrait impossible, où se dit l'absence du sujet dans son nom, et, plus largement, l'incapacité de la parole sociale à dire l'individu. Les *Autoportraits* d'Anne-James Chaton, quant à eux explicitement inscrits dans le genre comme nous l'avons vu, s'ouvrent également sur une mise en scène du nom qui ancre le texte dans le genre de l'autoportrait. Ainsi le nom du poète est bien présent à ses places ordinaires, sur la couverture et la page de garde, mais également à une place éminemment symbolique puisque les premiers mots du premier autoportrait, « Autoportrait au complet noir », sont précisément :

> « **Communauté Européenne – République Française – PASSEPORT** – Voir en dernière page la rubrique RECOMMANDATIONS IMPORTANTES – 97LD14779 – N°25 – 01 – 97 – 4991 – 6 954063 FPF – **1.- Nom/** Surname (« Surname », de l'anglais « Surname », signifiant : « Nom ») : CHATON – **2.- Prénoms/** Given names (« Givent names », de l'anglais « Given names » signifiant : « Prénoms ») : ANNE-JAMES, EMMANUEL »

[793] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996 (1975), p.22

[794] Ce serait d'ailleurs, selon Michel Beaujour, le processus qui préside à la constitution de tout autoportrait, ce dernier étant d'abord, pour l'auteur, « un *objet trouvé* auquel l'écrivain confère une fin d'autoportrait en cours d'élaboration ». Cette formule acquiert dans notre contexte une résonance littérale. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980, coll. « Poétique », p.10

Or ce qui pourrait apparaître comme une affirmation du nom à l'orée de l'entreprise de description et d'analyse de soi qu'est l'autoportrait semble ici, d'emblée, noyé au milieu d'un flux continu d'informations annexes liées à la nature du document dont la transcription est exhaustive. Même sa présentation en majuscules ne suffit pas à isoler le nom, puisque d'autres éléments sans rapport sont présentés de la sorte, et mis, visuellement, sur le même plan (nom de la rubrique finale du passeport, numéros de codes). Une telle mise en scène du nom contribue d'emblée à dire la dissolution de l'individu provoquée par le langage administratif censé prendre en charge sa définition. « Lnom dlauteur, c'est lfirst *ready-dead* »[795], dans ce jeu de mots qui ouvre la contribution de Jean-Pierre Bobillot au numéro d'*Action Poétique* consacré à la poésie ready-made se lit une méfiance envers le nom propre analogue à celle implicitement présente chez Breton et Chaton se donne à entendre : « ready-made », parce que désignateur rigide, état civil préexistant à la constitution psychologique de l'individu qui ne fait qu'en dire l'existence sociale, le nom propre est aussi « ready-dead », c'est-à-dire mortifère dans sa rigidité même, désignation dans laquelle l'individu se perd.

Si, dans ces deux cas, le nom propre s'inscrit et se confronte au discours social qui le prend en charge, rendant l'autoportrait impossible, c'est à une autre mise en tension que l'on assiste dans le poème de Gilles Cabut où se voit reproduit un bon de commande pour la brochure d'une école de rédaction. Le nom propre s'y présente manuscrit, indiquant que c'est l'auteur lui-même qui a rempli le bon en question. Le redoublement du nom provoque ici un effet comique dans la mesure où, précisément, l'auteur s'y présente dans son incapacité à écrire. Autoportrait d'un auteur incompétent.

Quel que soit le mode de mise en scène adopté, la présence ou l'inscription du nom propre au sein de l'élément emprunté en produit une certaine singularisation, l'emprunt semblant ainsi sortir de l'anonymat qui le caractérise pour se voir relié à un sujet. Mais, dans tous les cas, le sujet se voit objectivé, du fait de la profération même de son nom par l'individu qui le porte, inscrivant le poème dans un régime de troisième personne qui l'éloigne de la parole lyrique.

Dans son rapport intrinsèque à la question de l'individualité, de la singularité, l'autoportrait pose nécessairement la question du lyrisme. Intituler une série de poèmes « Autoportraits », c'est en effet, pour un auteur, mettre en scène cette question d'une manière ou d'une autre. Ce qui frappe à la lecture des *Autoportraits* d'Anne-James Chaton, c'est, comme nous l'avons vu, l'absence du sujet de la langue, l'absence d'instance énonciative

[795] Jean-Pierre Bobillot, poème sans titre paru dans *Action Poétique*, *Op. cit.*, p. 20

repérable. Le recensement méthodique, systématique, de données objectives, imprimées sur la page à la suite les une des autres et dites lors de la performance[796] sur un ton monocorde, semble exclure toute forme de subjectivité. Ce que la tentative de reconstruction d'une image de soi à l'aide d'énoncés empruntés (passeport, résultats d'analyse sanguine) met à jour, c'est précisément l'incapacité de la langue commune à dire le « je », et l'aliénation du sujet à sa langue dans le monde contemporain. Cette expérience peut paraître commune à tout autoportraitiste, dont, selon Michel Beaujour, l'expérience inaugurale est celle du vide, de l'absence à soi, à laquelle se succède, lorsqu'il commence à écrire, le pléthore, celui des lieux communs présents dans la langue, de la culture, du collectif, autant d'écrans s'interposant entre le sujet écrivant et l'image de lui-même qu'il cherche à atteindre par l'écriture. Mais là où l'écriture autoportraitiste tire sa spécificité de cette tension même, qui ne cesse de la travailler en profondeur tout au long de l'entreprise, le poème ready-made, dans sa fixité, et de par le caractère achevé des énoncés qu'il convoque, met d'emblée cet horizon de côté pour justement mettre en scène l'absence du sujet à lui-même, sans qu'à aucun moment le travail de l'écriture ne cherche à venir combler cette absence, dans la singularité d'un style par exemple. Ce qui se lit ici, c'est l'impossible appropriation par le sujet des énoncés par lesquels il est pourtant socialement constitué. Les énoncés convoqués par Anne-James Chaton (et Bernard Heidsieck dans « Qui je suis en une minute ») sont en effet de ceux qui sont censés désigner l'individu, définir, dans le cas du passeport par exemple, son identité. Leur réitération dans ce contexte poétique permet de faire entendre leur vacuité et, justement, leur impersonnalité normée. Le sujet ici dessiné apparaît moins comme un « moi » doté d'une intériorité que comme une construction sociale, linguistique, politique. Le passeport et la prise de sang, documents censés pouvoir définir le sujet, dans son extériorité (apparence extérieure, liens familiaux, lieu de résidence) et dans son « intériorité » (propriétés physiques du sang) sont autant de marqueurs d'une déshumanisation du sujet dans la société contemporaine par la logique institutionnelle et scientifique. Au moment même où il tente de se dire, le sujet disparaît entièrement derrière un ensemble de données descriptives et quantitatives, disant ainsi la dissolution de l'individu dans le collectif. Cette dissolution est d'ailleurs particulièrement nette dans la série postérieure des « Portraits » réalisés par Anne-James Chaton entre 2004 et 2008. Ces sérigraphies sont censées représenter les portraits non plus d'individus mais de catégories socio-professionnelles, comme le suggère leur titre : « L'agent de sécurité », « l'architecte », « l'assistante sociale », ou encore « l'artiste » l'individu s'y

[796] une lecture de « Autoportrait à l'écharpe rouge » datant de Mars 2001 est visible sur le site du Centre d'Etude Poétique, http://cep.ens-lsh.fr

dissout dans le générique, se confond avec son métier. Et, effectivement, aucun de ces portraits ne contient d'image au sens d'icône, qui aurait pour effet de singulariser en partie, sous des traits individualisés, l'archétype représenté. A l'inverse, chacune de ces sérigraphies se présente comme une page agrandie présentant une suite d'énoncés empruntés, déroulement d'un texte anonyme qui vient ici masquer l'image et tout ce qu'elle peut avoir de singulier, et révélant de la sorte, nous semble-t-il, le rôle d'écran joué par cette parole entre le sujet et lui-même. De la part du poète, c'est alors le renoncement à une parole singulière. Pour Anne-James Chaton s'inspirant des théories de Marx sur le rapport du langage au capitalisme, cette parole collective ne peut que dire l'aliénation de l'individu car elle est elle-même une parole aliénée :

> « La langue de l'économie se loge au cœur des êtres et des existences. L'homme est cet être de langage dont la parole, quoi qu'elle dise de lui-même et de son rapport au monde, exprime d'abord et de façon essentielle le trafic qui dans la forme achevée de l'échange contient la propriété privée. »[797]

Dans ce cadre la possibilité même d'une parole lyrique est rendue caduque, l'horizon d'une plénitude idéale que la parole s'efforcerait d'atteindre étant de facto bouché :

> « L'argent dit l'essence véritable de *l'homme en tant qu'homme* et *de la société humaine en tant que société* parce qu'au terme de la constitution de soi du capital il n'existe plus d'autres langages pour dire son appartenance à la société et à l'humanité. (…) Ces hommes nouveaux n'ont pas d'autres mots pour se dire que ceux inventés pour eux par le capital. »[798]

La langue du capitalisme ne peut alors que dire la réification du sujet.

La poésie ready-made n'est donc pas seulement, on le voit, une entreprise anti-lyrique mais doit être envisagée davantage comme un mode de questionnement du lyrisme. D'abord exclu par le geste dont le ready-made procède, le sujet se voit cependant convoqué sous diverses formes, directes ou indirectes, et mis en scène, dans son impossibilité même à devenir lyrique.

[797] Anne-James Chaton, *L'Effacé : capitalisme et effacement*, Paris, Sens&Tonka, 2005, p.34
[798] *Ibid.* p. 94

C – Vers un lyrisme impersonnel ?

Dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Sens et présence du sujet poétique*, sobrement intitulée « j' », Jean Marie Gleize fustige la tendance du lyrisme à faire retour sous des formes paradoxales, comme le « lyrisme objectif », ou le « lyrisme impersonnel » à propos d'objets qui ne s'y prêtent manifestement pas. Il dit ainsi éprouver un certain malaise, que nous partageons, à voir « célébrer le "lyrisme" de Francis Ponge, le "lyrisme" d'Emmanuel Hocquard (facteur d'élégies), le "lyrisme" d'Olivier Cadiot, ou, plus récemment encore, le "lyrisme" des *Evénements* d'Anne-James Chaton »[799], à voir persister l'approche « lyrique » de pratiques qui

> « échappent en principe et en fait à toute reformulation du lyrisme et de la question des positions, postures, identité, statut, sens, d'un sujet qui n'est plus en cause, d'une parole qui n'a pas lieu… »[800]

Si ces questions sont effectivement « impertinentes et sans objet » dans bien des cas et trahissent une certaine incapacité du discours critique à évacuer tout bonnement cette question du lyrisme pour se pencher vers ce qui serait un « après », il convient de préciser que cette mise en garde, valable pour une certaine contemporanéité, n'est pas généralisable à l'ensemble des pratiques de collage, montage, et ready-mades. Autrement dit, ce n'est pas parce que ces pratiques contemporaines pratiquent elles aussi le montage de fragments préconstruits ou le ready-made qu'elles évacuent de facto ces questions, mais parce qu'elles le pratiquent d'une certaine manière, avec une certaine visée (constitution de « documents poétiques », pratiques de « remédiations » du discours médiatique). Là où la question du lyrisme est effectivement évacuée par certaines des pratiques dont nous avons rendu compte (aucune trace de lyrisme chez Jirí Kolár, dans les poèmes visuels de la *poesia visiva*, ou chez Bernar Venet), elle ne laisse pas de travailler en creux la plupart des objets que nous envisageons, dans les mises en scène précédemment décrites notamment, ainsi que dans les discours des poètes eux-mêmes. Ainsi, sans parler du « lyrisme » d'Olivier Cadiot, il n'en reste pas moins que la poésie de Cadiot pose, assez explicitement, la question du lyrisme et nous oblige par là même à nous la poser à son propos, et la question du sujet, donc du lyrisme, reste au cœur des *Autoportraits* d'Anne-James Chaton. Chacun à leur façon, les poèmes

[799] Jean-Marie Gleize, « j' », repris dans *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009, coll. « forbidden beach » p.173
[800] *Ibid.* p.179

ready-mades invitent à un examen critique de la notion de lyrisme, voire, dans certains cas, à une redéfinition de cette notion.

1 / Du « lyrisme ambiant » à la « société du spectacle »

Si le lyrisme ne peut plus, dans cette perspective, être pensé comme expression d'une subjectivité et recherche d'adéquation du poète à sa langue, il peut peut-être se penser autrement, d'une façon critique précisément. En effet on retrouve souvent le terme de lyrisme sous la plume des poètes, dans un sens qui oblige à faire le départ entre lyrisme et subjectivité. Apollinaire parle à propos de ses calligrammes d' « idéogrammes lyriques », et parle d'enregistrer le « lyrisme ambiant » à propos de ses poèmes conversations. Certes on peut ne voir dans ce terme qu'un synonyme de « poésie », mais prise au sens propre l'expression « enregistrer le lyrisme ambiant », opère une dissociation entre lyrisme et expression du sujet qui rend compte d'un souci de renouvellement et de problématisation de la notion de lyrisme. Enregistrer le lyrisme ambiant, cela présuppose que le lyrisme est quelque chose d'en partie extérieur au poète, et non un chant émanant du sujet. La concision de cette formule laisse ainsi apparaître l'idée à priori paradoxale de l'existence possible d'un lyrisme impersonnel, comme le confirme ce passage où Apollinaire développe ce qui apparaît ici en germe :

> « J'étais la voix qui clame dans les cris de la foule et cet appel solitaire qui seul était la mélodie s'accordait par sa justesse à l'harmonie du monde. C'est ainsi qu'au dessus du lyrisme personnel, au dessus de l'impersonnalité collective, j'avais conçu un lyrisme plus élevé où ces deux alternatives de l'être se répondraient, s'aimeraient, se combattraient. »[801]

Le « je » se pense alors non comme instance singulière, individu, mais il se définit dans son rapport aux autres, à la foule, rapport souvent problématique parce que contradictoire, source de tensions, comme l'exprime Cendrars : « Tu fonds le monde dans le moule de ton crâne (…) Tu te perds dans le labyrinthe des magasins où tu renonces à toi pour devenir tout le monde »[802], et, plus loin : « Prodigieux aujourd'hui. Sonde. Antenne. Porte-visage-tourbillon. Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme »[803]. Le sujet en crise se voit ainsi traversé par de multiples voix, parce qu'il est partie de la foule. Selon W.

[801] in « La dramaturgie universelle », texte inédit cité par A. Boschetti, *Op. cit.*, p.163
[802] in « Profond aujourd'hui », *Op. cit.*, p.13
[803] *Ibid*., p.15

Benjamin, à l'époque de la reproductibilité technique, les rapports du privé au public changent radicalement : « C'est la disparition de l'expérience individuelle, l'apparition de la foule »[804]. L'individu s'individualise dans le collectif, il se détermine dans la foule, par rapport à ce qui le détruit en tant qu'individu. La collectivisation de l'instance lyrique, déjà voulue par Jules Romains qui l'appelle de ses vœux dans *La Vie unanime* produit alors ce que Laurent Jenny appelle un « lyrisme "in absentia"[805]. On rejoint ici, à travers cette dissolution du sujet, l'idéal lyrique de fusion du sujet avec le monde dont la mort d'Orphée est le symbole, le monde urbain, moderne, se substituant au site lyrique traditionnel que représente la nature.

En outre, cette conception nouvelle du lyrisme qui en abandonne le pôle subjectif renoue cependant avec sa dimension chorale, du lyrisme entendu comme chant, chant du monde moderne qui « s'élève sur les décombres de la subjectivité »[806], chant qui est celui de cette nouvelle langue que le poème fait entendre, célébrée par Cendrars comme étant par elle-même porteuse d'un lyrisme nouveau, entendu au sens d'une parole enthousiaste, d'une parole de célébration :

> « Oui, vraiment, la publicité est la plus belle expression de notre époque, la plus grande nouveauté du jour, un Art. Un art qui fait appel à l'internationalisme, ou polyglottisme, à la psychologie des foules et qui bouleverse toutes les techniques statiques ou dynamiques connues, en faisant une utilisation intempestive, sans cesse renouvelée et efficace, des matières nouvelles et de procédés inédits.
> Ce qui caractérise l'ensemble de la publicité mondiale est son lyrisme.
> Et ici la publicité touche à la poésie. »[807]

Ainsi séparé du sujet, le lyrisme se retrouve aussi bien dans la publicité que dans les affiches et autres aspects de la ville moderne : il est « ambiant », déjà présent dans le monde :

> « Les cosmogonies revivent dans les marques de fabrique. Affiches extravagantes sur la ville multicolore, avec la bande, des trams qui grimpent l'avenue, singes-hurleurs se tenant par la queue, et les orchidées incendiaires des architectures qui s'écroulent par-dessus et les tuent. (…) Tout se sensibilise. Est à la portée des yeux. Se touche presque. Où est l'homme ? La geste des infusoires est plus tragique que l'histoire d'un cœur de femme (…) Ce carré d'étoffe est à mettre en musique et cette boîte de conserve est un poème d'ingénuité. »[808]

Ressentie positivement dans l'élan moderne du début du siècle, la fusion de l'individu à la foule est davantage perçue par les poètes postérieurs comme une aliénation. Le lyrisme

[804] W. Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2004
[805] Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité, Op. cit.*, p.74
[806] *Idem*
[807] Blaise Cendrars, « Publicité = Poésie », *Aujourd'hui, Op. cit*., p. 117
[808] Cendrars, « Profond aujourd'hui » (1917), *Op. cit.*, p.12

objectif se fait alors éminemment critique. Le sujet individuel, en s'excluant au profit de ce qui lui est le plus extérieur, « bruits du monde, parlerie des medias, énoncés stéréotypés de l' "universel reportage" »[809] parvient à un lyrisme critique « en ce que le sujet, s'en absentant, y laisse entendre sa propre *aliénation* ». C'est ce processus que décrit Anne-James Chaton à propos de l' « effacé », c'est-à-dire des sens autres des mots que la langue du capitalisme a effacés :

> « L'*effacé* est effacé et, ce faisant, s'écrivant, l'*effacé* fait signe, il laisse une trace. (…) L'*effacé* se fait remarquer au moment même où il s'efface. Il prend pour marque la marque qui l'absente. Il sature le sens de ce qui en même temps dit et contredit sa disparition. »[810]

Cette tension travaille en profondeur la poésie de Bernard Heidsieck, dans laquelle J. P. Bobillot voit une « transfiguration du lyrisme »[811], où se laisse percevoir l'aliénation de l'individu à une langue elle-même aliénée, succession de lieux communs et de clichés que le poète donne à entendre dans leur triste banalité. Au lyrisme impersonnel souhaité par Apollinaire s'ajoute ici une dimension critique, le lyrisme se définissant alors comme expression de l'inadéquation du poète à la langue. Cette dichotomie est mise en scène de façon frappante dans le dispositif du poème partition « B2/B3 » : sur la piste de gauche, le poète lit sur un ton le plus neutre possible un texte technique à propos de mécanismes bancaires, « jargon d'usage », pendant que, en contrepoint, sur la piste de droite donc simultanément le poète nous donne à entendre de brefs extraits d'autres poèmes-partitions, « cris, élans, pulsations, projections : en somme le quotidien dans ses raccourcis de vie circulante, embryonnaire, fugace, martelée, jetée »[812], double charnel et incontrôlable qui entre en dialogue avec la première voix policée, dans le but d'opérer un double exorcisme, de la banque par la poésie et vice-versa (ces deux activités constituaient le quotidien de B. Heidsieck qui exerçait effectivement le métier de banquier) : « La banque, matière a priori particulièrement non poétique (…) est ainsi, enfin, assumée. Ses tics, paraboles, automatismes, conventions, acceptés, reconnus. »[813]. Le montage se fait moyen d'exorcisme, et mise en scène de la tension entre le « je », le moi individuel, et le collectif qui parle dans le « jargon d'usage » utilisé quotidiennement par le sujet. Ainsi est mise en avant la possibilité d'un lyrisme critique, qui fasse jouer ensemble « ces deux alternatives de l'être », le sujet et la

[809] J. P. Bobillot, *Op. cit.*, p. 207
[810] Anne-James Chaton, *Op. cit.*, p. 117
[811] J. P. Bobillot, *Op. cit.*, p. 207
[812] Bernard Heidsieck, « Notes sur le poème-partition B2/B3 », *Partition V, Op. cit.*, p.
[813] *Idem*

foule, l'un et le multiple, le « je » et la rumeur du monde, que l'on retrouve, nous l'avons vu, aussi bien chez Anne-James Chaton que chez Olivier Cadiot.

Or ce jeu ou cette tension est celle-là même du ready-made, à la fois refus de l'expression personnelle, recherche de l'impersonnalité, et comble de la personnalité dans la primauté accordée au choix, à travers lequel le sujet refait surface, tension cristallisée par la question de l'auteur, dont la présence est perceptible en creux.

2 / « c'est toujours choisir » : une présence en creux

Même s'il se fonde sur l'indifférence comme chez Duchamp, le choix est en effet au cœur du processus conduisant au ready-made, et c'est à travers cet acte que le sujet, évacué du dispositif énonciatif, fait retour de façon plus ou moins marquée. Parfois actée par l'inscription du nom, ce qu'Aragon nomme « la personnalité du choix » reste d'une importance cruciale dans l'interprétation du poème ready-made, le lecteur étant à chaque occurrence mené à s'interroger sur la raison de ce choix. Si le sujet s'absente en tant que voix, il affirme sa présence, voire sa toute-puissance, à travers son geste même de sélection. C'est ce qu'Aragon souligne lorsqu'à propos du ready-made il note :

> « Ce qui est maintenant soutenu, c'est la négation de la technique d'une part, comme dans le collage et s'y ajoutant celle de la personnalité technique (…). Et l'on voit naître de ces négations une idée affirmative qui est ce qu'on a appelé *la personnalité du choix*. »[814].

Aragon met ici très justement l'accent sur le caractère fondamentalement dialectique du geste qui préside au collage comme au ready-made, à la fois négation de la personnalité de l'auteur et affirmation du sujet comme instance de contrôle. Sauf bien sûr quand le hasard entre en jeu comme c'est le cas dans le collage dadaïste ou le cut-up où, cependant, le caractère aléatoire du montage se veut le reflet d'un « choix » de l'inconscient qui trouve à s'exprimer par ce biais. Henri Béhar parle ainsi du collage comme d'une « opération perverse », car « en feignant de s'effacer derrière la rumeur publique et multiple, le poète ne fait qu'affirmer davantage son rôle puisque c'est lui qui sélectionne les propos, les dispose sur la page blanche et les coule dans son propre discours » [815].

[814] *Op. cit.*, p.49
[815] *Op. cit.*, p.136

L' « écriture » poétique se définirait alors comme opération de choix, volontaire ou involontaire, à l'exclusion de tout autre « effort au style ». On rejoint l'idée duchampienne de la définition de l'art tout entier comme choix :

> « Le mot "art" d'ailleurs, étymologiquement, veut dire faire, tout simplement faire… Qu'est-ce que faire ? Faire quelque chose, c'est choisir un tube de bleu, un tube de rouge, en mettre un peu sur sa palette, et toujours choisir la qualité du bleu, la qualité du rouge, et toujours choisir la place sur laquelle on va la mettre sur la toile, c'est toujours choisir. Alors, pour choisir, on peut se servir de tubes de couleur, on peut se servir de pinceaux, mais on peut aussi se servir d'une chose toute faite, qui a été faite, ou mécaniquement, ou par la main d'un autre homme, même, si vous voulez, et se l'approprier, puisque c'est vous qui l'avez choisi. Le choix est la chose principale, même dans la peinture "normale".[816]

Le choix est ainsi le lieu où le sujet fait retour, ce qui permet l'individuation de l'œuvre, fait que du « je » se donne à entendre dans la mesure où ce choix est aussi une forme d'appropriation. Le sujet revient par la bande, « par les bords » : « il n'est pas « créateur », ni producteur de son discours, d'accord, mais il *s'approprie*, ou s'il on préfère il *active*, ces morceaux de langue qu'il trouve pré-produits, déjà usinés, en kit, prêts à servir. »[817]. La signature, l'inscription du nom propre, est donc bien un acte d'énonciation, dans lequel se lit une intention :

> « Dans les textes imprimés, toute l'énonciation est prise en charge par une personne qui a coutume de placer son *nom* sur la couverture du livre, et sur la page de garde, au-dessus ou au dessous du titre du volume. C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur*. »[818]

Le sujet fait ainsi retour dans l'exhibition de l'acte dont procède le ready-made, dans la mémoire du choix qui en est à l'origine, où se lit la trace d'une subjectivité qui ne se définit qu'en relation, si ce n'est en conflit, avec l'objet prélevé, et non dans une énonciation linguistiquement repérable. Dès lors, c'est la question de la trace qui se pose : par quels moyens ce sujet se manifeste-t-il s'il n'est pas instance énonciative ? Là encore, il convient de quitter le « texte » pour s'intéresser au dispositif dans la mesure où c'est bien à ce niveau que le sujet, et, partant, quelque chose comme une forme de lyrisme peut se lire.

[816] Entretien avec G. Charbonnier cité par Thierry de Duve in *Résonances du ready-made*, *Op. cit.*, p.142
[817] Claude Pérez, *Op. cit.,* p. 286
[818] Philippe Lejeune, *Op. cit.*, p. 23

3 / Le(s) lyrisme(s) se manifeste(ent) dans la mise en dispositif

Le lyrisme se manifesterait ainsi dans la mise en dispositif, ou plutôt les lyrismes, le pluriel se justifiant ici par l'éclatement de la notion de lyrisme à partir du moment où celle-ci se voit mise en critique par le poème ready-made. L'examen critique de la notion provoque en effet une fissure dans l'unité lyrique, dont les diverses facettes sont tour à tour mises à l'épreuve. On fera ainsi le départ entre un retour du sujet lyrique rendu possible par le dispositif qui trahit la présence d'une personnalité malgré l'absence de trace énonciative et ce qui apparaît comme relevant d'une dissociation du lyrisme et de l'expression subjective, amenant à repenser la définition de la notion.

La plupart des poèmes ready-mades se voient privés, nous avons pu le constater, de l'instance énonciative dans laquelle s'incarne traditionnellement le sujet lyrique même si le « je » fait parfois retour de manière problématique. Cette absence d'empreinte déictique apparente les énoncés empruntés qui constituent le poème ready-made à des objets ou des images (qui le constituent parfois) de part la relation d'extériorité que le sujet entretient avec eux. Pourtant ces dispositifs que sont les poèmes ready-mades se constituent en partie en discours, dont nous avons commenté les contenus divers, au sens où une subjectivité s'y donne malgré tout sinon à lire ou à entendre, du moins à ressentir. Un mode d'énonciation singulier y est ainsi à l'œuvre, que nous pourrons qualifier, à l'instar de Christian Metz, d' « énonciation impersonnelle ». Réfléchissant à la question de l'énonciation au cinéma, ce dernier, dans *L'Enonciation impersonnelle, ou le site du film*, propose une « reconversion » de la notion, et invite à concevoir « un appareil énonciatif qui ne soit pas essentiellement déictique (et donc anthropomorphique), pas *personnel* (comme les pronoms que l'on appelle ainsi) »[819]. Ainsi, pour l'auteur, l'énonciation au cinéma ne se marque pas par des empreintes déictiques mais des « constructions réflexives », ce qui, nous semble-t-il, est précisément le cas dans le poème ready-made, qui, en tant que dispositif, est de l'ordre de la construction réflexive, qui ne cesse de se désigner en tant qu'acte, en tant que processus incluant le lecteur. A la conception linguistique de l'énonciation développée notamment par Catherine Kerbrat-Orecchioni comme trace de subjectivité dans la langue s'oppose alors l'idée selon laquelle « l'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de

[819] Christian Metz, *L'Enonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p.19

ce texte comme d'un acte »[820], à cette nuance près qu'à la notion de texte nous substituons celle de « dispositif ». L'énonciation du poème ready-made serait ainsi d'ordre impersonnel, le poème parlant de lui-même et de son mode d'action par la mise en dispositif de l'emprunt, ce qui, d'un point de vue sémiologique, se traduit moins dans le contenu linguistique du poème que dans l'ensemble des traitements auxquels l'emprunt s'est vu soumis, autant de traces non discursives dans lesquelles se lit une énonciation.

Pour revenir au domaine strictement littéraire, on pourrait rapprocher cela de qu'Emmanuel Souchier nomme l' « énonciation éditoriale »[821], étant entendu que, comme nous avons déjà pu le remarquer, l'auteur du poème ready-made se trouve dans une position proche de celle de l'éditeur, sa tâche consistant à éditer un objet qui lui préexiste, cette position l'amenant d'ailleurs parfois à occuper des espaces d'ordinaire réservés au discours éditorial (quatrième de couverture, préfaces, notes etc.). Comme le remarque Philippe Castellin, la figure même du poète se voit remodelée par ses interventions à de multiples niveaux, qui rend sa présence plus diffuse que dans la simple énonciation d'un « je » :

> « On pourrait même (…) se demander si la logique inhérente à l'expérimentation poétique contemporaine ne porte pas comme conséquence nécessaire le remodelage de la figure traditionnelle du poète : que l'on parle de l'attention vouée au mode de production, diffusion, réception de l'objet, ou bien de l'organisation de réseaux et de manifestations, c'est en effet d'une transformation radicale de cette image qu'il s'agira. Qui entend restaurer les conditions de la synergie vie/poésie, dépasser la clôture du texte ou du livre, ne peut s'extraire du monde la communication ou de l'action. »[822]

Sans recouvrir totalement le concept élaboré par Emmanuel Souchier qui concerne tous les dispositifs textuels quels qu'ils soient, le type d'énonciation à l'œuvre dans le poème ready-made est cependant comparable en ce que celle-ci se profère bien à travers des entités graphiques et visuelles et non à travers des marques linguistiques. En outre, à l'instar de ce qui se produit dans l'énonciation éditoriale, le mode d'énonciation à l'œuvre dans le poème ready-made est d'ordre collectif. Si, pour Emmanuel Souchier, le concept d'énonciation éditoriale « annonce une théorie de l'énonciation polyphonique du texte produite ou proférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre »[823], l'énonciation mise en œuvre par le dispositif du ready-made procède d'une

[820] *Ibid.*, p.20
[821] Emmanuel Souchier, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie* n°6, « Pourquoi des médiologues ? », 2nd semestre 1998, Paris, Gallimard, 1998, p.137-145
[822] Philippe Castellin, *Op. cit.*, p. 348
[823] *Ibid.*, p.141

polyphonie comparable, le poème se constituant en « texte second »[824] dont le signifiant n'est pas uniquement constitué des mots de la langue « mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme »[825], bref, par sa mise en dispositif. A l'énonciation entendue comme acte individuel d'utilisation de la langue se substitue ainsi un autre type d'énonciation, non discursive, où se donne à voir le projet de l'auteur, ainsi que le préconise Ulises Carrión au début des années 1980 dans *Quant aux livres* à propos du « nouvel art de faire les livres » :

> « Dans l'art ancien, les mots d'un livre véhiculent les intentions de l'auteur. C'est pour cette raison qu'il les choisit soigneusement. Dans le nouvel art, les mots d'un livre ne véhiculent aucune intention ; ils servent à former un texte qui s'intègre au livre, et c'est ce livre, dans son ensemble, qui véhicule les intentions de l'auteur. Dans le nouvel art, le plagiat est le b.a.-ba de l'activité créatrice. »[826]

C'est ainsi dans la mise en dispositif, fut-elle minimale, qu'une forme d'énonciation et, partant, de subjectivité, peut être décelée. Plus de chant ici, mais un sujet lyrique mutique, présent en filigrane, dont la présence est rendue visible par le montage dans le ready-made aidé (comme chez Olivier Cadiot où la grammaire de Cayrou subit un certain traitement, les fragments choisis, ordonnés, mis en page), par les interventions diverses de l'auteur sur l'emprunt (le dessin manuscrit de Mickey Mouse dans le « Poème métaphysique n°50 » de Julien Blaine), mais aussi par les modifications liées au transfert intermédiatique dans l'ensemble des ready-mades, et aux minuscules perturbations que cela suppose, qui fonctionnent comme autant de traces énonciatives et permettent au « je » d' « entrer dans le jeu », selon l'expression de Julien Blaine, par une porte dérobée :

> « dans le livre il y a aussi le volume, la matière, la mobilité, qualités qui provoquent autant de surprises en permettant à je, d'entrer dans le jeu, trois autres jeux et c'est encore le dépassement de la création conçu et concevable, l'entrée dans un domaine extérieur à son univers et l'environnement de tout l'inconcevable. »[827]

Encore une fois, les métaphores employées par la théorie linguistique ne trouvent pas de meilleure explicitation que dans leur confrontation à la poésie sonore, où la présence, physique, d'une voix, celle-là même de l'auteur présent sur scène pour sa performance, fait littéralement entendre à l'auditeur / spectateur la dissociation entre locuteur et énonciateur, et, par conséquent, la place du dispositif dans la mise en place d'une ré-énonciation où affleure le

[824] Emmanuel Souchier, *Op. cit*., p.144
[825] *Idem*
[826] Ulises Carrión, *Quant aux livres / On books*, Genève, Héros-Limite, 2008, p.47
[827] Julien Blaine, « Je dans le jeu » (texte paru initialement dans *Open* n°3, janvier 1968) *Blaine au Mac, un tri, Op. cit.*, p.59

sujet. Ainsi lorsque Bernard Heidsieck lit à haute voix un exposé bancaire ou n'importe quel autre énoncé qui n'émane pas de lui, dont il n'est pas l'énonciateur mais seulement le locuteur momentané, voix parfois redoublée, lors de la performance, par la diffusion via des haut-parleurs du même texte toujours lu par l'auteur, l'ensemble du dispositif rend immédiatement sensible le dédoublement :

> « Exposant, à la verticale, ce corps – source et non source à la fois de cette voix - , face à l'auditeur/spectateur (…) ; exhibant, sans détours, la dissociation qui s'est opérée en amont (et qui, chaque fois, s'opère à nouveau, live) entre ce corps et cette voix (…) l'audio-poète, dès lors qu'il se fait poète-en-action, se refuse, *visiblement*, à passer pour le maître-de-sa-voix. »[828]

Un dispositif comparable est à l'œuvre chez Anne-James Chaton qui, lors de ses performances, se présente de la même manière, debout, immobile, les yeux rivés sur le texte dont la lecture se fait sur un ton monocorde, robotique, présentant ainsi au spectateur un corps et une voix déshumanisés. Lors de la lecture de « Autoportrait à l'écharpe rouge », un enregistrement diffusé par haut-parleur énonce en outre, en boucle, la conclusion du bilan sanguin, « tout est normal », renforçant encore, par la répétition, l'impression mécanique qui se dégage de l'ensemble. Le spectateur assiste alors au spectacle paradoxal d'un corps qui s'efface au moment même où il tente de se dire, mais qui reste pourtant face à lui dans une présence qui, malgré l'effet de mécanisation, est bien réelle, physique, incarnée. La voix du poète, son grain propre qui se fait entendre vaut comme signature orale, celle du corps qui, à défaut de se dire de manière satisfaisante, ne laisse pas de faire événement par la prise de parole même, permettant malgré tout une forme de singularisation. Ainsi le dispositif fait-il entendre la lutte à l'œuvre dans la poésie ready-made entre les différentes instances dont le sujet se constitue, faisant apparaître une unité impossible, problématique :

> « Cette voix – *voix propre, voix-du-poème* – n'est autre que celle du "je" qui est "un autre" (…). Ainsi la Poésie action apparaît-elle comme l'ultime phase de cette grande entreprise historique de liquidation du romantisme et de la "poésie subjective", à laquelle Rimbaud, jetant les bases de sa "poésie objective", conviait les "horribles travailleurs" à venir. »[829]

Poésie « objective » donc mais qui reste tendue par la question du sujet, dans ce que l'on pourrait nommer sinon un lyrisme objectif, du moins une mise en scène critique du lyrisme via la mise en dispositif, amenant, en tout cas, à dissocier le lyrisme de l'expression d'une subjectivité singulière au profit d'un sujet collectif problématique.

[828] J. P. Bobillot, *Op. cit.,* p.191
[829] J. P. Bobillot, *Ibid.*, p.192

La mise en relation, paradoxale, du lyrisme et du dispositif peut amener à opérer une dissociation complète du lyrisme et du sujet dans l'idée d'un lyrisme comme énergie émanant du dispositif à lui seul. Une telle définition semble totalement dénaturante pour la notion, mais entre malgré tout en résonance avec l'idée du lyrisme comme chant. En effet même si de chant il n'est plus question, il en resterait, dans le dispositif, quelque chose comme la vibration, aussi bien visuelle que sonore.

C'est à une telle proposition que l'évocation par Apollinaire des « idéogrammes lyriques » pour désigner ses calligrammes, semble devoir aboutir. Si la conception du lyrisme comme chant cantonne celui-ci à la voix, et, partant, à une vision phonocentriste de l'écriture, comme nous avons pu le constater plus haut, la proposition d'un « lyrisme visuel » par Apollinaire semble permettre un infléchissement de la notion : « les artifices typographiques, poussés très loin avec une grande audace, ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel presque inconnu avant notre époque. »[830] Laurent Jenny[831] évoque, à propos des *Calligrammes*, un amuïssement de la voix lyrique, une conversion du lyrisme qui ne se pense plus comme chant mais se dégage de la multiplicité des relations plastico-sémantiques à l'œuvre dans le poème qui sont, pour l'auteur, aussi expressives que les mots qui les composent. Loin d'être le fruit d'un trajet de la voix de l'intérieur vers l'extérieur, le lyrisme ainsi pensé se contente de la surface, se fait sentir dans les relations tissées à l'intérieur du poème même. Ainsi, le lyrisme est d'abord énergie qui « découle d'un dispositif de figuration ». Si le poème ready-made ne procède pas des mêmes relations que les calligrammes d'Apollinaire, il n'en reste pas moins que la conversion du lyrisme qui s'y opère permet de le penser en lien avec le dispositif.

Une énergie qui découle d'un dispositif, c'est précisément la manière dont Olivier Cadiot et Pierre Alféri envisagent la notion dans le *Revue de Littérature Générale* : « l'énergie des textes (ou leur lyrisme) ». Ni genre, ni même ton particulier, le lyrisme pourrait être cette énergie, qui n'a pas besoin de la présence effective d'un sujet : elle peut être produite mécaniquement, d'où le titre fameux du n°1 de la revue : « La mécanique lyrique ».

> « Vous avez vu la mécanique, mais où était le lyrisme ? S'il s'agit d'un supplément d'âme ou du ronflement d'un moteur, alors le

[830] Apollinaire, « L'esprit nouveau et les poètes », (*Mercure de France*, 1918), *Œuvres Complètes en prose* t.II, p.944

[831] Laurent Jenny, « Apollinaire et le lyrisme visuel », Journée d'étude « Le poème visuel », ENS Ulm, le 26/01/2007, communication non publiée

> lyrisme n'est nulle part. Et on peut toujours reprocher à l'anatomiste de ne pas trouver l'âme, ou rejouer l'expression contre la technique, le sentiment contre la forme. Dans ce titre, "lyrisme" désignait l'énergie même de cette mécanique littéraire qui change les formes en contenus et vice versa. Plutôt qu'un affect ou un ton particulier, le "lyrisme" est une activité première de l'écriture qui lui donne sa tension. Inséparable d'une mécanique comme un acte de ses conditions, comme la course de la succession de ses foulées. »[832]

Le lyrisme, si l'on veut maintenir ce terme, se situerait donc dans l'acte même dont procède le ready-made, troisième dimension ou résidu irréductible à la formulation, à la description, au démontage systématique des textes. Pour Olivier Cadiot et Pierre Alferi, ce « reste »

> « n'est pas ailleurs, au fond d'un puits, il est dans l'opération même. Tant qu'il reste l'inconnue de l'équation, reste = x, tant qu'il n'est pas hypostasié en objet de culte, il ne manque pas. Il fait au contraire jouer les pièces, tourner la machine par décalage moteur. »[833]

Ce « décalage moteur », producteur d'hétérogénéité, n'est autre que cette tension qui travaille le dispositif, lui permet de fonctionner, entre l'emprunt et son contexte d'accueil. Ce qui se produit par le montage pour Cadiot et Alferi, la « concurrence des voix » productrice de relief sur la surface des textes, se produit dans le ready-made pur par le simple geste de déplacement.

> « *L'Art poétic'* correspond à une période de jeunesse où l'on éprouve parfois le besoin d'inverser un rapport à soi. Le passage par la grammaire et le cut-up (qui est presque un travail de plasticien) m'a permis de me distancier de mes affects et de mon intimité en découpant et agençant des morceaux de langue collective. L'enjeu était finalement de produire du lyrisme par d'autres moyens, de dépasser les oppositions traditionnelles entre forme et fond, émotion et concept »[834]

Il s'agit bien, pour Cadiot, de trouver un lyrisme qui se détache de la conception traditionnelle du terme, qui ne soit pas du côté de l'expression des affects. Un lyrisme impersonnel, en quelque sorte. Ainsi, malgré le caractère anonyme du matériau utilisé et l'absence de sujet d'énonciation, du « je » se donne à lire, comme le précise Julien Blaine à propos d'une œuvre intitulée « breuvages épandus », performance au cours de laquelle l'auteur jette sur un tapis des lettres colorées préalablement mélangées dans un verre : « le règle du jeu c'est justement ça : créer l'amorce, le geste initial et se laisser dépasser, ce dépassement est riche de je »[835]. Au cours de cette œuvre, la lecture des lettres répandues au sol « est propre à chacun »,

[832] *Revue de Littérature générale n°2,* « Digest », *Op. cit.,* n. p.
[833] *Ibid.*
[834] « Cadiot, l'expérience poétique », entretien avec Aurélie Dijan, *Chronic' art.com,* le 11/ 05/2005, http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1286
[835] *Op. cit.*, p.59

l'auteur n'intervenant pas a posteriori sur leur ordonnancement. Dès lors, « seul le geste qui est celui du joueur compte, le résultat importe moins »[836]. Le processus ici à l'œuvre est celui là même du poème ready-made où, malgré l'absence apparente du sujet, le dépassement du geste initial est aussi « riche de je ».

Ainsi, bien que procédant a priori d'un geste violemment anti-lyrique, le ready-made montre, à l'examen, une relation au paradigme plus complexe, dans la mesure où derrière la posture anti-lyrique se donne à voir une réflexion en actes sur le lyrisme, sa possibilité, ou son impossibilité, ce qu'il peut recouvrir, comment il peut être repensé dans une perspective nouvelle. Le ready-made oscille ainsi entre la sortie pure et simple du paradigme et sa mise à nu, mais mène, en tout cas, à la possibilité d'une dissociation de la poésie et du lyrisme, faisant par ce biais même chuter un premier paradigme.

[836] *Idem*

II / Mises en vers

Le second grand paradigme mis à mal par le poème ready-made est d'ordre formel : il s'agit de l'assimilation entre la poésie et sa manifestation formelle, censée être le vers, métrique ou non. Prenant pour matériau de base l'énoncé banal, tout fait, quand ce n'est pas l'image ou l'objet, le ready-made semble devoir nécessairement exclure le vers. Quoi de plus prosaïque en effet qu'un mode d'emploi ou un texte de petite annonce, autant d'énoncés d'ailleurs situés en deçà de la distinction vers / prose ? Pourtant force est de constater que le vers n'est pas, loin de là, absent de notre corpus, la mise en dispositif de ces énoncés, images ou objets pouvant aboutir à la production d'un poème en vers. Ainsi, moins qu'une contestation de l'assimilation poésie / vers, déjà formulée de longue date avec l'invention du poème en prose, c'est, à nouveau, à une mise en scène et en question de la relation entre la poésie et le vers que nous avons ici affaire. La question est alors de savoir si la mise en vers d'énoncés prosaïques doit être comprise comme une forme de poétisation du banal, ou si nous devons y voir la reprise ironique de ce qui apparaîtrait comme un simple « spectacle typographique », « tic » poétique mis à nu et à distance par un geste critique.

A – Le spectacle du poème

L'incongruité apparente avec laquelle le vers fait irruption dans le poème ready-made conduit dans un premier temps à considérer les effets produits par l'écart entre l'aspect formel du poème et son contenu a priori non poétique, ou, du moins, qui ne présente aucune des marques stylistiques qui caractérisent d'ordinaire l'énoncé reconnu comme « poétique », ce que nous avons pu constater en seconde partie. Cette discordance induit une tension qui amène le lecteur à prendre acte de ce qui lui apparaît comme allant de soi dans la poésie versifiée traditionnelle, selon un processus de mise à nu propre au ready-made qui nous est désormais familier, à savoir l'importance de ce que nous nommerons l' « image » du poème dans la constitution de la poéticité.

1 / L'image du poème

Deux cas de figure doivent ici être distingués en fonction de l'intervention ou non de l'auteur sur l'emprunt. En effet dans certains cas ce qui apparaît au lecteur comme relevant du poème en vers n'est autre que l'emprunt lui-même, n'ayant pas subi de modifications, là où, dans beaucoup d'autres, la forme versifiée est le résultat d'un nouvel ordonnancement spatial des énoncés ou de tout autre matériau.

Dans le premier cas, le changement de contexte de l'emprunt permet d'y déceler sinon des vers, du moins une image de vers, comme si le poète s'employait, par son geste de déplacement, à isoler une image de poème ailleurs que dans la poésie. Cela est visible dans le poème de Jean-François Bory, « Poème carte postale » par la place du titre, centré dans la partie haute de la page, puis la présence d'un bloc de texte situé au milieu de la page, entouré de blanc, six lignes de longueurs inégales, chacune débutant par une majuscule (on notera la présence d'un point à chaque fin de ligne, manifestant une correspondance parfaite du mètre et de la syntaxe). Une telle configuration spatiale dans ce contexte, la page d'un recueil poétique, fait apparaître une image de poème, comme si le déplacement avait pour conséquence de révéler le poème latent dans l'écrit d'origine, celui de la carte postale. Le poème sans titre de Julien Blaine est comparable à celui-ci. Quatre groupes de lignes inégales séparées par de blancs, y dessinent une image de poème, somme toute grossière, approximative, mais qui affleure malgré tout. Grossière, car, contrairement à ce que l'on peut observer chez Jean-François Bory, chaque ligne ne débute pas par une majuscule, qu'on retrouve même en milieu de ligne. Pourtant l'agencement typographique laisse persister malgré tout cette image, du fait de l'inégalité des lignes et de la distribution des blancs, mais aussi du fait de la présence de mots écrits en caractères majuscules dont le retour quasi systématique à chaque début de ligne donne à l'œil une impression d'unité, et souligne la régularité que forme le retour de la modalité impérative à chaque début de phrase. Cela permet de faire passer ce qui suit le troisième vers de chaque « strophe » pour une irrégularité (ce qui présuppose l'instauration préalable d'une régularité rythmique, celle-là même qui fait exister le vers comme tel). Ce troisième « vers » et les suivants donnent ainsi l'impression d'avoir affaire à un enjambement :

> « COULEZ MOI très rapidement
> après mise en place. Par temps pluvieux
> enduisez ma tranche de paraffine.
> DECROFFREZ MOI 24 à 48 h après coulage. »

La solution qui s'offre alors est pour le moins problématique du point de vue des règles de versification, mais elle s'impose au regard et à l'esprit du lecteur de par la prégnance visuelle de la typographie. On peut y voir deux enjambements successifs, le vers, toujours visible malgré l'absence de majuscule initiale par un passage à la ligne non contraint et l'absence de justification à droite du texte, se faisant libre et allant à l'encontre de la règle de concordance entre le mètre et la syntaxe par la présence d'une ponctuation forte en son milieu. On peut également y voir quelque chose qui serait davantage de l'ordre du verset, notamment aux « strophes » suivantes où la longueur plus importante des lignes les fait tendre vers cette forme.

A ces tentatives pour déceler sinon le vers, du moins son image dans les écrits de tous les jours, on opposera l'ensemble des phénomènes de transposition graphique à l'œuvre dans de nombreux poèmes ready-mades, qui consistent pour l'auteur à mettre l'élément emprunté en vers. Cette entreprise semble pour le moins paradoxale et provocatrice, puisque l'emprunt n'est pas, dans ce cas, en vers, mais est nécessairement de l'ordre de la prose, en deçà même de la distinction vers / prose, voire même ne relève pas de l'écrit. La mise en vers n'apparaît alors que comme une mise en forme externe rendant le résultat obtenu conforme à l'idée que l'on se fait du poème, un ensemble de lignes inégales disposées sur une page blanche, soit une image. Le poème « Dernière heure » de Cendrars, transposition en vers d'un fait divers tiré de journal, en est un exemple, bien que les légers remaniements auxquels se soit livré l'auteur sur le texte d'origine indiquent, nous le verrons, un souci de l'écriture. Cette pratique est également à l'œuvre dans les poèmes « Splendid tours » et « Portrait en rouge de Julien Blaine » de Jean-François Bory. Dans le premier, un extrait de guide touristique originellement en prose (on y trouve un discours de type explicatif encadrant un petit récit narrant un épisode au cours duquel Catherine Sforza s'est illustrée par son héroïsme, lié à l'histoire de la citadelle décrite donc) se voit transposé en vers brefs de longueur inégale, nettement délimités par la présence d'une majuscule à l'initiale de chacun d'eux, majuscule qui ne trouve pas de justification syntaxique, conformément à la règle :

> « Forli fut seigneurie
> Indépendante aux XIIIe et XIVe s.
> Sa citadelle (rocca) fut défendue
> Héroïquement
> (En 1500)
> par Catherine Sforza »

Ces vers sont regroupés en trois strophes, deux sizains et un quatrain final, ce qui n'est pas le cas du second, « Portrait en rouge de Julien Blaine », où ce qui apparaît également, pour les mêmes raisons, comme des vers de longueur décroissante à partir du treizième, sont disposés de manière continue :

> « Vitesse de sédimentation 1 heure 5 / 2 heures 15
> Cholestérol total 1,90
> Lipides totaux 5, 40
> Triglicérides 0, 40
> Glycémie 1, 08
> Urée 0, 26 »

Chez Bernar Venet, la disposition formelle des énoncés faisant état de statistiques diverses n'est pas sans rappeler le verset de par la longueur des lignes :

> « Le nombre de chômeurs de plus de 50 ans, lui, a
> augmenté de 0,8%.
> Le chômage de longue durée qui frappe surtout les
> salariés âgés, résiste toujours.
> Il a progressé de 0,2% en un mois et de 4,5% en un an. »[837]

Ici perturbée par la présence de chiffres, la lecture de ce qui se présente comme des vers devient impossible lorsque ceux-ci sont composés non plus de texte, mais d'objets ou d'images, comme nous pouvons le voir chez Jírí Kolár par exemple qui, bien qu'utilisant des objets dans ses poèmes, n'en conserve pas moins une forme qu'il qualifie lui-même de « classique ». Ainsi à propos de ses « poèmes à nœuds », composés à l'aide de cordelettes nouées attachées à un fil, le poète explique son souci de conservation de la ligne par le souhait de ne pas faire de « collage » mais d'aboutir à une forme satisfaisante :

> « Il fallait que quelque chose demeure, que la ligne soit préservée On a déjà eu assez de mal à comprendre quand j'ai prétendu faire des vers blancs avec des poèmes-objets ou des tableaux-poèmes. Quand j'ai voulu choisir une autre forme, ce n'était qu'un collage. J'ai dû revenir au mode classique d'expression linéaire, c'est-à-dire des vers qui se suivent de façon cohérente. »[838]

La structure classique du poème est ainsi préservée dans des poèmes comme le « Poème à brèmes », composé d'un agencement de cartes à jouer clairement disposées de manière à former des vers. Le tout forme ainsi un huitain sans qu'aucun mot ne soit lisible. Le « Pictogram sonnet » d'Edouardo Kac peut être rapproché de cet exemple, qui se présente, ainsi que son titre l'indique, comme un sonnet composé exclusivement de pictogrammes alignés les uns à côté des autres. Dans les deux cas l'emprunt est de l'ordre du multiple décomposable en unités distinctes (une carte à jouer, une vignette bleue au format carré

[837] Bernar Venet, *Apoétiques*, *Op. cit.,* p.77
[838] Jírí Kolàr, *L'œil de Prague, Op. cit.,* p. 182

contenant un pictogramme), ce qui autorise un rapprochement avec les unités linguistiques traditionnellement prises en compte dans la définition du vers que sont les syllabes. Le récepteur est alors amené, devant ces formes qui lui sont visuellement familières, à vérifier le respect de la forme affichée jusque dans le décompte des unités équivalant aux syllabes. Ainsi peut-il sans difficulté identifier dans le poème de Kolàr une alternance de pentasyllabes, quadrisyllabes, hexasyllabes et une « chute » en un vers très court de seulement trois cartes, à moins que les cartes ne représentent des mots. La concordance est en revanche beaucoup plus explicite dans le poème de Kac, où l'isosyllabisme saute immédiatement aux yeux du fait de la régularité graphique imprimée par les cartouches contenant le pictogramme, qui autorise un alignement parfait, et facilite le décompte. Chaque vers est invariablement composé de dix pictogrammes, conformément à la règle d'isosyllabisme à l'œuvre dans la forme fixe adoptée, le sonnet. En outre chaque strophe, séparée de la suivante par un blanc plus important est clairement identifiable, nous y voyons ainsi immédiatement deux quatrains suivis de deux tercets, soit la structure canonique du sonnet, alors même qu'aucune lecture au sens propre du terme n'est amorcée compte tenu de la nature exclusivement iconique du contenu du poème. Une tension est, ici comme chez Kolàr, à l'œuvre, comparable à celle qui s'opère dans le poème de Man Ray « Lautgedicht » (1924), où les mots du poème ont été remplacés par des traits au marqueur noir, de longueurs inégales, ne laissant subsister que l'image d'un poème en vers et en strophes.

Ces poèmes ready-mades aidés mettent en place une forme qui fait visuellement signe vers la tradition poétique, et celle-ci se voit de la sorte mise en scène et questionnée par l'inadaptation manifeste entre cette forme et son contenu obstinément muet. Qu'ils soient partiellement récalcitrants à l'oralisation, via la présence de chiffres qui frappent d'abord l'œil, ou tout bonnement impossibles à oraliser, lorsque les mots se voient remplacés par des objets ou des images, ces poèmes mettent en avant le caractère visuel du vers et de la forme poétique, qui fonctionne d'abord comme un signe visuel de poéticité : en l'absence de traces stylistiques de poéticité, il reste pour identifier le poème comme tel, l'image qu'il présente d'abord à l'œil du lecteur. Partant, de tels poèmes invitent à adopter une définition purement graphique du vers, dans ce qui apparaît alors comme une radicalisation à l'extrême des questionnements auparavant apportés par l'apparition du vers libre. Ce dernier, on le sait, amène en effet, à la toute fin du XIXe siècle, à dissocier le vers du mètre en mettant à mal les règles du dénombrement et de la rime, posant ainsi la question de l'existence purement orale

du vers, et mettant l'accent sur l'indispensable prise en considération de la typographie dans sa définition, comme le rappelle Jacques Roubaud dans *La Vieillesse d'Alexandre* :

> « Le *vers libre*, comme forme ("forme appelée vers"), est essentiellement une réponse à une question qu'on peut formuler ainsi : *qu'est-ce qu'un vers ?* Et le vers libre est cette réponse : *Aller à la ligne.* »[839]

Selon Jacques Roubaud en effet, là où, dans pour le vers compté, la rime et les rythmes métriques qui créent sa structure « portent la voix », reléguant idéalement la disposition écrite au rang de « partition » le vers libre, dont la stratégie primordiale est d'être « une stratégie de coupures », ne saurait avoir d'existence purement orale, malgré le fait qu'il puisse constituer une unité rythmique. Dès lors, « en l'absence de toute définition sonore, la position du vers dans une page sera sa définition »[840] :

> « (…) le vers libre, pour lequel la fin du vers n'est pas définie de *manière interne* par une *mesure rythmique* répétable, a une existence écrite et, puisque destiné à être transmis par l'imprimé, une existence *d'abord typographique*. Sa définition doit obligatoirement le situer par rapport à ce qui n'est pas lui, à ce qui est typographiquement le *non vers*. »[841]

Si Roubaud fait par la suite remarquer que le vers libre « n'atteint jamais le stade où la vision est irréductible à la diction », et qu'il ne saurait, dès lors, être perçu comme une « unité purement écrite »[842], force est de constater que ces poèmes nous invitent à conclure qu'il n'en est rien, sauf à considérer que nous n'avons pas affaire à des vers stricto sensu mais à des images de vers, des représentations de vers, compte tenu du fait que ces derniers sortent du domaine de l'écrit. Il n'en reste pas moins, et le premier ensemble de poèmes ready-mades qui mettent en avant la présence de telles images de vers dans les écrits les plus quotidiens, les moins « poétiques » le montre également avec éclat, que ces poèmes, du fait de la reconnaissance immédiate de la forme vers et par conséquent de la forme poème par le récepteur, révèlent le caractère d'abord graphique de ce dernier : c'est en effet uniquement parce que les éléments empruntés sont ainsi disposés sur la page qu'ils sont reconnus comme les parties d'un poème. L'exhibition de cette dimension graphique en révèle la fonction métatextuelle, comme le souligne Jacques Anis :

> « Le poème s'oppose à la prose par l'absence de justification à droite : les vers sont des lignes inégales, commençant en règle générale par des capitales. Les strophes sont signalées par des interlignes ; les vers

[839] Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay, 1988, p. 117 (en italiques dans le texte)
[840] *Ibid.,* p.119
[841] *Ibid.*, p.120
[842] *Idem*

> courts sont marqués par des retraits. D'autre part, les genres particuliers appelés formes fixes comme le sonnet ou la ballade se caractérisent par des formes visuelles particulières. »[843]

Les poèmes auxquels nous avons ici affaire mettent ainsi à nu cette fonction métatextuelle en dépouillant le poème de toute rythmicité phonique, et tendent en quelque sorte au lecteur un piège qui l'oblige à considérer ses propres réflexes de lecture de manière réflexive. Le ready-made nous montre à quel point, « nous qui faisons partie des cultures lisantes, nous sommes habitués à la visualité d'un poème et nous avons appris à discerner d'un seul regard le texte poétique du texte non-poétique. »[844] Et c'est précisément cette habitude qui est mise à l'épreuve, dans la mesure où cette reconnaissance enclenche un processus décrit par Reinhard Krüger de la façon suivante :

> « au moment où apparaît une disposition typographique particulière du texte, disposition que nous reconnaissons comme appartenant aux possibilités d'expression visuelle du texte, nous entrevoyons déjà sa poéticité et nous sommes tentés de vérifier notre supposition dans le texte. »[845]

Or le poème ready-made, particulièrement lorsqu'il est constitué d'images, déçoit immédiatement les attentes qui sont celles du lecteur au moment de la dite « vérification » en ne présentant que des éléments qui apparaissent a priori comme non poétiques. Une telle stratégie déceptive semble alors faire de la disposition typographique adoptée le signe nécessaire et suffisant qui confère une poéticité au texte, dénonçant par là même la convention sur laquelle repose cette dernière.

2 / Une forme vide ?

Une forme vide, c'est bien la manière dont le vers apparaît dans le poème de Man Ray, dont le titre « Lautgedicht », « poème sonore », est manifestement en contradiction avec l'irréductible mutisme du contenu. C'est précisément de cette tension entre la forme et le fond que naît le décalage comique, et partant, l'effet d'ironie dans les ready-mades versifiés, où la poéticité semble se réduire à une manifestation purement formelle, à ce que Denis Roche dans le *Mécrit* nomme le « spectacle de l'écriture »[846]. A l'instar des textes du *Mécrit* en effet, la

[843] Jacques Anis, *L'Ecriture : théories et descriptions*, Bruxelles, Editions Universitaires, De Boeck Université, 1988, coll. « Prismes », p.204
[844] Reinhard Krüger, « L'écriture et la conquête de l'espace plastique : Comme le texte est devenu image », in Alain Montandon (sld)*, Signe / Texte / Image*, Lyon, Césura Lyon Edition, 1990, p.44
[845] *Ibid.*, p.46
[846] Denis Roche, « Le mécrit », *La Poésie est inadmissible*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Fiction & Cie », p. 589

versification se réduit, dans ces poèmes, à un spectacle, un signe, comme l'explique Jean-Pierre Bobillot :

> « Lorsque Denis Roche – réduisant le poème au "spectacle de l'écriture" ou de "ce qu'ils nomment *poésie*" et, singulièrement, le vers au "spectacle de la versification" - décide, dans autre raison apparente (égalité segmentielle, "arrêt simultané de la voix et du sens", ou toute autre règle perceptible ou explicitable, d' "aller à la ligne", tout en *poursuivant*, volontiers, "sa" phrase, ou, quelquefois, en la plantant là, voire, plus volontiers encore, en *faisant mine de la poursuivre*, il est clair que la majuscule initiale, combinée au retour obstiné à la marge de gauche, n'a d'autre fonction que de *signifier* une forme : le vers, et à travers elle, un genre : la poésie »[847]

Si la dislocation du vers ne va pas aussi loin dans les poèmes ready-mades où le passage à la ligne respecte la syntaxe, la visée en est tout à fait comparable, qui fait employer à Christian Prigent l'expression rochienne de « spectacle typographique »[848] à propos de *L'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot. La mise en vers de textes explicitement non poétiques contribuerait ainsi à la mise à plat ironique d'une convention, mise à nu équivalente, dans l'ordre littéraire, de celle qu'opère le ready-made dans le domaine plastique.

La dimension ironique de l'entreprise est particulièrement prégnante, parce qu'assez systématique et programmée par la dimension réflexive du titre, chez Olivier Cadiot, où la mise en page convoque moins la tradition poétique, celle des formes fixes et des vers métrés comme c'était le cas dans les poèmes précédemment analysés, que ce qui se donne, depuis *Un Coup de dés* de Mallarmé, comme le signe de la modernité poétique, à savoir ce que nous nommerons la disposition « en constellation », pour reprendre l'expression mallarméenne (« rien n'aura lieu que le lieu excepté peut-être une constellation »). La « constellation », dispersion du vers libre sur l'unité page, reprise notamment par les poètes concrets (on pense bien sûr au recueil fondateur *Konstellationen* d'Eugen Gomringer, ainsi intitulé en hommage à Mallarmé), semble en effet, à la fin du XXe siècle, fonctionner, à l'instar du vers, comme un fort signe de poéticité et de modernité de part l'importance accordée au blanc typographique dans une poésie qui, selon la critique qu'en formule Bernard Heidsieck dès les années 1960, finit par se « noyer » dans la page, invitant à prendre le contrepied d'un poème qui, « passif », « ronronnait ou somnolait au plus profond de la page – alors bourrée de « résistance » ou devenue quasi blanche », cédant à la fascination de la « beauté du Vide »[849] qui finit par lasser le lecteur. *L'Art Poétic'* convoque cette disposition formelle dans la plupart de ses sections

[847] J. P. Bobillot, *Trois Essais sur la poésie littérale*, Romainville, Al Dante, 2003, coll. « & », p. 158
[848] Prigent, Christian, *Op. cit.*, p.250
[849] Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en… », *Notes convergentes, Op. cit.,* p.136

sur un mode parodique, comme dans « Pai-i-sage », où la référence mallarméenne semble poussée plus loin, ce que suggèrent la présence des caractères en italiques ainsi que leurs variations de tailles, évoquant visuellement la constellation mallarméenne ou encore dans « Delenda est Carthago », où les expressions latines présentées en gras, accompagnées de leur traduction française, parfois en italiques occupent l'ensemble de la page, cette dernière formant la seule unité stable tout au long de la section. La disposition graphique laissant la part belle au blanc semble ainsi être le principal « tic » mis en scène dans l'ouvrage.

L'idée de la mise en scène d'un spectacle typographique semble confirmée par la section « Poèmes à forme fixe » dans laquelle aucune des traditionnelles formes fixes n'est cependant à l'œuvre. En lieu et place des sonnets et autres ballades que le lecteur, orienté par le titre, s'attend à trouver, s'enchaînent des poèmes dont la disposition graphique très libre diffère d'une page à l'autre. La seule forme fixe disponible pour venir confirmer le titre est, isolé au bas de chaque page, un rectangle grisé dont la taille reste invariable, systématiquement accompagné d'une petite phrase située au bas de celui-ci à la manière d'une légende, phrase elle-même tirée du texte qui précède. L'ensemble apparaît ainsi comme une application détournée de l'expression « poèmes à forme fixe », la « forme fixe » ne désignant plus la forme globale du poème mais la présence, à l'intérieur de chaque poème, d'une forme fixe : un rectangle. La polysémie de l'expression sert ici de levier pour un pied de nez comique à la tradition. Plus encore, le rectangle, grisé, est bien ici une forme vide, voire même vidée, comme le suggère la présence de ce qui, là encore compte tenu de la disposition graphique, occupe la place d'une légende. Or la légende appelle l'image, ce qu'elle devait faire dans son contexte originel (probablement un manuel d'apprentissage de la langue anglaise) puisque chaque légende est la reprise d'un extrait du texte. L'image devait venir illustrer l'ensemble : « Where is Margaret ? », « Every garden is green now », « La rivière était toute couverte de plis d'argent ». Le gris du rectangle souligne alors l'absence de l'image appelée par la légende. Mais cette absence est parfois soulignée avec humour par les légendes « la nuit était si noire » et, à sa suite, « en quelques minutes le sol fut tout blanc », ces deux mentions suggérant précisément l'absence de toute image possible autre qu'un rectangle noir ou blanc. A ces deux exceptions près qui ne font que souligner de manière comique la règle, le rectangle est donc bien une forme fixe vide, et la notion de « forme fixe » se voit reléguée au rang de convention vidée de toute réalité.

Un panel de formes poétiques est donc mis en scène autour du vers mais aussi du poème en prose qui, bien que n'utilisant pas le vers, tire tout autant parti de sa disposition graphique sur la page pour se signifier comme poème. La bordure blanche le délimitant

comme « bloc » de prose vient en effet en signaler la brièveté et en dessiner la clôture, l'opposant ainsi à la prose romanesque ou à toute autre sorte de prose dont la spécificité est de nier la bordure de la page pour aller « en avant », se poursuivre sans interruption de page en page. Cela est par exemple le cas dans la section « Futur, ancien fugitif », où le texte des exercices à trous est disposé tel quel, sans avoir apparemment subi de remaniement spatial de la part de l'auteur. Pourtant, l'effet poème est bien présent, chaque page comportant invariablement trois paragraphes d'une prose certes littéralement trouée, mais bien reconnaissable malgré tout comme prose par son aspect de « bloc » compact et justifié à droite. Un tel effet de poème en prose est par ailleurs visible chez André Breton, dont le poème « Une maison peu solide » se présente de la même manière. Enfin apparaissent parfois des formes indistinctes, situées entre le vers et la prose, comme dans la section « $n - 1$ » où, si la disposition se rapproche visuellement du vers, l'absence de retour à la ligne significatif, avant une fin de phrase par exemple, et la justification à droite, empêche d'assimiler les lignes à des vers. Reste que l'importance du blanc qui envahit une grande partie de la page, et les sauts de ligne réguliers invitant à isoler chacune des lignes, comme on le ferait d'un vers créent là encore un effet de poésie important.

Au milieu des constellations de vers libres apparaissent cependant, sporadiquement, des vers métrés, qui viennent encore souligner la désuétude de la forme vers. On note en effet la présence éparse de vers métrés qui sont des citations, déjà présents dans la grammaire de Cayrou, et relégués au rang d'exemples de grammaire, figés, muséifiés : « Songe, / songe, / Céphi // se à cette nuit / cruelle »[850], cet alexandrin tiré *d'Andromaque* de Racine apparaît agrémenté de la notation de ses coupes accentuelles, notation métadiscursive qui signale une citation au second degré. Le vers acquiert dans son contexte originel un statut équivalent à celui des énoncés clichés qui parsèment le livre : « neutralisé », il n'a pas d'autre fonction que d'exemplifier l'accentuation du vers, son contenu sémantique et poétique se voyant relégué au second plan. A ce premier vers fait en outre écho, quelques pages plus loin, un autre alexandrin, présenté selon les mêmes codes : « Voudriez-vous / aller me chercher / du jambon ? ». Le rapprochement des deux énoncés produit un effet de rupture burlesque, dans une déhiérarchisation comique qui place les vers « nobles », ceux du patrimoine littéraire et poétique, et les énoncés les plus prosaïques, sur le même plan. La forme vers ainsi parodiée apparaît ainsi comme vidée de sens, forme figée dont on enseigne les rudiments à l'école, sans pertinence poétique réelle.

[850] *Op. cit.*, p.16

Une organisation versifiée est également mise en scène dans le poème « Suicide » d'Aragon, où les lettres de l'alphabet, loin d'être simplement alignées, sont distribuées en lignes selon une organisation rigoureuse. Le poème comporte ainsi cinq lignes, dont les trois premières comportent six lettres, la quatrième cinq et la dernière trois. S'agit-il pour autant de vers ? Il est ici difficile de trancher à partir des seules indications visuelles. Si l'importance du blanc et l'inégalité des lignes fait bien apparaître des vers, on note cependant que seule la première lettre « A » est dotée de la majuscule que l'on attendrait à chaque début de ligne s'il s'agissait de vers. En outre l'aspect massif de l'ensemble donne également la possibilité d'y voir un petit bloc de prose à la manière de Reverdy, comme le suggère Michel Décaudin dans la discussion retranscrite à la suite de son intervention à propos de ce poème[851]. Les déclarations d'Aragon lui-même nous font cependant trancher en faveur de la première solution. Dans un entretien avec Dominique Arban ce dernier explique en effet à propos de ce poème qu'il est « simplement l'alphabet coupé en tranches égales pour être prononcées également comme des vers. »[852] Outre la confirmation qu'il s'agit bien de vers, ces paroles, ainsi que les lectures qu'en a effectivement données le poète, confirment que ce poème est bien destiné à être oralisé. Dans la lecture que le poète en donne lors d'une émission télévisée consacrée à son œuvre, datée de décembre 1970[853] (ou il précise d'ailleurs que ce poème a été écrit « pour Marcel Duchamp »), ce dernier marque ainsi nettement la fin de chaque vers par une pause (il en modifie d'ailleurs l'ordonnancement en isolant par exemple le « z », comme si cette dernière lettre formait à elle seule un vers). Il devient alors possible de lire le poème comme étant composé de quatre hexasyllabes et d'un quadrisyllabe. On notera la discordance entre l'aspect visuel et phonique des vers : bien que composé de cinq lettres (« s t u v w ») et apparaissant ainsi visuellement plus court que les vers précédents, le quatrième vers est en effet bien lui aussi un hexasyllabe, le « w » se prononçant « double v ». Ainsi, sa distribution en vers isométriques imprime une régularité rythmique à l'alphabet, parfaite jusqu'au ralentissement provoqué par le dernier vers, suggéré par l'espacement plus important entre les lettres qui, à la lecture, se traduit par une pause. La succession arbitraire des lettres de l'alphabet est redistribuée selon une disposition rythmique tout aussi arbitraire puisque les coupures ne peuvent correspondre à des pauses syntaxiques ou se justifier d'un point de vue sémantique. Le rythme imprimé à l'alphabet est ici purement numérique, nous avons affaire à

[851] Michel Décaudin, « Pour lire un poème dadaïste », *Le Surréalisme dans le texte, Op. cit.,* p.5-10
[852] Aragon, *Aragon parle avec Dominique Arban*, Paris, Seghers, 1968
[853] « Plein chant », émission diffusée le 20/12/1970 sur la RTF, http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I00005324/poeme-de-jeunesse.fr.html

quelque chose comme un squelette de scansion métrique. Ne reste alors du poème que son rythme, provoqué par une disposition typographique particulière. On est bien loin de l'idéal poétique de remotivation du signifiant par les correspondances rythmiques. Le rythme est ici en quelque sorte mis à nu, sorte d'indice minimal de poéticité associé à l'usage du blanc qui, précisément, est le seul élément permettant de créer ce rythme en l'absence de toute scansion syntaxique. Ainsi, selon Suzanne Ravis, « au moment même où il détruit la poésie, où il tourne en dérision la forme strophique, il semble qu'il crée un rythme »[854], et tout se passe comme si la visée d'Aragon était ici d'opérer une réduction maximale du poème, d'en faire émerger, d'une manière provocante, une définition minimale : le poème s'y réduit à une disposition typographique et un rythme, façon de dire, dans le contexte de révolte dadaïste contre l'ordre littéraire établi que, précisément, la poésie n'est peut-être pas dans le poème, comme le suggère Tzara lorsqu'il commente ce poème :

> « lorsque, un peu plus tard, un poème d'Aragon, "Suicide", et qui n'est rien d'autre que l'alphabet, paraît dans "Cannibale", que, dans la même revue, Breton publie un extrait de l'annuaire du téléphone sous le titre "PSTT" (…) ne convient-il pas de voir dans ces manifestations l'affirmation que l'œuvre poétique n'a pas de valeur statique, que le poème n'étant pas le but de la poésie, celle-ci peut tout aussi bien exister ailleurs ? »[855]

Il ne s'agit pas tant ici pour Aragon, nous semble-t-il, de montrer le caractère potentiellement « poétique » de l'alphabet, que d'exhiber le poème comme forme vide de manière, peut-être, à le congédier dans un geste provocateur pour ensuite aller trouver la poésie ailleurs, dans le banal, la vie de tous les jours, comme le fait Breton dans « PSTT ».

Le poème ready-made versifié propose ainsi un emploi du vers que l'on pourrait qualifier de parodique, selon la vision qu'en propose Stéphane Baquey dans un article consacré aux usages et mentions du vers après le tournant des années 1980[856]. S'appuyant sur l'article de Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mention » (1976), l'auteur prend dans un premier temps le soin de distinguer l'ironie de la parodie. Si toutes deux reposent sur un même procédé énonciatif de mention, ce qui les distingue est que l'ironie est une mention de proposition, là où la parodie est une mention d'expression. La reprise du vers, donc d'une forme d'expression, serait alors à situer du côté de la parodie, l'énonciateur premier étant « la tradition elle-même constituée en une sorte d'auteur collectif » auquel le

[854] Discussion suivant l'intervention de Michel Décaudin, *Op. cit.*
[855] Cité par Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada, Op. cit.,* p. 159
[856] Stéphane Baquey, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions des vers après le tournant des années 1980 », *Fabula*, 19 juin 2008, http://www.fabula.org/colloques/document995.php

locuteur ne s'identifie pas. On assiste donc, dans les poèmes ready-mades versifiés, à une complexification du dispositif : à l'ironie produite par l'effet de mention créé par la reprise de « propositions » inhérent à l'acte de déplacement propre au ready-made se superpose la parodie provenant de l'emploi en mention d'une forme. Le poème ready-made permet ainsi de mettre en évidence, avant même les années 1980, le fait que le vers a cessé d'être une évidence énonciative, que son emploi ne va pas de soi et que cet emploi ne peut pas, de ce fait, être sans effet de mention, compte tenu des multiples autres possibilités qui s'offrent au poète. Le vers n'est qu'une forme possible parmi d'autres de mise en espace du poème.

Pourtant, derrière la parodie se dessine malgré tout quelque chose comme un rythme qui empêche d'assimiler complètement le vers à sa dimension graphique comme les poèmes ready-mades versifiés, particulièrement les poèmes visuels, nous invitent à le faire dans un premier temps. Il se peut en effet que, convié par la forme externe du poème à rechercher ce qui peut y être qualifié de « poétique », le lecteur finisse par trouver quelque chose…

B – Un « effet de poésie involontaire » ? (Cadiot)

La mise en vers n'est en effet pas uniquement de l'ordre du spectacle, dans la mesure où, le texte étant également à lire, et non seulement à voir, elle ne laisse pas d'induire une scansion nouvelle, une lecture autre, qui, lorsque les ready-mades sont composés d'autre chose que de l'alphabet, c'est-à-dire d'unité signifiantes, est susceptible de produire ce qu'Olivier Cadiot nomme un « effet de poésie involontaire ». Il convient ici aussi de faire le départ entre les ready-mades « purs » et les ready-mades aidés, c'est-à-dire entre les cas où l'image de vers est déjà présente dans l'emprunt, desquels on rapprochera les ready-mades pour lesquels la mise en vers respecte pleinement la syntaxe, ne faisant ainsi que mettre en évidence un rythme déjà présent dans le texte originel, et les ready-mades aidés pour lesquels c'est de la nouvelle mise en espace que provient le rythme. A cette bipartition se superpose en partie, on le verra, deux conceptions opposées de la notion même de rythme, qui reste à définir.

1 / Des régularités rythmiques

a – Déceler des effets de rythme

Le déplacement en contexte poétique d'écrits dont la disposition typographique est originellement proche de celle du vers tel qu'il a lieu par exemple chez Julien Blaine ou Jean-François Bory (« Poème carte-postale »), invite le lecteur, comme nous l'avons vu, à *voir* des vers dans un texte qui n'en contient manifestement pas à l'origine, mettant à jour le caractère éminemment contextuel de la constitution de la poéticité y compris dans ses manifestations formelles, mais elle induit également, ce faisant, une attention accrue à l'ensemble des signes possibles de poéticité présents dans le texte ainsi isolé qui n'est pas entièrement déçue. Dans ces poèmes l'isolement et la mise en avant de la forme incite le lecteur à être attentif à l'ensemble des effets de rythme présents dans le texte. Répétitions, échos, effets de retour, tous les effets liés à la prosodie (et non à la versification puisqu'il ne peut s'agir de vers comptés) sont rendus sensibles, qui passaient nécessairement inaperçus lors de la lecture utilitaire.

Le poème sans titre de Julien Blaine présente ainsi des effets de récurrence, notamment dans l'anaphore du pronom « moi », puis « mich », « me » et « mi », qui scande l'ensemble du poème. En outre, à l'intérieur de chaque strophe un schéma rythmique récurrent se dessine, au sein duquel certaines régularités sont décelables : le premier « vers » est un octosyllabe, au rythme marqué par la concordance syntaxique (4/4) : « Contrôlez moi / je suis rigide ». Ce rythme est désarticulé par la suite de la strophe (le second « vers » est impair, il comporte cinq syllabes, le troisième, trop long, n'est pas scandé, ni le quatrième), mais une certaine régularité persiste dans les amorces dont la structure syntaxique est identique (cette identité est renforcée par la typographie en capitales grasses, qui isole les séquences en question) : « contrôlez-moi », « stockez-moi », « coulez-moi », « décoffrez moi », ces séquences forment un chiasme rythmique : 4 / 3 / 3 / 4 dans la première strophe, une suite parfaite dans la seconde (4 / 4 / 4 / 4), elles sont croisées dans la troisième (4 / 5 / 4 / 5). La dernière strophe n'offre sur ce plan aucune régularité cependant. Ainsi des régularités rythmique se font entendre dans ce texte, dévoilées par le changement de contexte de l'emprunt. Il s'agit bien, ici, de désigner le caractère potentiellement poétique de n'importe quel écrit aussi banal et utilitaire soit-il : quoi, en effet, de plus utilitaire qu'un mode d'emploi ?

Des modes d'emplois, mais aussi un bilan d'analyse gynécologique ainsi qu'un communiqué publicitaire de la marque « Lustucru » composent les « Ready-mades » de Kati Molnàr publiés dans la revue *TXT*, dans lesquels une mise en forme minimale contribue également à révéler un rythme sous-jacent, avec une toute autre visée cependant. Les quatre poèmes se présentent en effet sous la forme de vers ou de versets compte tenu de leur longueur, mais ne semblent plus en tout cas pouvoir être considérés comme de la prose. Chaque phrase est en effet isolée de la suivante par un passage systématique à la ligne et un saut de ligne, créant là encore une image de poème. Cette disposition permet de mettre à jour des effets de scansion dans les quatre textes, créés par la présence de répétitions anaphoriques et de parallélismes syntaxiques. Ainsi, dans « Fraîcheur », composé de quatre « versets », les deux versets centraux forment une unité rythmique par l'anaphore de « pour que » :

> « Pour que la date du jour de ponte (enfin autorisée apparaisse clairement sur la coquille (et l'emballage), précédée de la mention « pondu le »).
> Pour que 97% des consommateurs aient enfin le droit à une information essentielle, fiable (et sûre). »

Les cinq premiers « versets » de « Frenchies » présentent de ce point de vue un remarquable effet de clôture créé par la disposition en chiasme des répétitions et parallélismes :

> « C'est un produit lubrifié (…)
> Le placer à la pointe du pénis (…)
> Le dérouler délicatement (…)
> Le retirer immédiatement (…)
> C'est un produit à usage unique. »

La disposition du poème suivant, « Suspect », révèle également des parallélismes syntaxiques, qui, cette fois, se suivent à la manière de rimes plates :

> « Les éléments épithéliaux désquamés (…) sont essentiellement des cellules superficielles (…)
> La flore microbienne est abondante (…)
> Il comporte (en outre) un abondant mucus (…)
> Il est de classe II »

On relève enfin dans le quatrième poème l'effet litanique créé par la répétition à l'amorce de chaque phrase, donc de chaque ligne, de « Lorsque » :

> « Lorsqu'un ouvrage d'un auteur d'origine arabe (…)
> Lorsqu'un auteur non-arabe (…)
> Lorsqu'un auteur arabe (…) »

La mise en avant de ces répétitions sonne ici comme un constat ironique de présence de rythmes « poétiques » partout dans la langue.

La transposition en vers opérée par Jean-François Bory dans « Splendid Tours » disloque un peu plus la syntaxe en opérant des coupes en milieu de propositions, ce qui confère une rythmique plus hachée à l'ensemble. On observe ainsi dès le premier vers un enjambement, l'adjectif « Indépendante » étant rejeté au début du second vers, et, par la suite, l'adverbe « héroïquement », est isolé et mis en valeur par l'enjambement entre les troisième et quatrième vers, entre autres. Le nouveau découpage du texte permet l'émergence sinon de rimes régulières, du moins d'assonances présentes à la fin de certains vers qui se répondent en écho : « Héroïquement / (en 1500) », si la rime n'est pas visible à l'œil en raison de la graphie adoptée, en chiffres, pour indiquer la date, elle est audible (rime en [man]), qui résonne avec le mot « enfant » (v.8), ainsi qu'aux vers 6, 9 et 10 : « Catherine Sforza » / « ne se rendait pas » / « Elle répliqua ». Ces assonances sont également perceptibles à l'intérieur des vers, en [i] au premier vers, « Forli fut seigneurie », sonorité disséminée à l'intérieur de la strophe dans les mots « citadelle », « héroïquement », « mille cinq cent » « Catherine », d'allitérations, en [f] dans la première strophe « Forli fut », « fut défendue », « Sforza », mais aussi en [s], dans la seconde strophe : « César », « menaçait », « sacrifier », « ses », « si », « se », « suis », « assez », comme si le « s » et le « f » du patronyme de l'héroïne étaient disséminés à l'intérieur des vers qui lui sont consacrés. La disposition en vers enjoint ainsi le lecteur à être attentif à la structure phonique des mots, à leur matérialité sonore, transfigurant de la sorte un simple descriptif tiré d'une brochure touristique en petit poème, en tout cas en un texte qu'il devient possible de lire poétiquement, en étant attentif autant à son signifié qu'au déploiement visuel et sonore de son signifiant.

Ces poèmes ready-mades peuvent ainsi être lus comme des réponses, voire des pieds de nez à la remarque de Mallarmé pour lequel:

> « le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. (…) Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification. »[857]

La versification, le rythme, peut ainsi aussi bien se trouver « à la quatrième page des journaux », c'est-à-dire dans les écrits les plus banals, pour lesquels il est évident que tout « effort au style » en est exclu. Force est cependant de constater que ces rythmes, définis ici de manière traditionnelle comme effet de retour, de récurrences phoniques, apparaissent ici comme éminemment grossiers, lourds, vulgairement reconnaissables. Il n'y a rien que l'on puisse intuitivement qualifier de « poétique » dans les poèmes de Kati Molnár, même s'ils

[857] « Réponse à une enquête sur l'évolution littéraire »(1891) cité par Jacques Roubaud, *La Vieillesse d'Alexandre, Op. cit.*, p. 47

sont disposés en vers et présentent des régularités rythmiques. S'y illustre ainsi, à nouveau, le caractère conventionnel, et, partant, inopérant, de la définition formelle de la poéticité. Le phonocentrisme sur lequel repose cette conception du rythme[858] est par ailleurs mis à mal par la présence évidente de rythmes dans les poèmes ready-mades visuels de notre corpus.

b – Rythmes visuels

Si le rythme semble être d'abord une affaire d'oralité, étant ce qui rapproche la langue de la musique, son étroite dépendance à la disposition graphique dans l'ordre de l'écriture vient relativiser cette vision, tout comme la présence, dans les poèmes ready-mades versifiés composés d'images ou d'objets, de rythmes que l'on peut qualifier de purement « visuels ».

Le « Poème à brèmes » de Jírí Kolàr, composé de cartes à jouer disposées, nous l'avons vu, en vers, invite ainsi le lecteur à rechercher un ordre, une régularité, malgré l'impossibilité d'une oralisation. Le vers appelant une organisation rythmique, le récepteur, par réflexe, et par jeu, car il ne faut pas passer sous silence la dimension éminemment ludique d'une telle entreprise, se met nécessairement à sa recherche. Quelles régularités peut-on trouver dans ce poème compte tenu de sa disposition spatiale ? Comme nous l'avons précédemment remarqué, le caractère discret des unités mises en scène incite à rapprocher les cartes à jouer des syllabes, et à en opérer le décompte afin d'y observer certains retours. Le poème se distribue numériquement ainsi : 5 / 4 / 4 / 6 / 6 / 5 / 5 / 3. Le dernier « vers » semble se détacher du reste du poème par sa brièveté, instaurant de la sorte un rythme décroissant, et une certaine régularité métrique se donne à voir dans le retour du même nombre de cartes à plusieurs reprises. Outre le décompte des cartes, le récepteur peut également, dans sa recherche, tenir compte des couleurs et des symboles présents sur celles-ci, comme autant d'équivalents visuels du signifiant phonique des signes écrits. Dans ses écrits Jírí Kolàr confirme cette équivalence en expliquant que, dans ses tableaux poèmes, « de belles couleurs jouaient même le rôle de rimes. »[859] On remarque ainsi une alternance rigoureuse tout au long du poème entre le trèfle et le pique, dans laquelle on retrouve le schéma rimique classique des rimes croisées (ABAB), schéma cependant perturbé par le dernier « vers » composé d'un carreau, qui vient à nouveau confirmer sa spécificité, et le faire fonctionner comme le ferait une chute dans un poème classique. Enfin, les nombres et les figures représentés sur les cartes à jouer sont également mis à contribution pour dessiner un rythme : trois strophes (deux

[858] Sur ce point, voir Jean-Pierre Bobillot, *Trois essais sur la poésie littérale*, Romainville, Al Dante / Leo Scheer, 2003, coll. « & »
[859] Jírí Kolàr, *L'œil de Prague, Op. cit.,* p.182

tercets et un distique) semblent pouvoir être distinguées, scandées par le retour d'une figure à la fin de chacune d'elle, respectivement la reine, le roi puis le valet.

Un rythme visuel comparable est mis en place dans le « Pictogram sonnet » d'Edouardo Kac, dans lequel l'auteur s'est employé à respecter la disposition spatiale et rythmique du sonnet. Ces deux quatrains et deux tercets composés chacun de dix pictogrammes, équivalant, nous l'avons vu, à des décasyllabes, respectent en outre la distribution des « rimes », ici purement visuelles, représentées par le retour du même pictogramme à la fin de chaque ligne. Un schéma irrégulier compte tenu des règles du sonnet classique (qui exige le retour de la même rime dans les deux quatrains et des rimes embrassées), mais dans lequel ces règles restent malgré tout reconnaissables, est ainsi perceptible, en ABAB (« fleur » / « parking » / « fleur » / « parking », nous traduisons ici approximativement les pictogrammes utilisés) / CDCD (« sortie » / « restaurant » / « sortie » / « restaurant ») DED / FEF. Des effets rythmiques internes sont en outre décelables grâce au retour de certains pictogrammes, comparable au retour de certains phonèmes dans l'allitération ou l'assonance, comme par exemple au premier vers, où la succession de trois pictogrammes représentant chacun une valise dans trois situations différentes crée un écho non strict comme le fait l'assonance. Cette petite suite est d'ailleurs répétée telle quelle aux troisième, septième, huitième et treizième vers, et réapparaît de façon partielle (deux pictogrammes sur trois étant présents) aux onzième et quatorzième vers. Un examen attentif révèle d'autres régularités de ce type, ainsi la petite suite précédemment commentée est-elle presque systématiquement suivie du pictogramme représentant une fleur, le treizième vers faisant exception à la règle pour les besoins de la rime, mais la suite est reprise au dernier vers, dans ce qui peut alors être vu comme l'équivalent d'un enjambement. D'autres régularités similaires se créent dans le poème, dues à la reprise des mêmes pictogrammes, créant ainsi un effet de rythme visuel important.

Il semble ainsi que l'on ait affaire, dans ces deux exemples, à quelque chose comme une transposition graphique complète de la forme poème, complète, dans la mesure où il ne s'agit plus ici d'une simple image de poème ou de vers : un rythme y est décelable, qui confirme pleinement le caractère de « vers » des lignes visibles, si l'on persiste à définir le vers non seulement comme un passage à la ligne mais aussi comme une unité rythmique. Le rythme n'est pas, ces poèmes ready-mades le montrent, uniquement une affaire sonore, mais aussi, et peut-être d'abord dans le domaine de l'écrit, une affaire de disposition graphique, qui témoigne de la force de la convention sur les réflexes de lecture. L'absence de signifiants

oralisables n'est en aucun cas un obstacle pour la reconnaissance et l'identification de vers métrés par le lecteur.

La perception au sein même de l'emprunt de régularités rythmiques ou la mise en vers d'éléments purement visuels participent chacun à leur manière d'une mise en scène non seulement du vers mais aussi du rythme entendu comme retour de régularités, dénoncé comme convention inapte à définir le poétique chez Kati Molnàr, ou comme convention dont une traduction purement visuelle est concevable, contestant à la notion traditionnelle de rythme son caractère phonocentriste. Toutes les transpositions graphiques de l'emprunt en vers ne participent pourtant pas de la parodie ou de la dénonciation, et certains de ses usages en révèlent le pouvoir transfigurant, en imprimant un rythme aux énoncés déplacés, la notion de « rythme » devant ici être entendue dans un sens plus large que celui utilisé jusqu'à présent.

2 / « Poétique du lisuel » (David Gullentops)

La conception du rythme sur laquelle nous nous sommes fondée jusqu'ici relève en effet d'une vision toute traditionnelle, héritée de l'analogie entre la poésie et la musique, qui voit dans le rythme une régularité, le retour, à intervalles égaux, d'un son. C'est, comme le montre Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*, sur cette analogie même que se fonde la tradition métrique. C'est donc, tout naturellement, de cette vision du rythme que les poètes partent qui cherchent à déceler des effets de retour dans les écrits de tous les jours, dans la mesure où seul le cliché y est immédiatement reconnaissable, et possiblement exhibé, comme nous avons pu le voir avec le lyrisme. Cependant, dans son analyse des rythmes du discours, Meschonnic entend dissocier le rythme du mètre, proposant ainsi un élargissement du terme pensé dans ses spécificités discursives, et non de manière abusivement analogique. Bien qu'en désaccord avec le premier sur d'autres points, Jean-Pierre Bobillot, dans les *Trois Essais sur la poésie littérale*, entend lui aussi montrer, à partir des exemples d'Apollinaire, Rimbaud et Denis Roche, que le rythme, en poésie, ne saurait se limiter au retour du même, à la perception de régularités :

> « Ne penser le rythme, dans les œuvres de langage, qu'en termes d'égalités numériques ou de durée, ou de rapports perceptibles dans leur proportionnalité (…), c'est – selon une conception plus ou moins

> aménagée de la métrique – se condamner à ne percevoir que des régularités. »[860]

Or ces poètes ont précisément travaillé contre les régularités, laissant apparaître le rythme sur un mode autre. Les poèmes ready-mades qui procèdent de la transposition graphique en vers de l'élément emprunté qui les constitue tendent, nous semble-t-il, à mettre cette conception du rythme en avant. Si, lorsque des récurrences apparaissent dans l'emprunt, le rythme apparaît comme signal grossier de poéticité, les modifications que leur nouvelle mise en espace font subir aux énoncés déplacés procèdent d'une autre vision.

La transposition à laquelle se livre Cendrars dans « Dernière heure » participe d'une telle entreprise. Si ce qui apparaît graphiquement comme des vers est trop long pour être compté, enlevant au lecteur toute possibilité de percevoir des régularités numériques, et qu'aucun retour de type phonétique de type rime ou assonance n'est perceptible, il n'en reste pas moins que les modifications graphiques apportées à l'emprunt en modifient la perception rythmique. D'une manière générale pourtant, la mise en vers ne perturbe pas l'ordre syntaxique, contrairement à ce que l'on a pu constater chez Jean-François Bory par exemple. A chaque vers correspond une phrase ou une proposition complète, le seul écart se trouvant au tout dernier vers, où un enjambement situe le verbe en tête de vers :

> « Mr. Thomas, ancien membre du Congrès qui visitait la prison
> Félicite la jeune fille »

A la ponctuation, supprimée, se substitue une mise en espace qui laisse transparaître le rythme, dans la mesure où, comme l'explique Henri Meschonnic, dans la ponctuation française moderne, le logique domine le rythmique, la ponctuation trouvant d'abord une justification syntaxique. Sa suppression autorise dès lors « une certaine autonomisation ou prédominance du rythmique sur le logique »[861], et introduit ce qu'Aragon nomme une autre « respiration », celle-là même du vers :

> « Car qu'est-ce que le vers ? C'est une discipline de la respiration dans la parole. Elle établit l'unité de respiration qui est le vers. La ponctuation la brise, autorise la lecture sur la phrase et non sur la coupure du vers, la coupure artificielle, poétique, de la phrase dans le vers. »[862]

[860] J. P. Bobillot, *Op. cit*., p. 184
[861] Henri Meschonnic, Critique du rythme, *anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p.297
[862] Aragon, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964, p.147

Cette prédominance du rythmique sur le logique est précisément ce qui confère à ce texte un « effet poème ». Analysant ce poème au début de son ouvrage *Pour lire le poème*[863], Jean-Michel Adam y constate ainsi que l'« effet poème » y provient de la mise en espace du texte (choix de l'alinéa avec majuscule à l'initiale et suppression de toute ponctuation), allant jusqu'à parler d' « opération de transcodage »[864] entre la mise en espace typographique du journal et celle du poème. Il explique ainsi que c'est bien la disposition typographique des signes qui sert à réintroduire « le rythme et la phonie dans le graphisme même », rejoignant les positions de Jacques Anis déjà évoquées sur la notion de « vi-lisibilité » :

> « quand nous parlons de vi-lisibilité, nous postulons que les formes graphiques ne sont au poème ni un corps étranger, ni un relais ou médium plus ou moins transparent ou opaque du décodage, mais un corps signifiant intégré aux isotopies textuelles. »[865]

La perception première du texte impose un rythme de lecture autre. Il est ici intéressant de noter que l'auteur choisi précisément, à l'orée d'un ouvrage qui plus est à visée didactique, un ready-made pour aborder la question de la lisibilité du poème en général. A l'analyse du poème succède en effet une généralisation, qui confère à ce dernier un caractère paradigmatique. Ce qui est valable pour un poème ready-made est nécessairement valable pour tous les autres poèmes :

> « Le plagiat, par Cendrars, d'un article de journal, permet de comprendre – dans la mesure où il ne présente presque pas de modification – que *le poétique n'est pas tant une affaire de contenu qu'une affaire d'inscription*, une affaire de textualité au sens le plus matériel. *Le textualité nouvelle* du fait divers devenu poème *implique une lecture nouvelle*. Le blanc introduit plus qu'un autre rythme de diction : une *autre respiration du sens* »[866]

Le poème ready-made est donc bien un lieu où s'opèrent des réductions, qui permettent de dissocier ce qui se trouve ordinairement associé et par là même rendu invisible. Le mode de lecture imposé par cette transposition graphique est celui-là même qu'attend n'importe quel autre poème. La banalité du contenu permet d'en prendre conscience.

> « C'est comme de l'art pauvre : j'essayais de faire du Reverdy avec le catalogue de La Redoute. A l'intérieur d'un objet qui n'est pas fait pour être lu (un livre de grammaire), je trouve une dramaturgie, une naïveté et une émotion sans faire une démonstration stylistique. »[867]

---

[863] Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Bruxelles / Paris, De Boeck & Larcier, Duculot, 1992, coll. « formation continuée »
[864] *Ibid.*, p.29
[865] Cité par Jean-Michel Adam, *ibid.*
[866] *Ibid.*, p.31, en italiques dans le texte.
[867] Olivier Cadiot, Entretien avec Aurélie Dijan, *Chronic'art.com, Op. cit.*

Ces propos formulés par Olivier Cadiot à propos de *L'Art Poétic'* révèlent cette autre facette de l'entreprise qui apparaît dans un second temps à la lecture. La mise à nu des conventions propres à la poésie, la parodie n'empêchent finalement pas le poétique d'émerger précisément dans le rythme que la nouvelle disposition des énoncés sur la page imprime à la phrase et non de la « démonstration stylistique ». Comme l'explique Christian Prigent, ce rythme révèle la poésie car

> « il joue de ce que Vico appelait la dimension "hiéroglyphique" de la langue (sa mutité tracée, inscrite, gravée) en disposant sur la page un « spectacle typographique » (D. Roche) qui doit, même pour le parodier, à la tradition du *Coup de dés* (…) ce graphique suspend sporadiquement la lecture et donc la scande, lui impose un rythme artificiel (son rythme d'art) »[868]

Le rythme ne provient pas, ici, des échos sonores ou d'une quelconque « harmonie », mais fait naître une musique propre que Christian Prigent compare à celle du jazz ou de la musique de Satie, une musicalité « un peu rêveuse, un peu cassée, alanguie, parfois discordante »[869], qui tient à la distribution des blancs, instaurant une écriture fragmentaire. Le texte fragmentaire, selon la définition qu'en donne Michel Gauthier dans son analyse de l'œuvre de Cadiot, se caractérise en effet par son évitement des « longues plages textuelles, grâce au déploiement d'une batterie de blancs typographiques » qui impose à l'œil puis à l'esprit « un rythme – rythme rapide puisque chaque entité scripturale est courte et qu'en conséquence le retour de ce repère qu'est le blanc est fréquent. »[870] Le blanc détermine ainsi un rythme, dans la mesure où il « disjoint des fractions de texte qui relèvent d'un même registre d'écriture », ici des exemples de grammaire donc, et apparaît de ce fait comme arbitraire, ce qui, précisément, lui permet de jouir pleinement de « sa vertu morcelante, ruptrice. Il peut donc devenir le véritable acteur d'une organisation rythmique de l'écrit. »[871] En cela, toujours selon Michel Gauthier, la stratégie dont procède cette utilisation du blanc est diamétralement opposée à celle du cut-up, même si ce dernier comporte également des effets de vitesse et de morcellement de l'écrit, dans la mesure où le cut-up repose sur le montage de corps étrangers et non de la fragmentation d'un continuum, ayant pour visée « l'intégration matérielle du discontinu » : le blanc y sert davantage d'intervalle, de mise en relation des fragments hétérogènes, là où chez Cadiot il imprime un rythme, une discontinuité là où de la continuité existait originellement. Si nous mettons de côté la référence prigentienne à la musique, mal

[868] Christian Prigent, *Op. cit.,* p. 250
[869] *Idem*
[870] Michel Gauthier, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004, coll. « L'espace littéraire », p.32
[871] *Idem*

venue dans le domaine de l'écrit d'une part, et perpétuant une analogie poésie / musique abondamment critiquée par Meschonnic dans *Critique du rythme*, c'est davantage à une perception rythmique telle que ce dernier la décrit dans ce même ouvrage que ces poèmes semblent nous amener :

> « je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles le signifiant, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiance : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. »[872]

Cet exemple, tout comme ceux précédemment évoqués, tend ainsi à montrer que le caractère graphique du vers ne neutralise pas sa dimension phonique, selon l'expression de Jean-Pierre Bobillot, et invite à une conjugaison des deux approches, celle-là même que Mallarmé avait synthétisé dans *Un Coup de dés* et qu'il traduit par la notion d' « espace mental » :

> « L'avantage, si j'ai le droit à le dire, littéraire de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble accélérer tantôt et ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page. »

Ni seulement à voir ni seulement à entendre, le poème est bien à lire. La transcription sur la page blanche du livre des énoncés non poétiques, faits divers ou énoncés de grammaire, produit ainsi ce qu'Olivier Cadiot nomme un « effet transcription », qui a pour conséquence un « effet de littérature involontaire », expression pour le moins contradictoire dont émerge à nouveau l'idée selon laquelle la poéticité serait avant tout une affaire d'inscription.

3 / Vers une définition de la poéticité ?

Dans son ouvrage *Structure du langage poétique* consacré à la recherche de la spécificité du langage poétique, Jean Cohen se penche sur cette question de l'inscription en se livrant à une petite expérience qui n'est autre que la fabrication d'un poème ready-made versifié, soulignant involontairement, au passage, le caractère fondamentalement paradigmatique du ready-made. Le critique se propose en effet de prendre une phrase de prose banale, une information prélevée dans un journal : « Hier, sur la Nationale 7, une automobile

[872] *Op. cit.*, p.36

roulant à cent à l'heure s'est jetée sur un platane. Ses quatre occupants ont été tués. », et d'en briser la linéarité typographique en l'écrivant ainsi :

> « Hier, sur la Nationale sept
> Une automobile
> Roulant à cent à l'heure s'est jetée
> Sur un platane
> Ses quatre occupants ont été
> Tués »[873]

Jean Cohen tire de cette expérience la conclusion suivante : « Evidemment, ce n'est pas de la poésie. Ce qui montre bien que le procédé, à lui seul, sans le secours des autres figures, est incapable d'en fabriquer. »[874] S'il concède que « ce n'est déjà plus de la prose » car « les mots s'animent, le courant passe, comme si la phrase, par la seule vertu de son découpage aberrant, était près de se réveiller de son sommeil prosaïque »**[875],** il n'en reste pas moins que l'on se trouve là, pour le critique, au bord de la poésie qui ne peut advenir, selon lui, qu'à l'issue d'un travail sur le langage, et, notamment le recours au figures. Cette question de la spécificité du langage poétique sera abordée plus loin, disons pour l'instant que, si l'on suit ce critique, les ready-mades précédemment analysés ne sauraient appartenir au champ de la poésie. Meschonnic se livre à un constat comparable lorsqu'il se penche sur le rôle de la typographie et, plus précisément, des blancs dans l'élaboration du rythme. Aussitôt après avoir constaté que « la typographie signale que le poème est un rythme organisateur, le primat du rythme-sens »[876], les lignes et blancs matérialisant ainsi « que le langage et le non langage signifient l'un par l'autre »[877], il fournit aux « malins » qui « croient triompher » en posant la question de savoir si la disposition de « n'importe quoi en lignes inégales » (on y reconnaît bien le ready-made versifié et ses malins auteurs) y « met » un rythme « qui en fait des vers » la réponse suivante :

> « oui, vos vers à vous – la satisfaction du dualisme qui se présuppose, dans sa pertinence fantôme. Un blanc est poétique s'il est inscrit dans le texte autant que le texte marqué par lui : s'il est lié à une syntaxe, et plutôt à une syntagmatique. Un blanc n'est pas de l'espace inséré dans le temps d'un texte. Il est un morceau de sa progression, la part visuelle du dire. »[878]

---

[873] Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », p.302
[874] *Idem*
[875] *Idem*
[876] *Ibid.*, p.304
[877] *Idem*
[878] *Idem*

Là encore, on voit que la seule insertion de « blancs » dans un texte prosaïque ne semble pas pouvoir conférer à ce dernier un caractère « poétique ». Pourtant les poèmes ready-mades versifiés sur lesquels nous nous penchons ici contredisent ces affirmations. Ils sont, pour le récepteur, « évidemment » de la poésie, l'ordre de l'évidence étant ici du côté de la prégnance du visuel sur la lecture. Le poème ready-made versifié nous montre ainsi toute l'importance de ce que Daniel Delas et Jacques Filliolet appellent les « marques externes » de poéticité. Répondant directement à Jean Cohen, les deux auteurs affirment ainsi avec force « que c'est « évidemment » de la poésie » :

> « Seul un jugement sur l'appréciation de la « richesse » supposée d'un poème ou d'un texte littéraire – jugement qui est au fond un jugement de valeur – permet de trancher avec autant d'assurance. Il ne s'agit pas de vie, de « courant », de « réveil » ; le texte a cette marque formelle de poéticité qui impose un décodage poétique et c'est cette marque externe qui, faisant fonctionner poétiquement les constituants linguistiques du texte, le constitue en poème. »[879]

Le ready-made permet ainsi de révéler en l'isolant cette dimension propre à tout texte poétique, et à prendre acte du fait que, dans une poésie libérée des contraintes de la métrique, « la spatialisation visuelle devient déterminante ». Il convient alors, pour Daniel Delas et Jacques Filliolet, d'accorder une place importante à la notion de « réseau graphique » dans la définition de la poéticité. « Un réseau existe "lorsque les correspondances dans le plan peuvent s'établir entre tous les éléments d'une même composante" (J. Bertin, 1967) »[880]. L'importance conférée à l'inscription invite ainsi à « intégrer la composante sonore et la composante sémantique dans un réseau graphique significatif »[881]. Partant, la prise en compte de la page comme lieu de la manifestation poétique contredit la conception classique du poétique comme art de la parole, qui conduit « à situer le message dans le temps et ainsi privilégier le décodage séquentiel qui institue une hiérarchie linéaire des matériaux linguistiques à prendre en considération dans un certain ordre ». La première place est alors donnée « à un décodage globalisant »[882]. Le poème ready-made, lorsqu'il se livre à la mise en vers de l'emprunt qui le constitue procède ainsi à une véritable mise à nu du processus par lequel advient la « poéticité », qui se voit ainsi ramenée à sa dimension d'abord graphique, et rythmique. Il apparaît ainsi que ce qui, dans ces ready-mades, fait poème, c'est, d'abord, le vers, entendu comme disposition typographique.

---

[879] Daniel Delas et Jacques Filliolet, *Linguistique et poésie*, Paris, Larousse Université, 1973, coll. « Langue et langage », p. 169
[880] *Ibid.*, p.174
[881] *Idem*
[882] *Ibid.*, p.176

De tels exemples montrent que, loin de n'accorder aucune importance aux paradigmes constitutifs de la poésie dont la distinction poésie / prose, et vers / non vers est un des aspects majeurs, les poètes du ready-made entendent bien au contraire interroger ces paradigmes en procédant à l'examen systématique de chacun d'eux. Ecrire un poème en vers à partir d'une banale prose ce n'est donc pas renoncer à cette distinction mais au contraire l'affirmer de manière parfois ironique, toujours paradoxale puisque, précisément, il n'y a aucune autre différence. La « mise en poésie » serait alors inséparable d'une mise en vers, « donc des modes de décision d'interrompre la ligne ».

« Fonctionner poétiquement », former un « réseau », le retour d'un vocabulaire métaphorique qui nous est familier, cette fois non plus dans la bouche des poètes mais bien dans celle des critiques universitaires ne semble pas ici anodin : c'est bien en effet à nouveau du côté de la notion de dispositif que les regards se tournent pour expliciter le processus à l'œuvre dans les poèmes ready-mades. La poéticité, telle qu'elle est décrite dans les lignes qui précède, semble en effet y être mise en scène comme étant le résultat d'un processus, ici une mise en espace, et non comme étant de l'ordre de l'essence. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle des auteurs comme Jean Cohen, poéticien fondamentalement essentialiste, en nient la réalité en refusant à ces objets le statut même de poème. Pourtant, cette négation n'est pas tout à fait dénuée de fondement, et, à l'inverse, les conclusions de Jacques Filiolet et Daniel Delas quant à l'objet qu'ils considèrent (un « ready-made » fabriqué pour les besoins de la démonstration, présent, donc, dans le corps du discours critique) peut-être un peu hâtives. Il n'est en effet pas certain que cet objet soit un poème, ce qui n'est pas le cas des objets constituant notre corpus qui en sont très certainement. A quoi tient cette différence ? De la même manière, il est tout à fait certain que les nombreux poèmes non versifiés ou non « prosifiés » (qui ne sont manifestement pas non plus des poèmes en prose) de notre corpus sont bien des poèmes alors même qu'ils ne portent aucune trace de ce qui est apparu jusqu'ici comme paradigmatique de la poésie. D'ailleurs le lyrisme et l'aspect formel du poème, bien que dans une moindre mesure, ont été mis en question de manière récurrente tout au long du XXe siècle y compris par d'autres poétiques que celles du ready-made, ce qui peut les faire apparaître comme contingents. Leur mise en cause, voire leur destruction, laisse intacte ce qui apparaît aujourd'hui comme la clé de voûte du paradigme, à la chute duquel le ready-made contribue le plus fortement : l'identification d'une spécificité du « langage poétique ».

III / Le ready-made est-il « poétique » ?

Le troisième grand paradigme sur lequel se fonde l'approche de la poésie est aussi, actuellement, le plus solidement ancré dans le discours théorique, parce qu'il semble avoir résisté aux attaques modernistes et avant-gardistes qui ont contribué à la ruine des deux autres paradigmes, voire même en être issu. Ainsi à une approche de la poésie comme genre littéraire descriptible à l'aide de critères thématiques et énonciatifs (la poésie comme expression d'un sujet lyrique) ou formels (la poésie comme discours en vers) se substitue une approche du « poétique ». Le poétique comprend la poésie mais ne saurait s'y réduire, ce qui autorise une sortie des classifications génériques rigides mises à mal par les différentes avant-gardes depuis l'invention du vers libre qui avait contraint la théorie à trouver une définition du poétique qui se passe des conventions jusqu'alors admises. La théorie s'est alors concentrée sur la recherche d'une essence du langage poétique, ou « poéticité », qui subsumerait les variations historiques liées aux genres et permettrait d'appréhender le fait poétique non dans ses formes esthétiques ou stylistiques mais dans son mode de signifiance même. Ces recherches, développées à partir des années 1960, bien qu'ayant été depuis contestées, assouplies et amandées, continuent de nourrir en profondeur le discours théorique à propos de la poésie, constituant de la sorte un réel paradigme dans lequel nous baignons encore. Elles ont pour point commun, malgré leurs divergences, d'envisager le fait poétique d'un point de vue linguistique, en s'efforçant de produire la description d'un fonctionnement poétique du langage dont elles recherchent les spécificités. Il serait ici inopérant de les aborder toutes dans leur détail, c'est la raison pour laquelle nous nous limiterons à deux d'entre elles qui semblent constituer la clé de voûte du paradigme, à savoir d'une part l'approche « poéticienne », portée notamment par Jean Cohen, qui définit la poéticité à l'aide de la figuralité, remettant au goût du jour la notion d'écart d'une part, et, d'autre part, ce qui constitue le pilier majeur du paradigme, l'approche linguistique de la fonction poétique par Jakobson.

Notre tentative pour aborder le corpus des ready-mades de manière linguistique s'est révélée infructueuse et nous avons déjà pu constater les limites d'une telle approche qui semble incompatible avec nos objets. Il convient maintenant d'en tirer toutes les conséquences théoriques qui avaient jusque là été laissées de côté quant à la « poéticité » même des poèmes ready-mades.

A - La poéticité comme écart

1 / Théorie de la poéticité

Dans sa *Théorie de la poéticité*, Jean Cohen commence par condamner les principales théories poétiques développées jusqu'à lui, qu'elles soient formalistes ou qu'elles recherchent la poéticité dans le signifié, en leur reprochant de considérer la poésie comme quelque chose de « plus » que la prose, et non comme autre chose. Il propose quant à lui de considérer le langage poétique comme un « anti-code » et non comme un « sur-code », et de définir la poéticité par la figuralité, « la figure elle-même constituant un processus à deux temps, dont le premier peut être décrit comme "écart" ou "déviation" par rapport aux normes du langage »[883]. Synonyme, pour le poéticien, de ce que la grammaire générative de Chomsky a nommé « agrammaticalité », l'écart se constitue à partir de « l'application incorrecte des règles combinatoires des unités linguistiques »[884]. Tout écart présuppose, pour être perçu, une norme, qui est, selon le poéticien, constituée par la langue toute entière, dans la mesure où celle-ci est fondée dans son principe sur un système de normes. Loin de tout normativisme qui ferait état de la présence de règles à respecter, Cohen s'appuie à nouveau sur la grammaire chomskienne pour préciser que cette norme ne saurait être ramenée à des critères rigides mais renvoie en réalité à ce que le grammairien nomme la « compétence linguistique » des locuteurs, qui leur permet de reconnaître spontanément les fautes et les emplois anormaux de la langue. Ainsi, c'est « l'intuition linguistique de l'usager » qui constitue le seul critère acceptable de déviance, et, partant, c'est de manière intuitive que ce dernier serait en mesure de percevoir le fait poétique dans la mesure où ce dernier « exige la transgression systématique de ces normes »[885]. Dans d'autres cas, la norme pourra être instituée par le poème lui-même, comme le précise Riffaterre lorsqu'il parle de norme contextuelle, *pattern* induit par un texte par rapport auquel une forme normale peut apparaître comme déviante. Envisageant à cette aune l'histoire de la poésie, Cohen peut alors parler d'un principe d'involution montrant une « échelle de poéticité grandissante des classiques aux romantiques puis aux symbolistes »[886], se fondant sur le constat d'une augmentation « statistiquement significative des écarts dans les textes de ces trois groupes ». La poéticité serait donc quantitativement mesurable à l'aide de calculs statistiques.

[883] Jean Cohen, *Op. cit.,* p. 18
[884] *Ibid.*, p.19
[885] *Idem*
[886] *Idem*

Ayant établi ce postulat, Jean Cohen en vient à analyser la poéticité sous plusieurs de ses aspect, donc le premier est ce qu'il nomme le « principe de négation », au sein duquel il envisage notamment le caractère apparemment obscur du langage poétique. Cette opacité, caractéristique de la poéticité, s'explique dans un premier temps, selon le poéticien, par le but que le poète assigne à la poésie, celui de « construire un monde déspatialisé et détemporalisé, où tout se donne comme totalité achevée, la chose dans dehors et l'événement sans avant ni après. »[887] Ce monde clos, cette totalité achevée, permet le déploiement d'une utilisation autre du langage pour lui-même, où le mot, privé d'opposition, se donne un sens absolu : « Tel est le "sens plus pur" que la poésie donne aux mots de la langue. Plus pur, parce que épuré de ce qui le nie dans l'usage qu'en fait la tribu »[888]. La poésie pourrait alors être comprise comme une entreprise de purification du langage courant. Enfin, cette obscurité s'expliquerait par l'importance de la figuralité au sein du langage poétique. Pour Jean Cohen, la figure autoriserait une « intensification du langage »[889], et induirait un mode de compréhension autre, faisant passer l'esprit du concept à l'image, de l'intelligible au sensible. Loin de n'être qu'un ornement du discours, la figure permettrait de substituer l'imaginaire au conceptuel et d'offrir au lecteur une manière sensible de comprendre le monde. L'apparente obscurité du langage poétique proviendrait de cette spécificité : obscur à la compréhension rationnelle, le langage poétique s'autorise d'une compréhension plus sensible, il se fait « accessible à une sorte de conscience elle-même obscure, affective »[890].

Force est de constater qu'à l'aune de tels critères les poèmes ready-mades n'ont aucune chance de pouvoir être qualifiés de « poétiques ».

2 / Le ready-made semble incompatible avec une telle définition de la poéticité

Sur l'échelle de poéticité établie par Jean Cohen, le ready-made aurait en effet, compte tenu de ces critères, bien du mal à dépasser la première marche. Le poème ready-made « pur » (à la différence du ready-made aidé qui comme nous l'avons vu peut dans une certaine mesure s'accorder avec la théorie de l'écart) ne présente en effet aucune des caractéristiques de ce que Jean Cohen nomme la poéticité.

[887] *Ibid.*, p.71
[888] *Ibid.*, p.72
[889] *Ibid.*, p.136
[890] *Idem*

Tout d'abord, comme nous avons pu le constater lors de notre tentative d'approche stylistique qui d'ailleurs se fondait sur des postulats comparables, le ready-made ne présente pas, par définition, d'écart par rapport à une norme qui serait le langage courant ou quotidien, précisément parce qu'il se sert de ce même langage. A l'inverse, les compétences linguistiques du lecteur sont convoquées de manière à lui faire instantanément reconnaître le caractère non poétique du texte qu'il est en train de lire. Il ne peut donc reconnaître le texte en question comme poétique par l'écart qu'il présente au regard des normes linguistiques, mais il peut, nous l'avons vu, reconnaître le texte comme étant non poétique à l'intérieur d'un cadre pragmatique qui pourtant le présente comme tel. La possibilité énoncée par Cohen de retrouver des traces de poéticité dans un fragment de poème apparaît en outre ici parfaitement nulle :

> « Il faut que la poéticité soit immanente au seul texte étudié même si ce texte est réduit à un fragment, dans la mesure où, comme l'expérience l'atteste, ce fragment, vers ou strophe, est aimé pour lui-même. »[891]

L'expérience du ready-made atteste justement le contraire dans la mesure où l'extraction d'un fragment de ready-made, par exemple un énoncé, aurait pour effet de l'isoler de son nouveau contexte d'accueil : « Franc : Cours Dollar…..5,99 », cet extrait du poème « Cours du change » de Bernar Venet n'est, lu pour lui-même, qu'un énoncé purement informatif donnant un renseignement à propos du cours du change. Isolé de son nouveau contexte d'accueil, le fragment de ready-made retourne alors à son état antérieur ou, du moins, perd toute possibilité d'être identifié : « la mobilisation d'une créance née sur l'étranger, consiste en une avance sur factures ou traites, simples ou documentaires, à vue ou à usance ». La seule mobilisation de la compétence linguistique du lecteur conduit ce dernier à identifier cet énoncé comme un extrait de document de nature financière, certainement pas comme un extrait de poème. Mais cette identification même ne résout pas le problème de sa signifiance : s'agit-il d'un extrait de document financier ? S'agit-il de la citation d'un extrait de document financier ? Se pose ici la question de la nature et de la visée de ce que Nelson Goodman nomme un « échantillon ». Ce dernier définit un échantillon comme un fragment qui « exemplifie » certaines de ses propriétés. Cependant

> « les propriétés sur lesquelles porte cette relation d'exemplification varient selon les circonstances et ne peuvent être distinguées qu'en tant que ces propriétés pour lesquelles, dans des circonstances données, il est échantillon. »[892]

[891] *Ibid.*, p.208
[892] Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », *Esthétique et poétique, Op. cit.*, p.76

Or la démarche proposée par Jean Cohen qui consiste à isoler un fragment de poème revient en effet à en faire un échantillon censé exemplifier les propriétés du langage poétique. Mais, coupé de tout contexte, l'énoncé prélevé sur le poème peut tout aussi bien exemplifier d'autres de ses propriétés : « L'océan était vide et la plage déserte »[893] : utilisé comme exemple de grammaire, cet énoncé exemplifie la possibilité de l'élision du verbe après la conjonction de coordination pour éviter une répétition. Mais, suivi de la précision sur son auteur « (MUSSET) » comme il l'est, et ainsi identifié par le lecteur comme « poétique », il devrait pour exemplifier l'écart qui fonde la poéticité pour Cohen. Or force est de constater qu'il ne l'exemplifie en rien, bien au contraire puisqu'il est précisément pris comme exemple pour illustrer une règle de grammaire, soit justement ce qui par excellence fonde la norme linguistique. Le choix par Olivier Cadiot de ce type de citations poétiques dans son *Art Poétic'* a précisément pour visée de montrer l'absence totale de spécificité du langage poétique. Et, dans ce contexte, ces énoncés exemplifient leur absence de poéticité… L'énoncé n'a de sens que dans un cadre contextuel précis, il ne peut se mettre à signifier que dans le cadre établi par le dispositif, dont les éléments hétérogènes sont inséparables. L'idée d'une poéticité immanente à l'énoncé semble donc sérieusement mise à mal par le ready-made.

L'idée d'une « purification » d'un langage courant alors considéré comme « impur » ou dégradé, est en outre remise en cause par les poètes du ready-made qui, tous, retournent l'injonction mallarméenne en utilisant ce langage courant et les énoncés qu'il produit, y compris dans une perspective critique. Il ne s'agit pas en effet toujours de mettre à jour la dimension esthétique de la « langue des journaux » comme chez Cendrars, mais aussi de la critiquer en l'utilisant d'une certaine manière, de l'étudier, voire d'en dénoncer les abus chez Bernard Heidsieck ou Jacques-Henri Michot par exemple. Partant, c'est l'impureté même du langage quotidien dans certains de ses usages qui est mise en avant par le poème et qui en constitue la signifiance.

Le mode de signifiance du poème, essentiellement fondé, pour Jean Cohen, sur la figuralité, n'est pas davantage illustré par le ready-made. Notre analyse linguistique a en effet montré que les poèmes ready-mades soit ne présentaient pas de figures, soit les mettaient en scène de manière paradoxale dans leur usage courant, montrant par là même que la banalité de la figure devait amener à cesser de la considérer comme étant spécifique au langage poétique, comme on a notamment pu le voir chez Julien Blaine. Le mode de compréhension du poème décrit par Jean Cohen n'est manifestement pas celui que requiert le poème ready-made qui, en

[893] Olivier Cadiot, *L'Art Poétic', Op. cit.,* p.28

aucun cas, ne peut être désignée comme une compréhension sensible ou affective, non conceptuelle, fondée sur la figuralité. Les descriptions précédentes du dispositif ont en effet mis à jour un fonctionnement à plusieurs niveaux, dans lequel le sensible, s'il a bien une place, se fonde bien davantage sur la matérialité du poème que sur la mise en œuvre des figures. Le poème ready-made s'adresse en effet aux sens par la mise en branle d'éléments proprement matériels à travers l'exhibition de ses médiations, de manière plus ou moins prononcée selon le dispositif mis en place. S'il s'adresse bien aux sens, c'est donc d'une manière que l'on pourrait qualifier de « littérale », et non de figurale.

« Tout ce que l'analyse exige en conséquence du lecteur d'un poème est la connaissance de la langue dans laquelle le poème est écrit. »[894] Cette affirmation ne se vérifie pas dans le poème ready-made qui, comme nous l'avons vu, requiert du récepteur la mise en œuvre d'autres compétences. La théorie de la poéticité développée par Jean Cohen se fonde, nous semble-t-il, sur une forme d'illusion référentielle, l'auteur faisant comme si le texte était une entité abstraire appréhendable de manière naïve et intuitive. Il passe ainsi outre l'ensemble des médiations qui en conditionnent la réception et l'identification, voire même, dans le cas du ready-made, le sens, ce que les analyses précédentes ont tenté de démontrer. Si l'insuffisance d'une approche linguistique du fait poétique a été montrée, la présence effective de certaines de ces marques fonctionne au second degré : ce n'est précisément pas la présence de ces marques linguistiques qui rend possible l'identification de l'objet auquel nous avons affaire comme poème. C'est parce que nous identifions dans un premier temps ce que nous avons sous les yeux comme étant un poème que nous sommes poussés à rechercher dans son contenu linguistique des marques d'une poéticité non aperçue au premier abord. De toute évidence leur poéticité ne se situe pas dans ces marques qui, exhibées, apparaissent dérisoires, mise en scène de « tics ».

Ces poèmes appellent alors une lecture moins sensible ou affective que conceptuelle : sont-ils alors poétiques ? Dans quelle mesure est-il pertinent de rechercher une poéticité aux ready-mades alors même qu'ils n'en possèdent visiblement aucune des marques ? Faut-il considérer le ready-made comme non poétique ? La possibilité d'une dissociation entre le poème comme genre et le « poétique » comme « qualité » entendue au sens propre du terme, se dessine. Qu'en est-il de l'existence d'un poème non poétique ? On retrouverait alors la proposition duchampienne : produire une œuvre qui ne soit pas d'art… Faut-il à l'inverse

[894] Jean Cohen, *Op. cit.,* p. 208

considérer que le ready-made amène à reconsidérer la notion même de poéticité comme le Ready-made duchampien a amené à redéfinir les contours de l'art ? L'examen d'une autre théorie de la poéticité, pourtant elle aussi fondée sur une approche de type linguistique, amène à envisager autrement la question.

B - Le ready-made et la « fonction poétique »

1 / La « fonction poétique » de Jakobson : définition

Le paradigme encore aujourd'hui dominant, établi à partir des recherches formalistes, se fonde sur un postulat unique selon lequel le langage poétique se défini par opposition en langage usuel dont il serait en quelque sorte l'envers. Cependant, à la différence des théories issues de l'ancienne rhétorique fustigée dès le Romantisme que Jean Cohen ne fait finalement que perpétuer, celles-ci ne voient pas dans le langage poétique un langage à part, marqué par exemple par un recours à l'ornement, aux figures de rhétorique, mais bien, à l'instar de Jakobson, une des fonctions possibles du langage qui n'est pas spécifique au genre poétique : il y aurait donc du poétique en dehors de la poésie, théorie qui semble a priori parfaitement compatible avec certains usages du ready-made en poésie qui tendent à le montrer. Nous y reviendrons. Le langage compris dans sa fonction poétique donc, aurait pour traits définitoires, à l'inverse du langage usuel, deux caractéristiques, résumées par Anne-Marie Pelletier dans son ouvrage *Fonctions Poétiques* : tout d'abord, il aurait pour spécificité d'être soustrait à la désignation, de s'inscrire hors de la référentialité qui « fonde la conscience commune, l'être et la raison d'être du langage »[895]. Un langage non référentiel donc, mais aussi autoréférentiel : le langage poétique, pour Jakobson, ne réfère qu'à lui-même. La seconde caractéristique du langage poétique se fonde sur la postulat jakobsonien selon lequel la structure verbale d'un message dépend de sa fonction dominante : le langage dans sa fonction poétique aurait alors ceci de spécifique qu'il explicite ce fonctionnement par la présence de marques typiques.

[895] Anne-Marie Pelletier, *Fonctions Poétiques*, Paris, Klincksieck, 1977, coll. « Horizons du langage », p.5

a - Un langage non référentiel et autotélique

La première caractéristique du langage pris dans sa fonction poétique est, selon Jakobson, son caractère non référentiel : à l'opposé des énoncés orientés vers une extériorité, dits « hétérotéliques », s'actualisant sous les formes de la fonction conative, émotive ou, surtout, référentielle, les messages ressortissant de la fonction poétique ne viseraient pas de référent extérieur à eux-mêmes. Ainsi, le langage poétique aurait pour spécificité de ne référer qu'à lui-même : c'est ce que Jakobson nomme l' « autotélie ». Cette thèse, héritée des formalistes russes et diffusée également par Todorov dans *Théorie de la littérature*, est encore largement répandue aujourd'hui et se fonde sur l'idée que « la poésie se donne avant tout comme un travail sur le langage destiné à lui restituer une existence dense, un poids perdu dans ses usages quotidiens et utilitaires. »[896] Redonner au mot une densité, restaurer sa matérialité, telle semble bien être la fonction assignée à la fonction poétique du langage par les poétiques modernes. Il s'agirait ainsi de conférer une densité nouvelle à la langue, densité que celle-ci aurait perdu dans son usage quotidien à vocation purement utilitaire qui en fait un usage menant à la transparence du signifiant et sa dissolution dans le sens. Cessant d'exercer sa fonction usuelle de transmission d'informations, le langage pris dans sa fonction poétique aurait alors la possibilité d'exhiber ses propriétés matérielles, c'est-à-dire, dans la perspective de Jakobson, essentiellement phonétiques, cette dernière précision pouvant aisément être substituée par l'affirmation selon laquelle le langage poétique peut aussi exhiber les constituants visuels de son signifiant, et rendre ainsi compte du fonctionnement de la poésie concrète et d'une certaine forme de poésie visuelle sans que cela change grand chose au fond théorique ici exposé. Quel que soit l'aspect du signifiant envisagé, l'idée d'autotélie du langage poétique ne s'en trouve en effet pas modifiée. Selon Jakobson, cette spécificité du langage poétique se traduit notamment par le travail fréquent des poètes sur l'étymologie, et la prise en compte des sens historiques du mot, permettant de jouer avec ses différents sens, et, partant, de lui rendre sa densité, sa « profondeur ». La poéticité se manifeste

> « en ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. »[897]

Dès lors, l' « objet de l'énoncé », son contenu, passerait au second plan, l'accent étant mis sur le message pris pour son propre compte.

[896] A. M. Pelletier, *Ibid*., p.22
[897] Jakobson, *Huit Questions de poétique, Op. cit.,* p.46

b – Les marques de l'autotélicité

A l'inverse du message hétérotélique, perçu dans sa fonction référentielle et sa transitivité, énoncé « transparent à l'information qu'il vise » qui contribue à l' « évanouissement du matériau linguistique dans la signification qu'il porte (…) tout se passant comme s'il était immédiatement converti en structures signifiantes et disparaissait en tant que tel dans ce processus »[898], le message autotélique, lui, se caractérise donc par la clôture de ses énoncés sur eux-mêmes, et une coupure de toute relation de désignation avec une extériorité non linguistique. Une telle affirmation, remarque Anne-Marie Pelletier, contribue à considérer la poésie exclusivement comme un objet de langage. Partant, selon le postulat posé par Jakobson pour lequel la structure d'un message dépend avant tout de la fonction dominante, c'est bien dans une description des caractéristiques de la forme linguistique du texte que peut être cherchée sa spécificité. Dès lors, comme le souligne Anne-Marie Pelletier, l'analyse du fait poétique devient justiciable d'une description purement formelle, la définition et la description des « procédés » de cette mise en forme suffisant à montrer comment la signification poétique « naît du jeu conjoint de corrélations inscrites à plusieurs niveaux du texte »[899]. Une telle approche, fondée sur la conception de la poésie comme forme perceptible, ne peut que mener à considérer la poésie comme un envers du langage ordinaire. Le sens exprimé par le langage poétique serait alors de se dire lui-même en tant qu'exercice d'un langage autonome, résultat d'une « mise en forme opaque et visible du langage »[900].

Dans la suite de son propos Anne-Marie Pelletier énumère les principaux facteurs mis à jour par Jakobson susceptibles de provoquer un effet d'intransitivité, décrivant ainsi la manière dont cette mise en forme procède. Le premier de ces facteurs réside dans la pratique de la rime, la soumission aux règles de prosodie, les élaborations rythmiques. Ces phénomènes ont en commun de créer des récurrences qui ont pour effet de rendre possible la « perception de la texture linguistique »[901]. En effet ces phénomènes de reprise d'éléments à l'identique ou selon des rapports construits, contribuent à faire du poème un énoncé qui se remarque : la répétition vise manifestement autre chose qu'une simple transmission satisfaisante du message, « puisqu'elles sont d'abord ce par quoi le langage émerge de l'usage

[898] A. M. Pelletier, *Op. cit.,* p. 28
[899] *Ibid.*, p.22
[900] *Idem*
[901] *Ibid.*, p.30

invisible auquel il est ordinairement confiné. »[902] La motivation du signe, à travers par exemple le principe de l'harmonie imitative, constitue un autre moyen de porter à la conscience du lecteur le matériau linguistique, tout comme un usage particulier de la syntaxe, qui peut, « en cassant la construction logique et donc transitive du message, empêcher celui-ci ne disparaisse en induisant un sens univoque », l'usage des figures de rhétorique, et, enfin, l'orchestration phonique, qui met en branle « un échange sémantique entre signifiés, au terme duquel ceux-ci se trouvent augmentés ou déplacés »[903]. La poéticité serait donc susceptible d'une approche purement linguistique, ces seuls signes garantissant l'identification d'un fonctionnement poétique du langage au sein de tel énoncé.

2 / Les ambiguïtés d'une théorie révélées par le ready-made

L'analyse à laquelle nous nous sommes déjà livrée auparavant a montré l'inefficacité de ces critères appliqués aux poèmes ready-mades : si, lors de notre tentative d'approche linguistique du corpus, certaines de ces propriétés ont pu effectivement être mises en évidence, de même que lors de l'examen des poèmes mis en vers, nous avons pu remarquer que n'était visiblement pas sur elles que reposait le sens des objets envisagés. Nous avions alors conclu à l'impossibilité d'une approche linguistique de ces poèmes et nous étions tournée vers une approche plurielle, à la fois sémiotique et pragmatique. Nous ne reviendrons pas sur ce point. Pourtant, il serait précipité de congédier l'approche jakobsonienne sur ce seul constat, et il semble que celle-ci puisse s'accommoder du ready-made au prix de certains aménagements que nous allons examiner maintenant.

La théorie de la fonction poétique semble en effet, dans certains de ses présupposés, parfaitement apte à rendre compte du fonctionnement des poèmes ready-mades dans la mesure où elle autorise la perception d'un langage poétique en dehors du cadre générique de la poésie. En effet le poétique ne saurait, pour Jakobson et ses héritiers théoriques, se limiter à la poésie, et, ainsi sorti de son carcan et des contraintes historiquement liées au genre, il peut, alors, être perçu partout, et Jakobson lui-même de mentionner les exemples de la carte de vins et de l'indicateur de chemins de fer admirés par certains poètes russes pour illustrer la porosité de la frontière entre l'œuvre poétique et l'œuvre non poétique :

[902] *Idem*
[903] *Ibid.*, p.32

> « La frontière qui sépare l'œuvre poétique de ce qui n'est pas œuvre poétique est plus instable que la frontière des territoires administratifs de la Chine. (…) Les poètes russes admiraient le caractère poétique d'une carte de vins (Viazemski), d'une liste de vêtements du tsar (Gogol), d'un indicateur de chemins de fer (Pasternak), et même d'une facture de blanchisseur (Kroutchennykh) »[904].

On pourrait conclure d'après cette série d'exemple que, pour Jakobson, n'importe quel énoncé peut à un certain moment cesser de signifier, de remplir sa fonction référentielle, pour être admiré pour lui-même. C'est à ce moment précis qu'il deviendrait poétique. Ce processus semble précisément être celui qu'opère le ready-made, ou, du moins, certains usages esthétiques du ready-made. Une fois déplacé, l'énoncé prélevé cesse de référer et est lu pour lui-même, faisant par là même apparaître ses propriétés formelles autrement inaperçues. Or ces exemples semblent en complète contradiction avec deux autres aspects de la théorie du linguiste.

Cette possibilité apparaît tout d'abord incompatible avec l'autre présupposé sur lequel se fonde la théorie de Jakobson, selon lequel la structure d'un message est dépendante de sa fonction dominante. Il va en effet de soi que l'indicateur de chemins de fer ne comporte que des énoncés dont la fonction dominante est purement référentielle : une suite de chiffres indiquant des horaires. Dès lors, selon la logique du linguiste, le fait que les poètes cités considèrent les objets en question comme « poétiques » ne saurait garantir leur réelle poéticité, puisque celle-ci ne se vérifie pas linguistiquement. Reste alors la question de savoir quel crédit accorder à un acte de parole du type de celui qui est ici suggéré, qui décrète que « ceci est de la poésie » ou que « ceci est poétique », à la manière dont, pour Thierry de Duve, le Ready-made duchampien affirme « ceci est une œuvre d'art »[905]. Le second aspect de la théorie auquel se heurtent ces exemples concerne l'affirmation d'autotélicité. A aucun moment en effet Jakobson ne précise, par la suite, la manière dont ces exemples peuvent s'accorder avec sa théorie de l'autotélie. Comme nous l'avons remarqué ces exemples qui pourraient a priori être autant de ready-mades ont pour point commun d'être constitués de messages dans lesquels domine la fonction référentielle : ce sont des documents possédant une fonction pragmatique précise, messages hétérotéliques s'il en est. Or si la structure d'un énoncé est déterminée par sa fonction dominante, alors ces documents à la fonction utilitaire avérée ne peuvent renfermer des énoncés « poétiques ». On rejoint ici la critique formulée par Anne-Marie Pelletier qui s'appuie quant à elle à l'inverse sur des énoncés que la forme linguistique permet d'identifier comme relevant de la fonction poétique mais qui n'en sont

[904] Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? », *Huit Questions de poétique, Op. cit.*, p.33
[905] Thierry de Duve, *Résonances du ready-made, Op. cit.*

manifestement pas. Celle-ci remarque en effet que les procédés rhétoriques et les divers types de motivations identifiés par Jakobson comme relevant de la fonction poétique n'appartiennent pas en propre au langage poétique et que, loin de révéler le caractère autoréférentiel du message, certains sont mis en œuvre dans des énoncés soumis à une finalité pragmatique aisément identifiable :

> « Le moindre message publicitaire fournit de multiples exemples de récurrences phoniques, d'organisation rythmique ou de figures qui l'apparentent dans son fonctionnement à l'énoncé poétique alors que de toutes évidence il n'en partage pas le caractère autonome dégagé de toute finalité pragmatique »[906]

Ce type de message, bien que présentant les marques formelles d'une autotélicité, s'avère typiquement hétérotélique, « puisque son objectif est de susciter une adhésion à l'égard d'une réalité extralinguistique par l'intermédiaire d'une puissante mise en forme rhétorique »[907]. Ainsi dans ce cas, le message, bien qu'intransitif et générateur d'un référent propre par sa structure formelle, continue à se donner pour objectif le référent réel auquel il se substitue, opération, d'après Anne-Marie Pelletier, typique des différentes formes de langage de persuasion. Dès lors, c'est le départ entre la fonction rhétorique et la fonction poétique qui est rendu problématique, ce qui ne laisse pas de poser problème dans l'analyse des ready-mades : les marques de poéticité, identifiées comme telles dans les énoncés constituants les ready-mades, ne sont-elles pas tout simplement les marques de la fonction rhétorique remplie par la plupart d'entre eux ?

Ainsi, les caractéristiques formelles de l'énoncé n'ont, selon Anne-Marie Pelletier, pas de valeur de propriété structurelle de la fonction linguistique à laquelle l'énoncé est prioritairement assujetti, mais doivent être considérés comme autant d'indices qui ne sont pas seuls pertinents pour « déterminer l'assignement typologique d'un énoncé »[908]. On en revient au caractère déterminant du contexte, non pris en compte par Jakobson. Anne-Marie Pelletier s'appuie alors sur l'exemple du poème épique, qui fournit à la fois des marques de poéticité et des éléments typiques de la fonction référentielle en se faisant l'écho d'une matière historique :

> « cette variation de fonction, potentiellement contenue dans le texte, n'est pas seulement commandée par la présence concomitante d'éléments hétérogènes ; elle est aussi tributaire d'une décision extérieure qui est la position de lecture adoptée, ou si l'on veut de la convention de lecture choisie. »[909]

[906] Anne-Marie Pelletier, *Op. cit.*, p.34
[907] *Idem*
[908] *Idem*
[909] *Ibid.*, p. 21

Le ready-made présente la même variation d'une manière en quelque sorte exacerbée, dramatisée, dans la mesure où c'est sa condition même de poème qui est tributaire d'une décision extérieure, qui se traduit ensuite par la mise en branle du dispositif. Ainsi, les exemples pris par Jakobson montrent au contraire que la détermination de la fonction dominante du langage en tel énoncé peut être dépendante d'une lecture particulière, de l'instauration d'une relation particulière : la fonction poétique du langage, entendue comme autoréférentialité, serait de l'ordre non du donné mais de l'acquis, fruit de la mise en place de ce que Genette nomme une relation esthétique. Une carte de vin peut être admirée pour sa dimension poétique lorsqu'elle perd sa fonction utilitaire pour être considérée comme un objet esthétique : les énoncés qui la constitue perdent leur fonction référentielle pour se mettre à référer à eux-mêmes, preuve s'il en est que cette possibilité ne dépend pas de leur structure linguistique propre. Envisagée dans cette perspective, la « poéticité » serait alors à envisager non comme essence mais bien comme un processus, au sens où l'entend Jean-Pierre Bobillot lorsqu'il explique, en se fondant sur la poésie de Bernard Heidsieck, que s'y donne à voir non pas un langage poétique mais un « usage poétique de la langue » :

> « Il se pourrait qu'une écriture radicalement neuve et intégrant, délibérément (comme celle de Bernard Heidsieck), *toute la langue*, y compris, au premier chef, langage émotionnel et langage quotidien, dans l'acception la plus commune et la plus englobante de ces termes – accomplissant donc, la critique en actes d'une conception de la poésie qui, d'emblée, les exclut -, apportât (…) une contribution décisive au développement d'une approche résolument *pragmatique* de la "poétique", se proposant de substituer à la dichotomie langage poétique/langage de communication, celle des *usages poétiques de la langue*. »[910]

Loin d'être réductible à une description linguistique interne, la poéticité serait alors à envisager de manière externe, ce que la notion de dispositif précédemment convoquée invite précisément à faire. Or, nous l'avons vu, le dispositif inclut dans son fonctionnement les éléments de contexte dont le paratexte et le medium qui ont en commun de référer, de manière externe, à un genre. Partant, la notion de même de « poéticité », en tant qu'elle semble renvoyer à une dimension intrinsèque du langage et être indissociable d'une approche linguistique, paraît incompatible avec le poème ready-made. Jean-Pierre Bobillot ne l'emploie d'ailleurs pas, préférant parler d' « usages poétiques de la langue », et mettant de la sorte à distance l'essentialisation à laquelle tend la notion.

[910] Jean-Pierre Bobillot, *Op. cit.*, p.32

En outre, nous avons pu remarquer que les prélèvements dont le ready-made était constitué n'étaient pas, loin de là, toujours perçus dans leur dimension esthétique, et qu'ils pouvaient exemplifier bien d'autres de leurs propriétés (nous avions ainsi analysé les fonctions herméneutique et critique du ready-made) : si la poéticité désigne le langage considéré dans sa fonction esthétique, force est de constater que beaucoup de poèmes ready-mades ne répondent pas non plus à cette définition, quand bien même la notion de poéticité serait envisagée de manière dynamique, en tant que processus. Dans beaucoup de cas, il ne s'agit pas, pour le poète, d'inviter son lecteur à envisager l'élément déplacé d'un point de vue esthétique, pas plus que dans le Ready-made duchampien.

Ainsi, si la poéticité des poèmes ready-mades ne peut être prouvée, il n'en sont pas moins poèmes et devraient par là même, a priori, pouvoir être considérés comme poétiques, statut auquel les exemples pris par Jakobson ne peuvent prétendre. En effet la seule considération de leur caractère potentiellement esthétique ne saurait en garantir le caractère poétique, non pas à cause de l'absence de marques linguistiques, mais bien parce qu'à aucun moment il n'est question de ceux-ci comme étant des œuvres. L'ambiguïté de la position de Jakobson et la difficulté que de tels exemples apportent à sa théorie provient, entre autres, nous semble-t-il, de l'absence de prise en considération par le linguiste de cette distinction, non pas entre œuvre poétique et œuvre non poétique, mais, en amont, entre œuvre et non œuvre. Le questionnement doit alors se déplacer, le problème n'étant plus de savoir si du poétique existe en dehors du poème mais bien ce que qui fait des ready-mades des poèmes. C'est alors la notion même de poésie qui est mise en crise.

IV / Une exemplification du dispositif poétic'

Ne répondant manifestement de manière satisfaisante à aucun des critères identificatoires avancés par le paradigme dominant, les poèmes ready-mades amènent nécessairement le lecteur à se poser, face à eux, la question de savoir s'il doit ou non les considérer comme poétiques, voire même à se poser la question de savoir s'il doit ou non les maintenir dans le champ de la poésie. La conséquence logique du constat précédemment dressé serait en effet une exclusion pure et simple de ces objets, qu'il faudrait alors nommer autrement, par exemple « dispositifs », qui viendrait remplacer le terme de « poème », puisque ce vocable convient bien aux ready-mades comme nous l'avons vu. Pourtant, force est de constater que le lecteur ne procède pas à cette exclusion, à moins bien sûr d'associer un jugement de goût au terme de « poésie » dans l'expression de rejet du type « ce n'est pas de la poésie » qu'il peut avoir à la découverte des ready-mades, identique à celle, mainte fois analysée, qui accompagne la découverte du Ready-made duchampien : « ce n'est pas de l'art », le mot « art » comportant visiblement ici un jugement évaluatif. Quand bien même, la seule formulation de ce jugement revient pratiquement à inclure l'objet considéré dans le champ de l'art puisqu'il est constitutif de l'œuvre d'art d'être apte à recevoir une évaluation esthétique, ce qui n'est pas le cas de l'objet banal. Cette exclusion, théoriquement possible, n'a donc en réalité pas lieu, et nous avons déjà constaté que le maintien majoritaire par les poètes de l'ancrage générique de leurs poèmes dans le champ de la poésie rendait impossible une telle décision : prenant acte de la décision des auteurs d'inclure le ready-made dans le champ de la poésie, il convient alors de repenser la définition même de celle-ci, ce qui oblige à modifier l'angle d'approche. Si les précédents modes d'appréhension du poème se sont avérés inaptes à prendre en charge ces objets et à en cerner le caractère poétique, alors une approche d'un autre type doit être adoptée, qui soit capable de prendre en considération la chute des paradigmes sans en être trop affectée.

Une telle approche, d'ordre essentiellement pragmatique, devrait nous permettre de réenvisager le « poétique » et sa relation à la poésie comme genre dans une perspective nouvelle, conférant par là même à ces œuvres à leur tour un statut paradigmatique : la mise en crise de la poésie à laquelle mène le ready-made participe d'une dénudation révélatrice.

A – Le ready-made comme œuvre paradigmatique

Le Ready-made de Marcel Duchamp a donné lieu, à partir de sa « redécouverte » dans les années 1960, à une inflation de discours théoriques dont le principal objectif était de réussir à aboutir à une définition satisfaisante de l'art, c'est-à-dire à une définition qui puisse résister au Ready-made, ce qui n'était apparemment pas le cas des définitions forgées jusqu'alors. Suivant une démarche que nous avons en partie reproduite au cours de ce travail, certains théoriciens ont alors pris acte du fait que le Ready-made n'était pas fait pour être regardé, interdisant une approche immanente, mais devait être approché de l'extérieur, du point de vue de sa réception et du contexte dans lequel il prenait place. La théorie de l'art rencontrait ainsi les apports de la pragmatique à travers notamment les personnes d'Arthur Danto, Georges Dickie, qui développa la théorie institutionnelle, et Nelson Goodman. Bien qu'opposés sur divers points, ces philosophes partaient tous du même constat d'impuissance des paradigmes dominants à prendre en charge les ready-mades, et s'accordaient à dire qu'une définition immanente de l'art devenait problématique, amenant Nelson Goodman à proposer de remplacer la question « qu'est-ce que l'art ? » par celle-ci, « quand y a-t-il art ? », posant par là même l'hypothèse selon laquelle un objet pouvait tour à tour être et n'être pas une œuvre d'art, ce que, précisément, le Ready-made montrait. Le cheminement auquel nous nous sommes livrée jusque là nous amène à poser la question de manière similaire dans le champ spécifiquement poétique, ce que certains théoriciens de la littérature comme Gérard Genette n'ont pas non plus manqué de faire, adaptant les propositions des philosophes de l'art dans le domaine littéraire sans toutefois s'appuyer sur les ready-mades poétiques. Ainsi, à la question « qu'est-ce que la poésie ? » pourrait être substituée celle-ci « quand y a-t-il poésie ? ». Or répondre à une telle question nécessite un type d'approche spécifique, hérité de la pragmatique qui, dans le domaine littéraire, s'est illustrée dans la théorie des genres.

1 / Une démarche inclusive

Au début de sa tentative d'élaboration d'une théorie de la « poéticité », Jean Cohen se donne pour objectif d'arriver à une définition visant à instaurer la poétique comme « science ». La définition en question, pour être valable scientifiquement, devra donc, comme le précise l'auteur, permettre d'identifier des invariants communs à tous les objets désignés par le mot « poésie » :

> « Si le mot "poésie" a un sens, si son concept possède une compréhension aussi bien qu'une extension, il faut alors qu'en tous les objets désignés par ce mot, il existe quelque chose d'identique, un ou des invariants sous-jacents qui transcendent la variété infinie des textes individuels. C'est à la découverte de ce ou ces invariants que s'attache la poétique comme science. »[911]

Or la suite du propos montre que Jean Cohen passe outre cet avertissement préliminaire en excluant de facto de son champ d'investigation des objets qui pourtant sont désignés par ce mot. Expliquant partir, pour délimiter ce champ, de « l'intuition de l'analyste » ou du « consensus qui découpe dans la totalité textuelle un objet culturel limité auquel il donne le nom de poésie », il pose même la possibilité de partir d'un corpus très réduit, arguant du fait qu'un « grand » livre de poésie doit pouvoir contenir à lui seul l'ensemble des traits définitoires du langage poétique :

> « Peut-être pourrait-on se limiter encore et s'en tenir aux seules *Fleurs du Mal*, texte consommé poétiquement depuis un siècle et demi, objet unanime de cet acte d'amour qu'est la lecture poétique. Une théorie qui rendrait compte de la poéticité de ce texte, comment pourrait-on croire qu'elle ait une chance d'avoir manqué la poésie en général ? »[912]

Outre le caractère somme toute peu scientifique d'une approche fondée sur l'intuition ou le consensus, on comprend qu'une telle décision préliminaire ne peut à aucun moment permettre à l'analyse de rencontrer les objets auxquels nous nous intéressons puisque, précisément, ceux-ci vont à l'encontre de la doxa en matière de poésie et reposent sur un jeu déceptif avec l'approche « intuitive », montrant par là même que cette dernière n'existe pour ainsi dire pas. Non content de limiter sa recherche aux poèmes qui font l'objet d'un consensus, Jean Cohen pousse sa démarche exclusive jusqu'à, comme nous en avons déjà fait mention, rejeter la poésie non lyrique en dehors du champ de la poésie, arguant du fait que la poésie lyrique serait évidemment plus « poétique » que la poésie non lyrique. De ce point de vue, les poèmes ready-mades ne seraient alors tout simplement pas de la poésie, ou de la très mauvaise poésie puisque certains des critères de poéticité s'y retrouvent malgré tout à divers degrés de façon parodique. Où l'on comprend aussi que, tout comme le vocable « art » dans l'expression « ce n'est pas de l'art ! » encore fréquemment entendue à la découverte des Ready-mades duchampiens, celui de « poésie » comporte ici une dimension évaluative, déjà sous-jacente dans l'idée précédemment évoquée d'une échelle de poéticité défendue par Cohen. On voit comment, ici, la démarche exclusive s'assortit d'un recours au jugement évaluatif, loin des critères de scientificité évoqués par l'auteur. Or il ne s'agit pas de savoir s'il s'agit de bonne

[911] *Op. cit.*, p. 11
[912] *Ibid.*, p. 12

ou de mauvaise poésie, mais dans quelle mesure ces objets peuvent encore être qualifiés de « poétiques », ou, plutôt, de vérifier ce que l'appellation de « poème » qu'ils revendiquent pour la plupart haut et fort en se nommant comme tels, recouvre réellement.

Dans le domaine de la philosophie esthétique, où l'héritage et l'expansion du geste duchampien a été telle qu'il est devenu impossible pour la théorie d'exclure ces œuvres sans faire l'objet de suspicions de mauvaise foi[913], les propositions des philosophes qui se sont penchés sur la question de la définition de l'art se fondent sur une démarche strictement opposée à celle de Jean Cohen, c'est-à-dire sur le constat de l'existence de tels objets pour repenser les définitions antérieures en incluant toutes les œuvres d'art. C'est le cas pour Nelson Goodman, qui, dans ses ouvrages portant sur la question[914], consacre une très grande part de ses développements à des cas inventés d'objets trouvés. La décision même prise par Arthur Danto de proposer une définition de l'art, de trouver une essence de l'art, provient du choc ressenti à la vue les *Boîtes Brillo* d'Andy Warhol, qui posent avec acuité le problème de la différence entre œuvres d'art et simples objets réels. Dans l'introduction à *La Transfiguration du banal* le philosophe explique ainsi comment ce choc fit naître en lui le sentiment d'une urgence à trouver une définition satisfaisante de l'art, c'est-à-dire une définition qui pourrait s'appliquer à l'ensemble des œuvres d'art :

> « Les révolutions artistiques successives ont laissé toute définition antérieure, aussi bien intentionnée soit-elle, sans emprise sur les œuvres nouvelles audacieuses. Une définition, pour pouvoir tenir le coup, doit donc se montrer insensible à de telles révolutions »[915]

La contribution de Georges Dickie intitulée « Définir l'art »[916] se fonde quant à elle grande partie sur une analyse des Ready-mades de Duchamp. Le philosophe le reconnaît d'ailleurs :

> « Il se peut qu'en tant qu'œuvres d'art les « ready-mades » de Duchamp n'aient pas beaucoup de valeur, mais comme exemples d'art ils sont très précieux pour la théorie artistique. »[917]

Ainsi la démarche pragmatique se veut-elle inclusive : il s'agit bien de partir d'objets qui semblent a priori s'exclure d'eux-mêmes, de par leur caractère ouvertement provocateur et anti-artistique, du champ de l'art, pour envisager ce champ à l'aune de ces nouveautés. Loin de mettre de côté ces objets, ce que la doxa ne manque de faire dans un premier temps, les

[913] Bien que celle-ci persiste encore sous la plume de certains critiques qui se sont notamment fait entendre dans les années 1980 lors de la « crise de l'art contemporain ».
[914] *Langages de l'art, L'Art en théorie et en action*. « Quand y a-t-il art ? », in *Esthétique et poétique*, *Op. cit*, est entièrement consacré à l'objet trouvé.
[915] Arthur Danto, *La Transfiguration du banal, Op. cit.,* p.24
[916] In G. Genette (sld), *Esthétique et poétique, Op. cit*.
[917] *Ibid.*, p.21

démarches de ces philosophes consistent au contraire à partir d'eux, et, dans un suprême retournement, à en faire des supports pour l'élaboration d'un nouveau paradigme. Les ready-mades possèdent ainsi bien une dimension paradigmatique, comme la remarque de Dickie le laisse apercevoir. Provoquant la « chute des paradigmes », ils amènent à en établir de nouveaux, comme l'explique Thierry de Duve :

> « la connaissance qu'engendre l'œuvre paradigmatique pour la théorie de l'art n'est autre que le paradigme qui permettra de prendre connaissance de l'œuvre. Elle n'est donc jamais donnée mais toujours à dégager de la suite des décisions théoriques qu'il aura fallu prendre pour maximiser la pertinence de l'œuvre dans le champ relationnel où elle fait entité. »[918]

Le Ready-made duchampien est précisément une œuvre paradigmatique et agit comme telle. Après avoir, dans un premier temps, laissé des traces dans les paradigmes dominants, l'œuvre paradigmatique engendre, dans un second temps, une « multiplication des ruptures d'influence, de gestes, de dénégations, de rejets, de réaction » dans la pratique, et, dans la théorie, « la perception subite de tous les appareils d'interprétation, la sensation aiguë d'enjeux théoriques non encore perçus et l'équivalence brusque de tous les paradigmes antérieurs. »[919]

Si, dans le domaine poétique, il n'est pas possible d'isoler une œuvre équivalente dans ses résonances au Ready-made de Duchamp, l'apparition au début du XXe siècle puis la multiplication des gestes équivalents jusqu'à aujourd'hui doit nous mener à une interrogation similaire quant aux enjeux théoriques que ces œuvres portent. Faisant chuter, comme nous l'avons vu, les paradigmes existants, le ready-made poétique possède lui aussi une dimension paradigmatique et doit être pris en compte dans la redéfinition des contours de la « poésie », ne serait-ce que pour conclure à son absence de définition.

2 / Une nécessaire approche générique

a – Le poème ready-made ne prend sens que rapporté à son genre

Le constat préalablement effectué de l'incompatibilité des objets envisagés aux paradigmes dominant la définition du poétique ou de la poésie amène à poser la question des modes d'approche possible du poème ready-made, question pratiquement résolue mais dont

[918] Thierry de Duve, *Résonances du readymade, Op. cit.,* p. 11
[919] *Ibid.*, p.11-12

les conséquences théoriques n'ont pas été tirées. En effet, si aucune des catégories d'ordinaire convoquées pour aborder le poème (l'expression d'un sujet lyrique, la forme versifiée, la présence d'un langage poétique reconnaissable comme tel) n'est ici valable, les seuls indices restants nous permettant toujours d'identifier les objets auxquels nous avons affaire comme « poèmes », y compris dans les cas les plus « extrêmes » de sortie de la page, sont d'ordre externe, et concernent avant tout, en l'absence de tout autre critère, l'inscription quasi constante des poèmes ready-mades dans un cadre générique précis. Comme nous avons en effet pu le remarquer, il est tout à fait frappant de constater que la très grande majorité des pièces de notre corpus font référence, d'une manière ou d'une autre, au genre poésie, que ce soit par l'intermédiaire du paratexte (nous avions noté la fréquence des titres rhématiques notamment, mais aussi par d'autres éléments paratextuels), ou du medium, révélant par là même l'importance de l'ensemble des paramètres matériques dans la constitution du poème comme tel (des évidentes mises en vers aux exploitations diverses de la page blanche). Ainsi, alors même que les propriétés linguistiques de son contenu ne sont en général manifestement pas d'ordre poétique, le poème ready-made ne cesse de proclamer son appartenance au genre poétique. La discordance entre cette proclamation et le contenu effectif du poème faisant partie même du sens du poème, c'est l'ensemble des critères externes d'identification qui se voit indexé par le ready-made.

Un tel phénomène amène nécessairement à une approche de type générique, fondée sur la prise en compte de la réception, similaire à celle développée dans le domaine de l'esthétique par les théoriciens influencés par la pragmatique. Dans « "Pièces" : contre l'esthétique », Timothy Binkley se penche à son tour sur les Ready-made duchampien et l'art conceptuel pour montrer que l'abolition du medium y entraine un phénomène d'indexation des médiations. Le ready-made, dans le domaine plastique, possède ainsi une dimension révélatrice, montrant que

> « à l'intérieur de la trame formée par ses conventions, chaque support communicationnel artistique établit un critère non esthétique permettant d'identification des œuvres d'art. En nous disant dans quel support communicationnel une œuvre est exécutée, on nous donne du même coup les paramètres à l'intérieur desquels nous devons chercher et pouvons expérimenter ses qualités esthétiques. »[920]

[920] Timothy Binkley, « "Pièces" : contre l'esthétique », *Esthétique et poétique, Op. cit.*, p.48

Ainsi, c'est d'abord la « compréhension des conventions, c'est-à-dire du support communicationnel à travers lequel s'offre l'expérience esthétique »[921] qui permet l'appréhension de l'œuvre d'art, avant même le « contenu » de l'illusion esthétique. Le théoricien en conclut à l'insuffisance de l'approche esthétique traditionnelle qui ne prend pas en considération ces médiations. De telles observations peuvent être transposées au domaine littéraire, et mènent aux conclusions précédemment énoncées quant à l'insuffisance de l'approche poéticienne traditionnelle. Binkley se livre d'ailleurs lui-même à cette transposition partielle lorsqu'il explique que « le fait de traiter une œuvre littéraire comme un poème ne nous amènera à privilégier d'autres qualités esthétiques que si nous l'abordons comme une nouvelle »[922], et rapproche explicitement les problématiques posées par le ready-made de celles qu'abordent l'approche générique de la littérature :

> « Le ready-made démontre que le concept d' "œuvre d'art" est un index, et il le fait en montrant qu'un objet est une œuvre d'art non pas en vertu de son apparence, mais en vertu de la manière dont il est considéré dans le monde de l'art. Le même roman peut, selon les moments, être un simple item matériel ou au contraire une œuvre d'art, selon la relation que le monde de l'art entretient avec lui. »[923]

Danto se livre à un rapprochement similaire lorsqu'il envisage, dans *La Transfiguration du banal*, le cas imaginaire d'un annuaire que l'on aurait intitulé « roman », expliquant que, fort de cette information, le lecteur cherchera à y percevoir les caractéristiques du roman, à commencer par la présence d'un récit avec un début et un fin par exemple, là où ses réflexes seront différents si le même bottin lui est présenté comme une sculpture. Et le philosophe de conclure que les expérimentations « restent toutes définies par les lois du genre artistique auquel leurs œuvres appartiennent »[924]. Ainsi, il peut y voir de la musique atonale, et des romans sans intrigue, qui restent perçus comme musique ou roman malgré l'absence de certaines de leurs caractéristiques que d'aucuns considèrent comme intrinsèques, parce que l'inscription générique opérée par la médiation paratextuelle ou matérielle permet une identification préalable du genre. De la même manière, c'est parce que le poème a déjà été identifié comme tel grâce à un ensemble d'informations dites « externes » que le lecteur peut approcher le poème ready-made et le percevoir comme tel, sans ambiguïté aucune.

Le ready-made montre donc, de manière paradigmatique, l'impossibilité d'une définition du poétique fondée sur l'immanence en obligeant l'analyse à revenir, en amont, sur une dimension négligée par les approches fondées sur une description linguistique des textes :

[921] *Idem*
[922] *Idem*
[923] *Ibid.*, p.63
[924] *Op. cit.*, p.122

la constitution même de l'objet appréhendé comme poème. Comme le précise Anne-Marie Pelletier, ces approches engagent leur projet de description des structures textuelles « en supposant résolu (ou même en n'en supposant pas l'existence), le problème préliminaire de la catégorisation de fait de l'énoncé comme poétique. »[925], ce qui a pour conséquence de condamner pratiquement l'analyse « à un travail de justification ». A l'inverse, le ready-made montre bien que le poème ne saurait être considéré comme « objet textuel » isolé et que lui-même prend place à l'intérieur d'un dispositif qui le constitue comme tel. Envisagée du point de vue de la réception, c'est donc de la relation du poème à son genre que l'effet poétique provient. Reste à savoir ce que recouvre exactement cette notion de genre, et si elle doit être envisagée dans son historicité ou dans sa permanence. Sans reprendre ici le débat sur le caractère historique ou non du genre, nous nous contenterons de souligner l'importance des circonstances de réception dans la définition de la catégorie générique, gardant de la sorte en tête l'avertissement duchampien selon lequel les regardeurs font les tableaux : le regardeur n'est, en effet, jamais le même en fonction des époques. Le cas borgésien, déjà mentionné, du *Quichotte* de Pierre Ménard, est analysé dans cette perspective par Jean-Marie Schaeffer et, pour lui, ce cas montre que dans la mesure où un texte n'est pas seulement une « chaine syntaxique » mais surtout « un acte communicationnel », son identité à travers le temps en tant que chaine syntaxique saurait garantir son identité « comme message »[926]. Ce que le ready-made démontre en actes à propos de son contenu est ainsi également valable pour lui-même en tant qu'œuvre :

> « Puisqu'un message ne peut signifier que dans un contexte et par rapport à ce contexte, l'identité sémiotique du texte est contextuellement variable, c'est-à-dire qu'elle est indissociable de la situation historique dans laquelle ce discours est actualisé. »[927]

Dès lors, le caractère « poétique » ou non de tel texte, s'il dépend de la relation qu'il entretient à son genre, peut lui aussi être considéré comme soumis à variations. Anne-Marie Pelletier pose ainsi l'hypothèse selon laquelle

> « l'élucidation de l'effet poétique doit être recherchée, non pas au niveau des propriétés d'une substance ou d'un fonctionnement intrinsèque, mais à celui du *rapport* que le texte entretient avec *sa norme*, soit avec la représentation particulière du poétique dans la solidarité historique et idéologique de laquelle il est pris, c'est-à-dire, en définitive, écrit et lu. »[928]

[925] Anne-Marie Pelletier, *Fonctions poétiques, Op. cit.*, p.63
[926] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, coll. « Poétique », p. 134
[927] *Idem*
[928] *Op. cit.*, p.67

Une telle proposition, fondée sur la prise en compte de la réception du texte poétique et de son historicité, amène alors à reconsidérer la notion de « fonction poétique » et à la relativiser : la perspective dans laquelle le lecteur appréhende le poème varie en fonction du contexte culturel dans lequel il se trouve. Anne-Marie Pelletier propose alors de pluraliser la notion pour rendre compte de ces fluctuations, abandonnant par là même la perspective essentialiste dans laquelle celle-ci avait été forgée. Un poème ready-made n'est pas lu de la même manière aujourd'hui et au début du siècle, également dans la mesure où l'emprunt qui le constitue n'exemplifie pas nécessairement les mêmes propriétés. Comme tout poème, le ready-made entretient des rapports avec sa norme, ce que nous avions, précédemment, empruntant ce terme à Anne Cauquelin, appelé la doxa prédominante de son époque en matière de poésie. La poésie de Bernard Heidsieck s'érige ainsi sur fond de domination de l'Image portée par le surréalisme finissant, celle d'Olivier Cadiot s'insurge contre une poésie contemporaine post-mallarméenne marquée par l'obscurité et l'invasion du blanc sur la page, toutes s'inscrivent dans une relation d'opposition à l'assimilation de la poésie au lyrisme.

La relativisation historique à laquelle semble mener l'approche générique est-elle alors compatible avec la conception du ready-made comme œuvre paradigmatique ? Le ready-made dit-il quelque chose à propos de la poésie de son époque, ou à propos du poétique en général ? Il semble que les deux approches ne soient pas nécessairement exclusives et que le poème ready-made puisse être envisagé dans cette double perspective. De par son fonctionnement, il invite à envisager le genre poétique lui-même comme dispositif au sein duquel ces deux dimensions tiennent ensemble.

B – La mise à nu du dispositif

1 / Le genre comme dispositif

Une approche en termes de réception nous apprend que le poème, quel qu'il soit, s'institue comme tel non en vertu de ses propriétés linguistiques intrinsèques, perçues seulement dans un second temps, mais bien s'abord en vertu de son inscription générique et de l'horizon d'attente que celle-ci construit chez le lecteur, et cela dans la mesure où il constitue un acte énonciatif. C'est comme cela que Dominique Maingueneau, proposant une

approche pragmatique de la littérature, le définit dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire*. Partant du constat selon lequel la réussite de l'acte énonciatif repose sur « un comportement adéquat des destinataires »[929], permis par l'identification du genre dont l'énonciation relève, l'auteur précise que ce comportement repose sur un « contrat discursif tacite » qui n'est autre que le genre, formulé en ces termes. Ce contrat tacite construit l'horizon d'attente du lecteur au seuil de sa lecture et la détermine entièrement :

> « Il existe un certain nombre de normes qui sont supposées mutuellement connues des protagonistes engagés dans la coopération littéraire et qui restreignent leur horizon d'attente. Mais ces contrats ne prennent eux-mêmes sens que rapportés à ce "méta-genre" qui commande leur mode de circulation et de consommation, la Littérature. »[930]

Ainsi, pour Dominique Maingueneau, les genres littéraires ne sont pas des « procédés » mais bien des « dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique »[931]. Loin de se résumer à un ensemble de normes instituées que le poème vérifierait ou non, le genre, considéré comme dispositif, se constitue à différents niveaux et permet l'accomplissement de l'acte de langage qu'est la transmission du texte littéraire. La poésie ne diffère pas, en cela, des autres domaines de la communication : c'est un acte discursif parmi d'autres, présents dans mais aussi hors de la sphère littéraire qui, tous, mettent également en branle des dispositifs communicationnels fondés sur des contrats tacites. Loin de considérer la littérature et, particulièrement, la poésie, comme des entités closes et séparées du monde, l'approche pragmatique du genre comme dispositif permet de renoncer

> « au fantasme de l'œuvre en soi, dans sa double acception d'œuvre autarcique et d'œuvre au fond de la conscience créatrice : c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles, où elles ont été produites, évaluées, gérées. Les conditions du *dire* y traversent le *dit* et le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation. »[932]

L'analyse du fonctionnement des poèmes ready-mades ne peut que mener à une telle approche, prouvant par là même leur caractère paradigmatique. En effet, le genre est un dispositif dans la mesure où y fonctionnent ensemble des éléments hétérogènes : le texte, sa disposition sur la page, le paratexte, le medium et l'ensemble de ses médiations, ses circonstances de production et de diffusion, l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire,

[929] Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire ; énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p.65
[930] *Idem*
[931] *Ibid.,* p. 66
[932] *Ibid.,* p.34

etc. Or toutes ces données dont nous avons vu qu'elles étaient la plupart du temps activées par le poème ready-made dans la réalisation de sa signification sont celles-là mêmes qui entrent en jeu dans la constitution du genre en tant que tel. Envisagé comme dispositif, le ready-made joue donc à l'intérieur et avec un dispositif second qui le recouvre partiellement, qui n'est autre que le dispositif générique. En opérant des brouillages, en créant des décalages prenant la forme d'une rupture apparente du contrat tacite en présentant des contenus prenant place dans d'autres dispositifs communicationnels, le ready-made produit un heurt des dispositifs, enraye la machine en quelque sorte, amenant par là le lecteur à une prise de conscience de l'existence même du dispositif générique en tant que tel. Davantage que le pacte lui-même, toujours reconduit de manière minimale par le ready-made, c'est bien son caractère tacite qui se voit reconsidéré.

Objet paradigmatique, le poème ready-made invite ainsi à réfléchir sur la définition de la poésie et du poétique parce qu'il les met en crise, mais aussi parce qu'il les met en scène en tant que dispositifs. Il n'y a en effet qu'un pas à franchir pour comprendre que si le genre poétique peut être décrit comme dispositif, alors la « poéticité » ou, plutôt, le « poétique », n'est peut-être lui aussi qu'une affaire de mise en dispositif.

2 / « ceci est de la poésie »

A l'image du Ready-made duchampien qui, selon Thierry de Duve, opère une réduction de l'œuvre d'art à l'énoncé « ceci est de l'art », le poème ready-made, dans sa mise en scène de l'ensemble du paradigme, peut lui aussi être réduit à un énoncé du type « ceci est de la poésie ». Il ne s'agit pas ici de réduire le sens de l'ensemble des poèmes ready-made à cet énoncé, dans la mesure où comme nous l'avons vu d'autres significations s'y donnent à lire, mais de montrer ce qui fait la profonde unité de l'ensemble des ces poèmes marqué par une grande diversité, preuve s'il en était besoin du caractère productif de ce geste commun. Dire que le poème ready-made peut être réduit à l'énoncé « ceci est de la poésie » revient à mettre l'accent sur la dimension « conceptuelle » de chacune de ces œuvres, le terme étant entendu ici dans le sens qu'il prend dans l'expression « art conceptuel », où il désigne d'abord le caractère non esthétique de l'œuvre considérée, censée mener le spectateur à une réflexion sur son statut d'art. L'acte conceptuel, en littérature, « consiste à produire du sens, en stimulant chez le lecteur une auto-lecture ou analyse de ses propres réflexes de lecture

déçus »[933]. Les propos de Thierry de Duve sur le Ready-made duchampien s'appliquent ainsi parfaitement aux poèmes ready-mades. Le Ready-made

> « n'est pas une œuvre d'art au sens ordinaire du mot (c'est à dire au sens des paradigmes antérieurs) mais un artefact d'œuvre d'art, une œuvre artificielle au second degré : ni art, simplement, ni art pour l'art, mais art sur l'art, (…) art à propos de l'art »[934]

Le poème ready-made peut, de la même manière, être considéré comme étant de la poésie sur la poésie, de la poésie à propos de la poésie, au sein de laquelle l'ensemble du paradigme définissant ordinairement la poésie est visité et questionné dans ce qui apparaît comme un processus de dénudation du dispositif. La façon dont un élément quelconque accède au statut de poème, son caractère textuel n'étant même plus une condition *sine qua non* à cet accès relève ainsi de l'activation d'un certain nombre de conventions présentes à tous les niveaux, dont l'ensemble constitue un agencement dispositif. En partant d'un geste transgressif quant au contenu attendu du poème, le ready-made met à jour ces conventions qui instaurent le poème comme tel, et, surtout, les met à jour en tant que conventions, remettant par là même en cause leur nécessité, à laquelle la force de la doxa avait fait croire. Un processus de réduction a donc lieu, à divers degrés, à l'intérieur du poème ready-made, affectant chacun des aspects du paradigme et couvrant ainsi l'ensemble du dispositif, jusqu'au rôle joué par le médium livresque dans l'instauration du poème comme tel.

Un poème réflexif : c'est d'ailleurs bien ainsi qu'il a été, historiquement, considéré. Le Ready-made de Duchamp fait partie, au sein des avant-gardes historiques, d'un ensemble de gestes transgressifs dont le sens compte davantage que le résultat. N'est-ce pas précisément le sens des activités dadaïstes ? Tristan Tzara explicite clairement cette dimension « manifestaire » que revêt le geste d'emprunt pour Dada, soulignant ce qui le différencie des emprunts de lieux communs auxquels leurs prédécesseurs de l' « Esprit nouveau » s'étaient livrés, mettant de la sorte très clairement en avant l'absence de considération esthétique dans l'élaboration du poème :

> « S'il est évident que l'emploi de matériaux différents dérive des cubistes et celui des lieux communs d'Apollinaire, de Cendrars, de Max Jacob ou de Reverdy, ce ne sont pas uniquement les mêmes raisons d'ordre plastique ou littéraire qui entrent en ligne de compte pour Dada. C'est le sens polémique attaché au procédé qui prime et celui-ci n'est pas d'ordre descriptif ou explicatif, mais inclus dans la conception même de l'objet qui en résulte. »[935]

[933] Christophe Hanna, *Op. cit.*, p. 25-26
[934] *Op. cit.*, p.16
[935] Tristan Tzara, REF ?? (p.7)

Le geste et son sens prime sur le résultat, faisant alors de l'œuvre un ensemble qui dépasse son incarnation physique. Les propos qui suivent, du même Tzara, soulignent nettement la dimension avant tout réflexive de l'œuvre :

> « La signification des œuvres dada, leur valeur d'exemple, prenait le pas sur toute préoccupation esthétique ou moralisatrice. (…) Dada ne prêchait pas, car il n'avait pas de théorie à défendre, il montrait des vérités en action et c'est comme action que désormais il faudra considérer ce que l'on nomme communément art ou poésie. »

Le poème ready-made montre des vérités « en action », par la valeur du geste, qui fait partie intégrante de l'œuvre et par la mise en marche de l'ensemble du dispositif.

Dès lors, les dernier propos de Tzara le disent explicitement, le caractère réflexif de cette poésie invite à considérer la dimension esthétique du ready-made comme secondaire, sinon nulle. L'idée précédemment évoquée selon laquelle le ready-made montrerait que la poéticité est de l'ordre du processus, idée développée à la suite de Goodman puis de Genette notamment qui en titre sa conception du style comme exemplification, est difficile à maintenir, si l'on entend pas « poétique » le langage pris dans sa dimension esthétique. Même s'il est indéniable que certains des poèmes ready-mades, notamment au début du siècle, visent effectivement à révéler la beauté de l'emprunt, à la considérer comme poétique, à la manière de l'objet trouvé décrit par Nelson Goodman, l'examen des différentes valeurs prises par le geste de déplacement nous a montré que cette visée était loin d'être unanime. De la même manière que le Ready-made de Duchamp ne saurait être considéré comme une sculpture, considération à laquelle l'approche goodmanienne ne peut, nous semble-t-il, que mener en considérant que l'objet implémenté dans la sphère artistique se met à exemplifier ses propriétés esthétiques, le poème ready-made ne peut être perçu comme un dispositif visant à conférer de la poéticité à son emprunt, ou, du moins, pas seulement. Comme nous avons pu le voir lors de notre examen des avatars du ready-made dans le domaine plastique, cette dimension est effectivement présente dans certaines des versions postérieures du ready-made, comme dans celle proposée par les Nouveaux Réalistes par exemple, là où elle est absolument évacuée par l'héritage conceptuel. Cependant, même lorsque cet aspect est présent, l'œuvre ne s'y réduit jamais et possède une dimension conceptuelle d'art à propos de l'art qui constitue ainsi selon nous l'invariant commun à l'ensemble des ready-mades. Il en va de même dans le domaine de la poésie. Ainsi, l'idée selon laquelle l'isolement de l'emprunt visant à lui ôter toute portée pragmatique permet de le faire accéder au statut d'énoncé poétique, pris pour lui-même, ne fonctionne pas de façon pleinement satisfaisante pour

beaucoup des poèmes ready-mades où ce sont d'autres propriétés, non esthétiques, de l'emprunt qui sont exemplifiées. Considérer un énoncé pour lui-même n'implique pas nécessairement que le regard porté sur lui soit de nature esthétique, y compris lorsque le contexte d'implémentation semble devoir amener un tel regard.

La mise à nu du dispositif porte ainsi avec elle une critique sous-jacente, inhérente au geste de révélation puisque, comme nous l'avons déjà remarqué un dispositif n'est efficace que si ses rouages restent invisibles. C'est la capacité esthétiquement transfiguratrice du dispositif générique qui se voit remise en question. Si celle-ci n'est pas, précisons-le, totalement évacuée, elle se voit relativisée : l'emprunt ne se met pas, tel Jésus, à briller d'un éclat nouveau que lui aurait conféré son implémentation nouvelle[936]. L'utilisation et l'exhibition ironique des conventions « poétic' » l'empêche d'opérer pleinement : lorsque le lecteur pense y retrouver des aspects poétiques, c'est-à-dire en correspondance avec l'image du poétique portée par le paradigme dominant, il ne peut que constater leur banalité, leur caractère surfait, signe qu'il s'agit d'un geste d'indexation ironique de la part de l'auteur.

D'où provient alors la dimension poétique du ready-made ? Revoici surgir la question de savoir si ces poèmes sont poétiques, ou s'il se peut que nous ayons affaire à une poésie non poétique, comme le prétend Jacques Sivan : « Un poème ready-made peut tout être, sauf "poétique" »[937]. L'examen qui précède nous permet de comprendre un peu mieux le sens d'une telle affirmation, que nous avions rapprochée de celle de Duchamp à propos de son projet de produire une œuvre qui ne soit pas d'art. Dans ces deux expressions, les termes de « poétique » et d' « art » renvoient à leur acception telle qu'elle se donne à comprendre dans le paradigme dominant. Ainsi, pour Duchamp, une œuvre qui ne soit pas d'art correspondrait à une œuvre qui déborderait des cadres élaborés par le paradigme artistique alors en œuvre, selon lequel une œuvre d'art est un objet esthétique soumis au jugement de goût, entre autres. Dans le domaine poétique, un poème qui ne soit pas poétique serait alors un poème qui ne répond pas aux critères dominants, portés par la doxa : un poème non lyrique, non versifié, et qui ne présente aucune des caractéristiques du langage poétique. Le « poétique » tel qu'il s'entend ici renvoie donc à ce qu'Olivier Cadiot nomme le « poétic' » dans le titre de son ouvrage, c'est-à-dire, précisément à l'ensemble de « tics » considérés à tort selon lui comme constitutifs du poétique dans le paradigme actuel.

[936] Nous reprenons ici la comparaison convoquée par Danto au seuil de *La Transfiguration du banal*. Précisons que la pensée de Danto est sur ce point plus complexe puisqu'il ne restreint pas la transfiguration à une qualification esthétique et en vient à dissocier l'art de l'esthétique.
[937] Jacques Sivan, *Mar/cel Duchamp, 2 temps 1 mouvement*, *Op. cit.*, p. 75

Deux solutions s'offrent alors à nous, dont la première serait purement et simplement l'abandon du terme de « poétique » mais non de celui de « poésie », le dernier renvoyant comme nous l'avons vu à un cadre générique nécessaire à la perception même des objets concernés, et l'acceptation de la possibilité d'une poésie non poétique, comme d'un art non esthétique. La position adoptée par Arthur Danto dans *La Transfiguration du banal*, opposée dans ce sens à celle de Goodman, selon laquelle l'objet banal devient artistique parce qu'il se prête à l'interprétation, semble relever de cette première solution, dans la mesure où elle évacue la dimension esthétique de la définition de l'art. Le caractère artistique du ready-made, et, partant, de toute œuvre d'art ne réside ainsi pas, selon le philosophe, dans des qualités esthétiques et donc perceptuelles, mais dans sa structure intentionnelle. Le spectateur perçoit l'objet banal comme une œuvre d'art, et non comme un simple objet, parce qu'il y décèle une intention, cette identification étant permise par l'immersion de l'objet dans un contexte précis, celui du monde de l'art. De la même manière, le lecteur perçoit dans le poème ready-made une intention grâce la mise en dispositif de l'emprunt : l'ensemble du dispositif témoigne d'une intention de l'auteur, donc d'une trace énonciative. L'œuvre transcende alors bien l'emprunt, et tire son caractère artistique de la mise en branle du dispositif.

Cependant cette première solution apparaît quelque peu bancale, dans la mesure où elle semble fondée sur un parallélisme qui ne va pas de soi : elle prend en effet appui sur le présupposé selon lequel le terme de « poétique » serait équivalent au terme d' « esthétique ». Or il nous paraît tout à fait possible, et les poèmes ready-mades nous invitent à le faire, de dissocier le poétique de l'esthétique. Cessant alors de considérer que le poétique est le langage pris dans sa fonction esthétique, quelque chose comme une poéticité non esthétique pourrait être pensé, une poéticité non fondée sur la perception immédiate de traces langagières ou d'autres composantes du paradigme mis en cause, mais sur la mise en relation de l'ensemble des éléments du dispositif, qui fait davantage qu'inscrire le poème dans un cadre générique. Le poème ready-made dissocie ainsi le poétique du « poétic' », amenant à le définir comme étant produit par le dispositif, un produit difficilement cernable et impossible à décrire en termes linguistiques. En effet, bien que fortement conceptuels, les poèmes ready-mades, même lorsqu'ils ne prétendent pas conférer une dimension esthétique à l'emprunt qu'ils mettent en scène, ne laissent pas de posséder une dimension qu'il faut bien qualifier de « poétique », ce que nous avons déjà pu constater maintes fois, à l'occasion de l'analyse des mises en rythme chez Olivier Cadiot par exemple, mais aussi dans d'autres circonstances non liées à une configuration langagière particulière comme peut l'être le rythme. Par delà la réflexivité du poème et sa capacité à nous faire réfléchir se situe quelque chose qui serait de

l'ordre du résidu : en aucun cas le ready-made n'est transposable en un simple discours théorique qu'il viendrait simplement illustrer, comme une mauvaise œuvre d'art conceptuel. Les œuvres d'art conceptuel possèdent d'ailleurs elles aussi cette dimension que l'on qualifiera alors d' « artistique », provenant de la manière dont elles mettent en scène et en œuvre un savoir et s'adressent au spectateur d'une manière particulière, en partie non discursive, propre à l'art. Ce résidu est évoqué par Olivier Cadiot et Pierre Alféri à propos du cut-up comme un « reste » qui échappe au démontage systématique des textes :

> « Mais il n'est pas ailleurs, au fond d'un puits, il est dans l'opération même. Tant qu'il reste l'inconnue de l'équation, reste = x, tant qu'il n'est pas hypostasié en objet de culte, il ne manque pas. Il fait au contraire jouer les pièces, tourner la machine par décalage moteur. »[938]

Identifié au lyrisme ou à l'énergie lyrique plus haut, cette énergie qui fait tourner les pièces de la machine, c'est-à-dire du dispositif, pourrait bien recevoir le nom de « poétique », qualificatif permettant d'en souligner le caractère insaisissable. Le caractère poétique du ready-made proviendrait ainsi de l'ensemble du dispositif et non du regard porté sur l'emprunt considéré en lui-même, y compris de sa relation au dispositif poétic' auquel il ne saurait se réduire puisqu'il le met en scène et, donc, le transcende. On peut alors dire sans contradiction du poème ready-made qu'il est et n'est pas poétique tout à la fois : il met en scène des objets non poétiques et tire sa poéticité de la mise en œuvre d'autres rouages, d'un dispositif dont les emprunts font partie mais dont ils ne sont pas les seuls constituants. Il n'y a alors pas « poétisation » de l'emprunt mais constitution d'une poéticité nouvelle à partir de la mise en dispositif de celui-ci, mais une poéticité qui, loin d'aller de soi, serait toujours problématique : une poésie en crise.

Le poème ready-made participe ainsi d'une mise en crise de la poésie dont la définition est rendue problématique et les paradigmes mis à mal, et c'est peut-être précisément de cela qu'il tire son statut de poésie, amenant à considérer celle-ci comme devant être en état de crise permanent, comme devant se remettre systématiquement en question :

> «"La poésie" n'existe pas, n'existe plus, ce qui ne signifie pas, bien sûr, le tarissement de la pratique poétique, mais simplement que la poésie vit son état de crise, sans doute *de* son état de crise, un état critique et autocritique permanent qui est certainement sa seule définition possible aujourd'hui. »[939]

[938] « Digest », *Revue de Littérature générale* n°2, « Digest », *Op. cit*., n. p.
[939] Jean-Marie Gleize, *A Noir, Op. cit.*, p.102

CONCLUSION

A l'issue de ce parcours, nous espérons avoir démontré la fécondité de l'importation d'un concept issu des arts plastiques pour aborder des poèmes autrement rendus invisibles par leur dissolution au sein de catégories proches, difficilement identifiables dans leur spécificité et inenvisageables à l'aune des outils traditionnellement utilisés dans le champ littéraire. L'apport d'une telle importation ne se limite donc pas à l'établissement d'un simple rapport analogique, ou à un constat d'une similitude des gestes artistiques au sein des échanges inter-artistiques propres aux avant-gardes et aux poésies expérimentales des XXe et XXIe siècles. Si la notion de « poésie ready-made » pointe effectivement, de manière immédiate, l'existence de cet effrangement des arts, son exploration nous a permis de la constituer en véritable cadre d'analyse, concept opératoire pour interroger ces poèmes. L'importation de la notion d'un champ à un autre s'est ainsi assortie d'un véritable travail de transposition qui avait pour but de faire apparaître les problématiques propres au champ littéraire, et plus particulièrement, poétique, que l'irruption de ce type d'œuvres faisait naître, spécificité envisagée tant d'un point de vue poétique que du point de vue du medium et de l'écriture.

Le constat premier d'une analogie entre œuvres poétiques et œuvres plastiques nous a dans un premier temps conduite à nous pencher très précisément sur la notion de « ready-made », de manière à circonscrire l'extension donnée à ce terme mouvant d'abord dans le domaine des arts plastiques, en partant de l'œuvre de Duchamp, pour ensuite en envisager les extensions tout au long du XXe siècle et nous autoriser à l'employer comme notion générique. Ainsi dégagé d'un emploi purement idiosyncrasique sans se dissoudre dans le « tout ready-made », le terme pouvait prétendre à une traversée des arts et venir qualifier un certain nombre d'objets poétiques au prix, là encore d'un travail de transposition précis d'un champ à l'autre, suivant une démarche à la fois généalogique et comparative sans s'y réduire. Il s'est ainsi avéré que tous les poèmes comparés au ready-made ne pouvaient prétendre au statut de « poèmes ready-mades » tels que nous l'avions défini, d'une part, et, d'autre part, que la « poésie ready-made » ne prenait pas nécessairement le ready-made plastique pour modèle. La poésie ready-made en tant que catégorie spécifique émergeait ainsi, pour venir désigner des poèmes fondés sur le déplacement d'énoncés, objets ou images « tout faits », produits en grande série, et présentant la particularité de se confondre visuellement, voire matériellement, avec l'emprunt dont ils sont constitués, l'écart étant maintenu par une distance « inframince » qui en permet le fonctionnement.

Objets simples dans l'évidence avec laquelle ils se présentent au lecteur, les poèmes ready-mades se sont révélés d'une redoutable complexité lorsque la question de leur analyse

s'est posée. En effet, la convocation des outils traditionnellement utilisés pour rendre compte du sens du poème s'est avérée sinon stérile, du moins inapte à saisir ces poèmes en tant que tels. Hormis les quelques cas de ready-mades aidés par montage qui, de par l'hétérogénéité interne dont ils faisaient montre, donnaient prise à l'analyse interne, la plupart des ready-mades n'offraient à celle-ci que les emprunts dont ils étaient constitués, et se dérobaient toujours en tant que poèmes. L'utilisation des grilles de l'analyse stylistique s'est ainsi révélée être davantage une mise à l'épreuve des présupposés mêmes sur lesquelles celle-ci se fondait, notamment du postulat selon lequel un énoncé littéraire était immédiatement reconnaissable comme tel. Le ready-made venait alors signer le divorce souhaité par les avant-gardes entre littérature et poésie, par l'utilisation d'énoncés non littéraires, mais aussi de par son utilisation de matériaux sémiotiquement hétérogènes. Les outils sémiotiques, bien que permettant une meilleure description des poèmes dans la prise en charge de l'ensemble des éléments ne faisant pas partie du « texte » à proprement parler, risquaient à leur tour de tomber dans le même piège, celui d'une approche purement interne du poème perçu comme objet clos sur lui-même. L'ouverture interdisciplinaire réclamée par la poésie ready-made ne se fondait en effet pas seulement sur leur hybridité sémiotique, par ailleurs non systématique, mais aussi, et surtout, sur leur mode même de fonctionnement. Texte au second degré, le poème ready-made prenait en effet sens dans le geste même dont il procédait, résidu invisible qui devait, selon nous, marquer la distance inframince qui le séparait de son contenu et le mettait en perspective, geste qui prenait corps dans le contexte d'accueil de l'emprunt ainsi activé. Paratexte et medium, considérés d'ordinaire comme extérieurs au poème proprement dit, acquéraient ainsi un relief tout particulier, mis en scène dans le poème en tant que tel, et partie intégrante de son sens, faisant passer le poème du statut de « texte » à celui de « dispositif » constitué d'éléments hétérogènes.

La mise à l'épreuve des outils disponibles pour l'analyse et l'échec des cadres traditionnellement adoptés par la théorie littéraire ont ainsi rendue évidente la chute des paradigmes à laquelle menait nécessairement la poésie ready-made. A l'instar de son homologue plastique, le poème ready-made mettait en question, mais aussi en scène, souvent sur le mode de la dérision, les paradigmes avec lesquels le fait poétique était abordé, à commencer par le lyrisme, considéré au XXe siècle comme paradigmatique du poétique. La littéralité des poèmes ready-made, l'absence a priori du sujet de l'énonciation camouflé derrière l'emprunt, mais aussi leurs jeux constants de mise en scène d'un « je » au référent complexe, montrait de la part des poètes peut-être moins qu'un rejet pur et simple du lyrisme, une mise en crise et en question de l'assimilation entre poésie et lyrisme et de la place du sujet

lyrique. Une réflexivité comparable se donnait à lire dans l'utilisation paradoxale du vers, étonnement répandue dans les poèmes ready-made, qui devait à son tour amener à un questionnement sur la nature même du vers, celle-ci semblant perdre de son évidence. Enfin, le dernier grand paradigme auquel devait s'attaquer la poésie ready-made résidait dans la question même la « poéticité », de l'existence d'une spécificité du langage poétique que ces objets semblaient remettre fortement en question, amenant à réenvisager le problème sous un angle nouveau. Lieu de questionnement, le poème ready-made se faisait exemplification du poétique perçu non plus comme langage intrinsèque ou utilisation non transitive du langage, mais comme dispositif. Poésie, ces objets le restaient donc, dans la mesure où cette chute de paradigmes ne pouvait être perçue qu'à l'intérieur d'un champ qui se voyait explicitement mis en scène, et en crise.

La posture impliquée par le ready-made poétique est ainsi celle-là même que décrit Jean-Marie Gleize au début de *A noir*, une posture d'ignorance :

> « Reste pour nous : la poésie. L'ignorance de ce qu'elle est. La faire, l'écrire, "pour savoir". Pour progresser dans cette ignorance. Pour savoir cette ignorance. Pour l'élucider. Lire, pas pour "expliquer", pour savoir »[940]

La poésie ready-made nous invite à réinstaller dans cette position d'ignorance.

> « - Est-ce que le silence n'est pas au bout du ready-made ?
> - Vraisemblablement, oui »[941]

[940] Jean-Marie Gleize, *A Noir, poésie et littéralité, Op. cit*., p.11
[941] Marcel Duchamp, *Entretien avec Georges Charbonnier, Op. cit*., p.68

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS[942]

1. ARAGON, « Suicide », « Persiennes », (1920-1924), *Le Mouvement perpétuel,* Paris, Gallimard, (1920-1924) 2003, coll. « NRF »

2. BLADIER, François, sans titre, *Action Poétique* n°158, premier trimestre 2000, « Poésie (&) Ready-Made », Paris, Farrago/Les Belles Lettres, 2000, p.43-45

3. BLAINE, Julien, « Poème n°50 », « Poème n°102 », « Poème n°144 », Poème n°149 », *13427 Poèmes métaphysiques*, Paris, Les Editeurs Evidant, 1986, coll. « Le dit »

4. BLAINE, Julien, sans titre, *Action Poétique* n°158, premier trimestre 2000, « Poésie (&) Ready-Made », Paris, Farrago/Les Belles Lettres, 2000, p.33

5. BORY, Jean-François, « *Splendid tours* » (sans date), *Anthologie provisoire (1964-2000)*, Romainville, Al Dante / Leo Scheer, 2002, p. 119

6. BORY, Jean-François, « Poème-carte-postale », « Portrait en rouge de Julien Blaine », *DOC(K)S* n°27, « Grand virage », Hiver 1980, p.100

7. BRETON, André, « Une maison peu solide » (1919), « PSTT » (1923), *Clair de terre*, précédé de *Mont de piété*, Paris, Gallimard, (1919-1923) 1966, coll. « NRF »

8. BRETON, André, « Sans titre » (1934), « L'océan glacial » (1936), reproduits in *Je vois, j'imagine : poèmes-objets*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 28, 38

9. BROSSA, Joan, « Poema » (1967), reproduit in Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zone numérique (1953-2007),* Dijon, Les Presses du réel, 2007, coll. « L'écart absolu », p.339

10. CABUT, Gilles, sans titre, *Action Poétique* n°158, premier trimestre 2000, « Poésie (&) Ready-Made », Paris, Farrago/Les Belles Lettres, 2000, p.10

11. CADIOT, Olivier, *L'Art Poétic'*, Paris, P.O.L., 1988

12. CENDRARS, Blaise, « Dernière heure » (1914), *Dix neuf poèmes élastiques, Poésies complètes*, Paris, Denoël, (1919) 2001

13. CHATON, Anne-James, *Autoportraits*, Romainville, Al Dante, 2003

14. ELUARD, Paul ; PERET, Benjamin, *152 Proverbes mis au goût du jour*, (*La Révolution surréaliste*, 1925), Paris, Le Terrain vague, 1972

15. GIULIA, Niccolai « Poème & objet » (sans date), reproduit in Adriano Spatola, *Vers la Poésie totale,* Marseille, Editions Via Valeriano, (1978) 1992, p.83

16. HEIDSIECK, Bernard, « Poème-partition b2 b3 » (1962), « La cage, mécano-poème » (1965), « La mer est grosse, biopsie 1 » (1966), « La semaine, passe-partout n°5 » (1971), *Partition V*, Paris, (Soleil noir, 1973) Le Bleu du ciel, 2001

[942] Les numéros de page ne sont indiqués que lorsque le poème prend place dans une revue ou est reproduit dans un ouvrage second.

17. HEIDSIECK, Bernard, *Biopsies (1965-1969)*, Limoges, Al Dante, 2008

18. HEIDSIECK, Bernard, « Tu viens, chéri(e), passe-partout n°23 » (1975), *Passe-partout (1969-2004),* Limoges, Al Dante, 2009

19. KAC, Edouardo, « Sonnet pictogramme » (1982), reproduit in Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zone numérique (1953-2007),* Dijon, Les Presses du réel, 2007, coll. « L'écart absolu », p.270

20. KOLÁR, Jírí, « Poème à brèmes », « Poèmes trouvés 1-3 », « Trois mystifications », « Facture » (1959-1964), *Poèmes évidents* in *Poèmes du silence*, Paris, La différence, 1988, coll. « Littérature »

21. KOLÁR, Jírí, « Rasierklingengedicht » (1962), reproduit in Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zone numérique,* Dijon, Les Presses du réel, 2007, coll. « L'écart absolu », p.97

22. MICCINI, Eugieno, « Violence » (1966), « Techne » (1969), reproduits in Philippe Castellin, *DOC(K)S, Mode d'emploi,* Romainville, Al Dante, 2002, coll. « & », p.88

23. MICCINI, Eugieno, « Macabro » (1965), reproduit in Jacques Donguy, *Poésies expérimentales : zone numérique (1953-2007),* Dijon, Les Presses du réel, 2007, coll. « L'écart absolu », p.208

24. MICHOT, Jacques-Henri, *Un ABC de la barbarie*, Romainville, Al Dante, 1998, coll. « Nioques »

25. MOLNAR, Katalin, « Readymades », *TXT* n°24, « D.D.R. Lyrik », 1989, pp. 57-58

26. ORI, Luciano, « di rotorna da / de retour de / coming back from » (1971), *DOC(K)S* n°71 « Italie(s) », 1971, p.68

27. SARENCO, « Informazione informale » (1974), reproduit dans *Poesia visiva : cinque maestri della poesia visiva*, Paris, Veyrier, 1988, p.221

28. SCHWARZ, Arturo, « Poème optophonétique » (1970), reproduit dans *Poésure et peintrie : d'un art, l'autre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.22

29. VENET, Bernar, « Bat », « Statistiques », « A propos de puissances nucléaires », « Palmarès de fréquentation des sites touristiques en France », « Weather Report (I) », « Weather Report (II) », « Cours de change », « Sans titre », « *Sans titre* », « VLF », « To be proven », *Apoétiques (1967-1998)*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), 1999

Autres oeuvres poétiques utilisées

30. ALBERT-BIROT, Pierre, *Poésie 1916-1924, La Lune ou de livre des poèmes*, Rougerie, 1992

31. ALBERT-BIROT, Pierre, *Poésies (1916-1924),* Paris, Gallimard, 1967

32. APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes,* Paris, NRF/Gallimard, 2002, coll. « Poésie »

33. DUCASSE, Isodore / LAUTREAMONT, *Œuvres complètes*, Paris, Librairie générale française, 1963, coll. « Livre de poche »

34. ROCHE, Denis, « Le mécrit », *La Poésie est inadmissible,* Paris, Seuil, 1995, coll. « Fiction & Cie »

35. ROCHE, Denis, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980, coll. « Fiction & Cie »

ETUDES CRITIQUES

I / Le Ready-made dans les arts plastiques

A - Marcel Duchamp et le Ready-made

Etudes critiques et entretiens

36. CABANNE, Pierre, *Ingénieur du temps perdu : Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967

37. CABANNE, Pierre, *Duchamp et Cie*, Paris, Editions Pierre Terrail, 1996

38. CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp, (décembre – janvier 1960-1961)*, Marseille, André Dimanche Editeur, 1994

39. CLAIR, Jean (sld.), *Marcel Duchamp : tradition de la rupture ou rupture de la tradition ?*, colloque de Cerisy, Paris, Union générale d'éditions, 1979, coll. « 10/18 »

40. CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000, coll. « Art et artistes »

41. COLLIN, Philippe, *Marcel Duchamp parle des ready-made*, Paris, L'Echoppe, 1998

42. DACHY, Marc (sld.), *Marcel Duchamp / John Cage*, Paris, Eolienne, 2005, coll. « Trois degrés »

43. DECIMO, Marc, *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*, Dijon, Les Presses du réel, 2002, coll. « Relectures »

44. DECIMO, Marc, *Marcel Duchamp mis à nu : à propos du processus créatif*, Dijon, Les Presses du réel, 2004, coll. « L'écart absolu »

45. DECIMO, Marc, *Le Duchamp facile*, Dijon, Les Presses du réel, 2005, coll. « L'écart absolu »

46. DE DUVE, Thierry, *Résonances du Ready-made, Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1989

47. DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*, Michel Sanouillet (ed.), Paris, Flammarion, (1975) 1994, coll. « Champs »

48. DUCHAMP, Marcel, *Notes*, Paul Matisse (ed.), Paris, Flammarion, (1980) 1999, coll. « Champs »

49. FORMIS, Barbara « Evénement et ready-made : le retard du sabotage », in Bruno Besana, Bruno ; Feltham, Olivier (sld.), *Ecrits autour de la pensée d'Alain Badiou*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 215-228

50. GERVAIS, André, « Liste des Readymades de Marcel Duchamp (1913-1967) », in *Etant donné Marcel Duchamp* n°1, premier semestre 1999, Association pour l'Etude de Marcel Duchamp / Editions Liard, 1999, pp. 122-126

51. JANG,Young-Girl, *L'Objet duchampien*, Paris, L'Harmattan, 2001, coll. « Ouverture philosophique »

52. JOUFFROY, Alain, *Marcel Duchamp*, Paris, Alain Jouffroy, Editions du Centre Georges Pompidou, Bernard Dumerchez, 1997, coll. « Rencontre »

53. JUDOVITZ, Dalia, *Déplier Duchamp : passages de l'art*, (trad. Annick Delahèque et Frédérique Joseph), Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000

54. LE PENVEN, Françoise, « Du verbal au verbe : Duchamp à l'infinitif », in *Etant donné Marcel Duchamp* n° 1 premier semestre 1999, Association pour l'Etude de Marcel Duchamp / Editions Liard, pp. 35-46

55. LE PENVEN, Françoise, « Marcel Duchamp ou la pérennité des sources », in *Etudes* n°12, 2002 (Tome 397), pp. 651-661

56. LE PENVEN, Françoise, *L'art d'écrire de Marcel Duchamp, à propos de ses notes manuscrites*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003, coll. « Rayon art »

57. MARCADE, Bernard, *Marcel Duchamp, la vie à crédit*, Paris, Flammarion, 2007, coll. « Grandes biographies »

57. *Marcel Duchamp. Abécédaire : approches critiques*, (tome III du Catalogue de l'Exposition Marcel Duchamp, Centre Georges Pompidou, 1977), Paris, Centre Georges Pompidou, 1977

58. NAUMANN, Francis M., *Marcel Duchamp, l'art à l'ère de la reproduction mécanisée*, Paris, Hazan, 1999

59. PAZ, Octavio, *Marcel Duchamp : l'apparence mise à nu*...(trad. Monique Fong), Paris, Gallimard, 1977, coll. « NRF »

60. ROUBAUD, Jacques, *Duchamp l'oulipien*, La bibliothèque oulipienne n°131, Paris, 2003

61. SCHWARZ, Arturo, *Marcel Duchamp : la mariée mise à nu chez Marcel Duchamp, même*, (trad. Anne-Marie Sauzeau-Boetti), Paris, Georges Fall, 1974, coll. « Bibli Opus »

62. SCHWARZ, Arturo, *Marcel Duchamp*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1975

63. SIVAN, Jacques, *Mar/cel Duchamp, 2 temps 1 mouvement*, Paris, Les Presses du réel, 2006, coll. « L'écart absolu »

Ecrits de poètes

64. APOLLINAIRE, Guillaume, « Le cas de Richard Mutt », (*Mercure de France*, 16 juin 1918), in *Marcel Duchamp* (1910-1918), (textes réunis par Jean Suquet) Paris, L'Echoppe, 1994, pp. 21-23

65. BRETON, André, « Marcel Duchamp », in *Les Pas perdus*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 117-121

66. BRETON, André, « Phare la mariée » (1934), in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Folio / Essais », pp. 115-135

67. BRETON, André ; ELUARD, Paul, articles « Duchamp, Marcel » « Ready-made » et « Retard », in *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, José Corti, (1938) 2005

68. BRETON, André, « Marcel Duchamp », in *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Editions du Sagittaire, 1940, pp. 221-225

B - Collage, montage, assemblage dans les arts plastiques et les autres arts

70. APOLLINAIRE, *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* (1913), Hermann, 1965, coll. « Miroirs de l'art »,

71. *Artstudio* n°23, « Le collage », hiver 1991

72. ARP, Hans, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966

73. BEAUVAIS Yann ; BOUHOURS, Jean-Michel (sld), *Monter / Sampler, l'échantillonnage généralisé*, Paris, Editions du Centre Pompidou / Scratch projection, 2000

74. BERTHET, Dominique (sld), *Art et appropriation*, C.E.R.E.A.P., Point à Pitre (Guadeloupe – Guyane), Ibis Rouge éditions, 1996

75. BOURRIAUD, Nicolas, *Postproduction*, Paris, Les Presses du réel, 2003

76. CARBONE, Gabriella ; DEOTTE, Jean-Louis ; KOGLER, Suzanne (sld.), *Fragment, montage-démontage, collage-décollage : la défection de l'œuvre ?*, Paris, L'Harmattan, 2004, coll. « Arts 8 »

77. CHAPON, François, *Le Collage : invention, subversion, diversion ?*, Bourges, Musée Estève, 1999

78. *Collages, collections des musées de Province*, Musée d'Unterlinden, Colmar, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Asq, 1991

79. *Collages, décollages, images détournées*, Rencontres d'art 1992, Montauban, Musée Ingres, Musées des Beaux-Arts, 1992

80. EISENSTEIN, Sergeï M., *Le Film : sa forme, son sens* (1949) (Adapté du russe sous la direction d'Armand Panigel), Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1976

81. FAUCHEREAU, Serge, *Du Collage et de Rueda*, Paris, Editions du cercle d'art, coll. « Diagonales », 1997

82. FLECNIAKOSKA, Jean-Louis ; ONCINS, Valentine ; LITZLER, Pierre (sld.), *Le Collage, et après ?*, Paris, L'Harmattan, 2000

83. GREENBERG, Clement, « Le collage », in *Art et culture, Essais critiques* (trad. A. Hindry), Macula, 1989, pp.81-95

84. GUIBERT, Claude (sld), *L'Aventure de l'objet au XXe siècle*, Imago, 2006, coll. « Encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain »

85. KRAUSS, Rosalind, *Passages, une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, (trad. Claire Brunet), Paris, Macula, (1977) 1997, coll. « Vues »,

86. LUGLI, Adalgisa, *Assemblage* (trad. Pascaline Nicou), Paris, Adam Biro, 2000

87. MONNIN, Françoise, *Le Collage, art du XXème siècle*, Paris, Fleurus, 1993, coll. « Les secrets de l'artiste »

88. MOUREY, Jean-Pierre (sld), *Logiques de la fragmentation*, CIEREC / Travaux LXXXIX, Saint Etienne, Publications de l'Université de Saint Etienne, 1996

89. QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/dislocations*, Al Dante / Questions théoriques, 2007, coll. « Forbidden beach »

90. *Revue d'esthétique* n°3/4, « Collages », Paris, 10/18, 1978

91. ROCHE, Denis, “Vers la table de montage”, in Heartfield, John, *Photomontages anti-nazis*, Paris, Chêne, 1978

92. RODARI, Florian, *Le Collage, papiers collés, papiers découpés, papiers déchirés*, Genève, Skira, 1988, coll. « Histoire d’un art »

93. ROUGE, Bernard (sld), *Montages / Collages*, Actes du colloque du CICADA (Décembre 1991), Université de Pau, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1993

94. SCHAEFFER, Pierre, *La Musique concrète*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, coll. « Que sais-je ? »

95. SCHAEFFER, Pierre, *A la recherche d’une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, coll. « Pierres vives »

96. SCHAEFFER, Pierre, Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966, coll. « Pierres vives »

97. SOUTIF Daniel, « Du bon et du mauvais usage de l’objet », in Vovelle, José; Assenmaker, Michel ; Soutif, Daniel (sld), *L’Objet et l’art contemporain* , Bordeaux, capc Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1990, pp.29-47

98. SPIES, Werner, *Max Ernst, les collages : inventaire et contradictions*, Paris, Gallimard, 1984

99. TAYLOR, Brandon, *Collage : l’invention des avant-gardes,* Paris, Hazan, 2005

100. TZARA, Tristan, « Le papier collé ou le proverbe en peinture », *Cahiers d’art* n°1, Paris, 1931

101. *La Voix du regard* n°18 « ET RE ! Recyclage, reprise, retour », automne 2005

102. WALDMAN, Daniel, *Collage, assemblage and the found object*, New York, H.N Abrams, cop., 1992

II / Collage et ready-made en littérature

Etudes critiques

103. BEHAR, Henri, « La saveur du réel », *Europe* n°638-639, « Cubisme et littérature », Juin-Juillet 1982, pp. 101-108

104. BEHAR, Henri, *Littéruptures,* Lausanne, L’âge d’homme, 1988, coll. « Bibliothèque Mélusine »

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

106. BOUILLAGUET, Anne, *L'Ecriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan université, 1996, coll. « Fac. / littérature »

107. DECAUDIN, Michel (sld.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978

108. *Formules* n°5, « Pastiches, collages et autres réecritures », Paris, Noesis, 2001

109. HANNA, Christophe, *Poésie, action directe*, Romainville, Al Dante, 2001, coll. « & »

110. *Literarische Collagen : Texte, Quellen, Theorie*, Stuttgart, Ed. Volker Hage, Philipp Reclam jun., 1981

111. SUQUET, Jean, *De la poésie toute faite*, Paris, L'Echoppe, 2005

Ecrits de poètes

112. ALFERI, Pierre ; CADIOT, Olivier (sld), *Revue de littérature générale* n°1, « La mécanique lyrique », Paris, P.O.L, 1995

113. ALFERI, Pierre ; CADIOT, Olivier (sld), *Revue de littérature générale n°2,* « Digest », Paris, P.O.L., 1996

114. APOLLINAIRE, Guillaume, « Simultanisme-librettisme » (1914), *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 974-979

115. APOLLINAIRE, Guillaume, « L'esprit Nouveau et les poètes » (1917), *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 943-954

116. ARAGON, *Les Collages,* Paris, Hermann, 1965, coll. « Les miroirs de l'art »

117. BURROUGHS, William S. ; GYSIN, Brion, *Œuvre croisée,* Paris, Flammarion, (1965) 1976

118. BURROUGHS, William S., *Le Job (entretiens avec Daniel Odier)*, Paris, Belfond, 1979, coll. « Entretiens »

119. BURROUGHS, William S., *Révolution électronique* (trad. Sylvie Durastanti), Paris, HC – D'Arts, 1999

120. DEBORD, Guy ; WOLMAN, Jil G., « Mode d'emploi du détournement » *Les Lèvres nues* n°8, Mai 1956

121. TARDY Nicolas, « Alors, toujours post-duchampien? (trois petites introductions) », *Action Poétique* n°158, premier trimestre 2000, « Poésie (&) Ready-Made », Paris, Farrago/Les Belles Lettres, 2000, pp. 6-7

122. TZARA, Tristan, « Picasso et la poésie », *Œuvres Complètes IV*, Paris, Flammarion, (1975), 1991, pp. 384-406

123. TZARA, Tristan, « Manifeste de l'amour faible et de l'amour amer », in *Lampisteries précédées des Sept manifestes Dada*, Paris, J. J Pauvert, 1963

Intertextualité et plagiat

124. BOUCHE, Claude, *Lautréamont : du lieu commun à la parodie*, Paris, Larousse Université, 1974, coll. « Thèmes et textes »

125. COMPAGNON, Antoine, *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979

126. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Points »

127. LIMAT-LETELLIER, Nathalie; MIGUET-OLLAGNIER, Marie (sld), *L'Intertextualité*, Paris, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1998, diffusion « Les Belles lettres »

128. MAUREL-INDART, Hélène, *Du Plagiat*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, coll. « Perspectives critiques »

129. *Poétique,* n°27, « Intertextualités », Paris, Seuil, 1976

130. RABEAU, Sophie (sld), *L'Intertextualité*, Paris, GF / Flammarion, 2002, coll. « Lettres »

III / Etudes d'ensemble sur les mouvements artistiques et littéraires étudiés

A - Les avant-gardes : études d'ensemble

131. *Art & Pub*, *Art et publicité, 1890-1990*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1991

132. BURGER, Peter, *Theory of the avant-garde (theory and history of Literature, vol.4)*, (trad. Michael Shaw) Minneapolis, University of Minnesota Press, (1974) 2002

133. COMPAGON, Antoine, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990

134. JENNY, Laurent, *La Fin de l'intériorité : théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, coll. « Perspectives littéraires »

135. *Littérature moderne, vol. 1 : avant-garde et modernité*, Paris-Genève, Champion / Slatkine, 1988

136. NOUDELMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000, coll. « Contours littéraires »

137. WEISGERBER, Jean (sld.), *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle*, Budapest, Akademiai Kiado, 1984

138. WEISGERBER, Jean, (sld), *Les Avant-gardes et la tour de Babel : interactions des arts et des langues*, Lausanne (Suisse), L'Age d'homme, 2000, coll. « Cahiers des avant-gardes »

B – Mouvements artistiques et littéraires abordés

Dada

139. BEHAR, Henri ; CARRASSOU, Michel, *Dada : histoire d'une subversion*, Paris, Fayard, 1990

140. DACHY, Marc, *Journal du mouvement Dada*, Genève, Sirka ; Paris, Flammarion, 1989

141. FAUCHEREAU, Serge, *Expressionisme, Dada, Surréalisme, et autres ismes*, Paris, Denoël-Les lettres nouvelles, 1976

142. GIROUD, Michel (ed.), *Raoul Hausmann : « je ne suis pas un photographe »*, Paris, Chêne, 1976, coll. « L'œil absolu »

143. HAUSMAN, Raoul, *Courrier Dada*, Paris, Allia, 1992

144. HUELSENBECK, Richard, *En Avant Dada*, Paris, Les Presses du réel, 2000, coll. « L'écart absolu »

145. HUGNET, Georges, *L'Aventure Dada (1916-1922),* Paris, Seghers, 1971

146. LEBON, Laurent (sld.), *DADA*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005

147. RICHTER, Hans, *Dada, Art et anti-art*, Bruxelles, Editions de la connaissance, s.d

148. SANOUILLET, Michel, *Dada à Paris*, (J. J. Pauvert, 1965), Paris, CNRS Editions, 2005

149. SCHWITTERS, Kurt, *Merz : écrits*, Paris, G. Lebovici, 1990

150. SCHWITTERS, Kurt, *I (manifestes théoriques et poétiques)*, Paris, Ivrea, 1994

151. SULLEROT, François, « Des mots sur le marché », in *Cahiers de l'association pour l'étude de Dada et du Surréalisme* N°3, 1969, *Dada et la typographie,* pp.63-69

152. TZARA, Tristan, *Lampisteries précédées des Sept manifestes Dada*, Paris, J. J Pauvert, 1963

153. TZARA, Tristan, « Le Surréalisme et l'après-guerre » (1948), *Œuvres complètes V (1924-1963)*, Paris, Flammarion, 1991, pp. 58-108

Surréalisme

154. BEHAR, Henri ; CARASSOU, Michel, *Le Surréalisme*, Paris, Le Livre de poche, 1992, coll. « Biblio / essais »

155. BEHAR, Henri, « Le merveilleux dans le discours surréaliste. Essai de terminologie », in *Mélusine* n°XX, « Merveilleux et Surréalisme », Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, pp. 15-28

156. BERRANGER, Marie-Paul, *Dépaysement de l'aphorisme*, Paris, José Corti, 1988

157. BRETON, André ; ELUARD, Paul, *Notes sur la poésie*, Paris, GLM, 1936

158. BRETON, André; ELUARD, Paul, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, José Corti, (1938, Galerie des Beaux Arts) 2005, coll. « Rien de commun »

159. *Cahiers dada Surréalisme* n°1-4, Association internationale pour l'étude de Dada et du Surréalisme, Paris, Editions Lettres modernes, 1966-1970

160. CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, coll. « Littératures modernes »

161. CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline ; DUMAS, Marie-Claire (sld.), *L'Objet au défi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987

162. CLEBERT, Jean-Paul, *Dictionnaire du Surréalisme*, Paris, Seuil, 1996

163. DECOTTIGNIES, Jean, *L'Invention de la poésie : Breton, Aragon, Duchamp*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, coll. « Objet »

164. GATEAU, Jean-Charles, *Paul Eluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Genève, Librairie Droz, 1982

165. GUIGNON, Emmanuel (sld.), *L'Objet Surréaliste*, Paris, Jean-Michel Place, 2005, coll. « Surréaliste »

166. LE GALL, Guillaume, « Voir est un acte », *La Subversion des images,* Paris, Centre Georges Pompidou, 2009, pp. 217-221

167. *Le Surréalisme dans le texte*, Grenoble, Publications de l'Université des langues et les lettres de Grenoble, 1978

Pop Art

168. CHALUMEAU, Jean-Luc, *Pop Art*, Paris, Editions du Cercle d'Art, 2000, coll. « Découvrons l'art »

169. DUBREUIL-BLONDIN, Nicole, *La Fonction critique dans le Pop Art Américain*, Montréal, Québec, Canada, 1980, Presses de l'Université de Montréal

170. GOLDSMITH, Kenneth (ed.), *Andy Warhol, entretiens 1962-1987* (trad. Alain Cueff), Paris, Grasset, 2006

171. KELLER, Jean-Pierre, *Pop Art et évidence du quotidien*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1979

172. LIVINGSTONE, Mark, *Pop Art*, Paris, Hazan, 2000

Nouveau réalisme

173. AMELINE, Jean-Pierre, *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, coll. « Jalons »

174. MORINEAU, Camille, « La « filière » Duchamp », *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 2007, pp. 98-104

175. RESTANY, Pierre, *Un Manifeste de la nouvelle peinture : les Nouveaux Réalistes*, Paris, Planète, 1968

176. RESTANY, Pierre, *Avec les Nouveaux Réalistes sur l'autre face de l'art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2000

177. SCHWARZ, Arturo, « De la poétique duchampienne à celle du Nouveau Réalisme », in *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Editions du Jeu de Paume, 1999, coll. « Conférences et colloques », pp.27-34

Fluxus

178. FEUILLE, Nicolas (ed.) *Fluxus dixit, une anthologie, vol.1*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, coll. « L'Ecart absolu »,

Situationnisme

179. DONNE, Boris, *(Pour mémoires), un essai d'élucidation des mémoires de Guy Debord*, Paris, Allia, 2004

180. DEBORD, Guy E., *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, (1967) 1992, coll. « Folio »

181. VANEIGEM, Jean-Pierre, *Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, Paris, Gallimard, 1967, coll. « NRF »

Art conceptuel

182. KOSUTH, Joseph, « Art after philosophy », *L'Art conceptuel, une perspective*, (*Art press* n°1, décembre janvier 1973), Paris, Paris-Musées, Société des Amis du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989, pp.23-81

183. MARZONA, *Art Conceptuel*, Köln, London, Paris, Taschen, 2005, coll. « La petite collection »

184. MILLET, Catherine (sld), *Textes sur l'art conceptuel*, Paris, Editions Daniel Templon, 1972

Art contemporain

Etudes d'ensemble

185. ARDENNE, Paul, *Art : l'âge contemporain*, Paris, Editions du regard, 1997

186. CAUQUELIN, Anne, *Petit traité d'art contemporain,* Paris, Seuil, 1996, coll. « La couleur des idées »

187. HEINICH, Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, coll. « Paradoxe »

Monographies, catalogues d'expositions

188. BOULBES, Carole ; COOKE, Lyne; MIDAL, Alexandra, et alii, *Claude Closky, Hello and Welcome!,*, Centre d'art contemporain Le Parvis, Domaine de Kerguéhennec, 2003

189. CLOSKY, Claude, *Mon Père*, Paris, M19, 2002

190. FRANCBLIN, Catherine, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999, coll. « La création contemporaine »

191. MUTHESIUS, Angelika (ed.), *Jeff Koons*, Taschen, 1992

192. *Richard Prince*, Centre National d'art contemporain de Grenoble, 1988

193. SCHNECKENBURGER, Manfred, « Un jongleur entre l'art et la production », in *Bertrand Lavier*, Berlin, Bernard-Heiliger-Stiftung, 1999, pp. 31-40

194. « Michel Sanejouand ou l'éloge de l'irréductibilité »,
http://www.sanejouand.com/fr/biblio/textes/didier_ottinger.php

Poésie visuelle

195. BLISTENE, Bernard (sld.), *Poésure et peintrie : d'un art, l'autre*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1998

196. BOBILLOT, Jean-Pierre, *Trois Essais sur la poésie littérale*, Romainville, Al Dante, 2003, coll. « & »

197. BOBILLOT, Jean-Pierre (sld), « Innovation / Expérimentation en poésie », *Recherches et Travaux* n°66, Université Stendhal - Grenoble 3, 2005

198. BOHN, William, *Modern Visual poetry*, Newark, University of Delaware Press / Mondon, Associated University Press, 2001

199. BORY, Jean-François; DONGUY, Jacques, *Journal de l'art actuel : 1960-1985*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1986

200. CARRION, Ulises, *Quant au livre – On Books* (trad. Thierry Dubois), Genève, Editions Héros-Limite, 2008

201. CASTELLIN, Philippe, *DOC(K)S mode d'emploi,* Romainville, Al Dante, 2002, coll. « & »

202. CARDONNE, Eric; VIART, Daniel (sld.), « Ecritures Contemporaines 7 : Effractions de la poésie », *Revue des lettres modernes,* Paris – Caen, Lettres modernes – Minard, 2003

203. DONGUY, Jacques, *Une génération : Poésie concrète, poésie sonore, poésie visuelle*, Paris, Henri Veyrier, 1985

204. DONGUY, Jacques, *Le Geste a la parole*, Paris, T. Agullo, 1988

205. DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales : zones numériques*, Dijon, Les Presses du réel, 2007

206. GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968

207. HIGGINS, Dick, *Horizons : the poetic and theory of the Intermedia*, (1965) Carbondale, Southern Illinois university press, 1984, coll. "Poetics of the new"

208. HIGGINS, Dick, *Pattern Poetry : Guide to an unknown literature*, State University of New-York Press, 1987

209. JACKSON, David K.; VOS, Eric; DRUCKER, Johanna (sld.), *Experimental – visual – concrete : avant-garde poetry since the 1960's*, Avant-garde critical studies, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1996

210. LAGEIRA, Jacinto (ed.), *Du Mot à l'image & du son au mot (théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, coll. « Formes »

211. MAUNET, Isabelle, *La Poésie à la lettre et à la question*, mémoire de thèse sous la direction de J.C Lieber, doctorat 3e cycle : Lettres et Sciences humaines, Université Rabelais, Tour, 2000

212. *Opus International* n°40-41, « Poésie en question », janvier 1973

213. SPATOLA, Adriano, *Vers la poésie totale*, Marseille, Editions Via Valeriano, (1978) 1992

214. *Visual Poetry* (A. Arias-Misson, M. Bentivoglio, J. Blaine, J. F. Bory, U. Carrega, C. Claus, Ian Hamilton Finlay, E. Miccini, T. Phillips, Sarenco, S. Takahashi), Otis / Parsons Galery, Los Angeles, Rara International, 1990, coll. « Writing and work »

Poésie sonore

215. BARRAS, Vincent, *Poésies sonores*, Genève, Contrechamps, 1993

216. BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Reims, Le Clou dans le fer, 2009, coll. « Eléments »

217. CHOPIN, Henri, *Poésie sonore internationale,* Paris, Jean-Michel Place, 1979

218. FABRE, Guilhem, *Poésie sonore et poétiques expérimentales*, mémoire de thèse sous la direction de Mme Christin, doctorat 3e cycle : Lettres et sciences humaines, Université Paris VII – Denis Diderot, 2001

219. LAUFER, Roger (sld.), *Le Texte en mouvement*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1987

220. *Sapriphage* n°36, « Sonore, concrète, visuelle, action… : La faRce cRachée de la pRoésie au XXe siècle », 1999

IV / Auteurs du corpus : monographies, articles, entretiens, écrits

Cendrars

221. BEHAR, Henri, « Débris, collage et invention poétique », *Europe* n°566*,* « Blaise Cendrars », Juin 1976, pp. 102-114

222. CENDRARS, Blaise, *Aujourd'hui, (1917-1929)*, Paris, Denoël, 1987

223. CENDRARS, Blaise, « Blaise Cendrars vous parle…», entretiens avec Michel Manoll (1952), *Œuvres complètes*, VIII*,* Paris, Denoël, 1964,

224. DE FREITAS, Maria Teresa ; NOGACKI, Edmond ; LEROY, Claude (sld.), *Cendrars et les arts*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes / Les Belles lettres, 2002, coll. « Recherches valenciennoises »

225. GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Vers une systématique du poème élastique », *Europe* n°566, « Blaise Cendrars », Juin 1976, p. 115-130

226. GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, coll. « Connaissance du XXème siècle »

Breton

227. BRETON, André, « Les mots sans ride », *Littérature (nouvelle série),* n°7, Décembre 1922, pp. 12-14

228. BRETON, André, « Manifeste du Surréalisme » (1924), *Manifestes du Surréalisme*, (J. J. Pauvert, 1962) Paris, Gallimard, 1985

229. MOURIER-CASILE, Pierre, « Le poème-objet ou « l'exaltation réciproque » » in *La Licorne* n°23 « Lisible/Visible : problématiques », Poitiers, UFR de langues et littérature de l'université de Poitiers, 1992, pp.213-229

230. MURAT, Michel (sld), « André Breton », *Cahiers de l'Herne,* Paris, L'Herne, 1998

Aragon

231. ARAGON, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926

232. ARAGON, Louis, « A quoi pensez-vous? »*, Chroniques I 1918-1932,* Paris, Stock, 1998, (*Les Ecrits Nouveaux*, Août-Septembre 1921), p.98-100

233. ARAGON, Louis, *Entretiens avec Francis Crémieux*, Paris, Gallimard, 1964

234. ARROUYE, Jean (sld.), *Ecrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Centre aixois de recherches sur Aragon, Aix-en-provence, Publications de l'Université de Provence, 1991

235. CHIASSAI, Marc, *Aragon / Peinture / Ecriture*, Paris, Kimé, 1999, coll. « Détours littéraires »

236. GURSEL, Nedim, *Le Mouvement perpétuel d'Aragon : de la révolte dadaïste au « monde réel »*, Paris, L'Harmattan, 1997

Bernard Heidsieck

237. BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996

238. HEIDSIECK, Bernard, Notes convergentes, Romainville, Al Dante, 2001, coll. « & »

239. HEIDSIECK, Bernard, « Notes à posteriori », in *Derviche, Le Robert*, Romainville, Al Dante, 2004, coll. « Niok », p. 10

Poesia visiva

240. D'AMBROSIO, Matteo *Eugenio Miccini : Collages*, Rara International, coll. "Le scritture e le opere" (sd)

241. *Logomotives, 1963-1983, Chefs d'œuvres de la poésie visive*, Factotumbook 32, Illasi (Italie), Factotum-art, 1983

242. *Lotta Poetica, 1971-1975,* Factotumbook 1, Illasi (Italie), Factotum-art – Calaone-baone, 1975

243. MICCINI, Eugieno, *L'inferno dei signi*, Factotumbook 33, Sarenco et strazzer éditeurs, Italie, 1985

244. MONTENOVESI, Anna, *L'Image dans l'écriture : de la poésie concrète italienne à la poesia visiva*, mémoire de thèse sous la direction de Mme Christin, doctorat 3e cycle : Etudes italiennes, Université Paris VII – Denis Diderot, 1984

245. *Poesia Visiva : five maestri, 1963-1988 (U. Carrera, S. M. Martini, E. Miccini, L. Pignotti, Sarenco)*, Paris, Henri Veyrier, 1989

Julien Blaine

246. BLAINE, Julien, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », *Robho* n°5-6, 1971, pp. 2-6

247. BLAINE, Julien, *Sortie de quarantaine (perron),* Marseille, Nèpe, 1992

248. BLAINE, Julien, *Les Cahiers de la 5e feuille*, n°1-5, Romainville, Al Dante, 2001-2005

249. BLAINE, Julien, « Entretien avec Julien Blaine et Jean-François Bory », *Poésure et peintrie*, pp.344-360

250. BONITO OLIVA, Achille ; LETANG, Fabienne ; CAUWET, Laurent (sld.), *Blaine au MAC : un tri,* Romainville, Al Dante, 2009

251. HILD, Pierre, « Entretien avec Julien Blaine », *Le Matricule des anges* n°78, Novembre-Décembre 2006, pp. 38-40

252. MAUNET, Isabelle, « Les *Poèmes métaphysiques* de Julien Blaine », in Bobillot, Jean-Pierre (sld), « Innovation / Expérimentation en poésie », *Recherches et Travaux* n°66, Université Stendhal - Grenoble 3, 2005

Olivier Cadiot

253. BAQUEY, Stéphane, « Versificateurs, tout de même. Usages et mentions des vers après le tournant des années 1980 », *Fabula*, 19 juin 2008, http://www.fabula.org/colloques/document995.php

254. CADIOT, Olivier, « ”Correspondance” Olivier Cadiot / Jacques Sivan », *JAVA* n°13, « L’insoutenable légèreté d’Olivier Cadiot », Eté 1995, pp. 54-66

255. CADIOT, Olivier, “Explicit lyrics”, *La Quinzaine littéraire,* n°767, Numéro Spécial, « Ce qu'on ne dit pas : censures, silences, conformismes, convenances », Août 1999, p.39

256. GAUTHIER, Michel, *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004, coll. « L’espace littéraire »,

257. HOCQUARD, Emmanuel, « Deux leçons de ténèbres, II - bla bla bla », *Un Privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, pp. 208-213

258. KURTS, Lia, « Olivier Cadiot ou la poétique des objets trouvés », *Association internationale de stylistique,* 2005
http://www.styl-m.org/AIS/article.php3?id_article=54

259. PEREZ, Claude, « Olivier Cadiot poète lyric’ », in Brophy, Michael ; Gallagher, Mary (sld), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2006, p.283-290

260. PRIGENT, Christian, « La grammaire d’Olivier Cadiot », *Ceux qui merdRent,* Paris, P.O.L, 1991, pp. 237-251

261. SIVAN, Jacques, « Image-de-langue, une question d’identité », *Machine-Manifeste*, Paris, Leo Scheer, 2003, coll. « Manifestes », pp.71-72

262. « Cadiot, l’expérience poétique », entretien avec Aurélie Dijan, *Chronic’ art.com*, le 11/ 05/2005
http://www.chronicart.com/webmag/article.php?id=1286

Jacques-Henri Michot

263. PARLANT, Jean-Pierre, « La contre-battue », *La polygraphe* n°15-16, Paris, Editions Comp’act, 2000, pp. 2312-2318

Jírí Kolár

264. ARAGON ; MOULIN, Raoul-Jean, *Jírí Kolár*, Paris, Editions Georges Fall, 1973, coll. « Bibli opus »

265. BUTOR, Michel, *Jirí Kolár, L’œil de Prague*, Paris, La Différence, 1986, coll. « Littérature »

266. KOLÁR, Jírí, « Peut-être rien, peut-être quelque chose » (trad. Arturo Schwarz), in Schwarz, Arturo, *Jírí Kolár, L’Art comme forme de la liberté*, Milano, Galerie Schwarz, 1972

Katalin Molnar

267. MOLNAR, Katalin, *Quant à je (kantaje),* Paris, P.O.L., 1996

Anne-James Chaton

268. CHATON, Anne-James, *L'Effacé : capitalisme et effacement*, Paris, Sens & Tonka, 2005

OUVRAGES THEORIQUES

I / La poésie

269. ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles / Paris, De Boeck & Larcier, Duculot, 1992, coll. « Formation continuée »

270. BOBILLOT, Jean-Pierre, *La Momie de Roland Barthes : éloge de la modernité*, Paris, Cadex éditions, 1989

271. BONNEFOY, Yves, « Y a-t-il une vérité poétique ? », *Vérité poétique et vérité scientifique*, Paris, PUF, 1989, pp. 43-61

272. BROPHY, Michael ; GALLAGHER, Mary (sld), *Sens et présence du sujet poétique : la poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2006

273. COHEN, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995

274. COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique »

275. COMBE, Dominique, *Poésie et récit*, Paris, José Corti, 1989

276. DE CORNULIER, Benoit, *Art Poëtique : notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995, coll. « IUFM »

277. DE CORNULIER, Benoit, *Théorie du vers : Rimbaud, Mallarmé, Verlaine*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Travaux linguistiques »

278. DELAS, Daniel ; FILLIOLET, Jacques, *Linguistique et poésie*, Paris, Larousse Université, 1973, coll. « Langue et langage »

279. DESSONS, Gérard ; MESCHONNIC, Henri, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « Lettres Sup. »

280. ESPITALLIER, Jean-Michel, *Caisse à outils : un panorama de la poésie française aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2006, coll. « Poésie »

281. FRONTIER, Alain, *La Poésie*, Paris, Belin, 1992, coll. « Sujets »

282. GENETTE, Gérard, *Fiction et diction,* Paris, Seuil, (1979) 2004, coll. « Points / Essais »

283. GLEIZE, Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983, coll. « Pierres vives »

284. GLEIZE, Jean-Marie, *A Noir : poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Fictions et Cie »

285. GLEIZE, Jean-Marie, *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009, coll. « Forbidden beach »

286. GULLENTOPS, David, *Poétique du lisuel*, Paris, Editions Paris – Méditerranée, 2001, coll. « Créis »

287. HOCQUARD, Emmanuel, « Cette histoire est la mienne » *Modernités 8, Le Sujet lyrique en question*, Dominique Rabaté (sld), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p.285

288. JAKOBSON, Roman, *Huit Questions de poétique,* Paris, Seuil, 1977, coll. « Points »

289. JAMAIN, Claude, *Idée de la voix, études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, coll. « Interférences »

290. MAULPOIX, Jean-Michel, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant »

291. MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982

292. PELLETIER, Anne-Marie, *Fonctions Poétiques,* Paris, Klincksieck, 1977, coll. « Horizons du langage »

293. RABATE, Dominique, « Enonciation poétique, énonciation lyrique », in Rabaté, Dominique (sld), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, coll. « Perspectives littéraires », pp. 65-79

294. RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, (1978) 1983, coll. « Poétique »

295. RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique*, Sprimont (Belgique), Mardaga, 2003, coll. « Philosophie et langage »

296. ROUBAUD, Jacques, *La Vieillesse d'Alexandre : essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988

297. SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948

298. THOMAS, Jean-Jacques, *La Langue, la poésie*, *essais sur la poésie française contemporaine*, Lilles, Presses Universitaires de Lille, 1989, coll. « Thématiques »

II / Théorie des genres

299. GENETTE, Gérard (sld), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, coll. « Points »

300. GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, coll. « Poétique »

301. HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* (trad. Pierre Cadiot), Paris, Seuil, 1986, coll. « Poétique »

302. SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, coll. « Poétique »

303. DAMBRE, Marc ; GOSSELIN-NOAT, Monique (sld), *L'Eclatement des genres au XXe siècle* (Actes du colloque organisé par le Société d'étude de la littérature française du XXe siècle, mars 1998), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001

304. BARAT, Jean-Claude ; ORECCHIONI, Pierre ; RICARD, Alain, *Théorie des genres et communication*, Bordeaux – Maison des sciences de l'homme, 1978

III / Théorie du dispositif

305. AGAMBEN, Giorgo *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* (trad. Martin Rueff), Paris, Rivages poche, 2007, coll. « Petite bibliothèque »

306. DIONNE, Ugo, *La Voie aux chapitres, poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2003, coll. « Poétique »

307. FOUCAULT, Michel, « Le jeu de Michel Foucault », *Dits et écrits*, t. II, Paris, Gallimard, (1977) 1994, pp. 298-329

308. HANNA, Christophe, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2010, coll. « Forbidden beach »

309. ORTEL, Philippe, « Valences dans la scène. Pour une critique des dispositifs », in Mathet, Marie-Thérèse (sld), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 303-322

310. ORTEL, Philippe, « Les dispositifs de l'incompréhensible », in Mathet, Marie-Thérèse (sld), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel,* Paris, L'Harmattan, 2003, coll. « Champs visuels », p.377-404

311. ORTEL, Philippe, « Vers une poétique des dispositifs », in Ortel, Philippe (sld), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008, coll. « Champs visuels », pp. 33-58

312. VOUILLOUX, Bernard, « La critique des dispositifs », *Critique* n°718, « Pensée du style, styles de pensée », Mars 2007, pp.152-168

IV / Médiologie

313. BOUGNOUX, Daniel, *La Communication par la bande. Introduction aux sciences de l'information et de la communication*, Paris, La Découverte / Poche, 1998, coll. « Sciences humaines et sociales »

314. DEBRAY, Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, coll. « Premier cycle »

V / Stylistique et linguistique

315. BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, NRF / Gallimard, 1966, coll. « Bibliothèque des sciences humaines »

316. DURRENMATT, Jacques, *Stylistique de la poésie*, Paris, Belin, coll. « Atouts lettres », 2005

317. GENETTE, Gérard, « Style et signification », *Fiction et diction*, Paris, Seuil, (1979) 2004, coll. « Points »

318. JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, coll. « Arguments »

319. JENNY, Laurent, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature* n°89, 1993, pp. 113-124

320. MOLINIE, Georges,, *Eléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, coll. « Linguistique nouvelle »

321. MOLINIE, Georges, *La Stylistique,* Paris, Presses Universitaires de France, (1989) 1997, coll. « Que sais-je ? »

322. MOLINIE, Georges, *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, coll. « Quadrige Manuels »

VI / Sémiotique de l'image, sémiotique de l'écriture

323. ADAM, Jean-Michel ; BONHOMME, Marc, *L'Argumentation publicitaire, rhétorique de l'image et persuasion*, Paris, Nathan Université, 1997, coll. « Fac / linguistique »

324. ANIS, Jacques, *L'Ecriture : théories et descriptions*, Bruxelles, Editions Universitaires, De Boeck Université, 1988, coll. « Prismes »

325. ARABYAN, Marc ; KLOCK-FONTANILLE Isabelle (sld.), *L'Ecriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, 2005, coll. « Sémantiques »

326. BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, coll. « Points »

327. BRETON-GRAVEREAU, Simone ; THIBAULT, Danièle (sld.), *L'Aventure des écritures : matières et formes*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1998

328. BUTOR, Michel, *Les Mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, 1980

329. CHRISTIN, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995-2001, coll. « Champs-flammarion »

330. CHRISTIN, Anne-Marie, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Peeters / Vrin, 2000, coll. « Accent »

331. COCULA Bernard ; PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Librairie Delagrave, 1986, coll. « G. Belloc »

332. GROUPE μ, Traité du signe visuel, Paris, Seuil, 1992, coll. « La couleur des idées »

333. *L'image des mots*, Paris, Centre Georges Pompidou, Editions alternatives, Editions du Centre Pompidou et Agence pour la promotion de la création industrielle, 1985

334. JOLY, Martine, *L'image et les signes : approche sémiologique de l'image fixe*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « Armand Colin cinéma »

335. MELOT, Michel, « Le livre comme forme symbolique », conférence prononcée dans le cadre de l'Ecole de l'Institut de l'histoire du livre, 2004, http://ihl.enssib.fr

336. MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place / Bibliothèque nationale de France, 1997

337. MONTANDON, Alain (sld), *Signe / Texte / Image*, Lyon, Césura Lyon Edition, 1990

338. MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris : éditions de Minuit, 1970, coll. « Le sens commun »

339. PAROUTY-DAVID, Françoise ; ZILBERBERG, Claude (sld), *Sémiotique et esthétique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003

340. PEIRCE, Charles, S., *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, (1958) 1978, coll. « L'ordre philosophique »

341. RANCIERE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003

342. SCOBIE, Stephen, *Earthquakes and exploration : language and painting from cubism to concrete poetry*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto press, 1997, coll. « Theory-culture »

343. SHAPIRO, Meyer, *Les Mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris, Macula, 2000, coll. « La littérature artistique »

344. SOUCHIER, Emmanuel, « L'image du texte. Pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie* n°6, « Pourquoi des médiologues ? », 2nd semestre 1998, Paris, Gallimard, 1998, pp.137-145

345. *Le Texte et son inscription / Actes du colloque de 1984*, Paris, Editions du CNRS, 1989

346. *Textuel* n°40, « Ecriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient », Centre d'étude de l'écriture, Paris, Université Paris VII, Publications Universitaires Denis-Diderot, 2001

347. *34/44* n°6, « Dire, voir, écrire ; le texte et l'image », Centre d'étude de l'écriture, Paris, Université Paris VII, 1979

VII / Théorie du discours, pragmatique

348. AMOSSY Ruth ; HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « 128 »

349. CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique (sld.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, coll. « Philosophie générale »

350. ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, coll. « Points / Essais »

351. GALATANU, Olga ; GOUVARD, Jean-Michel, « Sémantique du stéréotype », *Langue française* n°123, Septembre 1999, Paris, Larousse, 1999

352. ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (trad. E. Sznycer), Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1976, coll. « Philosophie et langage »

353. MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire ; énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993

354. MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, coll. « U – Lettres »

355. MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication* (2e édition), Paris, Armand Colin, 2007, coll. « Lettres Sup »

356. SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français, proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999, coll. « L'essentiel français »

VIII / Théorie esthétique

357. ADORNO, Théodore W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1970, coll. « Esthétique »

358. ADORNO, Théodore W., « L'art et les arts », in *De la différence des arts.* Les Cahiers de l'IRCAM – Centre Georges Pompidou, Paris, L'Harmattan, 1997

359. BINKLEY, Timothy, « ”Pièce” : contre l’esthétique » (1977), in Gérard Genette (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points / Essais », pp. 33-66

360. DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal : une philosophie de l’art*, Paris, Seuil, 1989, coll. « Poétique »

361. DANTO, Arthur, *Après la fin de l’art*, Paris, Seuil, (1992) 1996, coll. « Poétique »

362. DE DUVE, Thierry, *Au Nom de l’art : pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, coll. « Critique »

363. DICKIE, George, « Définir l’art » (1973), in Gérard Genette (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points / Essais », pp. 9-32

364. DUFRENNE, Mikel, *Esthétique et philosophie*, tomes 1, 2, 3, Paris, Klincksieck, (1967) 1980, coll. « Esthétique »

365. GENETTE, Gérard (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points / Essais »

366. GENETTE, Gérard, *L’œuvre de l’art (I) : immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994, coll. « Poétique »

367. GENETTE, Gérard, *L’œuvre de l’art (II) : la relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997, coll. « Poétique »

368. GOODMAN, Nelson, *Langages de l’art : une approche de la théorie des symboles* (trad. J. Morizot), Nîmes, Jacqueline Chambon, (1968) 1990

369. GOODMAN, Nelson, « Quand y a-t-il art ? » (1977), in Gérard Genette (sld), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, coll. « Points / Essais », pp. 67-82

370. GOODMAN, Nelson, *L’Art en théorie et en action* (trad. J. P. Cometti et R. Pouivet), L’éclat, (1984) 1996, coll. « Tiré à part »

371. LAUXEROIS, Jean, SZENDY, Peter (sld.), *De la différence des arts,* Les Cahiers de l’IRCAM – Centre Georges Pompidou, Paris, L’Harmattan, 1997

372. MICHAUD, Yves, *La Crise de l’art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

373. ROSENBERG, Harold, *La dé-définition de l’art*, (trad. Christian Bounay) Nîmes, Jacqueline Chambon, (1972) 1992, coll. « Rayon art »

373. SCHAEFFER, Jean-Marie, *Adieu à l’esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, coll. « Les essais du Collège international de Philosophie »

374. SHUSTERMAN, Richard, *L’Art à l’état vif, la pensée pragmatiste et l’esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992, coll. « Le sens commun »

375. VOUILLOUX, Bernard, *Langages de l'art et relations transesthétiques*, Paris, L'éclat, 1997, coll. « Tiré à part »

376. VOUILLOUX, Bernard*, L'œuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique,* Paris, Belin, 2004, coll. « L'extrême contemporain »

IX / Autres

377. BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue – essais critiques IV,* Paris, Seuil, 1984, coll. « Points »

378. BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. « Points », pp.189-197

379. BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre, rhétorique de l'autoportrait,* Paris, Seuil, 1980, coll. « Poétique »

380. BENJAMIN, Walter*, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Paris, Allia, 2004

381. BUDOR, Dominique, GEERTS, Walter (sld), *Le Texte hybride*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004

382. ECO, Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009

383. FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits I 1954-1969,* Paris, Gallimard, 1994, coll. « NRF », pp.789-820

384. KUHN, Thomas S., *La Structure des révolutions scientifiques*, (Chicago Press, 1962), Paris, Flammarion, 1972

385. LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, (1975) 1996

386. METZ, Christian, *L'Enonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991

387. MOUNIN, Françoise, *Le Marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2003, coll. « Champs »