



HAL
open science

**” ”Ce sont les regardeurs qui font les tableaux” (Duchamp)...
et les lecteurs le poème ? La place de l’acte interprétatif dans
le poème ready-made. ”**

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. ” ”Ce sont les regardeurs qui font les tableaux” (Duchamp)... et les lecteurs le poème ? La place de l’acte interprétatif dans le poème ready-made. ”. L’acte interprétatif et les œuvres littéraires, théâtrales, cinématographiques, etc .., Apr 2012, Lyon, France. <halshs-00950752>

HAL Id: halshs-00950752

<https://shs.hal.science/halshs-00950752v1>

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.



HAL Authorization

**« "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux" (Duchamp)... et les lecteurs le poème ?
La place de l'acte interprétatif dans le poème ready-made. »**

Introduction

Pour Marcel Duchamp, toute œuvre d'art a deux pôles : « il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait. » (*Ingénieur du temps perdu*, p.122) Cette proposition de Duchamp, formulée en commentaire à ses Ready-mades, résonne fortement avec celle de W. Iser pour qui « l'oeuvre littéraire a deux pôles » (*L'Acte de lecture* p. 48), le pôle artistique qui se réfère au texte produit par l'auteur, et le pôle esthétique qui se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur, ces deux pôles ayant, selon le théoricien autant d'importance l'un que l'autre dans la constitution de l'oeuvre comme telle.

Si toute œuvre d'art a deux pôles, le Ready-made (S1) en conteste l'équilibre : l'artiste s'absente en effet du pôle de la production, puisqu'il ne réalise pas l'objet qu'il donne à voir. Dès lors, la constitution de l'œuvre semble reposer entièrement sur le second pôle, celui de la réception, ce qui fait dire à Duchamp que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux », rejoignant, à nouveau, Iser, qui, dans *L'Acte de lecture*, circonscrit ainsi la place du lecteur dans la constitution de l'œuvre : « 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'oeuvre acquiert son caractère particulier de processus. (...) L'oeuvre est ainsi la constitution du texte dans la conscience du lecteur. »

C'est de cette proximité théorique apparente que nous souhaiterions partir afin de mesurer le caractère paradigmatique mais néanmoins singulier non pas du Ready-made duchampien, mais de son équivalent littéraire, le poème ready-made.

Fondée sur une transposition intermédiaire du champ artistique au champ littéraire, la catégorie du « poème ready-made » nous sert à désigner des poèmes formés par le déplacement d'un élément (le plus souvent textuel) banal, à vocation utilitaire, dans un contexte poétique. Ses bornes externes sont le plagiat (qu'on définit comme l'emprunt non signalé d'un texte doté d'un auteur) d'une part, le montage et le collage d'autre part (le premier supposant la mise en relation de différents emprunt, hétérogènes, sur une même surface, le second l'insertion d'un élément hétérogène dans un texte préexistant). Le poème ready-made, à l'instar de son équivalent plastique, se caractérise par ce que Goodman nomme son « identité orthographique » avec l'emprunt qui le constitue. Le contenu textuel de l'emprunt, lors de son passage d'un contexte à l'autre, ne change pas (du moins dans le cas du ready-made « pur » qui nous occupera seul ici, par opposition au ready-made aidé qui peut supposer différents modes d'intervention sur l'emprunt). A défaut de constituer un genre, cette catégorie peut servir à désigner et décrire un certain nombre d'occurrences ponctuant les Xxe et XXIe siècles, des premiers emprunts de Cendrars, contemporains de la naissance du ready-made duchampien, aux « poèmes-express » de Lucien Suel ou à certains *Autoportraits* d'Anne-James Chaton, datés de 2003.

Le poème ready-made présente, dans son principe, des textes au sens explicite, où le langage est utilisé dans sa fonction banalement communicationnelle, qui ne requièrent pas

d'interprétation particulière donc, et qui déroutent le lecteur par leur évidence même, entraînant souvent, de ce fait même, un jugement immédiat et définitif : « ceci n'est pas de la poésie ».

(S2 plan) C'est de cet apparente contradiction entre le constat d'un déséquilibre manifeste des pôles faisant porter une lourde responsabilité au lecteur et l'hésitation première dans lequel celui-ci se trouve quant à ce qu'il lui faut interpréter que nous voudrions partir pour interroger l'acte interprétatif requis par le poème ready-made, afin de mesurer son importance dans le processus de réception et de constitution de l'œuvre, puis d'évaluer sa nature, tant sur le plan de la réception que de celui de la création, les deux pôles tendant à se confondre, amenant, in fine, à une requalification de l'interprétation comme « creusement » de la profondeur du texte vers une esthétique de la surface, et du dispositif.

I – De l'objet à l'œuvre, du texte au poème : la place centrale de l'acte interprétatif

De l'objet à l'œuvre (S3 titres + 2 images)

Le ready-made tel qu'il est d'abord pensé par Marcel Duchamp est une œuvre constituée d'un objet utilitaire qui s'est vu déplacé de son contexte d'origine à un contexte nouveau, celui du musée. C'est de cette nouvelle implémentation (et non de ses propriétés intrinsèques) qu'il tire son statut d'œuvre, qui enclenche une posture réceptive nouvelle de la part du spectateur. Or cette réception est, selon Arthur Danto qui en analyse les modalités, d'emblée de l'ordre de l'interprétation : c'est une réception active, qui tient à l'indifférence esthétique dans laquelle l'objet a été choisi. Partant, selon le philosophe, le ready-made démontre avec éclat que l'œuvre diffère de l'objet ordinaire non en ce qu'elle est soumise à appréciation esthétique, mais en ce qu'elle est soumise au travail interprétatif : on n'interprète pas un urinoir, mais on peut interpréter l'œuvre « Fontaine ». Il écrit ainsi dans *La Transfiguration du banal* (je cite) « L'interprétation appartient de manière analytique au concept d'œuvre d'art ». Voir de l'art, « c'est donc passer du domaine des simples objets à celui des significations (p.202). C'est en ce sens que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » : l'interprétation est « constituante » de l'art même de l'œuvre.

La démonstration analytique dont je viens de rappeler les grandes lignes peut s'appliquer aux équivalents poétiques du ready-made à l'aide de quelques aménagements.

Du texte au poème

Lorsqu'il est constitué d'énoncés ou de textes (ce n'est pas toujours le cas), le poème ready-made mobilise des énoncés « banals », « utilitaires » (modes d'emploi, extrait d'annuaire, page de petites annonces de journaux, extraits de manuels scolaires, slogans publicitaires), c'est-à-dire appartenant à des genres discursifs non littéraires. En reprenant la typologie proposée par Maingueneau on pourrait qualifier ces genres discursifs de « routiniers », types de discours qui ne supposent pas d'auteurs et s'exercent dans une situation sociale déterminée, par opposition aux « genres auctoriaux ». Dans leur contexte premier, ces énoncés ont une fonction pragmatique déterminée que leur implémentation dans un nouveau contexte va sinon gommer, du moins neutraliser.

Ainsi, là où le ready-made plastique confère à l'objet par essence mutique un sens exclusivement venu de l'extérieur, par une projection qui le fait entrer dans un régime de signification nouveau, il en va un peu autrement en poésie puisque les textes utilisés sont déjà chargés de sens, et requièrent, dès leur première réception, une interprétation minimale, celle-là même que demande tout acte de lecture.

S4 (a) Ainsi, nous identifions d'abord ce texte comme un mode d'emploi (et ses propriétés matérielles nous le rappellent, rendant difficile au premier coup d'œil toute autre possibilité), et le comprenons comme tel.

Le contexte d'implémentation prend alors une importance considérable : **S5 (b, insérer titre et nom de l'auteur + source)** : le statut de texte bascule lorsque nous apprenons qu'il a été publié dans la revue *Action Poétique* en 2000, et est signé du poète Julien Blaine. Inséré en contexte poétique, le texte glisse de facto dans ce que Dominique Maingueneau appelle un « cadre herméneutique », coextensif au champ littéraire (je cite) : « il suffit qu'un texte soit littéraire pour qu'il soit porteur d'un « autre sens », qui ne peut être littéral ou trivial » (*Le Discours littéraire*, p.56)

Une tension s'instaure alors entre la signification première de l'énoncé et la nouvelle signification qu'il acquiert en contexte, qui demande au lecteur un effort de dédoublement de l'acte interprétatif :

S5 (c) : La 2nde lecture, effectuée au sein du cadre herméneutique, de ce que nous identifions maintenant comme poème nous fait attribuer le « je » au sujet lyrique, et ce qui, en contexte, était une prosopopée du ciment bascule dans un régime métaphorique où se lit une réification du sujet, le tout s'enrichissant, en fonction de la compétence du lecteur, d'un éventuel intertexte baudelairien (« j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »...).

Partant, de la même manière que le ready-made oblige à faire le départ entre l'œuvre et son incarnation matérielle, le poème ready-made nous invite à distinguer le poème de son texte : l'un et l'autre ne se recouvrent pas. Le lecteur n'est pas invité à retrouver une intention de sens qui aurait présidé à l'élaboration du texte premier, mais à y percevoir d'autres sens, ce que permet le déplacement dans contexte autre. D'ailleurs, le lecteur n'est pas celui qui est prévu par le texte originel : une substitution s'opère, le texte premier ne pouvant trouver son « lecteur implicite » ou celui qu'Eco nomme le « Lecteur Modèle » du fait de ce déplacement. Il en trouve un autre, dont l'horizon d'attente, construit par le contexte, est bien différent. Celui-ci, même déçu, ne cesse d'exister, et cette substitution fait basculer le texte et les énoncés qu'il contient dans un autre régime de signification que l'on qualifiera, sans donner davantage de contenu à ce mot pour le moment, de « poétique », sans perdre sa signification première : une partie du sens se jouera dans le conflit du sens premier et du sens « second » acquis par la nouvelle mise en contexte. L'interprétation consistera alors à déterminer (je paraphrase Danto) les relations existantes entre le poème et sa réplique textuelle.

Le poème ready-made, à l'instar de l'œuvre littéraire telle que la définit Iser, est donc avant tout un lieu de rencontre, un dispositif dans lequel l'absence apparente d'auteur confère une place sans précédent au pôle de la réception (le titre du poème ready-made d'André Breton, « Psst », est à cet égard particulièrement éloquent, le lecteur se voyant directement interpellé par l'auteur **S6**). Le poème ready-made exige un lecteur actif, sans lequel il ne pourrait exister en tant que tel, exemplifiant cette propriété du texte littéraire énoncée par Iser pour lequel la qualité esthétique du texte littéraire « ne peut être identique au produit puisque c'est seulement la participation du lecteur qui permet la constitution du sens. Par conséquent, la qualité propre au texte littéraire se fonde sur le pouvoir qu'il a de produire quelque chose qu'il

n'est pas. » (p.60) Comment ne pas voir ici une description du fonctionnement même du poème ready-made (devenu en cela paradigmatique), qui démontre l'absence d'immanence du sens.

>> L'acte interprétatif consistera alors à interroger la relation qui s'instaure entre le poème et sa réplique textuelle : qu'est-ce que le second dit de la première ?

Une nouvelle question se pose alors quant à la manière dont le lecteur est sollicité : celui-ci est-il, compte tenu de l'absence manifeste de l'auteur, entièrement libre, l'emprunt devenant alors prétexte, objet soumis au tout venant des interprétations que le lecteur peut y projeter à sa guise, au risque d'une dilution du sens et de l'avènement définitif du « n'importe quoi » ? ou l'interprétation du lecteur est-elle guidée, par ce que l'on nommera une mise en dispositif de l'emprunt, permettant, sinon de la cadrer (une part non maîtrisable subsiste toujours), du moins de l'orienter ?

II / Le lecteur sollicité, pour quelle démarche interprétative ?

L'apparente absence de celui qui pourtant signe le poème, et de désigne comme son auteur à défaut d'en être le scripteur, ne doit en effet pas laisser penser que l'interprétation est entièrement soumise à la fantaisie du lecteur. Outre le choix initial, qui trahit la présence d'une intention, le changement de contexte de l'élément emprunté s'accompagne en effet de ce que l'on pourrait appeler une mise en dispositif, qui oriente, de manière plus ou moins appuyée, la réception et l'interprétation du lecteur.

La rencontre de deux interprétations

Le surinvestissement du pôle de la réception dans le poème ready-made tient aussi au fait que l'auteur n'est pas producteur de son texte : il en est, d'abord lui aussi, un récepteur, qui nous donne à lire, au sein du poème, une réception singulière. Le travail auquel il se livre s'apparente alors à celui de l'éditeur. Or le travail éditorial n'est pas, loin s'en faut, neutre, et a pour corrélat l'interprétation du texte édité, dont les traces, peuvent être perçues non pas dans le texte même, mais dans un ensemble d'éléments qui entourent ce dernier, allant du choix de la police typographique à celui de la mise en page, dans une zone trouble, parfois occupée exclusivement par l'éditeur, mais dans laquelle le poète s'immisce. La prise en considération de ces indices permet de mettre au jour la présence de qu'Emmanuel Souchier nomme une « énonciation éditoriale ».

L'implémentation de l'emprunt dans un contexte poétique, plus particulièrement livresque (bien que celle-ci ne soit pas exclusive), fait ainsi apparaître un ensemble de traces d'ordinaire non activées, ou peu, auxquelles le lecteur doit prêter attention pour percevoir l'interprétation que lui livre l'auteur. Autrement dit, l'emprunt, pas plus que l'objet duchampien, n'est pas livré « brut » à l'interprétation du lecteur. C'est un objet médié.

La signification du poème ready-made se livre ainsi à la jonction de deux actes interprétatifs, celui de l'auteur éditeur, et celui du lecteur, invité non à déchiffrer le sens, mais à expliciter les potentiels de signification du texte (je paraphrase Iser) qui lui sont indexés par un certain nombre d'indices.

L'exploitation d'éléments paratextuels existants, mais aussi d'éléments non discursifs, relevant de la mise en page, de la transposition matérielle d'un espace à un autre (par exemple du mode d'emploi à l'espace du livre), sont autant de balises qui guident l'interprétation.

C'est alors l'observation de la relation instaurée entre ces éléments et l'emprunt qui permet de mesurer le degré d'implication du lecteur, la façon dont son interprétation est orientée, et de dresser une typologie des modes d'interprétation. Comme dit en introduction, le poème ready-made est un type d'objet qui traverse les esthétiques et les mouvements tout au long du XXe et XXIe siècles (comme le ready-made s'est décollé de Duchamp) qui en modifient le mode de signification.

Les postures interprétatives du lecteur

On peut ainsi distinguer 5 modes différents de sollicitation du lecteur, au sein desquels 5 postures interprétatives se dessinent, un même objet pouvant requérir plusieurs postures.

1 - Le premier type de sollicitation ne requiert pas d'acte interprétatif particulier. Il s'agit des cas de simple **indexation** de la poéticité possible de l'emprunt.

- S7 : Ce sont, par exemple, certains des textes insérés dans *L'Anthologie de la Poésie naturelle*, dont les textes furent réunis en 1949 par Camille Bryen et Alain Gheerbrant. Y figurent, sous le titre de « Machine », un extrait de l'Annuaire Déséchaliens ou guide vert, des extraits du *Syllabaire Régimbault* sous le titre « récits monosyllabiques ». Ces textes apparaissent au milieu d'autres productions, de diverses natures, proches de ce que Dubuffet appelle quant à lui l'art brut (fous, enfants, etc.). Le poète ici pleinement éditeur, il ne signe d'ailleurs pas ces « poèmes » (limite du ready-made) et c'est l'appareil paratextuel (titre et préface qui explicite la visée de ce rassemblement de textes) qui en indexe la poéticité, demandant une réception de l'ordre de l'appréciation esthétique, ici liée au rapprochements incongrus produits par l'ordre alphabétique de la liste, de machines dont le nom reste au demeurant obscur au profane.

- Cette visée s'assortit parfois d'une intervention sur la disposition spatiale du texte originel, qui se voit mis en vers, ou bien, dans un contexte plus récent, composé dans des caractères et disposé d'une manière qui convoque l'intertexte concret (S8 : ce poème de François Bladier, recomposant un texte d'enseigne à la machine à écrire selon sa disposition spatiale originelle n'est pas sans rappeler les compositions dactylographiées des Garnier parmi d'autres réalisations de poésie concrète)

2 - Le poème peut également inviter le lecteur à rechercher un sens sous-jacent dans le texte déplacé, s'éloignant du ready-made duchampien stricto sensu pour s'apparenter à son interprétation surréaliste dans l'objet trouvé par exemple. La mise en dispositif permettrait alors de dévoiler un sens bien présent dans l'élément emprunté, mais considéré comme invisible en contexte. La posture interprétative requise est celle du **lecteur herméneute**, appliquant le travail herméneutique, de manière toute paradoxale, à des textes dépourvus d'obscurité, en apparence transparents.

- Retrouver le merveilleux dans le quotidien, percevoir les signes cachés comme le fait le narrateur du *Paysan de Paris*, c'est bien à cela que le poème ready-made surréaliste veut amener le lecteur. **S9** Le titre du poème ready-made de Breton, « PSST » interpelle ainsi directement le lecteur, l'enjoignant à prêter attention à l'absence du nom reporté en bas du poème, comme une signature, de Breton. Le titre confère au texte utilitaire une dimension d'étrangeté, qui laisse planer le doute sur l'existence sociale du poète (signe de son exclusion sociale ?)

- Dans un tout autre registre, le poème de Julien Blaine déjà montré sollicite également le lecteur pour lui faire lire les signes dont le monde est saturé, partant du postulat selon lequel (je cite) « le monde peut être entièrement lu ; en vertu de ce postulat, au lieu de

penser et traduire le monde nous le restituons. » (1969, Agentzia 11/12, cité p.51 Blaine au MAC), et appelant le lecteur à les y découvrir à son tour. L'absence de transposition typographique du texte emprunté, permise par l'utilisation de l'offset, fonctionne comme signal de cette volonté de restitution sans transformation : nous y voyons des vers, parce qu'ils sont présents en contexte et non parce que le poète les a construits. Le poème est, littéralement, trouvé.

3 - Cette idée de dévoilement s'associe à celle d'une **démystification** lorsque le travail d'interprétation du lecteur est orienté moins sur la mise au jour d'un sens sous-jacent, que sur la perception d'un mode de production du sens, ou d'une rhétorique.

- **S10** Kati Molnar (1989) : dans ces « ready-mades » de Kati Molnar parus dans la revue *TXT* en 1989, le simple déplacement de l'énoncé publicitaire dans un contexte où leur efficacité est neutralisée est une incitation à interpréter des énoncés qui, précisément, tirent leur efficacité rhétorique et leur impact pragmatique, en contexte, de l'absence d'interprétation. Le procédé rhétorique tire en effet son efficacité d'être masqué. L'examen de l'énonciation éditoriale nous le confirme : la transposition typographique, assortie d'une vague mise en vers, tend ici à la neutralité. Le texte originel est ainsi privé de son image, de l'apparence graphique d'où il devait puiser son efficacité en contexte publicitaire. La neutralisation typographique équivaut à une mise à nu.

>> Les cas énumérés jusque là orientent l'attention sur l'emprunt lui-même, et son contexte originel là où, dans les cas qui suivent, c'est davantage la superposition des deux contextes qui est mise en jeu : on s'oriente alors vers le détournement :

4 - L'emprunt, originellement porteur d'un sens aisément repérable, subi détournement qui en modifie ostensiblement la signification, en général par l'adjonction d'un titre (sur le modèle de « Fontaine » de Duchamp). Lecteur amené à se faire **enquêteur** :

- **S11** Ce « Portrait en rouge de Julien Blaine » par Jean-François Bory, paru dans revue *DOC(K)S*, et dans un recueil de Bory opère, par son titre, un basculement complet qui invite à faire passer le texte d'un genre discursif (le bilan d'analyse sanguine) à un genre pictural et littéraire (le portrait) : lecteur est invité à trouver ce qui fait le lien entre ce bilan et un portrait. Ici le lien est bien sûr à rechercher dans le « rouge » du titre, couleur du sang, qui fait de ce texte un portrait de Julien Blaine vu de l'intérieur, ce qui n'étonnera pas les lecteurs familiers de celui qui se désigne comme un poète « en chair et en os ».

- **S12** Lucien Suel, « Ma bohème » : ici c'est le titre qui permet d'inscrire le poème dans une relation intertextuelle avec le poème de Rimbaud, que souligne l'adjonction au patronyme du poète du prénom « Arthur ». Dans ce poème qui est paru d'abord dans une anthologie en ligne, hors livre donc, l'appropriation est aussi sémiotiquement exprimée par usage de l'écriture manuscrite, témoigne d'une appropriation par le sujet écrivant. La liste des lieux et villes du Nord, au contenu purement topologique, s'imprègne, par le titre et le poème qu'il évoque, d'une forme de nostalgie (non dépourvue d'ironie, le poème allant à l'encontre des images tradi de bohème, en l'associant à un espace peu évocateur pour l'imaginaire, le Pas de Calais, dont l'auteur est, on l'aura compris, originaire).

- La recherche de sens peut être déçue, aucun lien n'étant décelable entre les deux ou, au contraire, mener à une prolifération non contrôlée des interprétations, comme on peut le voir dans ce ready-made de Tzara, paru dans la revue *Cannibale* n°2 en 1920, **S13**. Le lecteur est ici en quelque sorte piégé, son travail d'interprétation, requis par ce titre pour le moins

obscur, se solde par un échec, et le poème ready-made de dénoncer, dans une logique toute dadaïste, comme dérisoire cette recherche du sens (sur le modèle du ready-made de Duchamp présentant un peigne sur lequel est inscrit la phrase : « deux ou trois gouttes de hauteur n'ont rien à voir avec la barbarie »). On peut d'ailleurs remarquer que le ticket reste hétérogène à la publication : il est littéralement collé sur la page (et non reproduit, ce qui suppose un ticket différent sur chaque numéro (S14 x2 images). Une telle fragilité laissant imaginer que quelque chose d'autre aurait tout aussi bien se trouver à cette place laissée vide lors de l'impression, ce qui vient renforcer l'idée d'un rapprochement arbitraire dont il serait vain de rechercher un sens en dehors de celui qui préside au geste lui-même.

5 - Ici piégé dans sa tentative d'interprétation, le lecteur se retrouve tout à fait **bloqué** lorsque le ready-made se présente comme parfaitement littéral. L'acte interprétatif, sollicité malgré tout par la nouvelle mise en contexte de l'emprunt et le cadre herméneutique qu'elle convoque, est déçu par l'absence de friction entre le contenu et son paratexte qui donnait de l'espace à l'investissement interprétatif.

- **S15** Ainsi dans le recueil de Bernar Venet, *Apoétiques*, les titres, littéraux, désignent strictement le contenu du texte, dont la mise en espace n'est pas modifiée. La transposition est donc minimale. Mais ce contenu est tout de surface puisqu'il s'agit, ici d'une liste de chiffres, là de schémas mathématiques, code privilégié par Venet précisément parce qu'il ne peut subir aucune déformation circonstancielle et que, contrairement au code linguistique ou pictural, il ne comporte qu'un seul niveau sémantique, et bloque tout jeu polysémique ou stylistique. Partant, ces objets ne peuvent recevoir aucune interprétation libre.

> Se donne alors à lire une mise en cause de ce cadre herméneutique qui donnerait au texte littéraire sa « profondeur », au profit de la revendication d'une possible poésie littérale, qui prend, précisément, selon Emmanuel Hocquard, d'abord source dans la répétition.

>> Perdure, toujours, malgré ces indices paratextuels, un reste, part d'indétermination, et les deux interprétations ne se recouvrent qu'imparfaitement. Il est toujours possible, malgré la volonté de Duchamp, de voir dans *Fontaine* une sculpture, d'admirer la beauté de l'urinoir, ou de gloser sur les significations cachées des courbes féminines d'un objet lié à la masculinité, certains commentateurs ne s'en sont pas privés, et les tentatives postérieures, menées notamment par l'artiste conceptuel Joseph Kosuth pour verrouiller l'interprétation de l'objet déplacé en l'accompagnant de sa définition, créant ainsi un effet tautologique, en constituent un appauvrissement certain.

C'est, précisément, cet écart possible, cette part d'indétermination qui fait que le ready-made ne se réalise, comme œuvre, qu'à sa rencontre avec une réception devenue active. Le lecteur, par la mise en relation de différents éléments, discursifs, non discursifs, active ce qui semble bien être un dispositif, dont il est partie intégrante.

III / Conclusion : Le déplacement de l'acte interprétatif, du texte au dispositif

Quelle que soit la posture interprétative qui lui est finalement accordée vis à vis de l'objet déplacé, le lecteur a systématiquement pour rôle de mettre en relation des éléments hétérogènes, discursifs et non discursifs.

Ce fonctionnement est précisément, me semble-t-il, celui du dispositif, auquel le poème ready-made peut être identifié. Défini comme « agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble », le dispositif, selon Bernard Vouilloux a pour spécificité qu'il « ne se justifie que de son activation dans un fonctionnement : sa forme n'est jamais que la disposition spatialement et temporellement déterminée au sein de laquelle s'équilibrent et de stabilisent des flux (des forces) qu'il traite ». Cela renvoie au fonctionnement que nous venons de décrire, tout comme l'idée selon laquelle se manifestent nécessairement des « écarts entre les objectifs qui décident et programment les dispositifs et leurs effets réels ».

L'acte interprétatif requis par le poème ready-made se situe ainsi, on le voit, aux limites du travail herméneutique (même si la posture est parfois convoquée) qui aurait pour fonction de mettre en lumière un sens d'abord obscur, qui se déroberait à la première lecture, considéré parfois comme caractéristique de la réception du texte poétique. Si ce cadre est convoqué, il est aussi transgressé. Le poème ready-made déroute par sa transparence apparente, son absence de profondeur, qui n'implique pas une annulation de l'acte interprétatif, mais son déplacement. Le poème, pour advenir comme tel, demande une prise en considération d'éléments hétérogènes qui s'articulent en un dispositif, dont le lecteur fait partie intégrante. L'acte interprétatif, plutôt que d'un approfondissement, implique un élargissement : il ne s'agit pas de creuser le texte, mais de le mettre en relation avec ce qui l'entoure, son contexte, qui fait partie intégrante de l'œuvre.

Ce sont ainsi bien, dans une certaine mesure, les lecteurs qui font le poème, mais accompagnés, faisant de ces poèmes des exemples de réalisation possible de que Umberto Eco appelait l'œuvre ouverte, à ceci près que ce n'est pas le texte qui y est ouvert, mais l'œuvre.