

Inter

Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XX^e siècle

Giovanni Fontana

Avant l'oeuvre
Number 118, Fall 2014

URI: id.erudit.org/iderudit/72610ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontana, G. (2014). Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XX^e siècle. *Inter*, (118), 75–77.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2014

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/>]

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

Le dernier souffle de Pierre Garnier : la parole poétique d'un des protagonistes de l'expérimentation du XX^e siècle

► GIOVANNI FONTANA

Le 1^{er} février 2014, Pierre Garnier est décédé à l'âge de 86 ans. Son travail de poète, commencé dans les années cinquante, marque un vaste domaine de la recherche intermédiaire. Dans les années soixante, avec sa femme Ilse, il théorise la poésie spatiale. En 1963, il publie son « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » (*Les lettres*, n° 29) et « Un art nouveau : la sonie » (*Les lettres*, n° 31). Il s'agit de deux textes théoriques qui ouvrent des espaces visuels et acoustiques mémorables.

Né à Amiens le 9 janvier 1928, il nous a laissé une centaine de livres de poésie et de prose. Pour lui, la langue est une matière sonore et visuelle, et l'espace en exalte les qualités dynamiques. Dans sa poésie, il crée des tensions et des vibrations. Il libère les énergies potentielles et amplifie les énergies réelles. En fait, dès le début des années soixante, Pierre Garnier est à la recherche de nouvelles syntaxes et structures linguistiques, considérées comme des instruments d'animation d'espaces de communication externes aux codifications courantes.

Dans son « Plan pilote fondant le spatialisme » (*Les lettres*, n° 31), Pierre Garnier ne considère pas la page comme un simple support, mais comme le champ d'action dans lequel il peut construire le poème : le geste inscrit dans l'espace de la page acquiert une valeur poétique et insufflé de l'énergie aux lettres, aux syllabes, aux mots qui sont organisés grâce à de nouveaux procédés syntaxiques de type géométrique. La poésie laissera transparaître sa valeur matérielle et deviendra objet. Pierre Garnier insistera même sur les valences « topographiques » du mot écrit. Dans son manifeste historique, il écrit que certains mots possèdent des topographies admirables pour celui qui sait les voir.

Bien qu'insistant sur le rôle fondamental de la perception visuelle, le travail de Garnier reste, de toute façon, essentiellement et délicieusement poétique. Il ne s'aventure jamais vers la peinture. À plusieurs reprises, il soutient que la poésie visuelle n'est pas une forme d'alliance entre la poésie et la peinture. La poésie visuelle est une poésie à l'état pur.

Il considère l'espace visuel comme un champ extraordinaire pour l'activation de relations poétiques. Ou plutôt, il le choisit comme une véritable donnée structurelle. Les mots, les phonèmes et les lettres sont soutenus par d'invisibles nervures spatiales qui, dans un jeu réciproque de soutien, sont lancées et relancées par le même matériel verbal. Les mots sont disposés comme des grumeaux de sens qui s'animent grâce aux relations géométriques d'une pureté absolue. Clairs. Transparents. Il s'agit de mots-objets qui englobent en eux-mêmes les caractères des géométries

suggérées par les relations qui les innervent. Il s'agit de dispositions spatiales qui engendrent des tensions, de rapports géométriques qui finissent par devenir des « mots ». Il s'agit de rencontres, d'accrochages, de fusions et de diffractions, de reflets, d'associations et de divergences, de conjugaisons éthérées et de nœuds matérialistes, de liens visibles et invisibles. Il s'agit de formes poétiques qui exaltent les lettres et les mots, où les mots doivent être considérés comme des événements ou des objets.

À partir de ses premiers « Poèmes à voir » (« Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », *Les lettres*, n° 29), l'espace est le champ d'impacts violents ou de légèretés insolites. De concrétions ou de pulvérisations. De découpages avisés et de recoupes surprenantes. D'alignements. De superpositions. De glissements. De décompositions et de recompositions. D'articulations. De stratifications engendrant des sonorités optiques. De frétillements. D'essais. D'animations. C'est comme si les mots étaient mis en scène. Et en effet, ils s'animent sur la page en interprétant des rôles précis. Parfois avec une valeur mimétique. Parfois avec une valeur symbolique. Souvent avec un découpage bruitiste et des valences sonores. Il s'agit de mots qui, même s'ils semblent cristallins et légers, laissent transparaître tout le poids et l'épaisseur des dynamiques du langage, le sens du temps, la densité sensorielle et mystérieuse d'un univers de signes et de sons qui ont leurs origines dans les plus lointaines obscurités, qui savent où et quand poindre dans les méandres des viscères et des cerveaux, tandis que la nature délivre ses premières lueurs de culture.

Ces mystères renfermés dans les mots peuvent s'illuminer parfois grâce aux sollicitations des relations géométriques en acte. Des étincelles peuvent se produire à l'improviste. Des sons effarants peuvent être perçus. Des profils inattendus semblent révélés. Sur la ligne d'horizon des mots aux géométries interne et externe, la « lecture » provoque des métamorphoses qui creusent dans les formes tout en libérant de nouveaux sens. Les textes dénoncent leur mobilité et, de toute façon, stimulent la participation du lecteur qui doit se laisser « impressionner » par des sollicitations psychophysiques. Dans l'œuvre de Pierre Garnier, en effet, l'aspect cinétique de nombreuses compositions joue un rôle important de par des dynamiques internes ou externes à matière verbale. En tout cas, la participation active du lecteur est recherchée explicitement par Garnier et, parfois, elle est même théorisée.

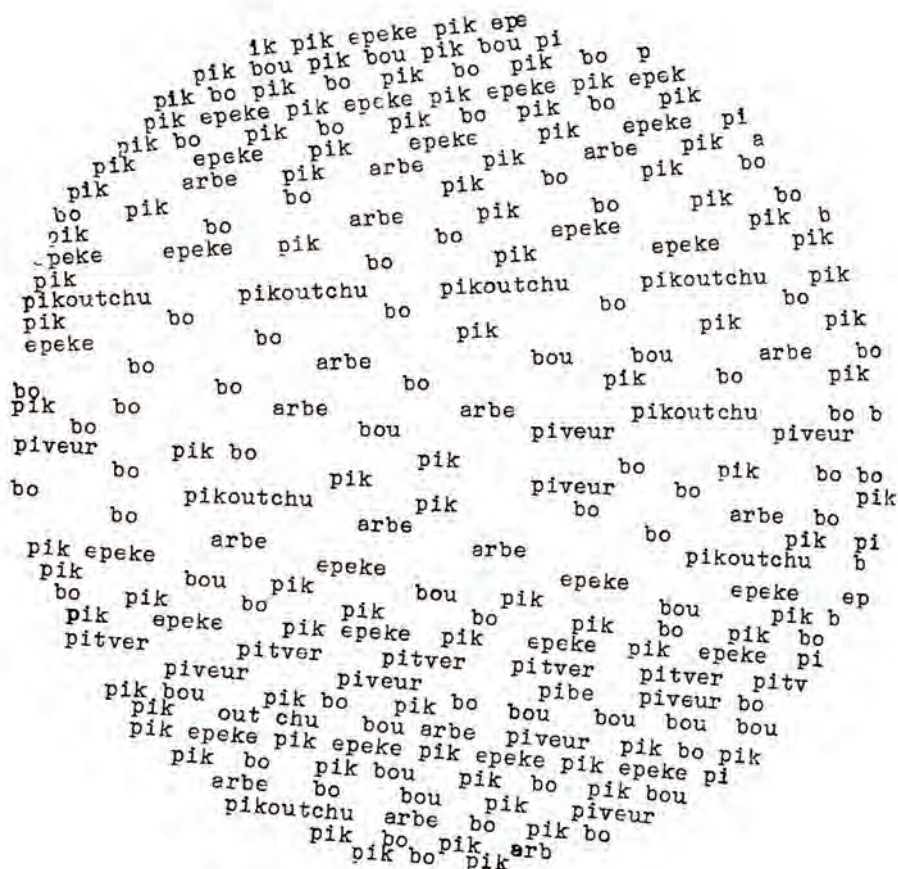
En différentes occasions, les mots se libèrent du caractère bidimensionnel du plan, par exemple quand les données

```

teurt
trele
t
t
t
t
ele
t
t
t
rtr
urtre
eurtrele
t
t
trele
t
t
tr le
teurtrele
t
t
t
t
le
le
le
ele
ele
trele
t
t
rtr
urtrele
t
t
trele
eurtrele
t
t
teurtrele
tr
tr
t ele
urt ele
t
t
tr
trele
rt
t
t
t

```





volumétriques impliquent de nouvelles articulations syntaxiques, comme dans les *Poèmes géométriques* (André Silvaire, 1986), quand les éléments tridimensionnels sont évoqués par l'application de techniques de géométrie descriptive élémentaire, ou comme dans son *Jeu de cubes* (Quatenaire, 1988), où les développements de surfaces cubiques, à découper et monter, comprennent sur chacune de leur face des jeux textuels plurilinguistiques dans lesquels le contenu poétique de chaque voyelle ou consonne est exalté.

Pierre Garnier prétend que les voyelles sont « actives » par elles-mêmes. Du reste, il porte constamment en grande considération la leçon de Rimbaud. Les voyelles comportent des connotations et des auréoles visuelles et acoustiques, évoquent des couleurs et vibrent de sonorités denses, fortes, multiples. Elles ont la capacité de paraître toujours fluides, bien qu'elles maintiennent leur spécificité matiériste. Pierre Garnier met très bien en évidence ces concepts en s'arrêtant sur l'*Album à colorier* (André Silvaire, 1986) de sa femme Ilse, qui se consacre également, avec une grande finesse, à la poésie de l'espace.

Le nouveau poète – tout comme son « lecteur » – doit acquérir une conscience spatiale spécifique. Ainsi le matiérisme de la parole exaltera-t-il, de manière paradoxale, sa valence transcendante puisque c'est dans la dimension spatiale qu'elle apparaît comme le synonyme de la pureté absolue. Le mot a une valeur en soi et ne renvoie à rien d'autre qu'à lui. Dans cette optique, le poème paraîtra « instable »,

tant des points de vue visuel que conceptuel, à travers des ouvertures et des profondeurs perspectives toutes comprises dans le texte, sans aucune sortie externe. De là se trouve tout le sens des choix structurels – et formels – opérés en insistant sur le mot-objet, souvent avec des interventions presque chirurgicales, parfois en jouant sur la plasticité de la répétition ou le trouble causé par la permutation. Des amoncellements, des convergences, des concertations, des focalisations, mais également des démembrements sont réalisés dans une partie tout à la fois fantasmagorique et élémentaire de vibrations, de « constellations », pour citer Gomringer, qui soulignent la réciprocité des influences entre la parole et l'espace. La constellation, en effet, est établie par le poète qui détermine l'espace. L'espace détermine la valeur des corpuscules disséminés en des figurations libres. Et les constellations de corpuscules déterminent la valence de ce même espace. C'est une façon de concevoir la syntaxe et de soutenir la valeur en soi de la poésie. Selon Gomringer, avec la constellation, on met quelque chose au monde : la constellation est une réalité en soi et non un poème sur quelque chose d'autre.

Comme dans les *Poèmes mécaniques* (André Silvaire, 1965) où des paysages improbables sont dessinés, passant du visible à l'invisible, dans la croissance progressive de regroupements de corpuscules de lettres, de phonèmes, du silence vers l'écho, des espaces acoustiques se dessinent, déformant la géométrie de l'espace afin d'entrer dans le flux polydimensionnel

du temps qui devient un espace autre, un espace au-delà, au-delà de toute limitation planimétrique et volumétrique. Et avec l'espace sonore, nous entrons dans une dimension à la plasticité nouvelle, celle qui, avec fluidité, privilégie les séquences qui se succèdent les unes aux autres.

Dans la poétique de Pierre Garnier – et d'Ilse, qui a joué dans ce contexte un rôle théorique et créatif déterminant –, un des fondements de la poésie est le *souffle*. Le souffle « transforme le corps en lumière », réalise la métamorphose du « sang lourd »¹ en fluide éthéré. Le souffle est un élément de communion entre la corporéité et l'incorporéité. Par une référence évidente à l'alchimie, Pierre Garnier le compare à une roue fulgurante qui, dans son mouvement, s'enfonce d'un côté dans la terre sèche et putride mais, de l'autre, frôle « le ciel, les ailes, les anges ». Le souffle consume les corps, l'univers poétique est créé par le vidage de ce même univers : c'est là que le corps doit être réinventé. Pierre Garnier écrit encore : « J'appelle poésie la connaissance du souffle. » Puis : « Je respire, donc l'univers est [...] Et si l'univers est, je peux me réinventer². » Il peut se réinventer en tant que partie de l'univers qu'il a lui-même dessiné. L'énergie du souffle et la puissance de la respiration donnent au poète la possibilité de créer de nouveaux univers. La sonie, nouvel art du son, doit franchir la barrière des langages pour redécouvrir l'énergie du langage. La sonie doit renoncer à l'expression pour se transformer en énergie pure.

Pour Garnier, le souffle est une essence malléable signifiante. En annulant la poésie traditionnelle en vers, faite de mots, de phrases articulées linéairement, le poète soutient la nécessité de redéfinir radicalement les espaces créatifs en abattant toutes les conventions. Mais le souffle n'est pas utilisé dans un sens réductif, dénué de structures de création ; au contraire, il doit amplifier les espaces et élargir les horizons. À partir du souffle, on peut réinventer une langue avec une nouvelle syntaxe, de nouvelles structures de composition qui ne seront plus organisées selon la triade sujet-prédicat-complément.

À partir du souffle, un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée, peuvent naître en libérant la poésie de son poids, du poids des phrases et des mots : « [J]e peux [réinventer un monde et] me réinventer. » Le souffle est énergie, vibrations, ondulations, radiations. Et il ne peut pas, ici, ne pas se souvenir du concept de Giordano Bruno de « *spiritus* »³ en tant que souffle vital, respiration universelle.

Étant parvenu à capter toute la magie du souffle en tant que substance sonore grâce à l'utilisation du magnétophone qui a joué un rôle important dans la poésie sonore de ses débuts, Pierre Garnier ne se contente pas de cela et aspire à d'autres univers créatifs et communicatifs impalpables : « À présent je peux attendre. Attendre jusqu'à ce que de nouvelles machines permettent de travailler avec un souffle plus profond que le souffle même, avec les énergies et les ondes⁴. » Il entrevoit l'explo-

sion d'un nouvel univers technologique, d'une nouvelle civilisation dans laquelle les ondes et les vibrations seront considérées comme un média communicatif direct, sans « l'intermédiation lourde du langage »⁵. Cela dépasse l'idée même de l'objet sonore, comme si l'on pensait à un monde du silence : un monde situé au-delà des limites du son, dont le souffle représente la frontière où l'on peut tirer profit des charges électromagnétiques du corps et des vibrations télépathiques de l'esprit pour atteindre des empathies communicatives singulières ; un monde immatériel, constitué d'énergie pure, où les sujets se perdent dans la pureté du flux de la communication.

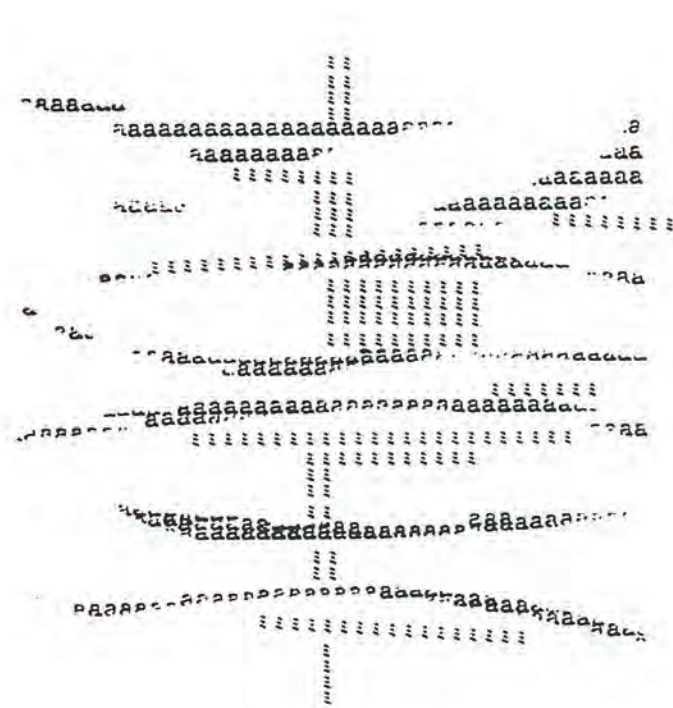
L'image singulière de la roue du souffle de Pierre Garnier qui frôle les anges⁵ renvoie à la langue des créatures célestes au sujet de laquelle Cornélius Agrippa⁶ s'exprimait en ces termes : « La façon de parler des anges, tout comme leur figure, échappe à notre compréhension. Nous ne pourrions pas parler sans la langue et sans les autres organes de la parole que sont la gorge, le palais, les lèvres, les dents, les poumons, l'artère spirituelle et les muscles pectoraux, qui reçoivent de l'âme leur impulsion. Pour parler à une personne distante, il faut élever la voix et pour parler à une personne proche, il suffit de lui murmurer les mots à l'oreille. Si chacun pouvait réduire à zéro son propre souffle et s'identifier presque avec celui qui écoute, le mot n'aurait besoin d'aucun son pour être entendu, mais s'insinuerait dans l'auditeur comme l'image dans l'œil ou dans le miroir. De cette façon, les âmes séparées des corps, les anges et les démons parlent et l'effet produit par l'homme avec la voix sensible, les anges l'obtiennent avec l'impression de l'idée de la parole chez ceux avec lesquels ils parlent, avec un résultat plus efficace que celui obtenu grâce à la voix matérielle⁷. »

Mais l'Ange ne transmet pas des notions déjà acquises, il n'adapte pas son signe à des « états

de fait ». Pour paraphraser Michel de Certeau en se référant à son essai *Le parler angélique*⁸, le philosophe Massimo Cacciari dit que l'Ange n'est pas non plus un simple modèle d'une organisation linguistique parfaitement évidente, claire, apte à garantir la communication totale, sans équivoque. L'Ange dit qu'il y a à dire et qu'il y a le dire. Il dit que nous devons devenir Verbe. Nous devons être créatifs, être les « *poietai* » du Verbe, des « *factores* » et pas seulement des auditeurs (Genèse 1, 22)⁹.

La « poésie du souffle » d'Ilse et Pierre Garnier est le lieu où le germe même de la culture plonge ses racines dans la nature. La sonie est concrète parce qu'elle échappe à l'énoncé de la pensée, à l'explication que la langue continuellement donne d'elle-même. « Mais nous devons aller au-delà, nous devons dépasser l'idée d'objet sonore, l'idée même d'œuvre¹⁰ », affirme Pierre. La sonie, selon Ilse, introduit le concept de poème-action en tant que moment-mouvement structurel qui transmet à la mémoire l'empreinte de sa propre structure¹¹. Ainsi apparaît bien nettement l'aspiration à une véritable et authentique reconstruction de l'univers considérant la voix comme fondement, comme élément vital, comme *corpus* et *spiritus*, comme *anima* et *animus*, comme union d'Eros et Thanatos, comme « *flaus androgyné* »¹², comme énergie organisatrice, comme catalyseur métamorphique, comme souffle transformateur.

Le souffle vivifiant – qui représente également la mise en vibration des grumeaux verbaux dans l'espace visuel – est donc considéré comme une véritable pierre philosophale. Mais il sera à la fois tout et rien, tout comme le mot qui « existe et n'existe pas... qui n'existe pas et existe, tout en n'existant pas du tout [...]. Ainsi est le mot dont je me sers pour construire mon poème qui, à son tour, est constitué de mots. Oui et non, en une oscillation perpétuelle sur la page. Être et ne pas être. Voilà la réponse »¹³. ◀



Notes

- 1 Pierre Garnier, « Un art nouveau : la sonie », *Les lettres*, n° 31, 1963, p. 37.
- 2 *Ibid.*
- 3 Cf. Giordano Bruno, *De magia : de vinculis in genere*, Biblioteca dell'Immagine, 1986, 217 p.
- 4 P. Garnier, *op. cit.*
- 5 « Le souffle est la roue fulgurante qui longe d'un côté le sec et le pourri – et de l'autre le ciel, les ailes, les anges. » (*Ibid.*)
- 6 Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (Colonia, 1486 – Grenoble, 1535).
- 7 Notre traduction. C. Agrippa, *De occulta philosophia : le arti magiche*, Fratelli Melita, 1988.
- 8 Cf. Michel de Certeau, *Il parlare angelico : figure per una poetica della lingua*, Leo S. Olschki Editore, 1989, 230 p.
- 9 Cf. Massimo Cacciari, *L'angelo necessario*, Adelphi, 1986, 144 p.
- 10 P. Garnier, *op. cit.*
- 11 Cf. Ilse Garnier, « Fin du monde de l'expression », *Les lettres*, n° 31, 1963.
- 12 Cf. Giovanni Fontana, *La voce in movimento : vocalità, scrittura e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*, Harta Performing & Momo, 2003, 568 p.
- 13 P. Garnier, en entrevue avec Martial Lengellé, *Le spatialisme*, André Silvaire, 1979.

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédiaires et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.