



HAL
open science

Poèmes ready-mades : poèmes sans genèse?

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. Poèmes ready-mades : poèmes sans genèse?. Journée doctorale "Poésie et genèse", May 2007, Paris, France. p.46-48. hal-00950772

HAL Id: hal-00950772

<https://hal.science/hal-00950772>

Submitted on 22 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.

ACCEDIT

Poèmes *ready-mades* : poèmes sans genèse ?

Gaëlle Théval

Nous nous proposons dans cette étude d'aborder la question de la genèse à travers un cas problématique, celui des « poèmes *ready-mades* ». Avant d'entrer dans le cœur du sujet quelques définitions et précisions s'imposent :

Tout d'abord à propos du terme « *ready-made* » : il s'agit d'un terme inventé par Marcel Duchamp en 1915¹ qui désigne un type d'œuvre qu'on a pris l'habitude de décrire à l'aide de la définition proposée André Breton en 1934 dans son article « Phare de “La Mariée” » : « objet manufacturé élevé au rang d'objet d'art par la seule volonté de l'artiste »². À cette description pour le moins ambiguë et source de nombreux contresens on préférera la définition suivante : le *ready-made* désigne un type d'œuvre d'art, qui s'incarne dans un objet banal, manufacturé, produit en grande série. On peut citer par exemple *Fontaine* (1917), un urinoir renversé, *Trébuchet* (1917), un porte-manteau cloué au sol, ou encore *In Advance of the broken arm* (1916), une pelle à neige suspendue. Ce qui caractérise le *ready-made*, c'est l'identité matérielle entre l'œuvre et l'objet qui la constitue, ce qui veut dire que l'objet en lui-même ne devient jamais œuvre d'art.

À l'instar du *ready-made* duchampien, le poème *ready-made* est un poème dont la totalité du contenu est empruntée. Ce contenu peut être de diverses natures, textuel mais aussi iconique (on trouve des poèmes *ready-mades* constitués d'images), objectal (on aura alors des poèmes constitués d'objets tridimensionnels), ou encore sonore.

¹ On considère en général que le premier *ready-made*, *Roue de bicyclette*, date de 1913. Cependant, ce n'est qu'en 1915 que Marcel Duchamp invente ce terme, raison pour laquelle nous préférons situer sa naissance à cette date : « Le mot « ready-made » n'est apparu qu'en 1915 quand je suis allé aux États-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. Ainsi, *Roue de bicyclette* et *Porte bouteilles* (1914) ne deviennent des *ready-mades* que de façon retardée.

² André Breton, « Phare de la mariée » (1934), in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 2002 (1965), coll. « Folio / essais », p.120

Dans tous les cas l'élément emprunté se caractérise par sa dimension non littéraire, banale : le texte, ou l'image, est nécessairement un élément de nature utilitaire, produit en grande série, et privé d'auteur, ou de ce que Foucault appelle la « fonction auteur »³, en ce sens que son mode d'existence, de circulation et de fonctionnement au sein de la société ne sont pas dépendants de la présence d'un auteur identifiable (par exemple un compte-rendu de bilan sanguin a bien été écrit par quelqu'un, mais il n'est pas pourvu de cette « fonction auteur » comme le serait un texte littéraire). Cette absence est ce qui permet notamment de distinguer le *ready-made* du plagiat, auquel il est souvent assimilé, puisqu'en tant que notion d'abord juridique le plagiat requiert un auteur dont le texte aura été emprunté.

Du point de vue qui nous intéresse, celui de la genèse, la caractéristique principale du *ready-made* est de ne pas avoir été écrit ni même produit par celui qui pourtant le signe et se place ainsi en position d' « auteur ». Il n'est même pas fabriqué par le poète, comme c'est le cas dans la pratique du collage ou du *cut-up* par exemple. De la même manière que Duchamp se contente de sélectionner un objet puis de le déplacer et de le signer, le poète emprunte un élément textuel quelconque et le publie sous son nom sans lui apporter de modification (du moins dans le cas des *ready-mades* « purs », qui en constituent le paradigme par opposition au *ready-made* aidé).

Or la notion de genèse, telle qu'elle est généralement pensée, part du présupposé selon lequel la genèse d'un poème coïncide avec son écriture ou au moins avec sa fabrication. La question qui se pose est alors de savoir comment penser la genèse d'un *ready-made*. N'y a-t-il pas antinomie entre d'une part la notion de genèse, qui implique une idée de création, de cheminement vers un but qui est le poème achevé, et d'autre part celle de *ready-made*, qui induit à l'inverse l'idée de quelque chose de tout fait, prêt à l'emploi ?

Dans un premier temps nous allons partir de ce paradoxe apparent, en montrant qu'effectivement le poème *ready-made* est un poème sans genèse parce qu'il n'est pas écrit par son auteur, et que bien souvent il n'est pas précédé d'un manuscrit, d'un avant-texte. La naissance du poème se situe non pas au niveau de son écriture mais au niveau du choix opéré par l'auteur, ce qui invite à repenser la relation entre production et réception, à penser la production comme réception. Le *ready-made* poétique permet ainsi de penser la genèse sous

³ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (*Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n°3, juillet-septembre 1969, pp.73-104), *Dits et écrits I 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994, coll. "NRF" pp.789-820.

un angle autre, en invitant à prendre en compte dans le processus même de genèse ce qui d'ordinaire est considéré comme l'après genèse, à savoir le processus d'implémentation qui fait exister le poème en tant que tel. On montrera ainsi pourquoi la genèse d'un poème ne saurait se confondre avec son écriture.

Un poème sans genèse

Si dans un premier temps nous entendons par « genèse » le cheminement d'une écriture, dont témoignent les « manuscrits de travail »⁴, et autres documents qualifiés par la critique génétique d' « autographes », c'est à dire écrits de la main de l'auteur, force est de constater que ce type de poème se voit privé d'un tel cheminement. Le problème ici n'est pas celui du manuscrit face au tapuscrit ou à l'utilisation de l'ordinateur par exemple, mais il se situe dans l'absence même de brouillon, du « film virtuel des moments successifs de la rédaction »⁵ dont parle Pierre-Marc de Biasi dans un article consacré à l'avant-texte. Aucun cheminement, aucune trace de correction, qui caractérise d'ordinaire la maturation du texte, n'est possible ici. Le poète se contente d'emprunter un texte déjà produit, déjà imprimé, et de le reproduire tel quel, reproduction qui peut s'effectuer selon différentes modalités.

Il peut s'agir tout simplement d'une opération de recopiage, à la main, à la machine à écrire ou à l'ordinateur auquel cas on peut effectivement se trouver en présence d'un manuscrit ou d'un tapuscrit qu'il est cependant difficile de qualifier de « brouillon », puisqu'aucune trace de repentir ou de correction au niveau du contenu textuel n'est présente. Par exemple dans le poème *ready-made* de Kati Molnar intitulé « Fraîcheur »⁶ dont le seul contenu lisible est un texte promotionnel vantant la fraîcheur des œufs utilisés par une grande marque de pâtes alimentaires, on peut imaginer que la poétesse s'est contentée de recopier le texte promotionnel en question.

À cette opération de recopiage se substitue souvent une reproduction de type mécanique. On passe alors de l'imprimé à l'imprimé, sans brouillon aucun, sans aucune intervention de la main de l'auteur. Cela peut requérir l'utilisation de caractères d'imprimerie imitant des caractères typographiques typiques et une mise en page particulière, comme par

⁴ Nous empruntons cette expression à Almuth Grésillon, *Eléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994

⁵ Pierre-Marc de Biasi, « L'avant-texte », [En ligne], Mis en ligne le: 18 janvier 2007 Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13588>.

⁶ Kati Molnár, « Readymades », in *TXT* n°24, « D.D.R. Lyrik 1989 », p.57

exemple dans le poème d'André Breton, « PSTT »⁷, qui reproduit une page d'annuaire. Plus tard dans le XX^e siècle, notamment à partir des années 1960, l'évolution des moyens techniques permet de passer de l'imitation à la reproduction mécanique pure et simple, par exemple à l'aide de la photocopie ou encore de l'*offset*, qui procède par clichage et permet de traiter aussi bien le texte que l'image, comme nous pouvons le voir entre autres dans un poème sans titre de Julien Blaine reproduisant un fragment d'emballage cartonné⁸ ou encore dans le « Poème carte postale » de Jean-François Bory⁹, où la légende d'une carte postale représentant le Temple de Poséidon a été reproduite telle quelle. Enfin, le poème peut quitter le support livresque pour se présenter sur d'autres supports, auquel cas il n'y a plus reproduction mais captation pure et simple, par l'enregistrement, à l'aide du micro et du magnétophone dans la poésie sonore de Bernard Heidsieck par exemple ou, plus récemment par capture d'écran comme dans la série des « Poèmes capturés »¹⁰ de Lorenzo Menoud, où le processus consiste à capturer des images tirées de films dans lesquels le mot « poésie » ou « poème » est prononcé.

À la métaphore cinématographique utilisée par Pierre-Marc De Biasi qui suggère une temporalité de l'écriture, un déroulement, on peut alors opposer une métaphore photographique, le *ready-made* se situant davantage du côté du cliché, de l'instantané. Le *ready-made* annule en quelque sorte la temporalité de l'écriture pour lui substituer une temporalité autre, plus flottante, en tout cas non mesurable à l'aune de traces matérielles d'élaboration du texte. Ce faisant, il remet en question un certain nombre de présupposés ayant trait à la création littéraire d'ordinaire confondue avec l'écriture. Le *ready-made* est d'abord, historiquement, le témoignage d'une posture de refus.

« Ça veut dire “tout fait ”» »¹¹ (M. Duchamp)

Dans l'article précédemment cité, Pierre-Marc De Biasi précise que l'intérêt pour le manuscrit moderne, la valorisation du manuscrit de travail, tient à plusieurs facteurs dont deux nous paraissent particulièrement intéressants pour notre propos. Il s'agit d'une part de la

⁷ in André Breton, *Clair de terre*, Paris : NRF / Gallimard, 2003 (1923), coll. « Poésie », p.49-50.

⁸ in *Action Poétique* n°158, premier trimestre 2000, « Poésie (&) Ready-Made », Paris, Farrago/Les Belles Lettres, 2000, p.33.

⁹ in *Anthologie provisoire*, Romainville, Al Dante / Léo Scheer, 2002, p.108.

¹⁰ « Poèmes capturés » (2004-2006) disponibles sur le site <http://serialpoet.eu/pages/concrete-visuelle/captures/accueil.html>.

¹¹ « Poèmes capturés » (2004-2006) disponibles sur le site <http://serialpoet.eu/pages/concrete-visuelle/captures/accueil.html>

valorisation romantique du sujet, qui s'illustre dans les théories du génie et de l'originalité, et, d'autre part, du clivage notionnel qui s'impose au XIX^e siècle entre le produit, objet anonyme de la mécanisation, et l'œuvre, objet personnel de l'artiste ou de l'artisan, clivage qui se traduit « par une curiosité nouvelle du public cultivé pour le savoir faire, le travail non aliéné, les conditions de création où le sujet a inscrit sa marque. »¹²

L'apparition du *ready-made* dans le domaine plastique comme dans le domaine littéraire participe précisément d'une remise en question de ces valeurs héritées, aussi opposées soient-elles en apparence, et, par là même, des connotations liées à la notion de genèse qu'elles recourent très exactement. Le terme de « genèse » renvoie en effet dans un premier temps à son sens biblique, religieux, c'est-à-dire à l'idée du poète comme génie inspiré, créateur et démiurge à l'image de Dieu. Cette figure semble mise en cause *de facto* par la pratique du *ready-made* puisque le poète ne crée rien. Certes on peut considérer comme certains critiques l'ont fait qu'au contraire le *ready-made* est un retour à cette figure de l'artiste démiurge en ce sens qu'il semble s'attribuer un formidable pouvoir, celui de transformer l'eau en vin, ou la boue en or, ou de transfigurer l'objet banal en œuvre d'art pour reprendre le titre de l'ouvrage d'Arthur Danto consacré au sujet. Mais une telle approche comporte le risque de passer à côté du fonctionnement véritable du *ready-made* en ce qu'elle repose sur une confusion entre l'objet et l'œuvre, ou entre le texte et le poème, la même qui fait dire à Breton que le *ready-made* est un objet élevé au rang d'œuvre d'art par la seule volonté de l'artiste. L'élément prélevé ne devient pas une œuvre d'art, ou un poème. L'œuvre ne se situe pas dans l'objet déplacé qui reste un objet banal tout au long du processus. Le poète, ou l'artiste, qui propose un *ready-made*, n'est donc pas un démiurge ni un dieu magicien, ni même un alchimiste, et la genèse du poème *ready-made* ne consiste ni en une création ni en une transfiguration du texte source.

Plus intéressante encore est cette idée d'opposition entre l'œuvre et le produit, qui au cours du XIX^e siècle fait prendre à la notion de genèse un sens plus laïque de travail, de savoir faire. À la genèse de l'œuvre d'art, qui implique durée et savoir faire, s'opposerait la fabrication mécanique et dépersonnalisée du produit qui, elle ne requiert aucun savoir faire. Le *ready-made*, parce qu'il est constitué d'un objet manufacturé produit en grande série et parce qu'il ne requiert aucun savoir faire, se situe donc du côté du produit et non de l'œuvre

¹² Art. Cit.

d'art, et il participe, dès sa naissance au sein du mouvement Dada, d'une volonté de désacralisation du chef d'œuvre. C'est l'aspect le plus souvent commenté du *ready-made*, sa dimension éminemment provocatrice qui vise à s'opposer à la conception ressentie comme bourgeoise de l'art comme artisanat au profit d'une posture d'ouverture au quotidien et à la vie dans qu'elle a de plus banal, au profit d'une poésie « faite par tous », réalisant par là même l'injonction d'Isidore Ducasse dans ses *Poésies*.

En proposant des poèmes tout faits, la poésie *ready-made* invite ainsi à une révision des paradigmes dominants en opposant finalement ce que Philippe Castellin appelle la « dés-écriture »¹³ à l'écriture, dans tous les sens du terme. Si l'on reprend les définitions de l'écriture proposées par Almuth Grésillon dans ses *Éléments de critique génétique*¹⁴, on s'aperçoit que le *ready-made* s'oppose point par point à chacune des facettes de l'écriture. A l'écriture au sens matériel, le tracé, l'inscription, l'outil et surtout la main qui trace, le *ready-made* substitue la simple reproduction mécanique ; à l'écriture au sens cognitif, « la mise en place, par l'acte d'écrire, de formes langagières douées de signification »¹⁵, le *ready-made* oppose un processus d'indexation de formes préexistantes ; enfin, à l'écriture au sens artistique, définie toujours par A. Grésillon comme « l'émergence, dans la scription même, de complexes langagiers reconnaissables comme littéraires »¹⁶, le *ready-made* oppose l'indexation de complexes langagiers reconnaissables comme non littéraires.

Le poème *ready-made* est donc un poème tout fait, dans lequel l'auteur n'intervient pas au niveau de l'écriture. Pourtant, si rien n'est produit au sens matériel par le poète, il n'en reste pas moins que quelque chose se produit, et qu'un poème est là, sous nos yeux, signé par un auteur, porteur d'un titre, publié. Tout cela doit nous amener à penser que la genèse du poème se situe ailleurs que dans son écriture.

Une première solution consiste à dire que cette genèse se situe au moment du choix. C'est alors la notion même de production qui doit être interrogée :

¹³ Philippe Castellin, *DOC(K)S, mode d'emploi*, Romainville : Éditions Al Dante, 2002, coll. « & /critique ».

¹⁴ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

¹⁵ *Ibid* p.18.

¹⁶ *Ibid*.

« C'est toujours choisir » : la production comme réception

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. »¹⁷ D'un côté le pôle de la production, de l'autre celui de la réception. Or s'intéresser à la genèse d'une œuvre suppose de délaisser au moins provisoirement le pôle de la réception pour s'intéresser exclusivement au pôle de la production ; cela suppose de se désintéresser du produit fini pour envisager la littérature comme faire, pour mettre à jour un processus. 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. En sélectionnant un élément, quel qu'il soit, le poète procède à un isolement de cet élément par exemple textuel qui va alors fonctionner moins comme un texte à lire pour lui-même que comme un symbole, plus précisément comme un échantillon, au sens où Nelson Goodman définit ce terme dans *Langages de l'art*¹⁸, c'est-à-dire comme quelque chose qui exemplifie certaines de ses propriétés. Dans le cas du *ready-made*, l'élément prélevé quitte son statut proprement dénotatif, il cesse de dénoter, pour entrer dans un système d'exemplification.

Ainsi dans le poème de Kati Molnar le petit texte à vocation promotionnelle, une fois arraché de son contexte initial, et publié dans la revue de poésie qu'est la revue *TXT*, perd son utilitarité, il cesse de renvoyer au produit qu'il vente et son sens s'en modifie d'autant. Dans ce cas son déplacement fait qu'il se met à exemplifier ses propriétés rhétoriques et langagières, celles du marketing publicitaire.

¹⁷ Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu : Entretien avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967, p.122.

¹⁸ Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* (trad. et présenté par J. Morizot), Nîmes : ed. Jacqueline Chambon, 1990 (1968).

La première étape de la genèse du poème *ready-made* se situerait alors au niveau du choix. Ce faisant le ready-made opère une réduction maximale du processus de création, comme l'explique Duchamp à propos de ses *ready-mades* dans un entretien avec Philippe Collin en 1967 :

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.¹⁹

Le choix ainsi mis au premier plan, c'est sur les critères de choix qu'une différenciation des pratiques *ready-mades* peut être établie. Ces critères peuvent être aussi variés qu'il y a de poèmes *ready-mades* : il peut se fonder comme chez Duchamp sur l'indifférence esthétique, la neutralité, mais d'autres options sont possibles. Il peut se baser sur le hasard dans le cas du poème trouvé, ou sur la beauté, ou sur des critères davantage idéologiques, voire politiques, etc. Le processus de création est donc un processus *a priori* purement mental, il résulte d'une intention qu'une approche de type génétique pourra alors rechercher non dans un brouillon inexistant, mais dans tout ce qui constitue ce que Genette appelle l'« épitexte »²⁰ : interview, témoignages, correspondance privée, compte rendu, notes, bref tout ce qui se situe autour du texte et permet de retracer la genèse d'une idée. La genèse des *ready-mades* de Duchamp est ainsi en général retracée à partir de sa correspondance privée, des lettres envoyées à sa sœur Suzanne, et de quelques notes de travail, réunies dans *Boîte verte*.

Cependant on conçoit rapidement les limites et les écueils d'une telle approche en termes d'intention. Les documents disponibles sont très souvent d'ordre rétrospectif, ce sont des récits de création : les éléments d'explication les plus fournis sur les *ready-mades* de Duchamp ne sont disponibles qu'à partir des années 1960, au moment où l'artiste accorde une série d'entretiens, soit presque cinquante ans après les premiers *ready-mades*. Le même phénomène se produit dans le domaine poétique, où c'est souvent dans les entretiens, récits et textes théoriques que la genèse de l'idée est retracée.

Cet état de fait pourrait amener à conclure que le *ready-made* se situe tout entier dans l'intention et qu'en tant que tel sa genèse est impossible à reconstituer. Tout ce qui vient

¹⁹ *Op. Cit.* p.9-10

²⁰ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, coll. « Poétique »

d'être dit semble aller dans ce sens. Pourtant, le *ready-made* ne saurait se réduire à une intention, et requiert beaucoup d'autres conditions pour advenir en tant que poème.

« Ce sont les regardeurs qui font les tableaux » (M. Duchamp)

Pour penser cet avènement du poème *ready-made* il faut revenir à nouveau sur cette notion de genèse qui décidément ne lui convient pas.

La particularité de la naissance du *ready-made* vient du fait que cette dernière est justement difficilement pensable en termes de genèse tant les connotations de ce terme sont incompatibles avec l'objet dont on prétend parler ici. Le poème *ready-made* ne naît pas, il est, ou il advient. On pourrait alors opposer à la notion de « genèse », entendue cette fois dans son sens biologique comme naissance et développement organique, celle de « clone » : le poème *ready-made* ne naît pas *ex nihilo* mais est en quelque sorte le produit d'un clonage. Un texte, un élément quelconque, se voit dupliqué, pour donner naissance à une entité nouvelle, à la fois identique à la première, et différente. Le poème *ready-made* est donc un clone dans la mesure où il est constitué d'un texte tout fait, déjà écrit, avec lequel pourtant il ne se confond pas. Il y a identité orthographique, parfois aussi visuelle, entre le texte source et le poème, mais une distance, qu'on qualifiera à l'instar de Duchamp d'« inframince », sépare les deux.

La réflexion doit alors se tourner vers cette zone « inframince » pour pouvoir rendre compte du processus de création du poème : la question qui se pose est celle de savoir ce qui différencie le texte du poème. Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné ce texte est une légende de carte postale, et à un autre un poème ?

Cette distance inframince dans laquelle se joue la genèse non pas du texte, mais du poème, est, nous semble-t-il, celle que remplit la publication.

Dans beaucoup de cas, la publication apporte des modifications importantes liées à la reproduction technique et au changement de support. Si le contenu textuel reste le même, en revanche une modification des paramètres matériels a souvent lieu, c'est-à-dire une modification des éléments d'ordinaire considérés comme secondaires dans le contexte littéraire, qui ont trait à la nature du support, à la typographie, à la mise en page, voire à des éléments purement plastiques comme l'épaisseur des lettres, les couleurs etc. Tous ces paramètres dits paratextuels se voient alors activés, de façon plus ou moins marquée en

fonction des poèmes. Ce qui est considéré comme secondaire par rapport au texte passe au premier plan.

Ainsi une simple modification des caractères typographiques du texte-source au poème peut-elle être à elle seule porteuse de sens, comme par exemple dans la série de poèmes sans titre de François Bladier²¹ où le texte d'enseignes diverses (« photo minute » « hôtel alliance ») est reproduit en caractères dactylographiés. Le choix de ce type de caractère n'est pas anodin, dans la mesure où le caractère de machine à écrire a une histoire dans le domaine poétique, il est pourvu de connotations qui renvoient notamment à la poésie concrète (celle de Pierre Garnier par exemple) ou encore à la « dactylopoésie » d'un Henri Chopin entre autres. Le poème *ready-made* devient alors une sorte de poème concret. À l'inverse, le maintien des spécificités typographiques de l'élément prélevé observable dans les poèmes de J. F. Bory et de Breton est en lui-même source d'écart au vu des normes typographiques de publication, et donc porteur de sens.

Le même type d'alternative est visible lorsque ces modifications concernent le support. Si dans certains cas appartenant au champ de la poésie visuelle le support est maintenu, ce qui engendre une sortie du support livresque, dans beaucoup d'autres, publiés en volume, c'est l'image du support qui est maintenue grâce aux moyens mécaniques de reproduction, comme chez Julien Blaine. L'effet de texture lié à la reproduction directe fait alors partie intégrante du poème, il fait partie des éléments exemplifiés. La plupart du temps c'est à l'inverse le texte qui quitte son support d'origine pour atterrir sur la page blanche du livre. Ainsi le poème de J. F. Bory le passage d'un support à l'autre fait que le petit texte, présenté au centre d'une page blanche, prend toutes les allures visuelles d'un poème versifié.

Enfin, un troisième type de modifications prend une importance considérable dans le poème *ready-made*, qui est lié à la mise en page. Le poème de J. F. Bory en est un exemple : sa disposition spatiale sur la page n'est pas anodine et se rapporte à la présentation traditionnelle du poème, centré, entouré de blancs. Chez F. Bladier, l'importance accordée au blanc de la page, la disposition des énoncés contribue aussi à faire signe vers la poésie concrète. On peut également mentionner à ce titre certaines sections de *L'Art Poétique* d'Olivier Cadiot²² où la mise en page fait explicitement référence à la constellation mallarméenne, celle du *Coup de dés* de Mallarmé, ce qui confère d'emblée une poéticité ou du moins une pseudo poéticité à de banals exemples de grammaire.

²¹ in *Action Poétique*, Op. Cit. pp.43-45

²² Olivier Cadiot, *L'Art Poétique*, Paris, P.O.L., 1988

La remarque de Louis Hay, dans son article intitulé « Qu'est-ce que la génétique ? », selon laquelle « Le trait de plume qui achève la genèse n'est pas celui du mot « fin » (...) – c'est la signature du bon à tirer. Entre les deux, la genèse se poursuit à travers une série de transformations, le manuscrit change de forme, et parfois de texte »²³ prend ici tout son sens. La genèse de ces poèmes privés de manuscrit se joue, nous semble-t-il, toute entière dans cette zone.

Ce qui est remis en question par la poésie *ready-made*, c'est alors l'idée selon laquelle le texte achevé aurait une existence idéale, indépendante de ses publications diverses. Cette théorie généralement admise selon laquelle quel que soit son support de publication le texte reste le même renvoie à la distinction opérée par Goodman entre les arts autographiques (dont les arts plastiques font partie) et les arts allographiques, dont la littérature est un exemple. Selon Goodman n'importe quelle copie fidèle d'un poème est tout autant fidèle à l'original qu'une autre : les différences matérielles entre les éditions concernant « style et grosseur des caractères, typographie, couleur de l'encre, nature du papier, nombre et agencement des pages » peuvent être importantes, mais seule compte « son identité orthographique », « une correspondance exacte quant aux séquences de lettres, aux espaces, aux signes de ponctuation »²⁴. Or, et c'est aussi en cela que la poésie *ready-made* se rapproche des arts plastiques, le poème *ready-made* contredit en partie cette affirmation, puisqu'il n'est pas le même en fonction de son mode de publication et des variations matérielles que cette dernière lui fait subir, même si le texte, lui, reste le même.

Implémentation vs création : le rôle central du contexte

Les modifications que nous venons d'énumérer ne concernent cependant pas de façon égale tous les poèmes *ready-mades*, dans la mesure où les paramètres matériels n'y sont pas toujours activés de cette façon. En revanche, ce qui valable pour tous les poèmes *ready-mades*, et qui, nous semble-t-il, en constitue la réelle genèse, c'est la mise en contexte, plus précisément ce que Nelson Goodman appelle le processus d'implémentation, c'est-à-dire, dans le domaine littéraire, la publication elle-même. Dans *L'art en théorie et en action*, Goodman distingue en effet la réalisation, qui consiste à produire une œuvre, de

²³ Louis HAY, « Qu'est-ce que la génétique ? », [En ligne], Mis en ligne le: 2 avril 2007, Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=44566>.

²⁴ Nelson Goodman, *Op. Cit.* p.149

l'implémentation, qui consiste à la faire fonctionner. Selon le philosophe, une œuvre fonctionne « dans la mesure où elle est comprise, où ce qu'elle symbolise et la façon dont elle le symbolise est discerné et affecte la façon dont nous organisons et percevons le monde »²⁵. Et l'implémentation peut avoir lieu sans la réalisation : dans ce même ouvrage Goodman prend l'exemple d'une pierre trouvée que l'on exposerait dans un musée, et explique que si la pierre n'est pas en soi un objet artistique, fabriqué, elle peut en revanche « fonctionner artistiquement, dès l'instant où on la distingue, là où elle se trouve, en la percevant comme symbole qui exemplifie certaines formes et d'autres propriétés »²⁶. Ainsi l'implémentation ne se limite pas à permettre qu'une œuvre d'art fonctionne comme telle, mais elle inclut la possibilité de faire fonctionner une chose comme art. Elle réalise un fonctionnement esthétique.

Ce processus est précisément celui qui se produit dans le poème *ready-made*, qui n'a d'existence en tant que poème qu'à partir du moment où il est implémenté dans un contexte précis, celui de la poésie. Il y a implémentation sans création. On conçoit alors toute l'importance que va revêtir ce que G. Genette appelle le « paratexte », c'est-à-dire toutes les productions, comme le nom de l'auteur, le titre, une préface, etc. qui ont pour fonction de présenter le texte, de le rendre présent, d'assurer sa présence au monde, et finalement de le constituer comme texte. Sans tous ces éléments le texte ne saurait avoir d'existence en tant que poème. Le paratexte fonctionne en quelque sorte comme le socle qui soutient les *ready-mades* de Bertrand Lavier, c'est élément de présentation qui indexe l'élément présenté comme étant une œuvre d'art.

Revenons par exemple au poème trouvé de Julien Blaine. Il s'agit à la base d'une inscription à visée purement dénotative qui vise à fournir un certain nombre d'informations concernant le contenant du support sur lequel il est inscrit, ici probablement du ciment ou une matière première quelconque. Une fois sélectionné par le poète et déplacé, cet élément va se mettre à fonctionner différemment, à exemplifier certaines de ses propriétés qui dans son contexte d'apparition n'attirent pas l'attention comme la forme des caractères employés, leur disposition, la texture du support. En outre, une fois implémenté dans un contexte poétique (ici un numéro de la revue *Action Poétique* paru en 2000 consacré à la poésie *ready-made*), il

²⁵ Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action* (trad. J. P. Cometti et R. Pouivet), ed. de l'éclat, 1996, (1984), coll. « tiré à part », p.55.

²⁶ *Ibid.* p.58.

va être lu dans une toute autre perspective. Le « moi » qui s'exprime ici renvoie dans ce contexte de façon ironique à un sujet lyrique qui lancerait des injonctions à son lecteur, ou à un destinataire non défini :

CONTRÔLEZ MOI, je suis rigide
STOCKEZ MOI au sec
COULEZ MOI très rapidement
après mise en place. Par temps pluvieux,
enduissez ma tranche inférieure de paraffine.
DÉCOFFREZ MOI 24 à 48 h après coulage.

L'implémentation fait que le texte se met à fonctionner de manière symbolique, il s'investit d'un ou plusieurs sens absents par ailleurs, d'ordre, entre autres, sexuel.

Le poème *ready-made* requiert ainsi un mode d'approche qu'on qualifiera de pragmatique et se situe davantage du côté d'une esthétique de la réception que d'une esthétique de la production. La célèbre formule de Duchamp « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » peut être comprise dans ce sens, et s'applique aussi parfaitement aux poèmes. Avant d'être implémenté, c'est-à-dire potentiellement soumis à une lecture qui va y projeter un sens, le poème *ready-made* n'existe pour ainsi dire pas.

La genèse du poème ready-made ne se situe ainsi pas dans son écriture, mais suit un processus à deux étapes seulement : celle du choix et celle de l'implémentation. Le *ready-made* participe ainsi finalement d'une réduction au minimum de l'acte créateur mais aussi d'une forme de mise à nu qui passe par la dissociation.

Le poème *ready-made* est un poème qui *in fine* ne cesse de renvoyer à sa propre genèse, au sens où il la met en scène. L'élément déplacé, une fois implémenté dans son nouveau contexte, se met certes à fonctionner comme une œuvre d'art, mais il n'en devient jamais tout à fait une dans la mesure où il continue de renvoyer à son contexte d'origine, à sa nature non artistique : il signale par sa nature même qu'un déplacement a eu lieu. Le *ready-made* comporte en quelque sorte une temporalité immanente, ce que Duchamp appelait une quatrième dimension, qui en fait un objet indécidable, à la fois poème et non poème, un poème dont le devenir poème est toujours retardé.