HAL
open science

Poésie ready-made = poésie conceptuelle ?

Gaëlle Theval

To cite this version:

Gaëlle Theval. Poésie ready-made = poésie conceptuelle ?. Idées à contempler : les pratiques conceptuelles dans l'art et la littérature, Oct 2011, Montréal, Canada. hal-00950767

HAL Id: hal-00950767

https://hal.science/hal-00950767v1

Submitted on 25 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Poésie ready-made : poésie conceptuelle ?

Gaëlle Théval

Selon Mallarmé, « ce n'est pas avec des idées mais avec des mots que l'on écrit de la poésie ». Envisagée dans sa « pureté » moderne, la poésie se définirait comme langage dégagé de l'emprise du concept et du discours, envers d'un langage conceptuel accusé quant à lui, par Yves Bonnefoy par ex, de détourner du sensible, de la présence, que le langage poétique chercherait à dire en se reposant sur la substance physique, sonore et rythmique, de la langue. Si le langage poétique se donne pour but de « déchirer le voile du concept », alors la notion de « poésie conceptuelle » semble soit oxymorique soit dévalorisante, symptôme d'une mauvaise poésie qui ne saurait prétendre à la pureté de son rôle.

Pourtant ce que dessine la notion émergente de « poésie conceptuelle » ne saurait être cette poésie discursive qu'évoque Bonnefoy, et il convient, pour la cerner, d'y entendre pleinement sa résonance avec le champ des arts plastiques. La catégorie, on n'ose parler de genre, « poésie conceptuelle », est en effet un calque de la notion d' « art conceptuel » tel qu'elle s'est développée dans le champ des arts plastiques depuis la fin des années 1960, or, comme à chaque fois que l'on est amené à transférer un terme d'un champ à l'autre, ce passage ne va pas de soi. C'est à cette transposition que nous nous proposons de travailler ici, en l'interrogeant à travers le prisme d'un autre terme issu des arts plastiques, celui de « ready-made », afin de cerner les contours, contradictions, possibilités et impossibilités de la « poésie conceptuelle », et l'éventuelle pertinence critique de cette appellation, en dehors de toute reconstitution généalogique : il importe en effet de prendre acte qu'hormis quelques contemporains, les poètes abordés ne se réclament pas d'un quelconque héritage vis à vis de l'art conceptuel, se situant, parfois même, dans une relation de porte à faux à l'égard de ce mouvement.

Marcel Duchamp est, on le sait, considéré comme le père de l'art conceptuel, à travers notamment la réception de ses Ready-mades. D'après la chronologie qu'en retrace Benjamin Bucloch, la phase de réception « pop » du Ready-made est suivie, autour de 1968, de sa lecture conceptuelle, portée particulièrement par Joseph Kosuth et le groupe Art & Language. Selon cette lecture, le Ready-made tient de l'art conceptuel par cinq de ses aspects, autant de traits que nous retiendrons ici comme provisoirement définitoires de l'art conceptuel :

- Il est non expressif, participe d'un art « sec » (indifférence du choix)
- Il est non esthétique, et le langage, par le travail des inscriptions, y tient place majeure : il s'adresse à la « matière grise »
- Il est une déclaration d'intention, formulable selon l'affirmation « Ceci est de l'art »
- Il est tautologique : le ready-made est une œuvre qui nie la représentation et ne parle au fond que d'elle même.
- Il marque le passage de l'œuvre à la « pièce », dans lequel l'accent est mis sur le processus, le geste, davantage que sur le résultat.

Dans le domaine de la poésie l'héritage duchampien, bien que réel, est plus lâche, les diverses pratiques d'appropriation se réclamant souvent d'autres sources, spécifiquement littéraires. Il est cependant possible de dégager une catégorie « poèmes ready-mades », qui renverrait à des pratiques fondées sur le déplacement d'éléments banals, fonctionnels, non littéraires (en quoi

il diffère du plagiat), voire non langagiers, et leur implémentation dans un contexte littéraire. A l'instar de son homologue plastique, il peut être plus ou moins aidé, mais il se distingue fondamentalement du collage en ce que l'emprunt n'y est pas intégré à un ensemble préexistant ou monté à d'autres emprunts en un tout hétérogène.

Ce bref rappel définitionnel et historique effectué, la question se pose de savoir dans quelle mesure les propriétés du Ready-made lu au prisme de l'art conceptuel se retrouvent dans certains poèmes ready-mades, qui pourrait autoriser l'emploi de l'expression de « poésie conceptuelle » à leur propos ? Quels aménagements suppose alors la transposition du champ artistique au champ littéraire, et quelles spécificités du champ littéraire et / ou poétique cette transposition peut-elle faire émerger ?

1 / Nous partirons dans un premier temps du paradoxe selon lequel la poésie la plus « conceptuelle », envisagée comme pratique symétrique à l'art conceptuel, serait aussi la plus matérielle. Ce premier point d'achoppement, centré autour de l'épineuse question de la dé-matérialisation, nous permettra de faire émerger certaines spécificités propres au champ littéraire.

2 / Nous nous attacherons ensuite à penser cette question dans le cadre de l'interrogation, nécessairement formulée par ces poèmes, des conditions auxquelles une œuvre est d'art, et un texte est poème, en nous demandant quels paradigmes propres au champ poétique le poème ready-made fait chuter (T. de Duve)

3 / Enfin nous montrerons en quoi la saisie esthétique et traditionnellement poéticienne du poème s'avère impossible, amenant à ressaisir ce dernier dans une perspective nouvelle, dont on se demandera si elle peut être qualifiée de « conceptuelle ».

Dématérialisation, rematérialisation

On considère souvent que l'art conceptuel non seulement se passe des matériaux artistiques traditionnels mais donne lieu à une dématérialisation de l'œuvre, dont procède, déjà, le Ready-made. En effet le Ready-made comporte un objet que l'on regarde en tournant la tête, l'indifférence visuelle de laquelle son choix participe devant amener le spectateur à simplement prendre acte du caractère problématique de la présence de cet objet dans ce contexte. Duchamp précise d'ailleurs que le RM peut n'exister que dans la mémoire du spectateur. L'importance accordée aux titres et inscriptions, devant amener le spectateur dans des « régions plus verbales », confère en outre au Ready-made une dimension langagière. L'expérience sensible n'a pas d'importance, l'œuvre étant avant tout une proposition analytique, et linguistique, selon la lecture qu'en fait Joseph Kosuth dans *Art after philosophy*.

A cette proposition première se greffe, chez les conceptuels, une volonté plus idéologique d'échapper aux dérives marchandes liées au marché de l'art, ce dont participe également le Ready-made, objet en série qui est, à l'origine, à ce titre, parfaitement reproductible. L'objet mis de côté en raison de son caractère malgré tout fétichisable, l'œuvre conceptuelle ainsi dématérialisée peut alors se présenter sous forme de textes, souvent photocopiés (Xerox book), présentés en galerie ou tout bonnement reproduits en catalogue. C'est alors, outre l'utilisation de matériaux et supports spécifiques, le caractère autographique, pour parler en termes goodmaniens, de l'œuvre d'art qui se voit remis en question.

Dans un texte préfaciel à l'anthologie d'écriture conceptuelle « Against Expression »[1], Craig Dworkin, avance la proposition suivante : si l'art conceptuel se passe des matériaux artistiques traditionnels, la position strictement symétrique reviendrait, en poésie, à se passer de son matériau originel, c'est à dire le langage, pour n'utiliser que des matériaux non linguistiques, images, objets. Allons plus loin dans cette proposition : étant donné le caractère supposément allographique de la littérature qui veut que, l'œuvre reposant dans le contenu du texte et non dans son support ou son apparence typographique, toute reproduction en respectant l'identité orthographique est considérée comme l'œuvre même, la position symétrique voudrait que le poème sorte du livre pour se présenter comme un objet unique et non reproductible, exposé en galerie. Le strict équivalent de l'œuvre conceptuelle serait le poème objet :

>> EX 1 : dont ce Ready-made de Joan Brossa, intitulé « Poema » (1967) est un exemple.

Cette proposition se doit cependant d'être nuancée, ce que Craig Dworkin ne manque pas de faire, tout d'abord concernant l'art conceptuel dont on sait qu'il n'est pas immatériel et continue de s'incarner dans des objets, aussi ténus soient-ils, précisément dans des objets langagiers, entrainant par là une rematérialisation de la langue, comme le constate par exemple Anne Moeglin-Delcroix dans son *Esthétique du livre d'artiste* : pour elle, considérer l'usage du livre par les conceptuels comme un moyen par excellence de dématérialisation de l'art « est vrai du point de vue général d'un art qui, (…) par le biais du livre notamment, gagne en conceptualisation ce qu'il perd en réalité sensible », mais « faux du point de vue particulier du livre, auquel sa rencontre avec l'art confère au contraire plus de réalité matérielle. »

Dans le domaine poétique, l'abandon complet du langage est rare, et la sortie du livre n'est pas un corrélat nécessaire au ready-made qui concerne essentiellement l'imprimé, mais on constate, souvent, une prise en considération de ce que Philippe Castellin nomme les « paramères matériques » du poème, c'est-à-dire l'ensemble des éléments non strictement textuels qui le constituent : sa typographie, les caractéristiques de son support, et d'autres signes, iconiques et plastiques, sont convoqués dans la constitution du sens. Si le langage est conservé, on assiste bien à un vacillement de l'allographie y compris dans des livres d'édition courante.

Un exemple de cette rematérialisation du poème peut être pris dans l'examen d'une pratique commune dans l'art conceptuel, et fréquemment utilisée dans la poésie dite « visuelle » comme moyen de production de poèmes ready-mades : la photocopie. Utilisée pour défier l'œuvre marchandise chez les conceptuels elle est, dans le ready-made poétique, un moyen d'importation directe de l'élément emprunté dans l'espace du livre, sans intervention d'une réécriture ou d'une transposition typographique, qui a pour conséquence d'attirer l'attention sur un ensemble de propriétés considérées d'ordinaire comme secondaires dans la lecture du poème :

>> EX 2 : Ainsi de ce poème photocopié de Julien Blaine, où la reproduction permet de porter à l'attention du lecteur des éléments iconiques et graphiques (comme le logo, la date inscrite au tampon, le chiffre qui barre l'ensemble), l'aspect visuel du mot, sa typographie, la disposition originelle du texte dans l'espace, mais aussi de faire apparaître d'éventuelles traces de salissure, et imperfections du support premier de l'écriture, qui devient partie intégrante du poème ready-made.

/ Usage comparable de l'offset dans ce poème de Luciano Ori.

[1] Craig Dworkin, Kenneth Goldsmith (ed.) Against expression, an anthology of conceptual writing, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, p. XXXVI.

L'affirmation de Craig Dworkin, selon laquelle « la poésie la plus conceptuelle est aussi la moins abstraite », semble donc en partie vérifiée. En partie seulement : des observations auxquelles nous venons de nous livrer, nous pouvons tirer la conclusion de l'existence de pratiques symétriques, mais cela nous autorise pas encore à user du terme de « conceptuel » pour désigner ces poèmes. A ce stade, cet usage semblerait même plutôt malheureux : qualifier cette poésie qui se désigne comme élémentaire, matérique, visuelle, concrète de « conceptuelle » est contreproductif :

Portés par ces logiques symétriques, art conceptuel et poésie visuelle en viennent en effet parfois à se rencontrer dans des productions formellement très comparables bien que partant de propositions tout à fait opposées, non sans heurts :

>> EX 3 : voici un poème visuel, ready-made, d'Eugieno Miccini intitulé « Violenza » daté de 1969. Il s'agit de l'agrandissement photographique à un format important d'une définition de dictionnaire. La proximité visuelle de cette série avec celle des Blow up de Kosuth ne manqua pas de créer la polémique, les accusations de plagiat fusant de part et d'autre. Or bien que formellement identiques, ces propositions, parce qu'elles partent de sites distincts, participent de problématiques nettement différenciées:

- Fondée au début des années 1960, la poesia visiva entend révolutionner la poésie en s'emparant du langage des mass médias et de la publicité, « interlangue » fondée sur une mise en relation inédite du mot et de l'image et d'une exploitation de la visualité de la lettre, qu'elle associe à une sortie du livre : la poésie sera exposée, dans la rue, selon une logique virale d'infiltration des réseaux médiatiques, ou, ce qu'elle fut le plus souvent, en galerie.
- Dans cette perspective, l'agrandissement d'un extrait de dictionnaire vient virtuellement le confronter aux autres inscriptions, médiatiques et publicitaires, parsemées dans la ville. D'après Miccini, il s'agit d'une opération ironique devant nous amener à mesurer combien « l'utilisation pratique du mot s'est éloignée de son origine. »
- L'agrandissement du mot-image induit également une réflexion sur l'image et son absence, le mot convoqué étant évocateur d'images potentiellement spectaculaires, que l'écran de la définition mettrait à distance, dans un jeu avec la pulsion scopique du spectateur. Serions-nous invités, par la contemplation des mots, à faire retour sur cette pulsion, dans une critique implicite de l'exploitation de cette pulsion par la société du spectacle ?

/ Chez Joseph Kosuth, le texte vient remplacer l'image attendue, accusant ainsi l'importance minime de la part visuelle d'une œuvre qui ne réfère qu'à elle-même. L'œuvre montre sa propre définition, selon un schéma autotélique. Elle est tautologie.

La grande proximité matérielle de deux ready-mades n'induit ainsi pas nécessairement qu'il faille rabattre l'un sur l'autre.

Par ailleurs, les exemples poétiques précédemment analysés semblent nous emmener davantage du côté d'une esthétique de l'objet trouvé que du ready-made à proprement parler, tant l'accent semble être mis sur les qualités plastiques et symboliques de l'objet déplacé. En revanche, certaines occurrences de poésies ready-mades, parce qu'elles remettent en perspective cette rematérialisation du poème, plaçant par là le lecteur dans une situation de réflexion, d'interrogation, et non de réception immédiatement sensible, se rapprochent d'un

mode de réception conceptuel. Le poème ready-made se fait conceptuel dans la mesure où il interroge les conditions de sa constitution comme tel :

Interroger les conditions d'apparition de l'œuvre : spécificités littéraires

Cette interrogation passe tout d'abord par une déstabilisation des habitudes de lecture.

Faire chuter les paradigmes

Inscrit en porte-à-faux contre le modernisme greenbergien qui prône un trajet vers la pureté de chaque art, l'art conceptuel, envisagé dans le sillon du Ready-made, est un art « impur » qui entend interroger, en les déstabilisant, les paradigmes définitoires de l'œuvre d'art. Ce que Thierry de Duve nomme, à propos du Ready-made duchampien, la « chute des paradigmes », est également à l'œuvre dans le poème ready-made qui met à mal la traditionnelle définition de l'œuvre poétique.

- Parmi ceux-ci, nous ne reviendrons que brièvement sur la mort de l'auteur, la remise en question de son statut de producteur de l'œuvre : de même que, dans l'art conceptuel l'artiste n'est plus nécessairement celui qui fabrique l'objet dont est constitué son œuvre, dans le ready-made l'auteur du poème n'en est manifestement pas le scripteur ni même le monteur, ce qui est encore le cas dans le collage. Mort, ou, peut-être, « Suicide », cette disparition étant en quelque sorte thématisée dans ce poème ready-made d'Aragon (EX 4) (c'en est du moins une interprétation possible), mais aussi remise en cause de son autorité légitime et de sa propriété.

- Si le langage poétique se manifeste comme tel, selon le paradigme dominant, par l'écart qu'il instaure avec celle que Mallarmé nommait la « langue des journaux », le poème ready-made lui oppose un langage courant, des énoncés banals, souvent extraits de journaux, justement. Et si le langage poétique est agrammaticalité, le poème ready-made lui oppose les énoncés les plus en accord avec la norme grammaticale qui soit : des extraits d'un manuel de grammaire, comme ici chez Olivier Cadiot (EX 5).

- A l'écriture comme travail de la langue comme à la maîtrise d'un technique artistique quelconque le ready-made, comme le poème ready-made, opposent un simple geste de déplacement, que tout le monde peut faire, y compris ceux qui ne savent pas écrire, comme le souligne cet aveu penaud de Gilles Cabut paru dans la revue *Action Poétique* (EX 6)

- Partant, le poème ne peut plus se penser comme le lieu d'expression du sujet lyrique : au chant d'Orphée, à la parole comme mouvement escaladant (Maulpoix) ou développement d'une exclamation (Valéry), le ready-made oppose la mécanique de la contrainte (on pense à l'OULIPO), l'indifférence du choix, le protocole de sélection et la froideur du constat objectif (Reznikoff) parfois encore accentué par le choix d'un matériau parfaitement neutre, comme dans ces « weather report » de Bernar Venet (EX 7) (nb œuvre poétique de bernar venet).

- Enfin, dans de nombreux cas, à la métaphore, à l'image, considérée par certains théoriciens comme constitutive du langage poétique, le poème ready-made oppose la littéralité, du moins dans certaines de ses manifestations, à l'instar de Kosuth qui, en accompagnant l'objet de sa définition, entreprend de littéraliser le ready-made, le faire échapper à toute projection imaginaire interprétative possible.

Les rares métaphores qui émaillent *l'Art Poétic'* d'Olivier Cadiot cessent de faire image dans la mesure où elles se voient intégrées à des énoncés utilisés en mention : dans tous les cas,

l'énoncé renvoie d'abord à lui-même. Son utilisation en mention entraine sa littéralisation, selon un phénomène décrit par Emmanuel Hocquard dans sa contribution au volume *Art Conceptuel : une entologie.*

Cette chute des paradigmes s'inscrit en lien direct avec la question de la rematérialisation du poème, en ce qu'elle conduit in fine à un questionnement sur la définition même de l'œuvre d'art : dépouillé des propriétés internes, textuelles, qui le rendaient identifiable en tant que poème, le poème ready-made invite le lecteur à détourner son attention sur les paramètres extérieurs au texte indexant par là même, à l'instar des œuvres conceptuelles, le contexte institutionnel au sein duquel il apparaît, et interrogeant de la sorte sa définition propre.

Indexation contexte institutionnel, déf de l'œuvre d'art

Pour Benjamin Buchloh « 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. »[2] De fait, 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, démontrant ainsi en actes le lien de dépendance qu'entretien l'œuvre avec son contexte d'implémentation (Goodman). De nombreux artistes conceptuels ont exploité les conséquences esthétiques de ce constat, en proposant des œuvres dont le sens repose sur une mise à jour et un questionnement de ces conditions.

Le poème ready-made, par l'intrusion d'un élément banal dépourvu de toute qualité traditionnellement définie comme poétique dans le livre, en indexe, de la même manière, le caractère institutionnel. Le lecteur, détourné du texte, est invité à une observation plus fine de l'ensemble des conditions auxquelles cet élément accède au statut de poème, c'est-à-dire, concrètement, à tout ce que Genette nomme le paratexte, dont le rôle pragmatique se voit exhibé. Cela explique peut-être la prédominance des titres de type « rhématique », qui donnent des indications de genre, dans le corpus des poèmes ready-mades, alors même que, selon Genette, les titres thématiques dominent largement dans le reste du champ littéraire. Intituler « poème » un texte dont le contenu ne possède manifestement aucune des qualités ce que l'on nomme ordinairement un texte poétique (comme ce « poème-carte-postale » de Bory EX 11) ou *Art poétic'* un montage d'extraits de grammaire, témoigne d'un investissement critique du paratexte et de dévoilement de sa fonction majeure d'ancrage générique.

L'espace du livre se voit ainsi indexé comme espace conventionnel, institutionnel, à travers l'exhibition du paratexte, mais aussi en tant que medium à part entière, et forme symbolique. Là où certains artistes conceptuels indexent le « white cube » pour révéler et dénoncer l'idéologie moderniste dont il est porteur, le poème ready-made, en indexant ses composantes matériques, révèle le livre, et la page, en tant que medium, affecté par ce qu'il véhicule autant qu'il l'affecte en le structurant. Si le *Coup de dés* de Mallarmé, référence importante pour nombre d'artistes conceptuels (on pense bien sûr à Marcel Broodthaers), à révélé la blancheur de la page comme vectrice de sens, le poème ready-made l'exhibe comme opératrice de poéticité :

EX 12 : dans ce poème de Blaise Cendrars, mise en vers d'un récit de fait-divers tiré d'un journal, c'est la seule mise en espace du texte qui crée l'effet-poème;

[2] Benjamin H. D. Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle, aspects de l'art conceptuel, 1962-1969 », *Op. cit.,* p.29

EX 13 : chez Olivier Cadiot, le « poétique » et ses tics est révélé par un usage tout mallarméen du blanc, disposant les exemples de grammaire en constellations, en un emploi en mention, d'ordre ironique, du vers.

Ici, c'est la redisposition de l'emprunt sur la page qui en révèle le rôle, ailleurs, c'est au contraire le maintien des caractéristiques matériques / tout au moins visuelles qui en indexent le caractère sacralisant, tout en le contestant de l'intérieur :

EX 14 : ainsi ce poème de Julien Blaine nous démontre-t-il que l'on peut reconnaître du vers par le seul changement de contexte pragmatique d'apparition du texte,

EX 15 : tout comme le montre ce poème de Sophie Nivet, constitué de la capture d'écran du menu déroulant qui apparaît lorsque nous saisissons une mot clé dans le moteur de recherche Google. La disposition de ce poème ready-made généré automatiquement, par le transfert au support papier, et l'implémentation dans un contexte poétique (ici la revue Boxon) n'est pas sans rappeler celle d'un poème versifié…

>> Tous ces exemples, qui vont à l'encontre de ce que Daniel Bougnoux la dimension auto raturante du medium en annulant sa transparence, montrent, non sans humour, que la poéticité est peut-être moins une affaire d'écriture que d'inscription, graphique, et institutionnelle.

On voit que, dans l'ensemble de ces œuvres, c'est moins la lecture du texte qui nous renseigne sur le sens du poème que la prise en compte d'un ensemble d'éléments, textuels, sémiotiques, paratextuels, auxquels s'adjoint une dernière dimension qui nous amènera à nous demander s'il l'appellation de « texte » ne devrait pas être remplacée par celle de « dispositif » pour parler de ces œuvres.

De l'œuvre à la pièce, et du texte au dispositif

Considérant le Ready-made de Duchamp « LHOOQ », Timothy Binkley constate que, les propriétés visuelles de cette œuvre n'ayant aucune importance, sa saisie esthétique est annulée au profit de sa saisie conceptuelle. Il propose alors de remplacer le terme d' « œuvre », qui suppose une saisie esthétique, par celui de « pièce », pour désigner le fait que l'œuvre dans son ensemble déborde de son unique incarnation matérielle, ne saurait se confondre avec son matériau. L'objet dont elle est constituée n'est qu'une pièce d'un ensemble plus vaste, incluant le processus dont elle est issue. Ainsi la conscience du geste auquel il préside joue un rôle de premier plan dans l'interprétation du Ready-made, l'objet n'en étant in fine que la trace, l'indice. Pour désigner ce phénomène Christian Schlatter propose de parler à son propos non pas de chose mais de synthèse de forces qui « n'est jamais dans ses propriétés la sommation arithmétique et morphologique de ses éléments constituants. »[3]

Un constat approchant peut être effectué à la lecture de nos poèmes ready-mades. Il apparaît en effet assez vite que l'examen des propriétés esthétiques, c'est-à-dire stylistiques, des textes déplacés, lorsqu'il s'agit de texte, n'a pas grand intérêt.

[3] Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990

> EX 16 : Une analyse interne des propriétés des énoncés utilisés par Olivier Cadiot ne peut que mettre à jour leur extrême banalité, qu'ils exemplifient.

Plus généralement, l'examen stylistique de ces poèmes ne pourra, au mieux, que nous donner des indications sur le texte emprunté, mais ne nous sera d'aucune utilité pour comprendre le poème.

L'attention se reporte alors non seulement sur les conditions d'implémentation de l'élément prélevé, mais sur le processus dans son ensemble : le contenu du poème se met à fonctionner comme signe, indice d'un geste effectué que le récepteur est invité à interroger. Le texte ne peut pas être analysé selon une perspective poéticienne dans la mesure où il n'est pas décomposable en la somme de ses éléments mais fonctionne comme un tout, un signe qui renvoie à autre chose que lui-même. C'est ce qu'Antoine Compagnon nomme, à propos du travail de la citation, la « force motrice », qui génère un ensemble de valeurs de répétition dont le poème est riche. Le poème ready-made on le voit, y compris lorsque ses paramètres matériques sont pleinement actualisés, demande une saisie intellectuelle et fonctionne, de la sorte, comme une proposition conceptuelle.

Un tel déplacement entraîne alors une certaine ouverture du sens, ou, du moins, demande une implication active du lecteur dans la construction du sens. Là où Duchamp expliquait que les regardeurs autant que les peintres, faisaient les tableaux, on peut dire que c'est aussi le lecteur qui fait le poème.

Loin d'être une entité close, le poème ready-made s'apparente ainsi à l'œuvre conceptuelle en ce qu'il invite, à remplacer le terme de « texte » par celui de « dispositif » pour le désigner, incluant des éléments discursifs, sémiotiques, pragmatiques situés sur divers plans dans son mode de fonctionnement.

Conclusion

Pour conclure, on proposera donc une réponse nuancée à la question de savoir si la poésie ready-made peut être qualifiée de conceptuelle.
Si pratiques symétriques dans le mouvement de dématérialisation / rematérialisation il y a, qui entraine un vacillement du partage entre art allographe et art autographe, la proximité de la poésie ready-made avec l'art conceptuel, qui autoriserait un transfert du terme d'un champ à l'autre provient davantage du caractère autoréflexif de cette poésie qui interroge ses conditions de possibilité et ses médiations, et sur l'inflexion que ces objets donnent à la notion même d'œuvre : au passage de l'œuvre à la pièce correspond celui du texte au dispositif.

Enfin notons que nous n'avons abordé ici qu'une petite partie de ce que l'appellation « poésie conceptuelle » peut recouvrir, et nous ne pouvons ici que renvoyer aux pratiques conceptuelles contemporaines fondées sur l'utilisation du document et se re-médiation (La Rédaction, Franck Lebovici par exemple), issues du ready-made et de la poésie objectiviste, mais le débordant dans ses implications, dans une volonté de sortir du champ générique de la poésie.