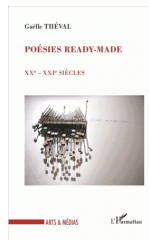


Amplitudes poétiques

Emmanuel Reymond



Gaëlle Théval, *Poésies ready-made, ^{xx^e-xxi^e siècles}*, Paris :
L'Harmattan, coll. « Arts & médias », 2015, 288 p.,
EAN 9782343069449



Pour citer cet article

Emmanuel Reymond, « Amplitudes poétiques », Acta fabula, vol. 18, n° 6, « Poésie partout », Juin 2017, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10383.php>, article mis en ligne le 10 Juin 2017, consulté le 26 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10383

Amplitudes poétiques

Emmanuel Reymond

Parce qu'elle s'attaque à un corpus généralement relégué en marge des études littéraires qui peinent à y appliquer leurs outils, Gaëlle Théval fait dans *Poésies ready-made*, ouvrage remanié d'une thèse de doctorat, un travail théorique nécessaire, semblable en cela à celui développé récemment par Marie-Jeanne Zenetti dans son remarquable *Factographies*¹. Contrairement à cette dernière notion, qui avait l'avantage d'articuler approche formelle et discursive s'agissant de ces littératures factuelles, documentaires, qui travaillent hors des formes d'énonciation dominantes, celle de « poème ready-made » que propose G. Théval pour étudier des objets qui peuvent en être proches² se laisse saisir avant tout par son caractère historique et générique — étant entendu qu'il s'agit d'une problématique au croisement de la littérature et des arts visuels.

Elle se situe ainsi résolument dans le cadre de la « critique intermédiaire » (p. 10), transposant la notion de « ready-made » au domaine littéraire à la faveur du constat que certaines pratiques poétiques semblent s'inscrire dans le prolongement du geste de Duchamp, et ce de façon exponentielle (« le ready-made étant une pratique vivante, et vivace, dans le champ de la poésie contemporaine ») alors même que la critique ne semble toujours pas désireuse d'en saisir les conséquences. Si la notion de « ready-made » y est effectivement peu employée, c'est d'abord que les objets en question sont eux-mêmes peu étudiés et ne sont pas parvenus au même degré de visibilité institutionnelle qu'aux États-Unis où, dans le sillage de Marjorie Perloff (défenseuse tenace du *conceptual writing*), cette pratique qui assimile poésie et objet trouvé est désormais bien intégrée dans les usages et les études sur la poésie contemporaine. Cette pratique attendait un discours critique à sa mesure dans le pays de Duchamp, et on ne peut que se réjouir que cela soit chose faite avec cet ouvrage de G. Théval, qui ouvre plus de pistes qu'elle ne cherche à donner de réponses définitives, offrant la possibilité d'un dialogue qu'on espère durable à partir des outils qu'elle a contribué à mettre en avant.

¹ Marie-Jeanne Zenetti, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », 2014.

² Ainsi, bien que travaillant sur un corpus de langue française, elle se réfère à plusieurs reprises au fameux *Testimony* de Charles Reznikoff, anti-poème épique constitué de minutes de procès compilées puis versifiées par l'auteur, livre qui était également au nombre des « factographies » étudiées par M.-J. Zenetti.

Échantillons, méthodes & résultats

Le premier objectif de ce livre est de définir ce qu'est un « poème ready-made », en se fondant sur l'histoire complexe du terme dans le champ de l'art, au gré de son appropriation par des héritiers divers et parfois contradictoires. Ce flou définitionnel est étudié par G. Théval, qui en observe les diverses implications et en tire non pas une ontologie (le ready-made étant le produit de ses multiples transformations), mais un faisceau de problématiques infléchies historiquement et permettant, par l'effet d'un transfert, d'irriguer à leur tour le discours critique littéraire, puisque les poètes, eux, n'ont pas attendu, et se sont emparés de cette pratique depuis longtemps déjà.

Le travail de G. Théval consiste donc dans un premier temps à circonscrire un terrain d'observation, afin de cerner l'apport méthodologique qu'il y aurait à se saisir de la notion de « ready-made », dans le cadre non seulement d'une relecture de l'histoire littéraire récente, mais également d'une réévaluation de nos outils d'analyse du fait poétique. Elle commence par distinguer le ready-made d'autres pratiques qui lui sont proches, comme le collage, afin de définir les problématiques qu'il véhicule en propre. Cela implique de se replacer dans une certaine histoire de l'art qui s'est toujours positionnée *contre*, dans le prolongement de Duchamp, dont les premiers ready-made, contemporains du dadaïsme et intégrés à « ce mouvement général de refus » (p. 28), opèrent une série de déplacements qui touchent aux usages mêmes de l'art : renégociation de l'attention, de l'objet au geste ; démythification du statut de l'artiste ; ou encore dimension (méta-)critique activée par le nouveau contexte d'exposition. L'exposé de G. Théval est clair et patiemment construit ; les exemples nombreux, plus ou moins développés, peuvent séduire ou irriter selon que l'on a ou non le goût des catalogues (on se demande parfois ce qui légitime leur présence parmi tant d'autres), mais ils permettent de cerner les enjeux propres à cette catégorie, devenue paradigmatique, d'objets non artistiques dont l'implémentation dans un lieu de légitimation suffit à en faire des œuvres d'art ou à en interroger la valeur, redéfinissant par là même les frontières de l'art et les rôles traditionnellement dévolus à l'artiste, l'institution, l'œuvre et le récepteur.

Bien que l'horizon du travail de G. Théval soit la littérature, cela ne l'empêche pas de formuler quelques propositions intéressantes durant sa mise en perspective de l'histoire de l'art, en particulier celle qui consiste, en s'appuyant sur la lecture de Jean-Marie Schaeffer, à faire du ready-made un genre à part entière³,

³ Tout en reconnaissant par ailleurs que cela est peu en adéquation avec la démarche originelle de Duchamp, négative et non vouée à être récupérée artistiquement par des artistes se réclamant de son influence.

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. (p. 47)

Le genre dont les frontières sont retravaillées de l'intérieur par les ready-made étant celui de la poésie, le terme de *genre* n'est pas employé par la suite en lien direct avec les pratiques littéraires étudiées. Il n'en reste pas moins que ce déplacement est révélateur d'une dynamique qui va présider à l'analyse : l'ancrage institutionnel est plus important que le produit, l'énonciation plus que l'énoncé, les discours environnants plus que la clôture esthétique, le geste plus que l'objet. Dans cette optique, G. Théval fait appel à un vaste appareil théorique débordant le cadre restreint des études poétiques, recourant ainsi fréquemment à l'analyse du discours telle que la pratique Dominique Maingueneau, qui permet une prise en compte plus large du fait littéraire dans son ensemble — ce tournant pragmatique des études littéraires étant facilité dans le cas présent par le fait qu'il s'agisse de pratiques laissant peu de prise aux méthodes d'analyse traditionnelles.

Le corpus étudié, français, est vaste et varié, couvrant une période qui va de 1913 (date du premier ready-made de Duchamp) aux débuts des années 2000, sans s'interdire d'évoquer devanciers (Lautréamont), pratiques proches idéologiquement (Situationnistes) et autres aires linguistiques (Objectivistes américains, *Poesia visiva* italienne). Les poèmes étudiés permettent de retracer une certaine histoire de l'expérimentation en poésie, tout en étant par ailleurs assez différents les uns des autres, voire, dans certains cas, isolés au sein de la production de leur auteur. On croise, entre autres, un « poème-conversation » d'Apollinaire et un « poème élastique » de Cendrars, des ready-made dadaïstes et surréalistes, des « biopsies » de Bernard Heidsieck, des « poèmes métaphysiques » de Julien Blaine, *L'Art Poétique* d'Olivier Cadiot, *Un ABC de la barbarie* de Jacques-Henri Michot, plusieurs textes parus dans le numéro 158 de la revue *Action Poétique*, comprenant un dossier intitulé « Poésie (&) Ready-Made », ou encore des *Autoportraits* d'Anne-James Chaton.

La variété de ce corpus semble difficilement se plier à des conclusions homogènes, toutefois l'analyse, qui multiplie les approches et ne recule pas devant le fait d'entrer en discussion avec les théoriciens qui eux-mêmes ont cherché à relativiser l'importance du geste de Duchamp et de ses résonances poétiques, permet d'aboutir à un ensemble de conséquences que la critique se doit de prendre en compte pour une meilleure compréhension de ce qui est en jeu : la nécessité de passer d'une méthode d'analyse immanente à une analyse pragmatique voire médiologique (faisant du travail de l'auteur ou signataire dans le cas du ready-made une forme d'énonciation éditoriale), l'étude des pratiques à l'aune de plusieurs

dimensions non mutuellement exclusives (esthétique, documentaire, critique), le passage du statut de texte au statut de dispositif, le changement de paradigme impliqué par la prise en compte de ces « poésies ready-made ». C'est à partir de cette dernière idée que l'on voudra rentrer plus directement en dialogue, en ce qu'elle ouvre à de nombreuses réactions dont le développement peut contribuer à réinterroger d'autant plus nos outils.

Paradigmes, déplacements & attitudes

La notion de paradigme est développée par G. Théval suite à la conclusion que le ready-made est à « envisager comme l'état de crise de la poésie » (p. 197). À partir de l'ouvrage de Thomas Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, qui étudie la façon dont la science évolue au fil des successions théoriques, elle en vient à considérer que le « poème ready-made » met en crise les critères définitoires avec lesquels la critique envisage la poésie, ce qui justifie évidemment d'autant plus sa démarche de mise en parallèle avec la pratique de Duchamp :

La mise en crise du paradigme dominant amorcé par le Ready-made de Duchamp et réalisé 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 un 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. (p. 198)

Ces anciens paradigmes sont en réalité selon G. Théval au nombre de trois : lyrisme, prosodie, fonction poétique du langage ; et tant que la critique y restera attachée, elle sera inapte à prendre en considération les bouleversements apportés par le ready-made. Cela est difficilement contestable, et en même temps mérite un pas de côté et une réévaluation de l'échelle sur laquelle portent ces observations pour en examiner la portée.

Dans son ouvrage publié en 2014, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*⁴, la sociologue Nathalie Heinich s'est également appuyée sur la lecture de Th. Kuhn pour analyser les changements dans le monde de l'art qui ont conduit à la structuration actuelle du champ. Sa propre évolution théorique depuis la fin des années 1990 est révélatrice d'une réelle refonte en ce qui concerne l'intrication des pratiques et des institutions, depuis la conception de l'art contemporain comme genre à celle de l'art contemporain comme « paradigme artistique, doté de caractéristiques qui n'appartiennent qu'à lui⁵ », succédant aux

⁴ Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.

paradigmes classique et moderne. Dans cette optique, Nathalie Heinich fait du ready-made l'un des quatre genres principaux de l'art contemporain (avec l'art conceptuel, la performance et l'installation), « un genre à part entière, qui appartient de plein droit au paradigme de l'art contemporain même s'il est apparu à l'époque du paradigme moderne⁶ », ce qui rejoint l'approche de G. Théval qui place le ready-made au carrefour des problématiques investies ensuite par les autres branches de l'art contemporain. Toutefois, si N. Heinich fait bien de Duchamp le « précurseur⁷ » des pratiques actuelles, la « révolution artistique » à laquelle renvoie le sous-titre de son livre engage bien davantage que la prise en compte d'un geste artistique, aussi influent soit-il. Si la notion de changement de paradigme peut avoir son intérêt en littérature afin de légitimer des pratiques qu'on ne reconnaît pas nécessairement comme en relevant, une telle caractérisation est délicate à la seule échelle des œuvres, quand bien même elles semblent relever des mêmes dynamiques que celles à l'œuvre dans le monde de l'art, et doit déboucher sur une interrogation du fonctionnement même des institutions et de leur pouvoir légitimant. On peut à ce titre regretter que dans son analyse, et malgré ce qui est annoncé, G. Théval reste dans une approche centrée sur les pratiques et le *medium*, et assez peu sur les structures d'accueil (maisons d'éditions, revues, scènes de performance, Centre d'Études Poétiques, etc.), risquant d'autant plus d'homogénéiser un corpus dont les membres pris individuellement ne se prêtent pas toujours aux conclusions générales qu'elle tire du rapprochement d'ensemble.

À partir de là, plusieurs questions peuvent être ouvertes dans plusieurs directions. Puisque le lyrisme et la prosodie ont déjà été remis en cause avant l'apparition des premiers « poèmes ready-made » comme elle le reconnaît elle-même, par Mallarmé notamment ; puisqu'à l'inverse, les premiers textes du corpus ressortissent encore à une tentative de trouver d'autres voies pour le lyrisme ou le rythme poétique, n'est-ce pas opérer une distorsion que de les placer sur le même plan que des pratiques récentes comme *L'Art Poétique* ou *Un ABC de la barbarie*, pour lesquelles c'est le livre même qui fait dispositif et non plus le poème, la question du rapport à la poésie, au-delà de son assimilation au lyrisme et au vers, se posant sur un mode négatif — voire ne se posant plus du tout ? S'il est vrai que ce changement de paradigme est exemplifié et même certainement favorisé par ces ready-made (les premiers d'entre eux du moins), n'y a-t-il pas le risque méthodologique dans une telle approche diachronique d'attribuer à certaines de ces pratiques des significations qu'elles n'avaient pas nécessairement en leur temps, tout en désamorçant le caractère résolument antipoétique des autres, en cherchant à les réintégrer dans

⁵ *Ibid.*, p. 341.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 69 et 89.

un corpus en dialogue avec des paradigmes qui ne les concernent peut-être déjà plus ?

Et si, plutôt que la « chute des paradigmes avec lesquels nous envisageons ordinairement la poésie » (p. 12) annoncée à l'orée du livre, il s'agit en réalité de la mise en question de ces paradigmes depuis l'intérieur, comme la suite du livre le révèle, pourquoi chercher alors à distinguer à tout prix le ready-made d'autres pratiques pouvant en être proches, comme le collage ou le *cut-up*⁸, qui déjouent tout autant les attentes du lecteur de poésie ? Si le ready-made se présente comme la version la plus radicale du geste de mise en crise des paradigmes préexistants, n'y a-t-il pas le risque, en poussant trop loin la comparaison avec le champ de l'art, d'exagérer l'importance du ready-made dans le champ poétique (aucun des textes du corpus n'ayant eu la force provocatrice du geste de Duchamp) ou au contraire de se priver des outils forgés par d'autres pratiques qui ont développé une renégociation approfondie de ces paradigmes à partir d'une pensée plus directement littéraire ? La terminologie de « poème ready-made » ne risque-t-elle pas de s'avérer restrictive face à d'autres pratiques qui mettent davantage en crise les paradigmes poétiques⁹, ne pouvant plus du tout être lues comme des poèmes, tout en positionnant par ailleurs leur travail dans le prolongement de poètes comme Ponge et Denis Roche¹⁰ ? L'avantage de faire du ready-made un genre, point de rencontre de N. Heinich et G. Théval sur la question de l'art contemporain, c'est bien d'en relativiser l'importance au sein du nouveau paradigme dont il est une modalité possible, certes première historiquement, mais loin d'être exclusive et d'en épuiser les enjeux.

À ce titre, et puisque le point nodal de l'analyse de G. Théval est la mise en crise du troisième paradigme, celui de la fonction poétique telle que développée par Jakobson, on peut suggérer, en guise d'ouverture, qu'en-deçà du geste de prélèvement / recontextualisation qui est à la base des pratiques de ready-made, existe une notion, que G. Théval utilise à plusieurs reprises mais sans s'y attarder, qui peut s'avérer plus utile pour penser la chute des paradigmes. S'il n'y a pas lieu de tirer le parallèle jusqu'à en faire l'équivalent littéraire de l'art contemporain au sens paradigmatique du terme, il y aurait sans doute un gain critique à repenser ces pratiques à l'aune de la notion de *littéralité*, qui se prête à la fois à une description

⁸ Qu'on pense à l'article remarquable de Christian Prigent, « Morale du cut-up » (in *Une erreur de nature*, Paris :P.O., 1996), cité d'ailleurs par Gaëlle Théval, qui faisait du poème ready-made une modalité parmi d'autres de ces pratiques travaillant l'écart dans le langage depuis la conscience aiguë d'une crise de la représentation.

⁹ Il est symptomatique en ce sens que Gaëlle Théval écrive par exemple, à propos de l'entreprise de Denis Roche de dislocation du vers, que « le ready-made ne va pas aussi loin » (p. 231).

¹⁰ Comme c'est le cas par exemple de certains théoriciens du dispositif poétique, rassemblés autour des éditions Questions Théoriques, que Gaëlle Théval mobilise à plusieurs reprises au fil de son livre, là où Duchamp, « le plus américain des artistes français » selon les mots de Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 310, semble avoir eu plus d'importance pour les théoriciens du *conceptual writing* outre-Atlantique.

des pratiques et de la structuration du champ poétique français, tant elle a contribué à polariser celui-ci durant les années 1980-1990, en opposition justement aux tenants du *renouveau lyrique*.

Si cette notion a elle-même de nombreuses dimensions et nuances qu'il n'y a pas lieu de toutes développer ici, on peut constater qu'elle a été théorisée par des poètes comme Claude Royet-Journoud et Emmanuel Hocquard, qui se plaçaient eux-mêmes dans l'héritage des Objectivistes américains et du geste de Reznikoff dans *Testimony*. La littéralité est une certaine attitude vis-à-vis du langage, opposée tout à la fois aux idées d'expression, de création, de littéarité, et qui, par l'écart qu'elle formalise au cœur de l'énonciation même, a l'avantage de sous-tendre des expérimentations diverses et variées, que ce soit du côté de l'exploration de l'opacité matérielle du langage (dont les formes de poésie concrète et sonore, auxquelles G. Théval se réfère, se sont emparé, en allant souvent en-deçà du sens) ou de celui de la critique des discours ambiants, par le biais de la copie, sur un versant plus conceptuel. Comme l'écrivait E. Hocquard avec son humour caractéristique, ouvrant ainsi le champ à différents types de pratiques :

à [la condition de maintenir cette distance avec la langue], mais à cette condition seulement, vous pouvez jouer avec tout, absolument tout, écrire en alexandrins si cela vous chante, réintroduire images et métaphores, raconter votre vie ou celle de votre grand-mère, marcher sur les mains ou vous rouler par terre¹¹.

On le voit, les questions ouvertes par ce livre sont loin de pouvoir être refermées, et devraient inciter la critique à se saisir plus largement des formes mineures, expérimentales de la poésie pour réfléchir sur le statut et la réévaluation de son histoire à l'aune des pratiques actuelles. On peut d'ailleurs voir dans celles-ci, ready-made ou non, moins une opposition frontale à la fonction poétique du langage qu'une réévaluation du présupposé que le langage doit être mis au premier plan, en poursuivant par un autre chemin — l'exploration pragmatique des usages discursifs du langage — le travail considéré comme le propre de la poésie.

Si la catégorie de « poème ready-made » s'avère donc commode pour évoquer de multiples aspects voués à prendre de plus en plus de place dans le discours critique ces prochaines années, elle n'est sans doute pas suffisante à en donner la mesure. Elle reste un pôle, une possibilité de *sortie* du genre parmi d'autres (pour reprendre le mot de Jean-Marie Gleize, lui aussi associé à ces aventures (post-)poétiques

¹¹ Emmanuel Hocquard, « La bibliothèque de Trieste », in *Ma haie*, Paris : P.O.L, 2001, p. 28.

contemporaines), qui n'en épuise pas tous les développements, et c'est le grand mérite de ce livre de Gaëlle Théval de montrer les dimensions qui s'y croisent et de faire signe vers leurs multiples résonances possibles.

PLAN

- [Échantillons, méthodes & résultats](#)
- [Paradigmes, déplacements & attitudes](#)

AUTEUR

Emmanuel Reymond

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : emmanuelreymond2@gmail.com