

Jean-Claude Grosjean, *Poésie*, N.R.F., Gallimard, 1967, 121 feuillets; Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, N.R.F., Gallimard, 1968, 202 p.;

Léon Somville

Volume 2, Number 3, décembre 1969

André Gide

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500103ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500103ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Somville, L. (1969). Review of [Jean-Claude Grosjean, *Poésie*, N.R.F., Gallimard, 1967, 121 feuillets; Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, N.R.F., Gallimard, 1968, 202 p.]. *Études littéraires*, 2(3), 372–378.
<https://doi.org/10.7202/500103ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1969

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

« transfigurée par la science des hommes » et affranchie par les acquisitions de la technique. La découverte du réel est associée, chez Rimbaud, à une vision qui se situe au niveau de la réalité mythique.

Les pages les plus originales de l'essai de Marcel Ruff sont celles consacrées à l'étude de l'évolution du style et de la technique poétique. Rimbaud use d'abord d'un vocabulaire réaliste et brutal, tout en respectant les lois traditionnelles de la versification ; la forme du sonnet, par le « mouvement dramatique » qu'il lui imprime, permet d'accueillir les violences verbales et de faire valoir la puissance incantatoire du langage. Dans les *Derniers Vers*, Rimbaud procède au contraire à la « désarticulation » du vers en choisissant les mètres impairs, en brisant les rythmes et en préférant l'assonance à la rime. Cet affranchissement de la prosodie lui permet de créer une poésie qui acquiert la fluidité du liquide et qui tire parti de toutes les ressources visuelles et auditives du langage. Le poète tend vers ce style elliptique qui sera l'apanage d'*Une saison en Enfer* et surtout des *Illuminations*. En passant des vers à la prose, Rimbaud ne cède en aucune manière aux prestiges de l'éloquence, au contraire il recherche davantage qu'auparavant la concentration du style afin d'atteindre à cette « prose de diamant » dont parle Verlaine. C'est dans les *Illuminations* que Rimbaud témoigne de la maîtrise la plus totale des moyens du langage. Il parvient à évoquer la vision d'un univers concret, qu'il soit *réel* ou *fictif* par « un rassemblement d'éléments hétéroclites », définissant les pouvoirs nouveaux de l'image poétique. Comme l'exprime justement M. Ruff, les poèmes des *Illuminations* « sont tous *signifiants* » de telle sorte que la beauté diamantaire de l'expression ne saurait dispenser la critique et le

lecteur de chercher à en saisir la signification secrète.

Marc EIGELDINGER

Université de Neuchâtel

□ □ □

Jean-Claude GROSJEAN, *Poésie*, N.R.F., Gallimard, 1967, 121 feuillets ;

Pierre GARNIER, *Spatialisme et poésie concrète*, N.R.F., Gallimard, 1968, 202 p.

M. Pierre Garnier, professeur au lycée d'Amiens, a donc résolu d'exposer la *synthèse* (on ne dit plus « manifeste ») des idées maîtresses du dernier mouvement poétique : le Spatialisme.

La poésie « concrète » à laquelle on tend depuis une quinzaine d'années, proteste à sa manière contre la dégradation de la langue commune, jargon de la diplomatie et des bureaux, et de la langue littéraire, soupçonnée de « truquage ».

Dans la vie sociale, les signes qui nous servent à communiquer, sont dotés d'un certain sens ; phonétique ou syllabique depuis les Phéniciens, comme chacun sait, l'écriture est un médium (ou canal) indispensable à la langue ; elle dissocie le signe de l'objet représenté. Ce divorce est celui des « langues fondées sur des postulats très anciens, nés aux temps indo-européens où le pâtre poussait son troupeau, où la terre était plate, où l'homme divisait tout naturellement le monde visible en un sujet actif ou passif, un verbe, un complément. » Anthropomorphisme naïf ! Aujourd'hui, nous savons que « l'univers n'(est) pas descriptible » : il fuit de tous côtés. C'est à peine si les sciences parviennent à

en donner quelque idée par leurs formules.

Le recours obligé à la formule mathématique consacre l'impuissance du langage ordinaire : nos signes, encombrés de sens multiples, englués dans une syntaxe archaïque, ne retrouveront grâce aux yeux du poète spatialiste qu'à la condition non pas de représenter l'objet ou le concept par des symboles conventionnels (c'est-à-dire usés), mais de restituer au corps (par la vue, le toucher, l'ouïe . . .) la jouissance de cette idée, de ce concept.

Jadis, gracieusement ondulée, la lettre *M* avait un sens : « eau ». Depuis, le sens s'est obscurci, mais le Spatialisme n'est rien d'autre que la

revendication du sens, de tous les sens que peuvent revêtir, pour ceux d'entre nous qui restent capables de sentir, les signes d'une langue depuis trop longtemps séparée de son contexte naturel : le monde, le cosmos.

Car la langue est dans le monde comme un objet. Ce que la pierre est au sculpteur, la lettre l'est au poète ; liberté est donnée à l'un et à l'autre de tailler dans leur matière favorite. La poésie est dite concrète dans la mesure où, échappant aux discussions philosophiques, politiques, métaphysiques, elle transforme en *matière* le signe linguistique : le *M* redevenant eau (idéalement). Tel poème de l'auteur, dont nous citons la première ligne :

SOLÆLSOLAILESOLEILSOLÆLSOLAILESOL,

vient après ce commentaire : le son *O* « peut être visuellement — et sans grande modification de la prononciation : eau, oiseaux, chevaux, sot, aulx, broc, etc., c'est-à-dire contenir en lui l'histoire de la langue et enrichir ainsi l'énergie visuelle ».

Le passage de la matière à l'énergie, de la lettre à l'idéogramme, réalise l'ambition majeure du Spatialisme : redonner au poète un pouvoir de création dont la langue usuelle le frustrait ; à l'image du savant, il a fracassé le « noyau » (linguistique) . . .

« Le Spatialisme passe sans cesse de la phrase-matière au signe-énergie cherchant à échapper à la banalisation du lisible . . . »

« La langue n'est plus un code à penser, un code pour communiquer mais une matière que l'on anime. »

Ce n'est pas qu'avant le Spatialisme, la poésie n'ait cessé d'attendre son heure. Il semble, au contraire, que M. Pierre Garnier

prenne soin de poser quelques jalons : le « Coup de Dés » de Mallarmé, les « Calligrammes » d'Apollinaire, les mots en liberté futuristes ou dadaïstes, le lettrisme d'Isidore Isou . . . Tentatives louables, mais isolées. En fait, les seuls théoriciens qui firent école, les cubistes, les surréalistes, se sont, pour leur part, tout à fait fourvoyés ; le Spatialisme se refuse à les suivre.

Pierre Reverdy et André Breton sont tenus pour responsables, l'un d'une théorie aberrante de l'image, l'autre d'une illusion entretenue à propos de l'inconscient.

Critiques pertinentes . . . La célèbre définition de Reverdy (l'image comme « rapprochement de deux objets aussi éloignés que possible ») pêche par un intellectualisme que les surréalistes eux-mêmes ont trouvé excessif. En effet, la loi de toute métaphore est de détourner un mot de son acception pour lui faire signifier autre chose, *de quoi l'esprit se satisfait*. Or, Reverdy exigeait que l'esprit sanctionnât le

choix de l'image ; le Spatialiste retrouve là son principal ennemi : le paramètre sémantique.

Les surréalistes ont visé à formuler l'inconscient. Comme si des phrases, « même les plus belles », pouvaient perdre ce dont l'usage social les a accablées : leur valeur de signes utilitaires renvoyant à des sens dûment répertoriés — et restituer une réalité dont le syllabisme de l'écriture les a définitivement dépouillées ! « Truquage qui consistait à identifier l'objet et son représentant » !

On voit ce que reproche M. Pierre Garnier aux maîtres de l'entre-deux-guerres : sous couleur de renouveler la métaphore (le « stupéfiant image » !), cubistes et surréa-

listes ont continué d'aligner des mots, offrant à la raison discursive motif à s'exercer. La nouvelle règle est à chercher dans l'« isomorphisme » et non dans la sempiternelle tendance à l'analogie. (Le vocabulaire des sciences est très en faveur chez les Spatialistes !) Ce n'est plus entre les concepts véhiculés par les média du langage que s'établissent les équivalences, mais entre la *lettre* et l'*objet*, la *forme* et le *contenu*. « Le poème produit = objet usuel. » Cette pyramide renversée, je la vois, et rien de plus. Elle flatte la vue ; elle est plaisir de la rétine, et non œuvre à lire, ni même œuvre durable : le Spatialiste accepte de remplacer le terme « œuvre » par le terme « jeu » . . .



« À l'extrême la conception du poème est simultanée à sa réalisation. Donc élimination presque totale de la pensée, de la réflexion, de l'inconscient, expulsion de la philosophie et de l'histoire. »

Voilà, pour tout dire, intenté le procès de l'hermétisme : la poésie du XIX^e finissant avait vu grandir sa séduction sur les meilleurs esprits (Rimbaud, Mallarmé. . .). Les Spatialistes le rappellent volontiers : nous vivons au siècle de l'affiche. Quelle occasion pour la poésie de retrouver une « utilité » ! La réclame la plus vulgaire est spatialiste à sa manière : elle réussit en tout cas, par un montage ingénieux, à impressionner les foules, à se fixer dans leur mémoire (ce qu'un texte hermétique réalise rarement) :

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

« Il était logique que notre époque, attirée de plus en plus par l'image, les courbes des statistiques, les signaux, la mise en pages, la sensation visuelle, l'intensité, la brièveté, accorde une attention plus soutenue que les autres à la « visualité » du poème. Nous obéissons moins à la rhétorique qu'aux réflexes — fondés presque toujours sur la vue — l'affiche, le slogan, l'exposition prenant un rang toujours plus haut dans les manifestations sociales . . . »

Ce n'est pas un des moindres attrait — ou atouts — du Spatialisme que de redéfinir une certaine « logique », une certaine théorie de l'« image » adaptées au goût du temps. Dans le même ordre de réflexions, M. Pierre Garnier justifie l'usage de ces instruments qui refont de l'artiste un artisan : le magnétophone, support de la parole instantanément fixée ; la machine à écrire, jeu musculaire exercé librement ; l'écran, où le graphisme s'acquitte en mouvement.

Enfin, par le truchement de l'idéogramme, est affirmée une vocation supranationale : dépourvue d'un contenu phonétique propre aux langues nationales, l'« œuvre » est déchiffrable n'importe où, en quel que pays que ce soit, pour n'importe qui. Certes, le sémantisme est sacrifié, et avec lui la « culture » (comme transmission de valeurs reconnues dans un groupe donné), mais...

« par ce sacrifice, nous gagnons une mobilité et une extension sans précédent — et aussi le rapprochement soudain de la terminologie des autres arts visuels ou acoustiques ou tactiles. Nous perdons l'amour des choses et des êtres terrestres qui était lié au sémantisme — mais n'était-ce pas là un médiocre amour qui ne venait que du discours et qui laissait indifférents les choses et les êtres concrets, n'était-ce pas là un amour de rhéteur ? »

Comment ne pas s'étonner qu'un titre aussi banal : *Poésie* soit apposé sur un livre insolite, le dernier recueil de Jean-Claude Grosjean ? Ce choix ne cache-t-il pas une intention secrète : justifier d'abord ce qui sert d'enseigne ; bref, par le poème, décrire l'essence de la poésie, réaffirmer ses pouvoirs ? En tout cas, le contraste est plaisant entre l'apparente modestie de l'en-tête et le modernisme agressif du format. Au

lecteur de trouver place dans sa bibliothèque pour un volume trois fois plus haut que large (10,5 cm × 29,5 cm) ! Mesures symboliques : voilà une poésie qui renie « le cadre fixe, raisonnable ». À propos nouveau, apparence nouvelle. Au demeurant, avant 1914, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay s'étaient déjà risqués à donner à la *Prose du Transsibérien* des dimensions encore, plus saugrenues : 2 m × 0,36 m.

À la lecture, une autre surprise nous guette : chaque poème semble avoir été écrit sur l'un de ces rouleaux de papier qui équipent les machines à calculer ; une lettre est séparée de la voisine par un espace double, triple, etc. Quand l'ordonnance l'exige, les lettres d'un même mot s'étagent :

p o é s i e
j c
g r
o s j e a n

Le moins paradoxal n'est pas que l'ensemble reste parfaitement lisible : d'abord agacé, le vulgaire se résigne à ce qu'on dérange ses habitudes, puis — là réussit le coup d'audace — redécouvre le plaisir de lire, lire vraiment. À l'heure où il est de mode d'embrasser d'un coup d'œil l'ensemble de la page, nous voilà de nouveau contraints à déchiffrer un texte, de la même manière qu'un Grec ou un Romain déchiffraient les inscriptions. L'œil rassemble ce qui a été dispersé à dessein ; le sens surgit comme la récompense d'un effort, d'une tension, la lecture retourne à l'épellation.

L'impression : le mot s'inscrit, isolé, sur la première page. La *table* nous indique qu'il s'agit là d'un titre, le recueil étant divisé en sept parties, numérotées de un à six à partir de la seconde. Faut-il en conclure qu'*l'impression* a été détaché de l'ensemble et qu'il est placé en tête en vertu de son importance particulière ? Nous le tenons pour

capital : une réflexion s'y développe sous forme d'allégorie sur les buts de la poésie, de toute poésie même. L'allégorie tend d'ailleurs au mythe ; sans être jamais explicite, la référence aux schèmes du platonisme nous paraît suggérée à plus d'une reprise.

La syntaxe n'étant pas mise en cause, nous pouvons utiliser le terme « phrase » pour désigner cette entrée en matière :

l a p a g e
i n a n i m é e

h a s a r d e u s e
s u b s t a n c e
é l a b o r é e

r e f l e t p â l e
d e l'ê t r e
a u x

b a t t e m e n t s
p e r c e p t i b l e s
q u e l e m o t
b l o c s o u p l e
é p a n o u i
a b s o r b e

l a i s s a n t l à
s o n é c h o
l' é c r i t u r e

On distingue les îlots sémantiques suivants : *page*, *substance*, *être*, *mot*, *écriture*. La hiérarchie va évidemment de l'être à l'écriture. Par nuances dégradées, l'être (premier) se reflète sur la page (substance élaborée, seconde) ; le reflet s'actualise dans le mot, qui lui-même laisse une trace par l'écriture. Grosjean conçoit donc un système de relations où la page est à l'être comme l'écriture au mot : reflet ou écho traduisant la dépendance du déterminant par rapport au déterminé. Spontanément ou d'une manière réfléchie, tout écrit relève d'une entreprise à visée métaphysique : les « battements » de l'être se perpétuent dans l'écriture, à la condition que l'« impression »,

ajoute le poète, « déborde le cadre fixe, raisonnable de l'espace résigné, l'abri serein pour longtemps des éclairs éphémères ».

D'entrée de jeu, cette imagination d'un être qui trône et n'offre à la connaissance que le reflet de lui-même, soulève bien des réminiscences (VII^e livre de la *République*). Le rapprochement s'impose avec plus de force encore quand l'« impression » (ou la « page ») est invitée à quitter son « abri »...

l e s m u r s v i d e s
c i m e n t é s
d h a b i t u d e s

La spéculation du poète a choisi comme point de départ la vieille notion de substance (plan ontologique), mais son cheminement voit se dramatiser une action : le sens n'est pas plus limité par la page que l'homme n'est prisonnier de la caverne ; leur destin idéal est de se libérer, de franchir

c e s l i m i t e s
s i p r é c i s e s
q u e l' e s p r i t
s u r m o n t e
a i s é m e n t

L'impression est taxée d'« indécence de l'âme », tant est grande son audace. S'il faut établir une équivalence entre « page » et « impression » pour garder au second terme le sens, qui convient, de chose imprimée, il reste donc à distinguer entre ce que l'auteur nomme le « cadre fixe » et le « nuage volubile », image heureuse par laquelle se définit le dynamisme propre à la poésie « ouverte » (R. Nelli). Le poème, fût-il *imprimé*, tend à dépasser ses bornes. Qui l'attire ? À l'exemple du mythe platonicien sont désignés la « lumière », le « soleil ».

Enchaîné à une « raison désuète », l'homme est « esclave ». Il se sauve par la témérité, qu'alimente la pro-

messe, particulière à notre époque d'un monde « neuf, net, pur ».

Pensée abstraite s'il en est, mais que la langue habille magnifiquement. À la recherche d'une « croyance », l'homme contemporain définit son *âme* par l'exubérance. L'excès est sa mesure, depuis que

I m p o s s i b l e
c h a q u e j o u r
r e c u l e

Est soulignée l'extrême liberté dont nous jouissons : l'univers n'est plus ce système clos, geôle de l'homme. D'avoir quitté le centre, l'homme nouveau s'est peut-être exposé à quelque danger, mais, « acceptant de jouer l'absurde provisoire », il sent l'infini à sa portée.

L'auteur rejoint sans peine les préoccupations majeures de son temps. Si l'impression tend à conquérir tout l'espace, elle se conforme à l'image de la conscience actuelle ; elle épouse l'élan de la connaissance :

t a n t
j a m a i s
j a i l l i t
d e s p o r e s
d e l é c o r c e
i n t e n s e
l a c o n s c i e n c e
d e m b r a s s e r
d é t r e i n d r e
l e s c e l l u l e s
a n o n y m e s
r e s p o n s a b l e s

... Le passage de l'ontologie à la poétique avait été pressenti dès la première page : le poème reflète l'être. Autant dire que l'être n'est jamais mieux appréhendé que par le langage : l'étape est vite parcourue. « Poésie, panacée souveraine de l'esprit. » Par contrecoup, le mot « impression » revêt un sens philosophique. L'acception matérielle est abandonnée. Si le poète est vraiment celui « qu'une impression terrasse », c'est dans la mesure où

elle concerne un certain état mental où domine l'émotion. « Content du choc ressenti », le poète entrevoit la possibilité d'*ordonner* le monde à partir d'une intuition non mensongère (opposition de l'intelligence intuitive à l'intelligence analytique) :

à p a r t i r d u n
f r é m i s s e m e n t
t o u t
s o r d o n n e

La distinction opérée entre ces deux sens du terme « impression » l'est à nos propres frais. En effet, il semble que Grosjean tienne les deux opérations pour simultanées, ce qui nous renvoie au manifeste spatialiste, tout préoccupé de faire coïncider inspiration et création. Ainsi, l'« ordonnance » s'opère conjointement dans le monde et sur la page.

v o c a t i o n
c o n c e p t i o n
f i n a l e m e n t
s e
c o n f o n d e n t

Vérité de l'expression : « le langage des faits »...

... u n f a i t
s i m u l é
o u r é e l
s i n s t a l l e
i c i
s e u l t é m o i n
l a p a g e v i d e

L'être pris au piège du mot :

l i d é e s e
b a i g n e
d a n s l a m a r e
d u f a i t

Fait accompli, dirions-nous, mais réussite provisoire. Le sort ne permet pas que l'être soit longtemps retenu. Son *reflet* seul nous parvient, même si notre allégresse y voit le soleil (« le soleil joue éclatant... »).

« L'unique, l'irremplaçable émotion secrète, cosmique, d'entretenir

une flamme concevable, intérieure » dure le temps de faire participer les sens (« ouïe, vue, tous nos sens ») à la fête de l'intellect, de connaître la vérité simple des choses, d'« opérer la nature d'appendices imaginaires ». Temps limité: il n'est rien qui puisse assimiler l'être à son « reflet passager », la mort de l'impression est aussi fatale que démesurée sa croissance (« l'impression enfin soumise irradie d'aise d'être et sitôt meurt »). Le poète retourne au bercail, au néant. La vérité sera toujours trop immense pour habiter notre demeure: « ses oreilles trop longues sous le porche ne passent plus ».

* * *

M. Pierre Garnier, le théoricien, et M. Jean-Claude Grosjean, le poète, tombent d'accord sur plusieurs points de doctrine. Les formules du second ne sont pas moins ingénieuses que celles du premier.

a) Le mot, la lettre, sont appelés à des usages nouveaux. Le poème est « un espace pur où la lettre... joue... où... le mot s'évertue à fixer l'unique contour »; « récif sur l'océan blanc la lettre... est unique soutien du mot »; elle constitue (la formule est ingénieuse) le « prêt à tout dire ».

b) Dans sa forme, le mot évoque une histoire, exhume un passé ancien, participe de l'universel: « le mot... cri ravi de l'être indéfini », « ses racines plongent profondes dans l'antique ivresse ». Se modifient par conséquent les concepts routiniers de « livre » ou de « culture ». Porteur de « mots », le livre ne répond plus à une construction logique; « lit (défait) de lignes ou traits », « semis qui offre au monde un chant », il se présente tel un « obscur manifeste lyrique, ... planté de mots noirs, serrés ». La culture sort de ses ghettos: « l'art simple de mots posés sans façade

heurte un cénacle... acharné à prôner la culture »; « du passé dépassé, ressassé, tout s'effondre ».

c) L'image poétique subit une mutation. De métaphorique, elle devient purement visuelle, ayant trait à l'effet produit par une certaine disposition typographique: « opaque, fragile, périple d'une plage, image, poème ».

d) Le poète avoue pactiser avec la vie et l'art. Ferveur rescellée. Il se nomme candidement « artisan-ouvrier », « rêveur désireux d'émouvoir ». L'ingénuité redevient à la mode, la littérature cesse d'être mise en procès. Bientôt, l'on pourra préférer sans crainte le mot « écrivain » et reléguer au musée des bizarreries « écrivain » ou « scripteur ». Grosjean prête au poète la « faim d'écrire, d'offrir »; « son travail le ravit sans le gêner »: « construire avec des mots une émotion esthétique nouvelle ».

La littérature redécouvre, par le détour qu'elle effectue dans le « semis » des mots-objets, la vocation du jeu, qui garantit sa spontanéité. Serait-ce la fin de cette maladie que Paulhan avait magistralement diagnostiquée: « les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres »?

L. SOMVILLE

Université Laval

□ □ □

Clément MOISAN, *L'Âge de la littérature canadienne*, Montréal, éd. HMH, 1969, 193 p.

Cet essai est l'un des trois gagnants du concours parrainé par la compagnie « Imperial Tobacco » lors de l'année du centenaire, sur le thème « le Canada en l'an 2000 ». Que ce livre ait remporté un tel prix est plutôt surprenant puisqu'il s'attache plus à la littérature présente ou passée qu'à celle de