



HAL
open science

Poèmes collages, poèmes ready-mades : transgression et exhibition de l'espace livresque

Gaëlle Theval

► To cite this version:

Gaëlle Theval. Poèmes collages, poèmes ready-mades : transgression et exhibition de l'espace livresque. Bénédicte Mathios; Isabelle Chol; Serge Linarès. Livres de poésie jeux d'espaces, Honoré Champion, pp.600-620, 2016, 9782745331168. <halshs-01287938>

HAL Id: halshs-01287938

<https://shs.hal.science/halshs-01287938v1>

Submitted on 19 Dec 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Poèmes collages, poèmes ready-mades : transgression et exhibition de l'espace livresque

Gaëlle Théval

Pratiques emblématiques de l'art du XXe siècle le collage et le *ready-made* sont, dans leur versant poétique, liés dans leur principe même à la question de la mise en espace du poème, dans la page et dans le livre. C'est, du moins, ce que nous allons tenter de montrer en envisageant ces pratiques poétiques du point de vue de leur matérialité : de leur médialité.

Quelques précisions terminologiques sont avant cela nécessaire pour circonscrire le champ d'étude. Il convient tout d'abord de rappeler un fait trop souvent mis de côté, ou, peut-être, considéré comme trop évident pour être sérieusement envisagé dans toutes ses conséquences théoriques : les termes de « collage » et de « ready-made » trouvent tous deux leur origine dans le domaine des arts plastiques¹. Leur transposition dans le domaine poétique relève donc d'une approche *intermédiaire*, qui consiste, selon la définition que donne Liliane Louvel à ce terme, à « utiliser l'histoire, les pratiques et les techniques artistiques pour rendre compte du texte littéraire »². Il s'agit donc moins d'affirmer que les poètes pratiquant le collage ou le ready-made³ ont emprunté ces pratiques aux arts plastiques (ce qui n'est que partiellement vrai⁴), que de se doter d'outils critiques permettant de désigner, de rassembler et d'analyser un certain nombre d'objets relevant manifestement de ces pratiques.

Lors même que le collage et le ready-made donnent lieu à des objets très différents, voire esthétiquement opposés dans l'histoire tant artistique que littéraire, l'accent sera mis, dans le cadre de cette étude, sur leur point de convergence : le collage comme le ready-made reposent sur le prélèvement et l'importation d'un ou plusieurs élément(s) considéré(s) comme non artistique(s) dans un espace considéré comme tel. Cet espace peut être constitué par une surface prédéfinie (toile, panneau de bois, etc.) dans le cas du collage, comme on peut le voir dans les papiers collés cubistes dès 1912 (*Nature morte à la chaise cannée* de Picasso est ainsi considéré comme le premier collage). L'importation peut s'associer à une opération de montage, c'est-à-dire de juxtaposition de l'emprunt avec d'autres éléments hétérogènes sur une surface commune : les photomontages des dadaïstes berlinois comme Raoul Hausmann ou John Heartfield en sont un exemple, ou encore les montages *Merz* de Kurt Schwitters, dans un registre non figuratif. Cet espace peut être aussi institutionnel, dans le cas du ready-made,

¹ Nous parlons bien ici des *termes*, et conjointement de leur théorisation, ce qui ne préjuge pas nécessairement d'une préséance de la *pratique* dans l'un ou l'autre champ : ainsi à la fin du XIX siècle les albums zutiques comportent des poèmes readymades *avant la lettre*.

² Liliane Louvel, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, coll. « interférences », p.110

³ Pour un développement historique et théorique sur la notion de ready-made en littérature, je me permets de renvoyer à mon ouvrage, *Poésies ready-mades, XXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & Médias », à paraître en 2014

⁴ Cette transposition est assumée et théorisée notamment par Aragon dans *Les Collages (1923-1965)*, Paris, Hermann, 1965, ou encore par Brion Gysin et William S. Burroughs dans leur œuvre commune *Œuvre croisée (The third mind)*, Paris, Gallimard, 1976 : Brion Gysin y fait le fameux constat selon lequel « la poésie a cinquante ans de retard sur la peinture », et y met en place la méthode du *cut-up* sur ce modèle.

lorsque celui-ci se présente comme un objet banal présenté tel quel dans une galerie ou un musée, comme on le voit chez Duchamp : *Fontaine*, daté de 1917 est ainsi le premier ready-made non pas exposé, puisqu'il fut refusé par la Société des artistes indépendants, mais médiatisé et inséré dans le « monde de l'art » par le biais d'une photographie d'Alfred Stieglitz dans la revue d'art *The Blind Man*. Ce déplacement peut, enfin, s'assortir d'une transmédiation, c'est-à-dire de la transposition de l'emprunt dans un nouveau médium. On pense ici à ce que l'on pourrait appeler le ready-made iconique, représenté par exemple par les sérigraphies de Warhol fondées sur l'agrandissement et la transposition sur toile d'images publicitaires. Chacun de ces gestes, historiquement marqués, produit une transgression et une exhibition : transgression de l'espace pictural traditionnel entraînant une exhibition de la surface de la toile ; transgression et mise à nu de l'espace institutionnel qui fait qu'une œuvre est d'art ; transgression par l'image de son médium originel qui entraîne la mise en évidence de ses fonctions.

Ces différents aspects doivent être pris en compte lorsqu'on envisage les équivalents poétiques du collage et du ready-made prenant place à l'intérieur du livre, auxquels nous nous limiterons ici. Espace matériel, le livre est à la fois suite de surfaces indépendantes, les pages, délimitée par la clôture d'une couverture, et objet tridimensionnel. Forme symbolique, pour reprendre l'expression panofskienne qu'emploie Michel Melot⁵ à son propos, il est aussi espace institutionnel, équivalent en cela de l'espace de la galerie ou du musée dans lequel le ready-made vient prendre une place inattendue. Médium, il suppose un traitement spécifique de son contenu par les différents moyens d'impression et de reproduction dont il est tributaire. Or si ces trois aspects peuvent être dissociés dans le domaine plastique, ils sont inextricables, au point de passer, souvent, inaperçus, dans le domaine littéraire, et doivent par conséquent être pris en considération de façon conjointe lors de l'étude des poèmes collages et ready-mades où se joue, précisément, une transgression et une exhibition de l'espace livresque.

Deux propositions peuvent nous servir de point de départ pour envisager la spécificité de ce rapport, à commencer par l'expression devenue fameuse de William Burroughs, inventeur, avec Brion Gysin, de la technique du « cut-up » à la fin des années 1950, pour qui les techniques de collage et de montage « peuvent montrer à l'écrivain ce que sont les mots, le mettre en communication tactile avec les mots »⁶. Dans le collage ou le ready-made envisagé comme pratique d'écriture ou de « dés-écriture »⁷, le mot, ou toute autre unité prise pour source (texte entier ou fragment), est ainsi considéré à distance, comme un objet « tout fait ». Partant, le geste de prélèvement (qu'il soit découpage, arrachement, recopiage) et de déplacement suppose d'envisager la feuille comme une surface sur laquelle des objets hétérogènes sont déposés. Un simple coup d'œil sur quelques avant-textes nous le rappelle⁸ (FIGURE 1 – Breton). Cependant cette relation tactile aux mots, plus précisément à l'imprimé, ne saurait se limiter au moment de la genèse du poème et laisse, sur divers modes, un certain nombre de traces dans le poème final, c'est-à-dire dans le poème imprimé. C'est

⁵ Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », conférence tenue de l'École de l'Institut d'Histoire du Livre, 2004 (<http://ihl.enssib.fr/siteihl.php?page=219>). Ces thèses sont développées dans *Livre*, L'œil neuf éditions, Paris, 2006

⁶ William S. Burroughs, *Le Job (entretiens avec Daniel Odier)*, Belfond, coll. « entretiens », Paris, 1979, p. 46

⁷ Cette expression, employée pour la première fois par Camille Bryen dans un sens différent, est notamment utilisée à plusieurs reprises par Philippe Castellin pour analyser les collages de la *poesia visiva* italienne dans son ouvrage *DOC(K)S, mode d'emploi*, Romainville, Al Dante, 2001.

⁸ Voir par exemple les célèbres brouillons d'André Breton pour le poème-collage paru dans le Manifeste du Surréalisme de 1924 reproduit dans *Je vois, j'imagine – poèmes-objets* (Paris, Gallimard, 1991, p.145), ou encore l'avant-texte de *Mémoires* de Guy Debord reproduits à la suite du fac-similé de l'ouvrage (Paris, Allia, 2004) : on y distingue clairement les fragments collés de la surface d'accueil.

alors la page, ou le livre qui se fait réceptacle, posant la question de savoir dans quelle mesure l'emprunt se fonde dans l'espace du livre (collage textuel) ou à l'inverse, est maintenu dans son hétérogénéité vis à vis de cet espace (collage sémiotique).

La seconde proposition ayant servi de point d'appui à notre réflexion est celle d'Ulises Carrión qui, en 1975, dans *Quant aux livres*, écrit :

« Dans l'art ancien, les mots d'un livre véhiculent les intentions de l'auteur. C'est peut-être pour cette raison qu'il les choisit soigneusement. Dans le nouvel art, les mots d'un livre ne véhiculent aucune intention ; ils servent à former un texte qui s'intègre à un livre, et c'est le livre, dans son ensemble, qui véhicule les intentions de l'auteur. Dans le nouvel art, le plagiat est le b.a.-ba de l'activité créatrice. »⁹

Cette proposition est sans doute excessive, et Carrión ne manque pas de le souligner lui-même dans une note postérieure. Cependant elle nous oriente vers ce qui nous apparaît comme une dimension majeure du collage et plus encore du ready-made dans sa relation au médium livre : l'implémentation d'un élément préfabriqué au sein de cet espace amène l'auteur à se déplacer sur le terrain de l'éditeur et, de l'autre côté, le lecteur à se détourner pour partie du contenu du texte pour prêter attention à ce qui, d'ordinaire, se dérobe à son attention. A ce qui, dans la répétition, fait différence, à savoir son contexte d'implémentation : son médium¹⁰. C'est alors non pas dans le texte même, mais dans la relation tissée entre le texte et ce qui l'entoure, que le sens est à rechercher : dans le livre envisagé comme support matériel et dispositif institutionnel.

Le corpus envisagé au sein de cette étude ne se veut pas exhaustif et a été délimité par deux contraintes. Couvrant l'ensemble du XXe siècle, il s'est cantonné aux livres de poètes, excluant les livres d'artistes, c'est-à-dire les cas où le livre est utilisé par l'artiste comme médium¹¹, dans la mesure où ceux-ci ne participent pas des mêmes problématiques eût égard notamment à la notion d'espace institutionnel. Ainsi par exemple l'investissement massif du livre par les artistes conceptuels dans les années 1960 a témoigné d'une volonté de se dégager de l'espace institutionnel de l'art, la galerie et les musées, là où il est l'espace « naturel », ou plutôt *naturalisé* de la poésie occidentale depuis quelques siècles. Les références à ce qu'Yves

⁹ Ulises Carrión, « Le nouvel art de faire des livres », *Quant aux livres / On books*, Genève, Héros-limite, 2008 (1997), p.47

¹⁰ Si l'auteur cité utilise le terme de « plagiat » pour désigner indifféremment toute opération de recopiage, nous distinguons quant à nous le collage et le ready-made du plagiat en nous fondant sur la nature des éléments empruntés (littéraire ou non), qui conditionne leur support initial : ainsi le collage comme le ready-made peuvent supposer que le prélèvement s'associe à une transmédiation, l'emprunt prenant le plus souvent place dans des médias éphémères, là où le plagiat puise dans des textes auxquels un auteur est attribué, souvent, de fait, d'emblée liés au livre. Sur la relation entre l'invention de l'auteur et le livre comme objet matériel, nous renvoyons à nouveau aux travaux de Michel Melot. Les montages de citations non attribuées comme *Autobiographie : chapitre 10* de Jacques Roubaud par exemple ne relèvent pas, à notre sens, du collage pour cette raison. Puisant dans des ouvrages poétiques et littéraires, son matériau n'est pas celui du collage compris comme genre, de la même manière que, dans les arts plastiques, les matériaux, pauvres, utilisés par les artistes ne sont pas d'autres œuvres - cette dernière pratique relevant de la citation. Nous insistons donc sur la différence à établir entre le collage comme pratique et le collage comme genre ou catégorie esthétique.

¹¹ Pour une étude approfondie de ces objets nous renvoyons aux ouvrages d'Anne Moeglin Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Marseille, Les Mots et le reste, 2012 (1997), et de Johanna Drucker, *The Century of artist's book*, New York, Granary Books, 2004 (1994).

Peyré appelle les « livres de dialogues »¹² seront, pour la même raison, limitées. On s'est également limité, en ayant conscience que ce ne sont pas les seuls possibles, aux collages « textuels », mettant de côté les collages iconiques (intégrant des images) et les poèmes-objets, qui posent d'autres problèmes et enclenchent souvent de facto une sortie de l'espace livresque. Couvrir l'ensemble du XXe siècle implique de parcourir une grande diversité de mouvements et d'esthétiques, parfois opposées : on tentera de ne pas gommer leurs spécificités dans cette approche délibérément formelle, tout en faisant le pari que, peut-être, celle-ci fera émerger d'autres rapprochements esthétiques, d'autres points de convergence et de divergence.

Une définition tout à fait minimale du livre, empruntée à Ulises Carrión, servira à structurer notre exposé. Pour le critique et artiste, « un livre est une succession d'espaces »¹³ ; nous envisagerons ainsi l'espace constitutif du livre qu'est la page, puis le livre comme succession de pages. Reste à savoir, à l'intérieur de ces ensembles, quels sont les éléments du médium qui sont activés.

I – La page : du support formel au support matériel

Dans son *Esthétique du livre d'artiste*, Anne Moeglin-Delcroix a montré que la poésie concrète trouve dans la page, et non dans le livre envisagé dans son ensemble, son espace privilégié, parce qu'elle repose sur une exploitation de la surface. La remarque est à relativiser pour la poésie concrète, et n'a rien, en elle-même, de fondamentalement nouveau : en 1912 Claudel affirmait, dans « La Philosophie du livre », que la page était le lieu même du poème, et non le livre (VERIFIER REF). Ces réserves émises, ce constat est cependant intéressant dans la mesure où il conduit à envisager la page comme surface, et semble valoir également pour le collage et le ready-made, pour des raisons en partie différentes cependant. La principale en est que la page y est, dans les deux cas, envisagée comme support, tantôt formel, tantôt matériel. Selon Jacques Fontanille,

« le support formel résulte d'une extraction de propriétés émanant du support matériel : le second propose des lignes de forces, des tendances substantielles parmi lesquelles le premier sélectionne, épure et systématise. (...) Le support formel fournit une syntaxe (...) pour le plan de l'expression de l'écrit »¹⁴.

L'exemple canonique en est le *templum* romain, délimitation d'un espace, dans le ciel ou au sol (supports matériels), dans le rectangle duquel l'augure déchiffre le trajet du vol des oiseaux, ou les empreintes laissées par tel animal, devenus, par leur inscription dans cet espace formel, signes. Dans le livre, la page est ainsi un support formel délimité à l'intérieur du rectangle de papier qui en est le support matériel.

¹² Yves Peyré, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001

¹³ Ulises Carrión, *Op. cit.* p.31

¹⁴ Jacques Fontanille, « Du support matériel au support formel », in Marc Arabyan et Isabelle Klock-Fontanille (dir.), *L'Écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.190

a - La page comme support formel

Le collage et le ready-made ne sont pas des formes : ils n'impliquent pas de mise en espace spécifique du poème. En revanche, le collage et le ready-made, de par le geste même dont ils procèdent, interrogent la mise en espace du poème qui cesse de facto d'aller de soi : le poète n'écrit pas en vers, ou en prose, mais décide de rassembler et d'organiser des éléments préfabriqués selon telle ou telle configuration spatiale. Cela suppose une conscience de la page envisagée comme surface. Trois grands groupes pourraient ici être distingués.

Blancs et intervalle

La logique de montage, qui préside à de nombreux collages, repose sur une mise en relation spatiale de plusieurs éléments qui font sens de leur rapprochement. En cela, le montage, comme Eisenstein l'avait théorisé pour le cinéma, se rapproche de l'idéogramme, et le blanc acquiert, dans les poèmes concernés, un rôle analogue à celui qu'il remplit dans de nombreux poèmes spatialisés depuis Mallarmé. Il se fait intervalle, induisant une conception de la page comme « surface permettant de réunir des figures en un ensemble visuellement signifiant »¹⁵.

Cette logique est celle là même que décrit Apollinaire lorsqu'il commente ses idéogrammes lyriques, et la « Lettre-Océan »¹⁶, qui comporte le collage d'un timbre-poste, repose sur ce fonctionnement. On peut également en trouver des exemples chez Pierre Albert-Birot où, par exemple dans « Girouette »¹⁷ (1916), où le collage typographique de la réclame pour la chicorée n'entretient aucun rapport syntaxique ou sémantique avec ce qui précède et suit mais ne se comprend que dans une mise en relation spatiale. L'insertion produit ici une rupture à l'intérieur d'un texte par ailleurs linéaire, comparable à celle produite par l'insertion de papiers collés sur une surface peinte.

C'est une logique moins proche de celle des papiers collés et davantage comparable au montage qui régit la disposition des fragments de journaux dont les *Mémoires* de Guy Debord¹⁸ (1959) sont composées. La disposition éclatée des éléments découpés et détournés prélevés sur des journaux, tracts, prospectus, souvent collés de biais, fait de l'espace paginal un lieu à parcourir, où le regard erre de fragment en fragment, testant des associations diverses, faussement guidé par les projections colorées d'Asger Jorn, « structures portantes » qui ajoutent au désordre, créant un effet de chaos. L'architecture éclatée de la page fait du livre un lieu à parcourir selon la méthode situationniste de la dérive, un substitut papier à la dérive psychogéographique dans l'espace urbain¹⁹.

Une idée comparable de mouvement se retrouve dans le modèle, souvent convoqué, du mobile, mais associé cette fois à l'idée d'un équilibre instable. Ce modèle est présent par exemple chez Michel Butor, qui, en 1962, publie un ouvrage de ce nom entièrement constitué de fragments de journaux, panneaux, extraits d'encyclopédies se rapportant aux Etats Unis²⁰. La référence affleure aussi chez Olivier Cadiot, ou encore, plus récemment, chez Vannina Maestri, qui publie *Mobiles* en 2005 puis *Mobiles 2* en 2010²¹. Au seuil de son premier

¹⁵ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc*, Leuven, Peeters / Vrin, 2000, p.10

¹⁶ Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Mercure de France, 1918

¹⁷ Pierre Albert-Birot, *La Lune ou le livre des poèmes*, Paris, Jean Budry, 1925

¹⁸ Guy Debord, *Mémoires*, avec des structures portantes d'Asger Jorn, Copenhague, Permild, 1959

¹⁹ C'est l'interprétation qu'en propose Boris Donné dans (*Pour Mémoires*), Paris, Allia, 2004

²⁰ Michel Butor, *Mobile*, Paris, Gallimard, 1962

²¹ Les deux ouvrages ont paru aux éditions Al Dante.

recueil²², la poétesse a inscrit l'injonction « à feuilleter » injonction valable, nous a-t-elle confiée, pour tous les autres. Le mode d'emploi du livre est donné : l'ordre sera aléatoire, le livre, simple lieu de recueil d'un ensemble de poèmes dont l'espace est celui de la page. Sur la surface, que certains fragments nous enjoignent à regarder (« regardez regardez la surface »²³), des matériaux qualifiés de « translucides », « légers », s'agencent les uns aux autres dans un équilibre instable où « le délié l'emporte »²⁴. De fait, comme on peut le voir dans l'extrait reproduit (FIGURE 2), les typographies différentes en caractères et en tailles ne cherchent pas à reproduire l'aspect originel des emprunts, tirés des messages véhiculés par les médias de masse et la publicité, mais à maintenir une hétérogénéité visuelle ce qui, associé à l'isolement de chacun d'entre eux, en petits blocs, contribue à une mise en tension des fragments par l'intermédiaire de l'espace, du blanc de la page : la poétesse explique ainsi faire de la page « un plan, une carte » sur lequel elle dépose « des textes-images et ce qui importe c'est le mouvement, c'est ce qu'il y a *entre*. Entre les propositions. Ce qui emporte c'est le montage. »²⁵

La non congruence spatiale redouble la non congruence sémantique et syntaxique. Des collages sans points de suture en quelque sorte, où s'insinue un effet de mouvement, d'équilibre instable entre les fragments réunis.

Blancs, vers et constellations

L'emprunt peut cependant se voir redressé sur la page de manière à le faire entrer dans le moule de la poésie traditionnelle : le vers, ou, du moins, son image.

Dans certains cas, le vers est lui-même « ready-made » : ainsi chez Lucien Suel, dans ce « Dizain d'alexandrins trouvés » (2001)²⁶, la réunion des fragments empruntés se fait en fonction de leur identification comme vers. Leur redistribution formelle, dans un type de strophe canonique, vient souligner cette dimension, parodiant, en l'exhibant, l'identification possible du texte poétique à l'aide de ce critère formel :

Dizain d'alexandrins trouvés

Grand arrivage d'huîtres et de poisson fumé ;
 Assortiment de petits boudins antillais ;
 Ne jamais laisser à la portée des enfants ;
 Mieux qu'un ravalement, la façade isolante ;
 Liquidation totale avant transformations ;
 La pharmacie sera fermée pour inventaire ;
 Choix, qualité, accueil et le service en plus ;
 Morsure de chien, accident du travail ;
 Dépannage électro-ménager toutes marques ;
 Caisse primaire d'assurance maladie.

²² Vannina Maestri, *Débris d'endroits*, L'Atelier de l'agneau, 1999

²³ *Mobiles II*, *Op. cit.* p.105

²⁴ *Ibid.* p.65

²⁵ Vannina Maestri, « Le texte poétique et son lecteur – 4 », communication parue sur *Poezibao* : <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2010/05/le-texte-po%C3%A9tique-et-son-lecteur-4-par-vannina-maestri.html> (consulté en octobre 2012)

²⁶ Paru sur le site T.A.P.I.N., « Carte blanche à Lucien Suel », décembre 2000 - <http://tapin.free.fr/framesuel.htm> (consulté en septembre 2012)

Si, dans cet exemple, le vers est trouvé, dans d'autres il émerge de la redistribution spatiale d'un texte qui, dans son contexte originel, ici journalistique, est en prose. Ainsi dans le « Dernière heure »²⁷ de Cendrars, daté de 1914, la mise en espace provoque des effets de ruptures, respirations, insufflant un rythme poétique au fait divers.

Dans le domaine contemporain, le vers n'est pas la seule forme convoquée: les « constellations » formées par Olivier Cadiot dans *L'art poétique*²⁸, fonctionnent pour le lecteur contemporain comme des formes visuellement identifiables comme poétiques, lors même que le contenu ne l'est toujours pas puisqu'il s'agit ici d'extraits prélevés dans un manuel de grammaire. L'envahissement de la page par le blanc, la disposition en constellation, est ici utilisée sur un mode parodique et critique : à l'instar du vers, la spatialisation en îlots sur page immaculée est devenue « spectacle typographique » (l'expression est de Denis Roche), « tic » poétique²⁹. (FIGURE 3)

Poèmes collages et ready-made nous invitent ainsi à envisager le mode d'occupation de la page, et la gestion typographique des blancs, comme des opérateurs de généricité : les opérations de redistribution spatiale, en vers ou non, mettent au jour, en l'exhibant, le fait que tout texte poétique, quel qu'il soit, est spatialisé, et pointent l'importance de cette mise en espace dans la constitution même de la poéticité. Des emprunts ne présentant aucune marque linguistique de poéticité acquièrent leur statut poétique par leur mise en espace. S'exhibe ici ce que Daniel Delas et Jacques Filliolet³⁰ nomment des « marques externes de poéticité », et, par conséquent, la capacité du livre, comme médium et espace institutionnel, à rendre poétique le « n'importe quoi ». C'est la non conformité manifeste entre le contenu et sa mise en forme qui provoque le décalage, et donc la mise à nu de cette convention, que celle-ci ait valeur de célébration ou valeur critique.

Saturations

A l'inverse, le collage, comme agencement d'éléments hétérogènes, peut, par sa surcharge, mener à une saturation de l'espace paginal qui en élimine les blancs, à l'instar de certains photomontages dadaïstes où le support disparaît derrière l'accumulation des fragments.

C'est, d'ailleurs, le modèle de la planche-contact que convoque Denis Roche dans ses *Dépôts de savoirs & de techniques*³¹. Constitué de fragments textuels empruntés aux documents et bibliothèques des personnes portraiturées, chaque dépôt se présente sous une forme à l'avance fixée, suite de lignes interrompues non selon une logique syntaxique ou sémantique mais purement comptable (chaque ligne est formée d'un même nombre de signe, « une même longueur d'écriture déjà faite »³²), équivalent d'une prise photographique. Chaque page se présente ainsi comme un « rectangle dressé d'écriture »³³, rigoureusement identique à celui qui suit. Olivier Quintyn parle alors, à juste titre, de « photomontage textuel »³⁴, pour désigner l'unité formée par chaque page. La mise en congé de la poésie et du

²⁷ Blaise Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques*, Paris, Au Sans pareil, 1919

²⁸ Olivier Cadiot, *L'art poétique*, Paris, P.O.L., 1988

²⁹ Voir, notamment, l'analyse du dispositif du livre par Christian Prigent, « La Grammaire d'Olivier Cadiot », *Ceux qui merdRent*, Paris, P.O.L., 1991, p.232-253

³⁰ Daniel Delas et Jacques Filliolet, *Linguistique et poésie*, Paris, Larousse, 1973

³¹ Denis Roche, *Dépôts de savoir et de technique*, Paris, Seuil, 1980, coll. « Fiction & Cie »

³² Denis Roche, « Entrée des machines », *Ibid.* p.107

³³ Jean-Marie Gleize, « Denis Roche », in *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983

³⁴ Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Al Dante / Questions théoriques, 2007, coll. « forbidden beach », p.101

spectacle typographique qui lui est associé, effectuée par l'auteur dans « Le Mérit », laisse place à des modèles permettant de dépasser le partage poésie – prose, et déplace le modèle spatial du livre à la planche contact.

b - La page comme support matériel

Comme nous l'avons rappelé en introduction, le poème collage et le poème ready-made participent d'une exhibition mais aussi d'une transgression de l'espace livresque par l'intégration en son sein d'éléments qui n'y ont pas place légitime. Cette transgression de l'espace institutionnel que constitue le livre est aussi transgression du medium : celle-ci passe par le fait que la page y est considérée non seulement comme support formel mais aussi, à rebours de la convention, comme support matériel. Cette dimension s'exprime sémiotiquement, nous semble-t-il, dans la manière dont l'emprunt est plus ou moins intégré au medium livresque, plus particulièrement à la page. Le medium livre impose en effet un certain nombre de critères d'organisation spatiale et typographique répondant à des impératifs de lisibilité : la linéarité de l'écriture, l'usage d'un nombre limité de polices de caractères, le respect des marges, etc. Nous nous limiterons ici à l'examen de la figure de la lettre dans la mesure où le degré d'intégration de l'emprunt est plus particulièrement décelable dans le traitement réservé à la typographie au sein de ces poèmes d'une part, et, corrélativement, au mode de reproduction utilisé. Il semble en effet que ce traitement puisse être pensé dans sa relation au geste de prélèvement/implémentation dont procède le collage, en ce que le maintien ou non des caractéristiques typographiques de l'emprunt témoigne d'une intégration plus ou moins réussie au médium livresque.

La « conversion typographique »

Le premier cas envisagé est celui de la « conversion typographique » de l'emprunt, qui perd sa typographie d'origine et n'est alors pas identifiable visuellement mais uniquement grâce aux effets de rupture syntaxique ou sémantique, parfois accompagnés d'une spatialisation. La plupart des exemples situés jusqu'à maintenant en relèvent. L'intégration au support livresque est opérée, la page y conserve son statut de support formel.

Cependant une modification typographique peut affecter l'emprunt dans un sens inverse, comme nous le montre le ready-made de Jean-François Bory initialement paru dans le recueil *Made in machine* en 1972³⁵, qui prend pour sujet même les problèmes posés par ces variations. Trois versions d'un même texte, une définition du mot « Poème » prélevée dans un dictionnaire, coexistent sur la page : une version typographique neutre, conforme à la version d'origine, une version manuscrite lisible et une version manuscrite illisible. La répétition par trois fois du même contenu textuel sous trois formes différentes met en évidence le poids de la conversion, ici chirographique. C'est alors, peut-être, là que se situe, précisément, le poème : non dans le contenu de la définition, mais dans l'appropriation et la transposition dont le texte a fait l'objet. Notons ici que le sujet, rendu absent de l'écriture du texte, fait retour dans son inscription par le biais de l'écriture manuscrite. (FIGURE 4)

³⁵ Jean-François Bory, *Made in machine*, Amodulo, Brescia, 1974

L' « imitation typographique »

Un premier effet de rupture est créé avec les poèmes dans lesquels la typographie originelle de l'emprunt est recréée ou imitée. Ainsi dans le poème de Pierre Albert-Birot vu précédemment, ou encore dans le « Corset-mystère » d'André Breton³⁶ : chaque fragment possède une typographie différente qui imite son aspect originel et signale par là même immédiatement sa provenance, ici des annonces publicitaires. L'espace livresque est transgressé par la convocation de la publicité comme source et comme modèle. D'ailleurs nombre de ces poèmes sont pensés pour sortir de l'espace du livre, à l'instar du poème de Breton pensé comme poème-affiche.

La reproduction : clichage, photocopie, offset

L'évolution des techniques de reproduction, et l'apparition de l'offset notamment, a permis à la l'importation de se passer de la transposition et de se faire plus directe : par simple clichage, l'emprunt se retrouve dans le livre. Dans ce cas l'effet de transgression est important dans la mesure où le clichage permet de reproduire non seulement la typographie du texte d'origine, mais aussi certaines propriétés visuelles de son support : un effet de rupture net est alors instauré entre l'espace blanc de la page et l'espace sur lequel le texte est initialement imprimé, en général rendu grisâtre par la reproduction, comme on peut le voir dans le collage de Lucien Suel extrait de sa minuscule revue *Moue de veau*, (1998) (FIGURE 5). Les contours de l'emprunt, soumis à découpage ou déchirure, sont rendus visibles comme dans le poème sans titre de Camille Bryen paru dans le recueil *Expériences*³⁷, où les traces de découpage sont encore rehaussées par la suite au trait pour apparaître nettement (FIGURE 6). Le support d'origine, hétérogène, peut alors apparaître avec ses défauts, taché, comme dans le poème sans titre de Julien Blaine³⁸ (FIGURE 7), ready-made paru dans la revue *Action Poétique* en 2000, ou encore froissé comme chez Debord. La page exhibe alors son statut de support matériel par le choc des médias qui s'y manifeste.

L'intégration directe

Reste enfin que l'emprunt peut ne pas faire l'objet d'une reproduction et intégrer directement le médium livre. Celui-ci quitte alors tout à fait son statut allographe pour se faire objet unique. L'authentique ticket usagé collé par Tzara sous le titre « Douleur en cage, Dada à la nage » dans les numéros 2 de la revue *Cannibale* en 1919 est ainsi différent sur chaque exemplaire. La page se fait alors espace tactile où l'hétérogénéité est littéralement palpable. On tend alors vers une limite du livre, celle de sa reproductibilité, et vers le livre-objet, ou encore le livre-sculpture (par exemple ceux de Dorny), d'une part, mais aussi vers un autre modèle, convoqué par William Burroughs et Brion Gysin notamment, celui du *scrapbook*, du livre comme recueil et collection de débris, qui servirent de base à leurs cut-up.

Un tel parcours permet ainsi d'envisager le médium livre en fonction de son caractère plus ou moins intégrateur. S'y manifeste, clairement, la tension propre à toute pratique d'emprunt, entre poétisation du banal et trivialisations de la poésie, par son médium propre. Cependant si la page est l'espace privilégié de ces pratiques, pour les raisons énoncées plus haut, il n'en reste pas moins que le livre dans sa totalité y est également travaillé.

³⁶ in André Breton, *Mont de piété*, Au Sans pareil, 1919

³⁷ Camille Bryen, *Expériences*, Paris, Editions de l'Equerre, 1932

³⁸ Julien Blaine, sans titre, *Action Poétique* n°158, « Poésie & Readymade », printemps 2000

LE LIVRE

a - Le livre comme objet de mutilation(s)

L'imprimé en général, et le livre en particulier est d'abord, au sein des ces pratiques, un objet maltraité. L'acte de découpage ou de prélèvement que présupposent le collage comme le ready-made comporte une forme de violence à l'égard de l'objet imprimé, donnant parfois lieu à la mise en scène du livre comme objet lui-même mutilé : c'est, alors, le livre comme objet symbolique, et institutionnel, qui est attaqué.

Les « Poèmes express »³⁹ de Lucien Suel (FIGURE 8) se présentent ainsi sous la forme de pages arrachées à des livres préexistants type roman de gare, puis soumises à une opération de caviardage, rendue visible dans son processus par de gros traits noirs faits au feutre (qui font écho, visuellement, au poème de Man Ray « - ---- » parfois appelé « Lautgedicht » - 1924). La page est ensuite reproduite par cliché dans le recueil ou exposée telle quelle entre deux plaques de plexiglas posées sur socle, devenue quasi sculpture. Le poème se donne ainsi comme résultant d'une double opération de mutilation, et ce processus, exhibé, fait partie intégrante de sa signification.

Le livre du lettriste Maurice Lemaître, roman hypergraphique doublement titré *Entrée libre et, De Gaulle et le sexe*, paru en 1967⁴⁰, et quant à lui composé intégralement de fragments d'imprimés, tous découpés aux mêmes dimensions et brochés pour former les pages d'un livre chaque fois unique, car constitué de ces imprimés mêmes, non reproduits. La page est ici, pleinement, support matériel, convoqué y compris dans sa dimension tactile, puisque la nature du papier peut varier en fonction du support d'où est tiré le fragment : papier journal, papier ordinaire, papier glacé alternent donc de manière aléatoire au cours du feuilletage. L'unité spatiale alors convoquée pour mettre en relation⁴¹ les fragments prélevés n'est alors plus celle de la page mais celle du livre. Cependant il s'agit d'un espace transgressé : le lecteur est en effet invité par la préface à trouver son propre parcours dans l'ouvrage, manière de transgresser la temporalité linéaire et séquentielle induite par la succession des pages. A feuilleter, donc. En outre, le lecteur est invité à compléter le collage par des créations de son cru, dans l'espace que lui réservent les pages laissées vierges en fin de livre, manière de passer outre la clôture du livre. (FIGURE 9)

Cette position du lecteur, caractéristique de ce que Umberto Eco a nommé l'œuvre ouverte, prend particulièrement sens dans les poèmes collages ou ready-made, où la distinction même entre auteur et lecteur est mise en question : l'auteur du poème n'est en effet pas le producteur de son texte mais lui-même d'abord, un lecteur d'autres textes qu'il se contente de restituer et de réagencer : il s'en fait l'éditeur. Le lecteur est alors invité à refaire ce geste, à inventer ses combinaisons, dans ce qui se donne comme une co-création : une œuvre « faite par tous », selon le vœu célèbre de Lautréamont.

³⁹ Voir par exemple *20 poèmes-express*, Limoges, collection « poésie express », 2001 ou *Poèmes express*, Redfox press, 2007

⁴⁰ Maurice Lemaître, *De Gaulle et le sexe*, Centre de créativité / Editions Lettristes, 1967

⁴¹ Pour l'auteur, « placer en regard des fragments disparates extraits de la mine des imprimés d'aujourd'hui aboutit (...) à relier, assimiler ou confondre d'une manière nouvelle, révélatrice, les choses mêmes que cette poussière de symboles représente », *Ibid.* np.

b - Le livre-dispositif

Si, dans ce dernier exemple, les emprunts sont découpés pour entrer bon gré mal gré dans la forme-livre, il arrive, enfin que celle-ci absorbe en quelque sorte des dispositifs spatiaux propres à d'autres supports voire à d'autres médias : deux médias entrent alors en tension. Ce cas de figure, qui relève pleinement de la *transmédiation*, se rencontre au sein de nombreuses pratiques contemporaines d'emprunt, qui se réfèrent volontiers au modèle du dispositif, ou de l'installation pour penser le livre. Ainsi le *Bazar de l'Hôtel de Ville* de Jacques Sivan⁴² (2006) se présente dans sa mise en page et jusque dans son paratexte comme un catalogue de Vente Par Correspondance.

Mais le travail de transmédiation peut s'effectuer entre des médias plus éloignés. Patrick Bouvet, dans *Direct*⁴³, pense ainsi le dispositif livresque comme moyen pour faire éprouver au lecteur une expérience sensorielle. Constitué de la transposition et du montage des commentaires formulés par les journalistes de la chaîne de télévision CNN au moment des attentats du 11 septembre 2001, l'ouvrage met en scène un texte fortement spatialisé qui mime dans sa disposition l'image que nous percevons à l'écran lors du journal télévisé. Au bas de la page-écran nous lisons la parole du journaliste, et, en haut, à droite ou à gauche dans une petite fenêtre, la voix de ses correspondants, sur place, sont retranscrites, se substituant aux images. La disposition varie de page en page, et, au fur et à mesure que la lecture avance, les effets de répétition des mêmes paroles commentant les mêmes images finit par créer un effet de saturation comparable à celle ressentie à la vision des images diffusées en boucle, comme l'explique l'auteur : « j'aime considérer mes écrits comme des installations dans une pièce sombre, une œuvre conduisant à cette forme d'expérience physique que représente le pilonnage médiatique. »⁴⁴ Le phénomène de transmédiation (passage du médium télévisuel au médium livresque) implique une mise en tension des deux médias, la mise en livre autorisant une réception modifiée de ce qui se présente d'abord dans l'immédiateté de la diffusion télévisée.

Les poèmes collages et ready-made, par le geste de prélèvement, et d'implémentation dont ils procèdent, opèrent ainsi un double mouvement de transgression et d'exhibition de l'espace livresque. Investi par l'hétérogène, mutilé, le livre se voit transgressé en tant que forme symbolique, espace protégé, espace dédié, clôt et sacré. Confronté à ce qui ne devrait pas prendre place en son sein, ainsi qu'à d'autres media par ces intrusions multiples, le livre se voit aussi, par là même, relativisé, et, par conséquent, exhibé en tant que médium. À l'instar du ready-made duchampien, qui, comme l'a montré notamment Arthur Danto⁴⁵, acquiert, par le geste de mise à nu dont il procède, une dimension paradigmatique, obligeant par son existence même le théoricien à repenser la notion même d'art, ces objets nous invitent, non seulement à repenser les limites et les contours du champ de la poésie⁴⁶, mais aussi à envisager ses modes d'incarnation dans des media divers. À l'encontre de ce qu'une avant-garde textualiste a longtemps laissé penser, de telles œuvres nous montrent que le poème ne saurait se confondre avec son texte et convoque, dans la constitution de son sens même, un

⁴² Jacques Sivan, *Le Bazar de l'Hôtel de ville*, Paris, Al Dante, 2006

⁴³ Patrick Bouvet, *Direct*, L'Olivier, 2002

⁴⁴ *Ibid.*, texte de 4^e de couverture.

⁴⁵ Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 1989

⁴⁶ Voir à ce propos les travaux de Jean-Marie Gleize, notamment *Sorties*, Paris, Questions théoriques, 2009

ensemble de paramètres non linguistiques non l'étude ne saurait faire l'économie à l'heure de la diversification des médias⁴⁷ et des modes de diffusion du poème « hors du livre ».

⁴⁷ Nous renvoyons aux travaux de Jean-Pierre Bobillot, notamment « Naissance d'une notion : la médiopoétique », in Anne Reverseau, Céline Pardo et. Al. (dir.), *Poésie & Médias*, Paris, éd. du Nouveau Monde, 2012, p. 155-173