

## Véronique Perriol

### « La poésie spatiale de Pierre et Ilse Garnier »

Après la seconde guerre mondiale, la poésie trouve des formulations inédites grâce à certains écrivains, dont les poètes Pierre Garnier (1928-) et sa femme Ilse (1927-). Ils fondent le Spatialisme dont l'objectif est de traiter la langue comme matière et l'espace comme agent structurel. Explorant le potentiel expressif de la langue, à la fois visuel et parfois sonore, ils présentent une poésie riche et abondante dont il est impossible de rendre compte dans ces quelques pages.<sup>1</sup> Pour ceux qui concevraient cette poésie comme marginale, il est nécessaire de la replacer dans l'histoire de la poésie.

Les pratiques poétiques antérieures sont fondamentales, car elles ont agi comme une véritable bombe par l'éclatement des conventions littéraires. Durant le XIX<sup>ème</sup> siècle, certains poètes ont remis en cause les structures grammaticales et syntaxiques traditionnelles. Ils se libèrent de la forme métrique et adoptent d'autres règles, pour former une *syntaxe poétique* qui est régie par des schèmes formels définissant l'œuvre et sa structure. Les expériences, notamment de Mallarmé et d'Apollinaire, annoncent une nouvelle conception du langage poétique et du rapport du signe linguistique à la syntaxe. Progressivement, la page n'est plus conçue comme un simple réceptacle, mais un espace actif où s'expérimentent la disposition, l'espacement des signes linguistiques entre eux, leurs relations potentielles. Si des antécédents peuvent être notés, notamment avec le vers libre et la recherche d'un jeu typographique, une telle conception fut véritablement inaugurée par la production décisive du célèbre poème de Mallarmé *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* et par sa réflexion sur le rôle des blancs de la page. Ceux-ci instaurent des séparations ou des assemblages de groupes de mots, créateurs d'un rythme plus ou moins rapide auquel participe la typographie variable. Enfin notons, les expériences poétiques des futuristes, tant italiens que russes, et aussi des dadaïstes qui sabordent le mode d'énonciation poétique classique et décomposent le langage en unités signifiantes. Certains affirment une destruction totale de la syntaxe pour révéler la matière et les forces qui sont en jeu dans le mot. D'autres explosent littéralement toute unité linguistique pour examiner la lettre dans sa qualité expressive, tant sonore que graphique. A l'extrême,

---

<sup>1</sup> Les Editions du Vanneaux ont prévu de publier les œuvres complètes de Pierre Garnier ; le premier volume étant paru en 2008 : Pierre Garnier, *Œuvres Poétiques I (1950-1968 : poèmes choisis, proses, autres poèmes)*, Montreuil-sur-Brèche, Editions du Vanneaux, 2008. Une anthologie des œuvres de 1962 à 2009 d'Ilse Garnier est parue en 2011 : Ilse Garnier, *Jazz pour les yeux. Anthologie de poésie spatiale*, préface Philippe Lekeuche, postface Philippe Blondeau, Paris, Editions L'herbe qui tremble, 2011.

c'est une poésie qui peut être faite de mots inventés, de conglomérats de phonèmes pour explorer la richesse du langage.

Il n'est pas certain qu'à leurs débuts les poètes expérimentaux connaissaient tous ces antécédents. Henri Chopin, qui s'est toujours tenu au courant des différentes pratiques poétiques, précise qu'il connaissait certes Louis Aragon, Paul Eluard et André Breton mais « personne ne savait ce que Dada était, et personne ne connaissait très bien le futurisme italien et le futurisme russe. C'est seulement dans les années 1950 que j'ai pris connaissance de la période Dada grâce à Michel Seuphor. Ensuite dans les années 1960, j'en ai appris plus grâce à Pierre Albert-Birot et la peintre Marcelle Cahn. »<sup>2</sup> C'est également durant les années 1960 qu'Henri Chopin retrouve la trace de Raoul Hausmann qui résidait alors à Limoges.<sup>3</sup> La connaissance des poètes se fait progressivement et la similitude de pratiques ne veut pas dire obligatoirement filiation ou référence.

Pierre Garnier entre en contact dès 1954 avec Richard Hüelsenbeck, mais il est initié à la poésie expérimentale par Henri Chopin, ainsi qu'il le précise : « J'ai connu H. Chopin en 1956. Chopin était à la pointe de ces "poésies nouvelles" ; sans lui je serais resté dans la "tradition" : poésie de la résistance, Ecole de Rochefort... »<sup>4</sup> Cette dernière, fondée en 1941 par le poète Jean Bouhler, promeut une liberté individuelle tout en affirmant un humanisme, une inspiration pastorale qui a marqué l'après-guerre.<sup>5</sup> C'est sous l'œil de Jean Rousselot que Pierre Garnier fait ses premières armes dans l'Ecole de Rochefort et livre une poésie linéaire remarquée avec notamment *Un arbre sort de l'aube* et *Après nous le soleil*, tous deux publiés en 1952.<sup>6</sup>

Mais très vite, Pierre Garnier noue des contacts avec des poètes dont les pratiques expérimentales sont en rupture avec la linéarité de l'expression poétique classique. A la fin des années 1950, il s'adresse au poète concret Eugen Gomringer. A ses débuts, la poésie concrète s'est manifestée simultanément par des foyers de production multiples, qui s'ignoraient les uns les autres. Elle s'est développée dans quatre endroits différents avec Eugen Gomringer en Suisse, le groupe Noigandres au Brésil, Oyvind Fahlström en Suède et

---

<sup>2</sup> Nicholas Zurbrugg, « Entretien avec Henri Chopin », dans *The Multimedia text*, édité par Nicholas Zurbrugg, Londres, Academy Group, 1995, p.21.

<sup>3</sup> Lettre de Pierre Garnier à Véronique Perriol, 18 janvier 2004, Saisseval, France.

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> Jean Bouhier, *Position poétique de l'école de Rochefort*, Cahiers de Rochefort, 1941.

<sup>6</sup> Pierre Garnier, *Un arbre sort de l'aube*, imprimerie du Courrier Picard, 1952 et Pierre Garnier, *Après nous le soleil*, Les Cahiers de Rochefort, 1952.

Carlo Belloli en Italie.<sup>7</sup> L'intérêt de Pierre Garnier pour la poésie d'Eugen Gomringer est significatif d'un questionnement poétique commun. Eugen Gomringer propose dans son premier manifeste « Vom vers zur konstellationen » [« Du vers à la constellation »], de réduire les unités verbales du poème : « La constellation est le genre de configuration la plus simple en poésie qui a pour unité de base le mot ».<sup>8</sup> Le choix du mot « constellation » pour définir une nouvelle forme de poésie n'est pas hasardeux puisqu'il fait implicitement référence au poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé. Il sera également le titre du premier recueil de poésie d'Eugen Gomringer publié en 1953.

Pierre Garnier intègre les éditions André Silvaire qui, grâce à la revue *Les Lettres*, deviennent progressivement un outil de diffusion de la poésie expérimentale. *Les Lettres* proposent une compilation de nombreux textes théoriques et de poèmes d'auteurs internationaux tels que Franz Mon, Eugen Gomringer, Haroldo et Augusto de Campos, Décio Pignatari ou encore Max Bense et Ferdinand Kriwet. Cette revue est un très bon reflet de la production poétique expérimentale internationale. C'est dans le numéro 29, du 30 septembre 1962, que Pierre Garnier publie son « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », dans lequel il parle d'une poésie dite « spatiale ». Il fonde dès lors, avec sa femme Ilse, le Spatialisme (une appellation sans relation avec le spatialisme de l'artiste italien Lucio Fontana lancé en 1950) qui est rejoint en 1964 par le poète tchécoslovaque Ladislav Novak.

Pierre et Ilse Garnier défendent une conception de la poésie où l'espace est approché comme élément actif en interaction avec le mot, puisqu'il est un agent capable d'influencer le sens des mots. La poésie devient un art de la mise en espace qui nécessite la *libération* du mot :

Les mots doivent être vus.

Le mot est une matière. [...]

Libérez les mots. Respectez les mots. Ne les rendez pas esclaves des phrases. Laissez-les prendre leur espace. Ils ne sont pas là ni pour décrire, ni pour enseigner, ni pour dire : ils sont là d'abord pour être.

---

<sup>7</sup> Carlo Belloli est considéré comme le précurseur de la poésie concrète par la publication, en 1943, d'un poème intitulé « Bimba Bomba ». Le groupe brésilien Noigandres – fondé en 1952 par trois poètes Haroldo de Campos, son frère Augusto de Campos et Décio Pignatari – est conçu comme un atelier d'expérimentation sur la base d'un travail critique et créatif, tout aussi bien collectif qu'individuel. Oyvind Fahlström, qui est né au Brésil, écrit en 1953 *Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy : manifeste pour une poésie concrète* et le publie l'année suivante. Eugen Gomringer publie son recueil *Konstallationen* à Berne en 1953, chez Spiral Press, puis son manifeste « Vom vers zur konstellationen » dans le numéro 2 d'*Augenblick*, en 1955, à Baden-Baden.

<sup>8</sup> Eugen Gomringer, « From Line to Constellation », (traduction Mike Weaver à partir de la publication « Vom vers zur konstellationen », *Augenblick*, n°2, Agis Verlag Baden-Baden, 1955), dans Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry, a world view*, Bloomington, Londres, Indiana University Press, 1971, p.67.

Le mot n'existe qu'à l'état sauvage. La phrase est l'état de civilisation des mots.<sup>9</sup>

Les mots ne doivent pas être asservis à une quelconque fonction au mépris de leur nature originelle. Dans une phrase, chaque mot est englué dans un rapport de proximité aux autres en faveur d'un primat du sens qui nivelle sa substance initiale. La tâche de la poésie est de révéler le potentiel réprimé, voire oublié du mot et de travailler sa matière sonore et visuelle.

Dans le Spatialisme, Pierre Garnier intègre, en effet, une réflexion sur la dimension sonore du langage poétique. C'est en 1963 qu'il lance ses « Sonies » qui comprennent le souffle comme élément moteur et structurant du poème, car il permet une déconstruction de la syntaxe et de toute valeur sémantique pour plonger dans les bases du langage :

J'ai débarrassé la poésie des phrases, des mots, des articulations. Je l'ai agrandie jusqu'au souffle. A partir de ce souffle, je puis réinventer une langue, des sons vont naître, des articulations, des mots, des ensembles nouveaux qui ne seront plus des phrases fondées sur la trinité indo-européenne : sujet-verbe-complément – à partir de ce souffle peuvent naître un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée.<sup>10</sup>

En général, la « Sonie » est enregistrée grâce à un magnétophone, ce qui rend possible la décomposition, la transformation et la surimpression de sons.<sup>11</sup> Certaines de ses « Sonies » ont été diffusées, au début des années 1960, dans l'émission *Evasions* d'Henri Chopin et de Maguy Lovano sur Paris-Inter, aujourd'hui France-Inter.

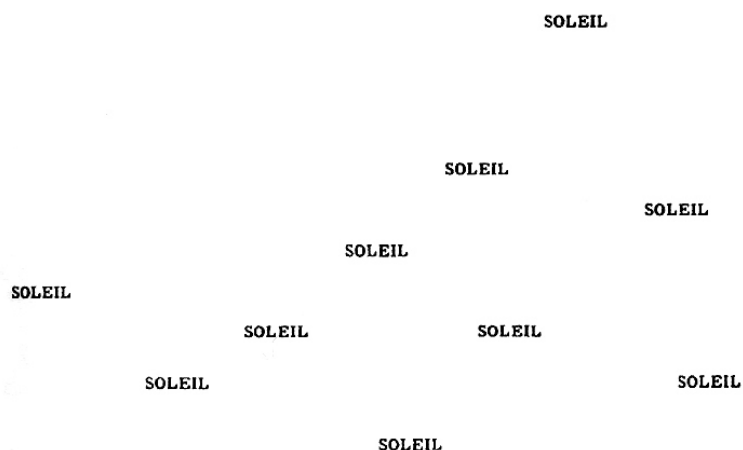
La déconstruction de la syntaxe amène une épuration de l'expression poétique qui n'est pas source de pauvreté car elle permet d'éviter toute redondance et information superflue. Cette poésie ne fait d'ailleurs pas l'économie des figures de style, notamment de la métaphore qui assure le passage d'un sens à un autre par une opération fondée sur une impression ou une interprétation personnelle à partir d'une analogie. Un poème de Pierre Garnier, intitulé « Grains de pollen » (1960), l'illustre bien :

---

<sup>9</sup> Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », 30 septembre 1962, *Les Lettres*, n°29, Paris, Editions André Silvaire, 1963, p.7.

<sup>10</sup> Pierre Garnier, « Un art nouveau : la Sonie », *Les Lettres*, n°31, Paris, Editions André Silvaire, 1963, p.38.

<sup>11</sup> Il est à noter que Gil J. Wolman réalisa des permutations de sons buccaux en 1951, même s'il ne manifesta guère d'intérêt pour le magnétophone. Brion Gysin, co-inventeur du « cut-up » avec William S. Burroughs, utilise le magnétophone en 1953 pour produire diverses manipulations. En 1955, Henri Chopin se procure un magnétophone pour réaliser ses expérimentations poétiques. En 1958, François Dufrêne aborde le magnétophone au sujet de ses « Crirythmes » dans un texte intitulé « L'après-demain du phonème », *Grâmmes*, n°2, 1958, pp.27-28.



Il emploie seulement le mot « soleil » répété à dix reprises et éparpillé sur la page. Aucune figure n'est reconnaissable pour permettre une autre lecture. Le poète témoigne :

C'est la vision lorsque, étant gosse, je regardais à l'aide d'un microscope que j'avais acheté à l'âge de dix ou onze ans des petites plaques avec des pollens. Ce qui m'avait frappé, c'était la ressemblance du pollen et du soleil. Je me souviens très très bien que j'avais été émerveillé par cette vision des grains de pollen qui ressemblaient tellement à des petits soleils. Et ce poème en effet un des premiers poèmes de poésie spatiale, je l'ai fait avec "soleil".<sup>12</sup>

Le mot « soleil » signifie beaucoup plus que son signifié ne le laisse entendre. Pierre Garnier utilise la matérialité du signe linguistique, c'est-à-dire le signifiant, pour le répartir tels des grains de pollen au vent. Au lieu d'écrire plusieurs fois « grain » pour les évoquer, il les matérialise sur la page. La répétition du signifiant « soleil » est donc chargée de communiquer la dispersion de plusieurs grains sur la page. Le signe linguistique est délié de son référent pour être substitué à un autre, car ce n'est plus le soleil qui est directement appelé, mais les grains de pollen. La substitution est permise par la couleur jaune afin d'évoquer la luminosité du grain. Elle relève de la métaphore signalée par le titre mais elle est rendue possible essentiellement par l'iconique, où se condense la signification. Ainsi, ce qui était rendu possible par la structure syntaxique, en son absence, est pris en charge par le visuel qui assure le lien d'un signe linguistique à un autre. La feuille devient un véritable espace sur lequel s'envole le pollen et crée un passage de la deuxième à la troisième dimension, un des objectifs majeurs du Spatialisme. La langue est considérée comme source d'énergie, ou « signe-

---

<sup>12</sup> Jacques Donguy, « Entretien avec Pierre Garnier », Paris, 29 avril 1992, dans *Poésure et Peinture*, « d'un art, l'autre », catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, 12 février - 23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.396.

énergie », selon les propres mots de Pierre Garnier, pour permettre de restaurer le pouvoir évocateur et la puissance de la langue que l'usage a banalisés.<sup>13</sup>

La poésie s'attache à la dimension spatiale car elle possède elle-même un potentiel architectural, ce qu'étudie David W. Seaman dans un texte intitulé « Poetic Architecture of the Avant-Garde ».<sup>14</sup> Il commence son analyse par une citation judicieuse de Victor Hugo :

A, c'est le toit, le pignon avec sa traverse, ... E, c'est le soubassement, ... la console et l'architrave, toute l'architecture A plafond dans une seule lettre ; ... H, c'est la façade de l'édifice avec ses deux tours ; ... N, c'est la porte fermée avec sa barre diagonale ....<sup>15</sup>

Les lettres ont ainsi une faculté architecturale induite par leurs formes et une correspondance culturelle diverse qui permettent d'organiser et de structurer un univers, voire de dessiner une ville. Si les futuristes italiens ont largement exploré la dimension formelle et architecturale de la poésie, celle-ci devient un enjeu majeur du Spatialisme qui est énoncé notamment dans *Prototypes, Textes pour une Architecture* de Pierre et Ilse Garnier.<sup>16</sup> Les auteurs souhaitent que la poésie participe pleinement de la société ; une volonté affirmée auparavant par Eugen Gomringer. La dimension spatiale du langage poétique peut être dès lors expérimentée grâce à des objets fonctionnels réalisés par les industries pour créer une « poésie habitable » et vivante. La poésie peut assurer la création de surfaces et de volumes ou encore se faire par la projection de diapositives ou de films sur des habitations existantes, ce qui évoque certaines pratiques contemporaines.

La dimension visuelle essentielle à l'œuvre chez Pierre Garnier est évidente dans un ouvrage intitulé *Poèmes franco-japonais*, réalisé en collaboration avec le poète japonais Seiichi Niikuni (1925-1977). C'est au début des années 1960 que Pierre Garnier entre en contact avec Seiichi Niikuni, fondateur au Japon de la revue ASA (Association of the Study of Art) qui avait significativement pour sous-titre « kûkanshugi » [« spatialisme »].<sup>17</sup> Pierre Garnier rappelle le début de cette collaboration :

vers les années 1963-1964, on a commencé à échanger des textes, que nous complétions, c'est-à-dire qu'il envoyait des projets avec quelques clés de vocabulaire, trois ou quatre au plus, et moi je complétais avec

---

<sup>13</sup> Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, p.22.

<sup>14</sup> David W. Seaman, « Poetic Architecture of the Avant-Garde », <http://www.thing.net/~grist/l&d/lettrist/ds-pa.htm>

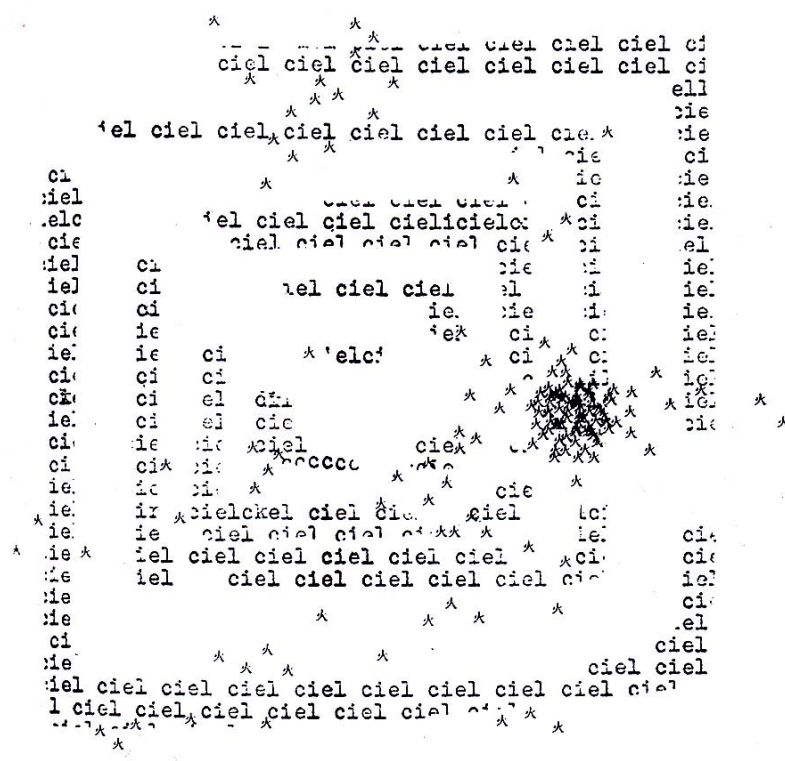
<sup>15</sup> Victor Hugo, *Journal de 1939. Œuvres complètes*, Volume VI, Paris, Editions Jean Massin, Club Français du livre, 1968, pp.715-6.

<sup>16</sup> Pierre et Ilse Garnier, *Prototypes, Textes pour une architecture*, Paris, Editions André Silvaire, collection « Spatialisme », 1965.

<sup>17</sup> Grâce à cette collaboration, Pierre Garnier s'aperçoit que la poésie expérimentale a un caractère international ce qui est corroboré aussi grâce à la revue *Vou* de Kitasono Katué (1902-1978) à laquelle il était abonné.

le vocabulaire et la graphie occidentaux. Puis je lui renvoyais les premiers résultats, il revoyait les textes, il corrigeait, je faisais de même, et peu à peu nous arrivions à un graphisme franco-japonais pas seulement à un graphisme, d'ailleurs, mais à des correspondances franco-japonaises qui nous satisfaisaient <sup>18</sup>

Ce mode créatif est intéressant, non seulement par l'échange instauré, mais aussi par le principe cumulatif des interventions qui s'arrête lorsque le poème trouve son point de stabilisation. L'emploi de plusieurs langues dans un même poème n'est pas chose rare, mais la nature des signes est fortement différente entre l'alphabet latin et l'idéogramme qui s'inscrit beaucoup plus aisément dans le visible. C'est pourquoi Pierre Garnier précise que, suite au constat de cette lourdeur de la lettre latine, ils en sont « venus en quelque sorte à râper certaines crêtes de caractères européens, à les mobiliser dans un mouvement graphique ». La recherche d'une cohérence visuelle fait l'originalité de son poème, sans pour autant reléguer en arrière plan les valeurs sémantiques et symboliques.



火

F E U

Dans un poème de leur production, seuls deux signes apparaissent à plusieurs reprises : le mot français « ciel » et l'idéogramme voulant dire « feu ». Le mot « ciel » est répété de façon à

<sup>18</sup> Jacques Donguy, « Entretien avec Pierre Garnier », Paris, 29 avril 1992, dans *Poésure et peinture*, « d'un art, l'autre », *op.cit.*, p.390.

former une surface quasi rectangulaire tandis que l'élision partielle de certaines lettres interrompt parfois le mot pour dessiner un jeu de verticales et d'horizontales, évocateur d'une structure labyrinthique. A la fois lieu et non-lieu, le labyrinthe est un espace où l'on se perd par manque de repères, tel le ciel dans son immatérialité. De même, les mots disparaissent peu à peu, pour se fondre dans le blanc du papier, créant un effet de profondeur. L'utilisation de l'idéogramme suit un procédé identique dans son rapport au visuel. Il est répété à plusieurs reprises et forme une figure spécifique en relation avec sa signification. Ces signes s'accumulent dans une partie du poème, puis se dispersent de manière inégale dans différentes directions. Si cette accumulation du signe entraîne une perte de lisibilité, elle constitue visuellement un point central d'où partent tous les autres signes. Elle est le foyer, source du feu et de l'organisation des autres signes qui se propagent comme par crépitements sur la page. De plus, la forme de l'idéogramme est évocatrice d'une étoile et trouve ainsi une autre application par sa juxtaposition avec le mot « ciel ». Cette nouvelle signification est d'ailleurs permise par la portée sémantique du mot puisque le feu est source de lumière. Les deux signes linguistiques, par leur configuration spatiale respective, fonctionnent telle une métaphore qui s'élabore par l'image. Le visuel délivre un sens spécifique et permet un rapprochement de langues diverses, mais aussi leur dépassement vers une autre langue qui relève de l'esthétique.<sup>19</sup>

L'espace de la feuille a donc pour fonction d'organiser les mots et d'élaborer des liens producteurs de sens. En effet, utiliser des mots identiques dans plusieurs poèmes peut engendrer des sens différents grâce à la configuration spatiale. C'est pourquoi, à l'extrême, il est possible de faire de multiples poèmes à partir de quelques mots. C'est ce qu'entreprend Ilse Garnier dans un recueil intitulé *Rythmes et Silence. Poèmes spatiaux*.<sup>20</sup> Elle joue avec les deux mots du titre pour composer des poèmes dans une configuration spatiale source de sens. Par exemple, le mot « rythmes » est répété à plusieurs reprises et dessine une verticale interrompue par le mot « silence » lui-même répété de sorte à former une cavité, une sorte de bulle qui se développe en périphérie.

---

<sup>19</sup> Pierre Garnier, « Préface », dans Pierre Garnier, Seiichi Niikuni, *Poèmes franco-japonais*, Paris, A. Silvaire, 1966, n.p. Voir aussi les numéros 7 et 8 de la revue *Doc(k)s* consacrés au Japon, notamment Pierre Garnier, Seiichi Niikuni, « Poème franco-japonais (1966) », *Doc(k)s*, n°7-8, 1977, p.38 et sv. L'intérêt de Pierre Garnier pour le Japon se manifeste tout au long de sa carrière poétique. Ainsi de 1976 à 1978, il a publié deux livres de poésie spatiale dédiés à Seiichi Niikuni : Pierre Garnier, *Le Jardin japonais*, tome I et tome II, Paris, André Silvaire, 1978. Puis beaucoup plus tard, Pierre Garnier publie *Le jardin japonais du poète Yu*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2006. Ce dernier ouvrage est intéressant dans la mesure où il mêle poèmes visuels et proses.

<sup>20</sup> Ilse Garnier, *Rythmes et silence, Poèmes spatiaux*, préface de Pierre Garnier, Paris, Editions André Silvaire, 1980.



```

rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
silence
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes
rythmes

```

La structure verticale du poème impose une rigueur quasi machinique perturbée par un silence rond et suave. En fait, rythme et silence sont liés, car l'un naît avec l'autre. Dans une société où le maître mot est la communication, le silence est parfois compris dans une dimension négative comme le signe d'une incapacité, d'une impossibilité. Néanmoins, le silence n'est pas une absence de bruit ce qu'a montré le musicien John Cage qui en a fait un matériel musical majeur.<sup>21</sup> Le silence a le pouvoir de manifester une réalité que vise un code musical ou linguistique. En fait, il y a une puissance dans le silence, car il assure l'existence du rythme et du son et sans lui tout ne serait qu'un continuum inaudible. Le silence est donc strictement nécessaire au langage.

---

<sup>21</sup> Voir John Cage, *Silence*, ( Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961), traduction Monique Fong, Paris, Denoël, collection « Lettres Nouvelles », 1970.

## s i l n c e

Dans ce poème qui figure le seul mot « silence », c'est le blanc de la page qui est utilisé. Ilse Garnier joue sur la répartition variable des lettres, par un étirement du mot puis par son agrégation. Cette répartition provoque un rythme lent puis rapide, une sonorité qui s'étale et se recroqueville. Ilse Garnier dit d'ailleurs à ce sujet que « le mot est un objet sonore – il le reste en poésie spatiale ». <sup>22</sup> De plus, l'élision de la lettre « e » au centre agit comme un manque, un silence au creux du langage, qui devient respiration. Le sens éclot en marge du langage, mais au cœur du poème.

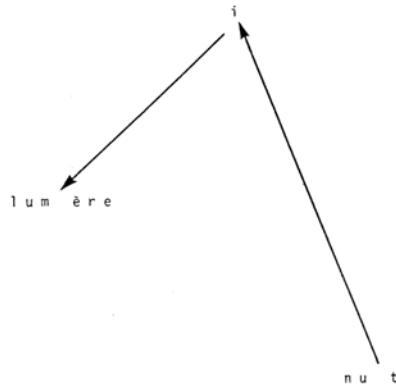
La poésie spatiale admet la diversité des signes en tant que composants expressifs du poème. Ainsi, il n'est pas rare de voir apparaître des signes de ponctuation, des dessins ou des figures géométriques. L'image est fondamentale dans l'œuvre d'Ilse Garnier ; un intérêt qui est à comprendre comme la capacité du mot à se faire image pour révéler des propriétés inusitées et ouvrir le champ sémantique. Le sens n'est plus immédiat mais se révèle progressivement en fonction d'une sémiotique visuelle. C'est le cas notamment d'un de ses recueils d'Ilse Garnier intitulé *Poème du i* qui utilise principalement des figures géométriques. <sup>23</sup> Le titre résonne comme un hommage à Kurt Schwitters qui a réalisé son célèbre poème « Das-i-Gedicht » en 1922. <sup>24</sup> Schwitters explore la présence de la lettre « i » à laquelle est adjointe deux diagonales à ses extrémités, dessinant une ligne rompue. Le signe est appréhendé dans sa capacité formelle et provoque une traversée de la page, un mouvement qui est circulation et suspension par le point du « i ». Dans le recueil *Poème du i* d'Ilse Garnier dont voici un extrait intitulé, « Passages II », un minimum de mots est utilisé : « lumière » et « nuit » disposés sans ordre sur la page.

---

<sup>22</sup> Ilse Garnier, Pierre Garnier et Jean-Pierre Depétris, « Bavardages Epistolaires sur la poésie spatiale et sonore », *A travers champs*, n°11, septembre 2001, p.6. <http://jdepétris.free.fr/pages/atc/atc11.html>

<sup>23</sup> Ilse Garnier *Poèmes du i*, préface de Martial Lengellé, Paris, Editions André Silvaire, 1981.

<sup>24</sup> Sur le rapport entre Kurt Schwitters et la poésie concrète : Ulrich Finke, « Kurt Schwitters' contribution to concrete art and poetry », *Forum for Modern Language Studies*, n°9, 1973, pp.75-85.



passages II

Les mots sont démembrés car la lettre « i » est absente et se voit littéralement propulsée en haut de la page. Disposée de la sorte, la lettre « i » est une charnière linguistique assurant la compréhension des deux mots et fait lien en tant qu'élément graphique. Si instinctivement, le lecteur lit le premier mot sur la gauche qui est « lumière », puis en dernier « nuit », le mouvement créé par les flèches, l'une ascendante et l'autre descendante, est inversé car elles donnent une direction de droite à gauche. Ainsi, un double mouvement se met en place, par la configuration spatiale et par les signes, qui est source de tension. La lumière et l'obscurité se succèdent dans un rythme sans début ni fin par l'alternance du jour et de la nuit et sans se soumettre à la linéarité imposée par l'ordre du langage. La dislocation du mot fait apparaître une densité sémantique consécutive de la spatialisation des unités linguistiques.

Mais la lecture n'est-elle pas une relation du texte au lecteur et ne demande-t-elle pas alors la prise en compte d'une position de son corps ? Pour Jean-François Lyotard, « La gauche et la droite n'ont de sens que rapportées à la verticalité propre et actuelle d'un corps qui n'est pas seulement localité, mais localisation. »<sup>25</sup> Briser le mode de répartition des lettres, pour les disperser dans l'espace, questionne en filigrane le corps. C'est ce qu'expérimente, en

<sup>25</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Editions Klincksieck, (1971), 1985, p.212.

1964, Pierre Garnier avec ses « poèmes mécaniques », lorsqu'il utilise la machine à écrire pour imprimer le mouvement de son corps :

Le poème mécanique (créé avec les lettres de la machine à écrire) est un ensemble d'éléments linguistiques articulés les uns aux autres de manière que l'action d'une force s'exerçant sur l'un d'eux puisse se transmettre aux autres et s'opposer au statisme du poème.

[...] Le poème mécanique, dans l'ensemble de sa réalisation, est une transformation de travail : le travail du poète (force, imagination, émotion, etc.) se transforme en travail linguistique (disposition, composition, mécanisme des mots, force des syllabes, accélération syntaxique...)

L'instrument le plus approprié à la création du poème mécanique est la machine à écrire.<sup>26</sup>

L'idée de texte-matière amène à concevoir le poème comme vivant et à déceler des forces : les « forces motrices » et les « forces résistantes » dues aux propriétés du papier. En fait, « la “qualité” du papier apparaissait comme le “partenaire” du poète et du poème. »<sup>27</sup> Cette création se nourrit d'une réflexion sur les outils utilisés, les supports, les formats, mais aussi sur les styles typographiques. La machine à écrire permet une création beaucoup plus spontanée et introduit une certaine vitesse de réalisation. Pour Pierre Garnier, inscrire des lettres selon cette méthode, fait surgir un en-deçà nécessaire avant toute formulation : « ce que nous enregistrons c'est une prépensée qui ne s'est pas encore solidifiée dans les mots. Qui ne s'est pas encore codifiée. »<sup>28</sup> Quand la pensée est mise en forme, elle est considérée comme matérialisée et fixée dans un énoncé stable. Une des fonctions des lettres est de « court-circuiter l'expression sociale, par une multiplication et une diffusion des traces », car le langage n'est pas neutre et subit une connotation inhérente au contexte, un contexte entendu plus largement comme étant la société.<sup>29</sup> Un tel procédé de création, qui a pour base le geste, le mouvement des doigts sur le clavier, s'effectue spontanément et met à mal la notion d'auteur omnipotent. Il invite à un lâcher prise pour que le langage s'exprime librement.

Consécutivement le lecteur n'est plus dirigé, ce qui était induit par une énonciation linéaire. Il peut parcourir librement le poème grâce à la configuration spatiale des lettres :

La poésie visuelle et la poésie phonique changent la destination du “lecteur”. Celui-ci était jusqu'alors passif. Le poème se fermait sur lui. La poésie nouvelle exige sa collaboration ; la poésie phonique est livrée notée sur le papier : c'est au “lecteur” de la réciter à un auditoire ou de l'enregistrer sur son magnétophone. La poésie visuelle est un excitant pour son psychisme : à partir des mots proposés et de

---

<sup>26</sup> Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète, op.cit.*, p.100. Concernant une telle utilisation de la machine à écrire, il faut mentionner les productions de Pierre Sylvestre Edouard (« Typestracts » 1945), Diter Rot (« Bok » 1956-59), Carlfriedrich Claus (« Letternfelder », 1959), Emmett Williams (« Konkretione », 1959), Heinz Gappmayr (« Zeichen » I, 1962) et Hansjörg Mayer (« Typoactionen », 1962).

<sup>27</sup> Lettre de Pierre Garnier à Véronique Perriol, 18 janvier 2004, Saisseval, France.

<sup>28</sup> Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète, ibid.*, p.88.

<sup>29</sup> *Ibidem.*

leur architecture, il doit faire travailler son corps et son esprit ; il doit se poser lui-même comme contenu.<sup>30</sup>

Porté par le visuel et le sonore, le lecteur procède par libre association et se fait créateur. Le corps (corps du poète et corps du lecteur) est placé au centre du processus poétique, tout comme d'ailleurs la « Sonie » le faisait puisque la poésie est « la connaissance du souffle... Là le corps se réinvente ».<sup>31</sup> En cela, « Le spatialisme crée un érotisme de situation et non plus de dénomination ».<sup>32</sup> Il ne matérialise pas un objet de désir, mais crée une situation où le lecteur est à même de vivre un plaisir esthétique.



<sup>30</sup> Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », *Les Lettres*, n°29, 30 septembre 1962, Paris, Edition Silvaire. Ce manifeste est repris dans *Spatialisme et poésie concrète*, *op.cit.*, pp. 129-137.

<sup>31</sup> Pierre Garnier, « Un art nouveau : la Sonie », *op.cit.*, p.38.

<sup>32</sup> Ilse et Pierre Garnier, « L'érotisme spatialiste », (première parution dans *Approches*, mars 1966), *Spatialisme et poésie concrète*, *op.cit.*

Avec le « poème mécanique », l'écriture devient événement dans le monde. Les lettres se répartissent dans l'espace, s'agglutinent, se superposent parfois et sont le témoignage de cette action corporelle. Pierre Garnier se souvient : « il y avait une "jouissance corporelle" à jouer avec la machine à écrire. Nous la traitons comme un instrument de musique ; il s'agissait autant que je me souviens de "jouer" de la machine à écrire, donc avec son corps – donc une résurgence du corps du poète comme instrument. »<sup>33</sup> Cette prise en compte du corps est un paramètre qui ouvre la poésie sur la performance et qui fait écho aux propos de Dick Higgins : « la poésie concrète est beaucoup plus proche du happening que du cubisme ou que d'autres mouvements artistiques : sa nécessité se situe hors d'elle-même, et elle se réfléchit réellement dans le monde extérieur ».<sup>34</sup> Une telle pratique est la justification ultime d'une poésie qui met en relation l'homme avec le monde. Le langage n'est plus engagé dans une fonction de représentation du monde car il participe au monde. Pour Pierre Garnier :

Les poèmes spatiaux sont des objets près des objets cosmiques, mais aussi des pierres ; du chant des oiseaux, des feuilles : ça pousse ainsi à partir des mots sur la page [...] C'est une grande liberté qui est en moi, c'est une composition avec des mots libres, je prends des mots, ou des figures, et je fais en sorte qu'ils chantent, qu'ils disent quelque chose l'un avec l'autre.<sup>35</sup>

Il s'agit d'une poésie universelle, voire cosmique, qui trouve sa source dans l'expérience personnelle, les souvenirs, les sensations. Cette syntaxe spatiale explorée par Pierre et Ilse Garnier n'assujettit pas le monde, car elle devient un événement, source de transformations et de mouvements, en résumé d'énergie.

Le Spatialisme et plus largement la poésie expérimentale ont ouvert de nombreuses voies qui ont des répercussions dans les pratiques contemporaines tant poétiques qu'artistiques. L'intérêt de ces poètes pour les nouvelles technologies est un fait marquant et significatif de la volonté d'une intégration du langage poétique au sein de la société afin d'exprimer une actualité de la poésie. Pierre Garnier dira d'ailleurs : « Le magnétophone, le disque, la télévision doivent créer leur propre forme de poésie ».<sup>36</sup> Et c'est à Dick Higgins que l'on doit une réflexion conséquente sur le rôle de l'ordinateur en 1970 avec son ouvrage

---

<sup>33</sup> Lettre de Pierre Garnier à Véronique Perriol, 18 janvier 2004, Saisseval, France.

<sup>34</sup> Dick Higgins, (« Structural Researches », (*The Something Else Press Newsletter*, vol.1, n°8, avril 1968), dans *FOEW&OMBWHNW, The Something Else Press*, New York, 1969, p.163.

<sup>35</sup> Ilse Garnier, Pierre Garnier et Jean-Pierre Depéris, « Bavardages Epistolaires sur la poésie spatiale et sonore », *op.cit.*, p.9.

<sup>36</sup> Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », *op.cit.*, p.6

*Computer for the Arts.*<sup>37</sup> Au-delà des nouvelles technologies, une autre compréhension du langage occidental émerge sans doute proche de l'idéogramme. Cette rupture avec l'expression poétique traditionnelle est un aspect fondamental qui engendre, selon Jacques Derrida, une temporalité et une spatialité délinéarisées et, consécutivement, la fin du livre mais le commencement de l'écriture.<sup>38</sup> Cette rupture est le signe d'une profonde mutation de l'expression poétique et plus largement du savoir. La résurgence du visuel et de l'auditif dans la poésie entraîne un éveil des sens, inusité voire refoulé, en somme une sensualité de l'expression.

---

<sup>37</sup> Dick Higgins, *Computer for the Arts*, Somerville, Massachusetts, Abyss Publications, 1970.

<sup>38</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, (1967) 1997.