



HAL
open science

**”Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles :
Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin
(1960-1966)”**

Anne-Christine Royère

► **To cite this version:**

Anne-Christine Royère. ”Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles : Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin (1960-1966)”. Dupouy, Christine. Deux poètes face au monde : Pierre et Ilse Garnier, Presses universitaires François Rabelais, pp.73-104, 2018, Perspectives littéraires, ISSN 2111-6024, 978-2-86906-687-8. hal-02942633

HAL Id: hal-02942633

<https://hal.science/hal-02942633>

Submitted on 4 Oct 2021

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.

Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles :

Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin

(1960-1966)

Anne-Christine Royère

Université de Reims Champagne-Ardenne

Henri Chopin renoue contact avec Ilse et Pierre Garnier à l'orée des années 1980 à l'occasion de la publication de *Poésie sonore internationale*¹. Ayant pris connaissance de l'essai de Martial Lengellé, *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*², il prend la plume le 23 janvier 1980 pour exprimer un certain nombre de regrets, parmi lesquels celui de ne pas avoir lu plus tôt cet ouvrage, qui lui aurait permis d'amender le cinglant chapitre de son panorama qui leur est consacré³. Il déplore également de ne pas avoir assez pris en considération le travail d'Ilse, dont il vient de lire « l'admirable texte *Blason du corps féminin* »⁴. Faisant amende honorable, il les invite à venir en Grande-Bretagne « avec beaucoup de documents : sonores, visuels, écrits, etc., afin qu'[il se] mette à répandre les Garnier » et reconnaît :

[...] honnêtement je dois moi-même dénoncer ma sévérité à votre sujet. Elle ne tient plus lorsque je lis le livre susdit, puisqu'en fait vous êtes l'un l'autre des constructeurs de notre poésie qui a balayé les chapelles que jusqu'à l'École de Rochefort nous subissions. [...]

Dans mon livre enfin, si je ne regrette pas d'avoir mis sur la touche Isou, d'avoir douté, de plus, de Bob Cobbing, je suis follement injuste vis-à-vis de vous deux, et je le dirai.⁵

Le fait est que les deux hommes, qui se recontactent « après... plus de vingt ans »⁶, ont un riche passé commun, tant en convergences qu'en divergences, comme le confie Pierre Garnier :

Il faut souligner ici l'importance pour moi de l'amitié d'Henri Chopin. Une amitié qui n'a pas été sans heurts – mais dont je me souviens toujours comme d'une période de découverte, de liberté. Henri Chopin, tête chercheuse, tête découvreuse, tête créatrice, venu du lettrisme, a fait d'importantes découvertes dans

¹ Paris, Jean-Michel Place, 1979.

² Paris, André Silvaire, 1979, coll. « Connaissez-vous ? »

³ *Poésie sonore internationale*, *op. cit.*, p. 151-154.

⁴ Henri Chopin à Pierre Garnier, 23/01/1980, dossier « Correspondance courante », Fonds Ilse et Pierre Garnier (désormais abrégé par IPG), Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris (désormais abrégé par BLJD).

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

le domaine de la poésie phonique [...]. Chaque fois que je le rencontrais ou que je me rendais chez lui à Sceaux, je me transformais en une espèce de dynamique favorable à la création. C'est dans cette ambiance que j'ai créé mes premiers poèmes visuels [...]⁷.

De cette amitié houleuse et fructueuse, qui lui a fait « découvrir d'autres possibilités et d'autres horizons »⁸, naîtra en effet le Spatialisme dont les prémisses sont publiées dans la revue *Les Lettres* entre 1963 et 1964⁹.

C'est ce compagnonnage éditorial, théorique et poétique que nous souhaiterions ici évoquer, en nous arrêtant sur la période charnière que constituent les années 1960-1966¹⁰. Elle est en effet décisive à plus d'un titre. Tout d'abord, pour Ilse et Pierre Garnier, il s'agit de la période de maturation du Spatialisme. Ensuite, pour Henri Chopin l'enjeu est, après une période « éclectique » qui a reconnu « la qualité des auteurs groupés sous le titre de l'École de Rochefort », de renouveler la ligne éditoriale de *Cinquième Saison*. La revue se transforme alors en « "lieu" d'activité » dévolu à « l'art qui "objective" », consacrant désormais « ses sommaires à l'action permise par la poésie phonétique, le scénario de poésie, la pièce pour disque, le tableau-poème »¹¹. Enfin, pour les trois poètes, dont les spéculations et pratiques poétiques renouvelées englobent les dimensions sonore et visuelle de la poésie, l'enjeu est aussi de construire une geste généalogique à fonction légitimante, à laquelle s'attèlent *Les Lettres* et *Cinquième Saison* dans les années 1962-1964.

Pour éclairer ce dialogue d'Ilse et Pierre Garnier avec Henri Chopin, nous nous proposons de nous arrêter brièvement sur le temps des affinités poétiques de la fin 1959 à l'été 1963, puis sur les débats des années 1963-1964 jusqu'à la rupture en 1966, avant d'entrer dans le laboratoire des poètes afin de déterminer les traits spécifiques de leurs poétiques visuelles et sonores.

⁷ « Note de Pierre Garnier », *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier, op. cit.*, p. 19-20.

⁸ Donguy Jacques, « Entretien avec Pierre Garnier », dans *Poésure et peinture : d'un art, l'autre*, exposition, Centre de la Vieille Charité, 12 février-23 mai 1993, Marseille [Direction des musées] / Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 392.

⁹ « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », *Les Lettres*, n° 29, 1^{er} trimestre 1963 ; « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle », *Les Lettres*, n° 30, 2^e trimestre 1963, p. 14-23 ; « Note liminaire – Plan pilote fondant le Spatialisme », *Les Lettres*, n° 31, 4^e trimestre 1963, p. 1-5 ; « Position 1 du Mouvement international », *Les Lettres*, n° 32, 2^e trimestre 1964, p. 1-5 ; « Position 2 du Spatialisme », *Les Lettres*, n° 33, 4^e trimestre 1964, p. 1-2. Pierre Garnier dirige *Les Lettres* à partir du n° 32, laquelle devient « revue du Spatialisme » à partir du n° 33.

¹⁰ Cet angle restreint ne doit pas masquer les liens de Pierre Garnier avec les poètes et revues de son temps. Nous pensons notamment aux *Carnets de l'Octéor* de Julien Blaine et à la revue *Approches*, fondée en 1966 par celui-ci et Jean-François Bory. Comme le souligne Julien Blaine : « Pierre Garnier est le premier à l'époque qui, au sein de sa revue *Les Lettres*, faisait le lien entre les générations, publiant à la fois la poésie actuelle internationale, mais également des poètes dada : notamment Schwitters et Hausmann. Il nous invitera dans sa revue *Les Lettres* n° 35 en (1967) et nous consacra un article dans son livre théorique *Spatialisme et poésie concrète* (1968) », dans *Blaine au MAC, un tri*, exposition du 6 mai au 19 septembre 2009 au MAC-Galleries contemporaines des musées de Marseille, [Limoges], Al Dante, 2009, p. 44.

¹¹ « Détermination », *Cinquième Saison*, n° 12, été 1961, p. 6-7.

I. Le temps des affinités poétiques (1959-1963)

1. Henri Chopin, éditeur et exégète du poète de Rochefort

C'est par l'intermédiaire de la revue et des éditions de *La Tour de feu* de Pierre Boujut¹² que Chopin fait la connaissance de Garnier à la toute fin des années 1950. Dès lors, Pierre Garnier va collaborer activement à *Cinquième saison* à partir du n° 7, à l'hiver 1959-1960. Ce numéro est en effet un « numéro Garnier », comme l'écrit Chopin¹³, qui publie « Le Cantique des oiseaux » et signe un essai concernant la nouvelle *Seuls quelques-uns le peuvent*¹⁴. Les deux numéros suivants contiennent un extrait de *Positions*¹⁵, qui s'intéresse déjà la spatialisation des mots et des lettres en proposant deux calligrammes, et le poème « Les bêtes sont de vieux châteaux »¹⁶. Enfin, dans le n° 10, Chopin publie un extrait des *Synthèses*, et de nombreux aphorismes de *Positions*¹⁷. À ces pages choisies, Chopin joint une analyse qu'il consacre à *Sept poèmes extraits d'Ithaque* dans laquelle il oppose au style constatif et à la « fatigue lyrique » de Pound, un poète de Rochefort en quête d'« un temps nouveau », exposant « les heurts pour trouver l'homme, et non pour le donner comme achevé »¹⁸.

Sur cette courte période, allant d'octobre 1959 à mai 1960, la correspondance de Chopin à Garnier témoigne d'une solide admiration. Si le premier souhaite la collaboration du second à *Cinquième saison* pour « la sortir de son peu d'audience, de son faible tirage »¹⁹, dévoilant à cette occasion ce qui relève d'une véritable stratégie éditoriale, il affirme aussi dans ses lettres des affinités poétiques profondes, notamment pour *Le Cantique des oiseaux* qui « retrace pour [lui] une étape importante de [sa] vie », dans la mesure où il a « failli être dominicain », avant de prendre conscience que « le XXe siècle a aboli ce refuge »²⁰. Il associe

¹² Henri Chopin publie *Chants de nuit* aux éditions de la Tour de feu, en 1957 (212 exemplaires).

¹³ Henri Chopin à Pierre Garnier, 06/01/1960, dossier « Lettres importantes pour la poésie spatiale 1960-1970 » (désormais abrégé par « LIPS »), IPG, BLJD.

¹⁴ *Cinquième saison*, n° 7, hiver 1959-1960, p. 4-13 et 41-44. *Seuls quelques-uns le peuvent*, *Les Cahiers de Rochefort*, 10^e série, n° 1, sans date [1958].

¹⁵ *Cinquième saison*, n° 8, printemps 60, p. 42-43.

¹⁶ *Cinquième saison*, n° 9, été 60, p. 9-10.

¹⁷ *Cinquième saison*, n° 10, automne 60, p. 38-41 et 66-68. *Positions actuelles* et *Les Synthèses* sont publiés en 1961 à Paris chez André Silvaire.

¹⁸ *Ibid.*, p. 80-81. *Sept poèmes extraits d'Ithaque*, *Les Cahiers de Rochefort*, 10^e série, n° 3, 1959.

¹⁹ Henri Chopin à Pierre Garnier, 20/10/1959, « LIPS », IPG, BLJD.

²⁰ Henri Chopin à Pierre Garnier, 11/11/1959, « LIPS », IPG, BLJD.

enfin Pierre Garnier à ses projets poétiques et éditoriaux, tout particulièrement concernant les voies nouvelles de médiation de la poésie qu'il souhaite mettre en place.

2. Pierre Garnier au cœur des nouvelles médiations de la poésie

Dès le mois de décembre 1959, Henri Chopin ambitionne en effet « d'extraire de la poésie ses agissements, et de ne plus souffrir de ces petites collections diverses nommées aujourd'hui poésie » en publiant *Cinquième saison* « sur disque » de « 30 cm de 33 tours », soit « 42 minutes d'enregistrement ». « Pour faire un véritable livre enregistré », et donner ainsi la poésie à écouter, il voit en Pierre Garnier « le protagoniste idéal » et songe aux « sept poèmes extraits d'Ithaque »²¹, sans préciser s'il compte enregistrer Garnier ou s'enregistrer lui-même lisant les poèmes en vue du livre-disque. Mais il s'agit également pour Chopin de « sortir [la poésie] du laboratoire que devient le livre », c'est-à-dire de l'exposer. Au début de l'année 1960, il programme une « exposition itinérante pour trois mois dans le Sud de la France »²², au cours de laquelle il est question de faire écouter des poèmes enregistrés²³ parmi lesquels figurent les « Chants d'Ithaque » de Garnier. Confiant à celui-ci les difficultés d'organisation auprès des « Beaux-arts et de la municipalité de Narbonne » qui souhaitent un « programme plus direct », autrement dit plus spectaculaire, et réclament l'intervention d'un mime et d'une danseuse, Chopin écrit :

[...] je crains les vulgarisations, alors que les textes importants doivent être énoncés, sans passer par des genres Prévert ou Queneau. [...] Pour vous, particulièrement, je voulais, outre la présentation de deux chants d'Ithaque [...], vous fixer un rendez-vous pour mettre sur pied une conférence, que nous aurions nous-mêmes présentée, dite, et animée sur scène, en direct. Je comptais aussi présenter des poèmes graphiques exécutés par Smadja, St Helm, Rousselot, Picton, Seuphor, Haumesser, pour illustrer une conférence. Tout cela venait après un regard sur la poésie, où je voyais bien Bazin dans ce rôle ; la poésie vue par un romancier.²⁴

Pierre Garnier participe donc pleinement, à cette époque, aux activités de *Cinquième saison*, en tant que poète, mais aussi en tant que membre actif des « festivals et des séances de “pan poésie” »²⁵ que Chopin commence à organiser.

²¹ Henri Chopin à Pierre Garnier, 25/12/1959, « LIPS », IPG, BLJD.

²² Henri Chopin à Pierre Garnier, 25/01/1960, « LIPS », IPG, BLJD.

²³ Humeau, Rousselot, Marissel, Morrar, Estang en première partie ; en deuxième partie : « un Garnier (Chant d'Ithaque), un Smadja (poème mimé), un Chopin (poème oral) » ; en troisième partie : la Verbophonie de Pétronio », Henri Chopin à Pierre Garnier, 21/03/1960, « LIPS », IPG, BLJD.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Henri Chopin à Pierre Garnier, 08/02/1960, « LIPS », IPG, BLJD.

3. *Convergences à l'aube des nouvelles poésies (1961-1963)*

Lorsqu'à partir du n° 12 de l'été 1961, *Cinquième saison* se consacre entièrement à la « poésie objective » et qu'elle opte, un an plus tard²⁶, pour le format carré et le papier couché afin d'accueillir les reproductions photographiques de ses créations, la participation de Garnier se fait plus discrète et la correspondance avec Chopin plus éparse, si l'on s'en tient au fonds conservé à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Le dernier poème de Garnier est publié dans le n° 11 au printemps 1961²⁷, qui accueille également Eugène Guillevic et Jean Follain. Il sera à nouveau au sommaire du n° 18 au printemps 1963, dans lequel il est nommé au titre de participant à l'exposition de poésie objective de *Cinquième saison*. Il y publie également « Manifeste bref pour une poésie visuelle »²⁸, Chopin renvoyant en note au *Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique* qui vient de paraître dans *Les Lettres*. Entre l'automne 1961 et le printemps 1963, les deux hommes s'activent donc sur le front des « nouvelles poésies », les textes de l'un paraissant dans la revue de l'autre²⁹, semblant témoigner par là même d'une convergence d'idées autour de la dimension doublement objectale, plastique et sonore, de la poésie. Comme l'écrit Pierre Garnier :

Henri Chopin et la Revue *Cinquième Saison* lancent, à la suite de longues recherches, la poésie phonétique et la poésie objective. Pourtant, du même refus, mais à la suite d'autres essais et d'autres recherches, je propose la poésie visuelle et la poésie phonique.³⁰

Toutefois, à l'été 1963, c'est-à-dire au moment où Garnier essaie de fédérer ces poésies sous la bannière du Spatialisme, les lettres que lui envoie Chopin révèlent des tensions qui mettent en exergue des enjeux en termes de stratégies éditoriales, ainsi qu'en matière de légitimations et de théories poétiques.

II. Des divergences à la rupture (1963-1966) : stratégies éditoriales, légitimations et théories poétiques

²⁶ Pour le n° 14-15, printemps-été 1962.

²⁷ « Très peu », p. 24.

²⁸ *Cinquième saison*, n° 18, printemps 1963, p. 70.

²⁹ Chopin Henri, « Les mutations poétiques (1^{er} mars 1963) », *Les Lettres*, n° 30, 2^e trimestre 1963, p. 11-14.

³⁰ « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », art. cit., p. 1.

1. Stratégies éditoriales : comment construire une visibilité médiatique des poésies expérimentales ?

Du point de vue des stratégies éditoriales, dès le mois de juin 1963, Garnier songe à introduire le « disque souple »³¹ dans *Les Lettres*. La réponse de Chopin, très étayée, soulève d'abord divers problèmes techniques (mauvaise qualité des disques souples, changement nécessaire de format de la revue, impossibilité d'enregistrer la totalité d'un poème sur une seule face d'un disque inférieur à 25 centimètres), avant d'évoquer des questions d'ordre éditorial. En effet, en termes de ligne éditoriale Chopin, qui écrit des « poèmes pour disque » depuis 1958³² et songe depuis 1959 à éditer une revue accompagnée d'un disque, a déjà un programme pour les années 1964-65, au cours desquelles il souhaite publier « 2 numéros seulement par an de CS [*Cinquième saison*] pour avoir le temps de réaliser des enregistrements parfaits » :

Disque a) Heidsieck-Chopin
Disque b) Dufrière-Heidsieck
Disque c) Garnier-Chopin
Disque d) Petronio-Garnier

Pour l'instant voici l'avant-projet. Celui-ci est élaboré sous réserve d'entendre la verbophonie de Petronio et tes enregistrements.³³

Si en termes de ligne éditoriale, qui fonde, médiatiquement parlant, l'identité poétique, Chopin est en passe d'occuper le terrain, il ne ferme cependant pas la porte à une collaboration, réfléchissant à l'articulation éditoriale des deux revues :

[...] il faut une concordance de travail en pensant aussi que nous ne devons pas – respectivement et pour l'avenir de nos revues – nous montrer trop complices. Il nous faut quelque antagonisme. [...]
Reste enfin l'idée de sortir en même temps un numéro des *Lettres* et de *Cinquième saison* avec un disque.
[...] penses-tu qu'après du public il ne faudrait pas observer un « jumelage » et cela avec les caractères spécifiques (mise en page – présentation – création – etc.) des deux revues.
[...] Tout cela vois-tu demande de la réflexion.

Il ajoute :

[...] pour ne pas rater notre coup il faudrait organiser une publicité de façon à rendre la phonétique indispensable. Il s'agit pour nous de créer un consortium d'éditeurs-créateurs pour pallier la carence des éditeurs ordinaires. [...] Enfin il est indispensable de conserver le domaine visuel dans les revues disques. Il faut donc faire des volumes-disques-peintures-sculptures-musique – Bref ce qui n'existe pas.³⁴

³¹ Henri Chopin à Pierre Garnier, 5 juin [1963], « LIPS », IPG, BLJD.

³² « Une pêche. Poème pour disque pour 1 basse et 1 ténor », *Cinquième saison*, n° 3, décembre 1958, p. 35-40.

³³ Henri Chopin à Pierre Garnier, 5 juin [1963], « LIPS », IPG, BLJD.

³⁴ *Ibid.*

Plus tard, Chopin reviendra sur la nécessité de coordonner les publications en réservant pour *Les Lettres* « des articles de fond par exemple » et pour « *OU* des œuvres rythmées dans une revue sans commentaires »³⁵. Ainsi, loin d'envisager en termes d'antagonismes l'élargissement du champ des poésies nouvelles, il propose au contraire une synergie fédératrice apte à leur donner une plus large visibilité médiatique.

C'est dans le même esprit qu'il approuve dans un premier temps « le front international de la nouvelle poésie » ainsi que les principes de « comité international » et de « bulletin de liaison »³⁶, projetant pour sa première publication d'indiquer une bibliographie des « œuvres phonétiques et objectives »³⁷ des principales revues qu'il a recensées. À cette fin, il envoie à Pierre Garnier plusieurs feuillets concernant l'enregistrement de son poème *Pêche de nuit* et la réalisation du « premier film phonétique » de Tjerk Wicky à partir de ce poème (1963), une fiche récapitulative des activités de *Cinquième saison*³⁸ et un texte théorique « Regards sur le XXe siècle et ses changements... »³⁹. Enfin, il suggère à Pierre Garnier d'user de patience en retardant la publication du « plan pilote », et de diplomatie afin d'amener des auteurs tels Bernard Heidsieck, François Dufrêne ou encore Arthur Petronio, qui ont tous une décennie de création derrière eux, à participer au comité international : « Pour cela, écrit-il, il faut convaincre et ne pas faire l'erreur d'Isou qui a voulu forcer les auteurs à être lettristes »⁴⁰.

Les relations entre les deux poètes se tendent pourtant au cours de l'été et de l'automne 1963, alors que le « Plan pilote » et la « Position 1 » sont en cours d'élaboration et d'approbation⁴¹. À l'occasion de leur parution dans *Les Lettres*, Chopin fait publier deux réponses⁴². Dans ses lettres, il prend ombrage des initiatives de Garnier, lui reprochant de faire fi de « l'antériorité des découvertes » et de « mettre en route le programme même de *Cinquième saison* qui a réuni autour d'elle des revues belges et hollandaises ainsi que

³⁵ Henri Chopin à Pierre Garnier, non datée [fin 1963 ?], « LIPS », IPG, BLJD.

³⁶ Henri Chopin à Pierre Garnier, 11 juillet [1963], « LIPS », IPG, BLJD.

³⁷ Henri Chopin à Pierre Garnier, 07/08/1963, dossier « Réponses au Plan Pilote 1963 » (désormais abrégé par « RPP 1963 »), Fonds spatialiste (désormais abrégé par FS), Bibliothèque Louis Aragon, Amiens (désormais abrégé par BLA), FS MS 6 (la cote ne sera pas répétée).

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Seul « Regards sur le XXe siècle et ses changements... » est daté de juillet 1963, « RPP 1963 », FS, BLA.

⁴⁰ Henri Chopin à Pierre Garnier, 26 juillet [1963], « LIPS », IPG, BLJD.

⁴¹ Les réponses nombreuses au « Plan pilote » sont réparties dans deux fonds : le Fonds spatialiste de la Bibliothèque Louis Aragon à Amiens (dossier « Réponses au Plan pilote 1963 ») et le Fonds Ilse et Pierre Garnier, à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet à Paris (dossier « Réponses au manifeste fondant la poésie spatiale 1963 »).

⁴² *Les Lettres*, n° 31, 4^e trimestre 1963, p. 4-5 ; *Les Lettres*, n° 32, 2^e trimestre 1964, p. 4-5.

françaises »⁴³. Correspondance et publications témoignent alors de divergences en termes de stratégie de légitimation, c'est-à-dire de construction d'un discours d'autorité et de recherche de figures tutélaires.

2. Stratégies discursives : discours d'autorité et figures tutélaires

Les deux revues ont en effet des façons différentes d'envisager la construction d'un discours d'autorité. La légitimité du Spatialisme se construit sur l'exploitation diachronique de références avant tout littéraires, Garnier convoquant tour à tour les recherches de Novalis, « certains expressionnistes, certains surréalistes, certains lettristes »⁴⁴, se souvenant dans quelques-unes de ses formulations des manifestes futuristes, de même que des dadaïstes, en particulier lorsqu'il est question de « poésie phonique ». Il s'appuie surtout très largement sur la poésie concrète, autrement dit une poésie immédiatement contemporaine. Des extraits d'« Articulations » et « Textes dans l'espace » de Franz Mon sont traduits dans les n° 30 et 31 des *Lettres*, ce dernier numéro publie également le « Plan-pilote pour la poésie concrète » des brésiliens Augusto de Campos, Décio Pignatari et Haroldo de Campos ainsi qu'une « Note sur Max Bense et la poésie concrète ». Quant au n° 32, il présente notamment un « Panorama » de la poésie concrète faisant la part belle au suisse Eugen Gomringer ainsi qu'aux britanniques Dom Sylvester Houédard et Ian Hamilton Finlay.

L'élaboration d'un discours d'autorité par Chopin est radicalement différente. Plus systématique, elle repose sur l'exploration synchronique des arts perçus comme système de création global, comme l'illustre son essai « Naissance de l'art nouveau », qui se développe sur plusieurs numéros de *Cinquième saison*⁴⁵. Il s'accompagne de deux tableaux synoptiques, « La liquidation des langages temporels » et « Les constructeurs des espaces », couvrant la période 1830-1959, mettant en parallèle dates, artistes et œuvres poétiques, musicales, picturales et sculpturales. Ceux-ci ont été élaborés avec l'aide de poètes comme Pierre Albert-Birot ou Michel Seuphor, que *Cinquième saison* publie régulièrement et auxquels elle consacre des études. La relation aux figures tutélaires historiques est donc nettement plus

⁴³ Henri Chopin à Pierre Garnier, 23 août [1963], cité par Lengellé Martial, *L'œuvre poétique de Pierre Garnier*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2001, p. 441.

⁴⁴ « Note sur la poésie nouvelle », *Les Lettres*, n° 30, 2^e trimestre 1963, p. 1.

⁴⁵ *Cinquième saison*, n° 14-15, printemps-été 1962, p. 34-37 et n° 16, automne 1962, p. 46-47.

étroite dans la revue de Chopin, comme l'illustre exemplairement la correspondance qu'il entretient avec Raoul Hausmann, avec lequel Pierre Garnier est aussi en contact⁴⁶.

Les Lettres et Cinquième saison partagent en effet une figure tutélaire historique majeure, Raoul Hausmann, dont la poésie « optophonétique » est à même de légitimer leurs poésies nouvelles. Selon la correspondance conservée au musée départemental de Rochechouart, Pierre Garnier, grâce à Franz Mon, entre le premier en contact épistolaire avec Hausmann le 6 avril 1963 puis, en juin, c'est au tour de Chopin d'entamer une correspondance nourrie avec le dadasophe. Intéressé par les « Tableaux-Écritures »⁴⁷ et la poésie visuelle de Garnier, de même que par les articles théoriques sur la poésie phonétique publiés dans *Cinquième saison*, Hausmann pressent chez les deux poètes de potentiels porte-paroles de son œuvre. Dans ces échanges donnant donnant, la stratégie d'adoubement de Hausmann est simple : il envoie à Garnier le 17 juin 1963⁴⁸ la copie d'une lettre envoyée la veille à Chopin, les sommant ainsi de se positionner sur un sujet identique, à savoir la filiation poétique. Plaidant pour un « nécessaire rassemblement en même temps que triage dans le domaine de la phonie », Hausmann signale aux deux hommes que « le cercle des précurseurs et celui des suiveurs est déjà assez étendu, ainsi que les différentes espèces de phonèmes ». Après avoir commenté les dernières livraisons de *Cinquième saison* et des *Lettres*, il lance :

Mais il reste encore une question à éclaircir : quel rapport voyez-vous entre votre poésie, celle de Birot et celle de Seuphor avec Dada ? Birot appartenait assurément au dadaïsme, Seuphor aussi, mais vous ?
[...] Je suis forcément opposé au Néodadaïsme, car il ne fait que copier ce que les dadaïstes ont trouvé.
Je ne pourrai mettre ni vous, ni Pierre Garnier dans le néodadaïsme, car vos poèmes et les siens ne me paraissent pas du tout néodadaïstes.
Je vous prie de me faire connaître votre point de vue.

Chopin est adoubé par une lettre du 22 juillet 1963⁴⁹ et s'ensuivent des échanges d'une grande richesse historique et théorique. La relation avec Garnier demeure cordiale mais moins approfondie. L'important travail de diffusion des œuvres de Hausmann entrepris par Chopin, l'hommage qu'il lui rend en publiant dans *OU* plusieurs reproductions de ses collages,

⁴⁶ Pierre Garnier note : « [...] c'est aussi par Henri Chopin que j'ai rencontré à nouveau le vrai dadaïsme, celui des années 1917 ou 1918, là où se trouvent les racines d'une bonne part de la poésie concrète et spatialiste. Il faudrait dire aussi le rôle qu'a joué pour nous le vieux Raoul Hausmann, le célèbre dadasophe des années 1920 qui vivait retiré à Limoges où je lui ai rendu visite », dans *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷ Raoul Hausmann à Pierre Garnier, 08/06/1963, « LIPS », IPG, BLJD.

⁴⁸ Raoul Hausmann à Pierre Garnier des 16 et 17 juin 1963, « LIPS », IPG, BLJD. La lettre du 16 juin 1963 se trouve également conservée au musée départemental d'art contemporain de Rochechouart (désormais abrégé par MDACR) dans le fonds Hausmann (désormais abrégé par RH).

⁴⁹ Raoul Hausmann à Henri Chopin, 22/07/1963, RH, MDACR.

dessins, photopictogrammes et poèmes phonétiques⁵⁰, le tropisme antigermanique propre à Hausmann, qui soupçonne d'insincérité certains poètes concrets allemands publiés dans *Les Lettres*⁵¹ expliquent sans doute sa plus grande distance avec le fondateur du Spatialisme. S'il publie dans les deux revues, donnant ses textes théoriques aux *Lettres*⁵² et ses reproductions d'œuvres à *OU*, il se range néanmoins derrière Chopin, refusant en juin 1964 « la notion de “poésie spatiale” » et avec elle le « mouvement nouveau qui se poursuivra à partir de ses propres bases et évoluera »⁵³.

Car la stratégie de légitimation de Garnier a bien pour modèle le mouvement littéraire ou artistique : le Spatialisme en est le nom fédérateur et *Les Lettres* son organe de diffusion, publiant des manifestes, des extraits de lettres envoyées par ses divers membres ou détracteurs et des textes théoriques conçus comme des « tremplin[s] »⁵⁴ pour les recherches poétiques à venir. Estimant que les œuvres devanceront toujours le propos d'un manifeste, lequel demandera « des additifs constants »⁵⁵, Chopin refuse de souscrire à ce modèle et de signer « Position 1 », fondant la légitimité des poésies nouvelles sur la détection de courants ayant traversé les époques et les arts, dont il s'attache à dresser la généalogie. À une légitimité fondée sur l'appartenance à un mouvement, il préfère une puissance étayée par l'action, laquelle se résume par une triade, qui justifie par ailleurs son intérêt premier pour le modèle éditorial du bulletin de liaison : « informer PAR LES ŒUVRES VIVANTES » ; « coordonner » « un esprit vivant à l'échelle internationale » et « ANIM[ER] » spectacles et festivals »⁵⁶.

C'est autour de cette divergence fondamentale entre mouvement poétique et courants artistiques ou mieux, « constantes créatives »⁵⁷, que se noue la querelle de l'été 1966, au moment où Garnier projette de publier dans la collection « Connaissez-vous » des éditions André Silvaire une anthologie sur le Spatialisme⁵⁸. De même qu'il fut d'accord sur le principe du mouvement international, Chopin acquiesce dans un premier temps au projet, refusant néanmoins le titre *Connaissez-vous le Spatialisme*, accusant Garnier de vouloir « centraliser à

⁵⁰ *OU*, n° 22, 1965.

⁵¹ Raoul Hausmann à Henri Chopin, 20/12/1963 : « En tout cas, je souhaite vivement, que *Cinquième Saison* continue, car *Lettres*, à mon avis, est trop infesté par les Mon, Heissenbüttel et d'autres, dont je mets en doute la sincérité », RH, MDACR.

⁵² « Les mutations des langues et les origines de l'écriture automatique et du poème phonétique », *Les Lettres*, n° 31, 4^e trimestre 1963, p. 6-11 ; « Introduction à une histoire du poème phonétique », *Les Lettres*, n° 34, 4^e trimestre 1965, p. 1-4.

⁵³ Pierre Garnier à Raoul Hausmann, 09/06/1964, RH, MDACR.

⁵⁴ Donguy Jacques, « Entretien avec Pierre Garnier », dans *Poésure et peinture, op. cit.*, p. 392.

⁵⁵ Henri Chopin à Pierre Garnier, 7 octobre [1963], « RPP 1963 », FS, BLA.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Chopin Henri, « Naissance de l'art nouveau », *Cinquième saison*, n° 14-15, printemps-été 1962, p. 37.

⁵⁸ *Spatialisme et poésie concrète* sera publié en 1968 à Paris chez Gallimard.

outrance » en choisissant « un terme personnel » et en donnant « un isme où il ne fallait pas »⁵⁹. Souhaitant fédérer sans soumettre, il veut que soient présentés à part égale et par des auteurs différents « le spatialisme », « la poésie du son », « la poésie graphique », « la sémiotique »⁶⁰. Devant le refus de Garnier, Chopin signifie la rupture de leurs échanges par une lettre recommandée en date du 16 octobre 1966. Face à l’acrimonie de ses propos, Garnier rédige une « Réponse à Henri Chopin », datée de novembre 1966, dans laquelle il résume les termes de la querelle :

On voit bien où se situe la rupture : le Spatialisme provenant de la tentative d’union des différentes poésies nouvelles et s’identifiant pour une large part à la poésie concrète, Chopin le refuse parce qu’il pense que le groupe OU-Cinquième saison fait autre chose, mais en même temps ce nom lui est insupportable parce qu’il procède d’une constatation faite sur l’ensemble des poésies nouvelles et qu’il reste largement ouvert sur l’avenir.

Il ajoute : « Je considère que la poésie concrète et spatiale est une poésie en expansion : nous travaillons avec le langage dans son ensemble : des souffles aux signes non encore répertoriés – mais il n’existe pas d’antinomie entre nos “objets linguistiques” et la poésie “traditionnelle” [...] »⁶¹. Il est clair que si le caractère tempétueux de Chopin et son positionnement idéologique contre le principe de mouvement poétique engage la stratégie discursive légitimante des poésies nouvelles, les dissensions relèvent également d’une divergence de point de vue concernant la place du fait poétique en tant que fait linguistique dans ces nouvelles poésies.

3. « Fin du monde de l’expression »⁶² : fait poétique, fait linguistique et dispositif médiatique

Comme le souligne Ilse Garnier, la « fin du monde de l’expression », traduction de l’expression de Gottfried Benn, *Ausdruckswelt*, signe celle d’une poésie lyrique centrée sur le Moi et ses rapports avec l’univers. C’est désormais la « langue considérée comme un univers en elle-même »⁶³ qui servira de « matière » au poème visuel ou au poème sonore, qu’il s’agisse des *Sonies* de Pierre Garnier ou des *Sprechaktionen* (poèmes action) d’Ilse Garnier.

⁵⁹ Henri Chopin à Pierre Garnier, 14 et 23 septembre 1966, dossier « Réponses au *Connaissez-vous le spatialisme ?* », archives privées Violette Garnier.

⁶⁰ Henri Chopin à Pierre Garnier, 22 juillet 1966, dossier « Réponses au *Connaissez-vous le spatialisme ?* », archives privées Violette Garnier.

⁶¹ Dossier « Réponses au *Connaissez-vous le spatialisme ?* », archives privées Violette Garnier.

⁶² Titre d’un texte d’Ilse Garnier publié dans *Les Lettres*, n° 31, 4^e trimestre 1963, p. 43-45.

⁶³ *Ibid.*, p. 43.

Aucun n'échappe à sa qualification d'objet linguistique, qu'il soit de nature iconotextuelle⁶⁴, la surface de la page jouant un rôle actif dans l'élaboration du sens du poème visuel, ou qu'il soit, pourrait-on dire, de nature sonotextuelle⁶⁵, dans le sens où « le poème phonétique » ne dérive ni « vers la musique concrète » ni « vers la frange des bruits »⁶⁶. Ils n'échappent donc pas à la qualification générique de « poésie », que les théorisations de Chopin tentent, pour leur part, d'abolir. « Regards sur le XXe siècle et ses changements... » prône ainsi la libération de la poésie de sa double convention séculaire, celle de l'alphabétisme et celle de l'imprimerie, en transgressant et les « modes d'écriture » et « leurs lieux d'expression »⁶⁷. Pour Chopin en effet l'avenir de la poésie, visuelle ou sonore, est non-verbal :

Le langage est mort et c'est un nouveau qui se crée de toutes pièces et non pas sur les ruines de l'ancien. Hors [*sic*] nous sommes tous convaincus que le mot – le verbe – la lettre sont des conventions définitivement détruites. [...]
Aussi faire une internationale de la poésie nouvelle c'est dépasser le langage existant pour en inventer un autre.⁶⁸

Ainsi, dans la mesure où tous « les arts s'interpénètrent », il est nécessaire de « faire reculer toutes les forces de l'art qui conservent encore des supports traditionnels »⁶⁹. Autrement dit, la rupture technologique, c'est-à-dire, pour reprendre la terminologie de Régis Debray, le changement de « dispositif d'enregistrement » entraîne non seulement et logiquement un changement de « support matériel », mais bouleverse également « le code social » et le « procédé général de symbolisation ». Chopin appelle donc à un remaniement complet du médium poétique en tant que « système dispositif-support-procédé », tel que l'a défini Debray :

[...] *médium* peut s'entendre en quatre sens qui ne se contredisent pas mais ne se confondent pas : 1/ un *procédé général de symbolisation* (parole, écriture, image analogique, calcul digital) ; 2/ un *code social de communication* (la langue naturelle dans laquelle un message verbal est prononcé [...]) ; 3/ un *support matériel d'inscription et de stockage* (argile, papyrus, parchemin, bande magnétique, écran) ; 4/ un *dispositif d'enregistrement* apparié avec un certain réseau de diffusion (manuscriture, imprimerie, photo,

⁶⁴ Voir *Iconotextes*, actes du colloque international tenu à l'Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 17-19 mars 1988, éd. par Alain Montandon, Paris, Ophrys, 1990.

⁶⁵ Nous employons ce néologisme sans oublier ceux forgés par Jean-Pierre Bobillot : « orature », terme lié à l'oralité traditionnelle et « auditure » qui désigne l'« ensemble des caractéristiques, esthétiques aussi bien que techniques, propres à une poésie intégrant, dans sa conception même, l'appareillage et les procédures technologiques et compositionnelles électro-acoustiques, ainsi que les modes de divulgation et de publication qui y sont liés ». Voir *Poésie sonore*, Reims, éditions Le Clou dans le Fer, 2009, p. 66-67. Nous pensons que le couple « iconotexte » et « sonotexte » est plus à même de traduire le parallélisme théorique des Garnier entre poème visuel et poème sonore.

⁶⁶ Garnier Ilse, « Magnétophone et poème phonétique », *Les Lettres*, n° 32, 2^e trimestre 1964, p. 54.

⁶⁷ Chopin Henri, « Regards sur le XXe siècle et ses changements... », juillet 1963, « RPP 1963 », FS, BLA.

⁶⁸ Henri Chopin à Pierre Garnier, 26 juillet [1963], « LIPS », IPG, BLJD.

⁶⁹ Henri Chopin à Pierre Garnier, 12 février [1964], « LIPS », IPG, BLJD.

télévision, informatique). Convenons d'appeler « médium » au sens plein le *système dispositif-support-procédé*.⁷⁰

Dès le « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », Pierre Garnier s'intéresse également à la question du support de la poésie. Davantage que l'interpénétration des arts et de leurs langages, ce sont les évolutions techniques qui retiennent son attention :

Le temps des livres semble passé. On a voulu graver sur disque la poésie ancienne ; le résultat fut presque toujours désastreux, parce que cette poésie a été écrite pour le livre. [...] le moyen technique employé détermine, au moins autant que l'auteur, la forme d'une poésie.⁷¹

Ainsi, « il est possible d'«écrire» sur la bande magnétique comme on a écrit sur la feuille blanche »⁷² et du point de vue du poème visuel, « il n'est pas question de [le] cantonner [...] sur le papier qui, par sa banalité, sa platitude, son neutralisme, est un mauvais porteur »⁷³. Cette dimension « médiopoétique »⁷⁴ de la création poétique est explicitée dans le texte signé par Ilse et Pierre Garnier, « Poèmes mécaniques » :

Les touches sous l'impulsion des doigts frappent le ruban qui imprime par percussion la page blanche. Parallèlement aux *Sprechaktionen* apparaissent les *Schreibaktionen*. Créations de champs linguistiques, de points d'énergie, de superpositions, de mots décomposés dans leurs lettres ou se muant en énergie, tensions entre des langues différentes, centres constellants, bruitages (taches, déchirures...), destructions, mixages, etc.

Cependant ces deux modes de production diffèrent : l'un est destiné à l'oreille, il se situe dans la durée ; l'autre est destiné à l'œil : il se situe donc dans la progression spatiale d'une vision globale. Ils se ressemblent cependant par le souci commun à tous les arts de la spatialisation (*Verräumlichung*) et du cinétisme.⁷⁵

Mais s'« il faut pulvériser notre langage usé »⁷⁶, il n'est pas pour autant question de renoncer à la langue comme matière linguistique, ni même, d'ailleurs, à la poésie linéaire, la linéarité n'étant qu'une des facettes de la spatialité : les nouveaux moyens techniques élargissent le champ linguistique sans l'abolir. Par ailleurs, si le magnétophone exclut le papier, la machine à écrire ne fait que bouleverser le rapport à ce support. Ce sont donc moins des questions d'interartialité et de changement de support qui intéressent Ilse et Pierre Garnier que celles des techniques comme moyens de la régénération du langage poétique.

⁷⁰ *Manifestes médiologiques*, Paris, Gallimard, 1994, p. 23-24.

⁷¹ Art. cit., p. 6.

⁷² *Ibid.*

⁷³ « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle », art. cit., p. 18.

⁷⁴ Voir Bobillot Jean-Pierre, *Quand éCRIre, c'est CRler. De la poésie sonore à la médiopoétique & autres nouvelles du front. 5 petits essais + 1*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau, 2016.

⁷⁵ *Les Lettres*, n° 33, 4^e trimestre 1964, p. 4.

⁷⁶ « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », art. cit., p. 4.

Les manières différentes qu'ont les trois poètes d'aborder les enjeux éditoriaux, l'héritage poétique et les stratégies discursives de légitimation ne témoignent pas uniquement de « postures »⁷⁷ littéraires distinctes. Elles sont aussi le signe d'orientations poétiques qui ne convergent qu'en apparence. C'est la raison pour laquelle, il nous semble nécessaire de comparer les poétiques visuelles et sonores qu'ils élaborent à cette période pour en déterminer les traits distinctifs.

III. Dans le laboratoire des poètes : penser la spatialité du texte et de l'objet sonore

Pénétrer dans le laboratoire des Garnier et de Chopin dans les années 1961-1964, c'est revenir sur la genèse de leurs poétiques visuelles et sonores. L'enjeu est de mettre au jour, par-delà les appellations *a priori* convergentes que constitue le couple « poésie phonétique » et « poésie objective » dans les écrits de Chopin et « poésie phonique » et « poésie visuelle »⁷⁸ dans ceux des Garnier, l'élaboration de poétiques singulières.

1. « Poésie objective » et « poésie visuelle » : quelle spatialité pour le poème-objet ?

La « poésie objective » de Chopin se développe sur un double versant, à la fois plastique et phonétique. Concernant le premier, la « force objectale »⁷⁹ du mot s'affirme dans les « poèmes-objets »⁸⁰, qui sont des interprétations plastiques de textes poétiques exposés et reproduits dans les suppléments du 20 octobre 1961 et du 20 janvier 1962 de *Cinquième saison*. Les œuvres des plasticiens constituent ainsi un « "lieu" poétique d'élection »⁸¹ dans le sens où elles permettent au poème un changement de support que Chopin appelle de ses vœux. De son côté, le disque, support sur lequel s'inscrit l'« architecture sonore »⁸² de mots, phonèmes et sons mêlés, est chargé de restituer le lieu où elle a vocation à se déployer, c'est-à-dire la scène. Chopin résume en ces termes les orientations de cette double physique de la poésie :

Désormais, il n'y a plus que deux voies pour la poésie, celle-ci [le poème-objet], et la scène, avec le mot soutenu de ses prolongements ou préhension phonétiques ; deux voies, l'une plastique et à la découverte

⁷⁷ Pour Jérôme Meizoz, la posture littéraire est la « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire », *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007, p. 18.

⁷⁸ « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », art. cit., p. 1.

⁷⁹ Chopin Henri, « Naissance de l'art nouveau », art. cit., p. 37.

⁸⁰ *Id.*, « À propos du poème-objet », *Cinquième saison*, supplément du 20 octobre 1961.

⁸¹ *Id.*, « Les mutations poétiques », art. cit., p. 12.

⁸² *Id.*, « Naissance de l'art nouveau », art. cit., p. 41.

des terres et ciels en plein mouvement, l'autre phonétique et à l'amplitude des expressions humaines. La poésie ne dit plus, elle fait.⁸³

Ainsi, en sortant du livre, la poésie pose de façon aigüe la question de son « lieu », autrement dit de sa mise en scène et en espace, qui engage tout à la fois un espace physique, un espace esthétique et un espace institutionnel. C'est dire que la question de la spatialisation est abordée de manière concrète et pragmatique par Chopin, ce qui est moins le cas pour Ilse et Pierre Garnier.

Les deux premiers numéros des *Lettres*, qui théorisent la « poésie nouvelle », rendent hommage à « l'initiative de Chopin »⁸⁴, la proximité théorique se lisant dans l'attachement à la dimension objectale du langage, le mot étant considéré comme une « matière »⁸⁵, ou encore comme un « objet que l'on rencontre »⁸⁶. Si Garnier affirme : « La poésie visuelle n'est pas une alliance entre la poésie et la peinture »⁸⁷, il se prête néanmoins au jeu de l'objectivation poétique avec Théo Kerg⁸⁸ qui « visualis[e] lithographiquement » le poème « Soleil », présenté dans le n° 32 des *Lettres* en 1964, qui annonce également l'exposition du « livre de poèmes tactilistes » que le peintre a créé « sur des textes de Pierre Garnier »⁸⁹.

Garnier examine toutefois plus avant que Chopin les conséquences de ce rapprochement entre la poésie et l'objet d'art dans le « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle ». Si le papier est délaissé, c'est avant tout parce qu'il est le support banal de l'industrie du livre. En tant que tel, il est le lieu d'anéantissement de la visibilité et de la visualité du langage. Pourtant, c'est moins la question du changement de support qui semble préoccuper Garnier que sa mise à distance. Celle-ci, en le constituant en tant qu'objet, lui insuffle une visibilité, ce que Walter Benjamin nommerait une « valeur d'exposition »⁹⁰. C'est cette double distanciation, et du langage et de son support papier par l'attention portée à la technique, qui concourt à « faire du poème objectivé une œuvre à exemplaire unique », perçue comme telle par le récepteur :

La peinture doit beaucoup au fait qu'elle existe en exemplaires uniques. Puis on la distribue dans le public sous formes de reproductions. Ce procédé crée une distanciation suffisante car le spectateur sait bien que

⁸³ *Id.*, « À propos du poème-objet », art. cit., p. 6.

⁸⁴ « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », art. cit., p. 1.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁸⁶ « Deuxième manifeste sur la poésie visuelle », art. cit., p. 17.

⁸⁷ « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », art. cit., p. 7.

⁸⁸ Il a objectivé 8 de ses poèmes en 1963.

⁸⁹ *Les Lettres*, n° 32, 2^{ème} trimestre 1964, p. 55. La reproduction de « Soleil » est en hors-texte.

⁹⁰ Voir « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, Folio/Essais, p. 269-316 et Boissière Anne, « Apparence et jeu, valeur culturelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin », *Apparence(s)* [Online], 1 | 2007, Online since 24 May 2007, Connection on 3 October 2017. URL : <http://apparences.revues.org/48>

ce qu'il a sous les yeux n'est que la photographie d'une Œuvre qui, elle, existe en un lieu en tant que personne. Cette distance nécessaire le poème en livre ne la ménage pas. Il s'agit donc pour nous de créer, soit seul, soit avec la collaboration de peintres et de sculpteurs, des poèmes-objets qui existeront à un seul exemplaire, à une seule personne – qui seront photographiés et distribués au public comme des livres d'art.⁹¹

Et pour Garnier, le modèle de ce « poème-objet » est religieux, car il contribue à « rendre au mot son sacré », comme le souligne la comparaison entre le poème-objet et les « petites boîtes contenant une ou deux phrases sacrées de la Thora » que portent « les enfants d'Israël »⁹². Ainsi l'opération de distanciation, rendue possible par l'activité technique de la machine à écrire ou du magnétophone, induit la perception de la valeur esthétique du langage, c'est-à-dire celle de l'« aura », que Benjamin définit comme « l'unique apparition d'un lointain », liée à la « valeur culturelle de l'œuvre d'art »⁹³. Tel serait un des aspects fondamentaux du Spatialisme.

Convaincu en effet que la « découverte de la spiritualité dans ce que l'on a appelé jusqu'alors la matière est une des grandes choses de l'époque »⁹⁴, Pierre Garnier reprend à son compte la *Texttheorie* de Max Bense, mais, significativement, ajoute aux informations esthétique et sémantique du langage, une « information cosmique »⁹⁵. Ainsi à côté d'une poésie concrète s'apparentant à un « jeu », et qui par l'« art des permutations, des variations sur la langue, des mécanismes » né d'une « civilisation absolument technique » et débouchant non pas sur « l'univers mais sur une technicité généralisée », existe-t-il une poésie concrète qui est « matière, [...] énergie à la fois corporelle et incorporelle, à la fois systématique et sensible », exprimant la « liberté spirituelle qui se trouve dans la matérialité »⁹⁶. Tout se passe comme s'il existait deux perceptions esthétiques de la poésie concrète, proches de celles que Benjamin a théorisées : une perception auratique et une perception tactile. La théorie esthétique du poème-objet et de sa spatialité est donc plus développée chez Garnier que chez Chopin. Tout ceci explique qu'il prend progressivement ses distances avec la « poésie objective ». Il y voit finalement une interartialité qu'il rejettera en 1968 dans *Spatialisme et poésie concrète* :

La « poésie objective » d'Henri Chopin est [...] fondée sur l'étroite collaboration entre le peintre et le poète [...]. Une alliance se fait entre le verbe et la couleur, l'œuvre du peintre et celle du poète tendant vers l'unité. [...] Cependant on doit admettre que poème-objet et poésie objective introduisent dans le

⁹¹ « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle », art. cit., p. 20, 16.

⁹² *Ibid.*, p. 17.

⁹³ Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », art. cit., p. 278 et 280, note 1.

⁹⁴ Garnier Pierre, « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle », art. cit., p. 20.

⁹⁵ *Id.*, « Poésie concrète – panorama », *Les Lettres*, n° 32, 2^{ème} trimestre 1964, p. 7.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 11. La dernière expression est celle de Dom Sylvester Houédard.

poème des éléments étrangers à la langue. Il semble au contraire qu'une véritable poésie visuelle ne doit exploiter que la langue et ses paramètres. [...] la langue-matière en vue de la visualité.⁹⁷

Garnier s'éloigne donc des théories de Chopin, suggérant même avec le recul une éventuelle contradiction entre les termes « objet » et « spatial »⁹⁸. La poésie concrète d'une part, et le cinétisme de l'autre lui permettent de concevoir son propre régime poétique visuel : le Spatialisme. « Position 2 du Spatialisme », en 1964, présente en effet le Spatialisme par son versant cinétique plutôt que sous sa forme objectale. Si « l'objectivation était la mise en liberté de la langue »⁹⁹, le cinétisme s'impose quant à lui comme moyen de « transcender la surface de la page » par la « répétition des formes », par « la vibration des formes » et grâce à la participation du lecteur¹⁰⁰, autant de principes qui ne sont pas sans faire songer à ceux des dactylopoèmes de Chopin, lesquels nous semblent prendre le relais de sa poésie objective sur son versant plastique.

Celui-ci reconnaît, dans une lettre à Pierre Garnier en date du 5 février 1984, l'échec de la poésie objective. Il écrit : « la poésie objective, fut [...] aussi une impasse après deux ou trois années. / Cela tombait dans l'œuvre d'art »¹⁰¹. Trop proche du monde de l'art, elle entretient également une contiguïté gênante avec l'illustration, comme l'indique une autre lettre de Chopin, des années 1960, celle-ci :

J'ai reçu une lettre d'Haumesser qui me signale qu'il va « t'illustrer » quelques vers et qu'il en est heureux.

Je viens de lui écrire pour qu'il n'« illustre » pas mais qu'il « objective » ce qui est autre chose. Je crois qu'on peut lui faire confiance.¹⁰²

Interrogeant à nouveaux frais les relations entre écriture et plasticité, la dactylopoésie permet ainsi à Chopin de passer d'une pratique poétique relevant du *mixed media* à une création *intermedia*, pour reprendre les distinctions élaborées par Dick Higgins¹⁰³. Ainsi les premiers dactylopoèmes sémantiques s'élaborent-ils concomitamment aux poèmes objets. Ils sont publiés dans *Le Dernier roman du monde*¹⁰⁴, achevé en 1961, et l'un d'entre eux est présenté

⁹⁷ Garnier Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, op. cit., p. 62-63.

⁹⁸ Donguy Jacques, « Entretien avec Pierre Garnier », dans *Poésure et peinture*, op. cit., p. 395.

⁹⁹ Art. cit., p. 2.

¹⁰⁰ Bann Stephen, « Poésie cinétique », *Les Lettres*, n° 34, 4^{ème} trimestre 1965, p. 19.

¹⁰¹ Henri Chopin à Pierre Garnier, 5/02/1984, « Correspondance courante », IPG, BLJD.

¹⁰² Henri Chopin à Pierre Garnier, 9 novembre [1962], « LIPS », IPG, BLJD.

¹⁰³ « La première se borne à noter des procédures de nature additive où plusieurs disciplines esthétiques sont convoquées par une intervention commune [...] où la traduction française serait : techniques mixtes ; dans le second cas (“intermedia”, “interlangage”) l'appel aux divers domaines s'accompagne d'une remise en cause de la différence des codes », selon Philippe Castellin dans Adriano Spatola, *Vers la poésie totale*, Marseille, éditions Via Valeriano, 1993, p. 34, note b.

¹⁰⁴ Chopin Henri, *Le dernier roman du monde*, éditions Cyannur, 1970.

dans le n° 18 de *Cinquième saison*. Puis ils deviennent asémantiques, conformément aux orientations théoriques que nous avons évoquées, employant le caractère « comme élément d'une trame [...] le donnant à voir comme pur signe graphique », « hors de toute référence explicite à la langue », comme le souligne Guilhem Fabre à propos des *Riches heures de l'alphabet*¹⁰⁵. Dès lors la présentation que Chopin donne de ses dactylopoèmes n'est pas sans échos avec les propos de Garnier sur le cinétisme et la visualité du Spatialisme : « vibrations visuelles », « lecture à voir plutôt que sémantique », « squelette du verbe [...] enfin [...] architectural » sont, dans la présentation de *Passementeries*¹⁰⁶ datée d'août 1986, des expressions que n'aurait pas reniées Pierre Garnier en 1964.

2. Poésie phonique et poésie phonétique : quel objet sonore ?

Le second domaine de la « poésie objective » conçue par Chopin et auquel les Garnier adhèrent est la « poésie phonétique », qu'ils nomment pour leur part « poésie phonique ». Comme Pierre Garnier l'explique dans un entretien avec Jacques Donguy :

Le premier à avoir travaillé avec le souffle, à avoir travaillé directement sur le magnétophone avec les différentes vitesses d'enregistrement, c'est Henri Chopin. En ce qui concerne le souffle, dans ses premières œuvres, le souffle intervenait, mais aussi les voyelles, et même certains mots transformés. J'avais pensé faire un texte exclusivement avec le souffle et avec les différentes vitesses du magnétophone, la respiration travaillée à l'aide du magnétophone.¹⁰⁷

Ces propos soulignent d'une part que l'asémantisme, c'est-à-dire la réduction générale du « signe à sa nature physique »¹⁰⁸, qui caractérise la poétique visuelle et sonore de Chopin, n'est pas d'emblée acquis. D'autre part ils suggèrent que Garnier, comme l'écrit Chopin dans *Poésie sonore internationale*, « avait donc compris »¹⁰⁹, lorsqu'en 1963 il définissait la « poésie phonique » comme « composition directe sur bande magnétique donc objectivation par l'intermédiaire de la technique »¹¹⁰, suivant en cela des principes mêmes de la musique

¹⁰⁵ Fabre Guilhem, « La dactylopoésie de Henri Chopin entre écriture et esthétique typographique », *Écriture et typographie en Occident et en Extrême-Orient, Textuel*, n° 40, Paris 7 – Denis Diderot, Centre d'étude de l'écriture, juillet 2001, p. 98.

¹⁰⁶ Éditions Ottezec, 1989.

¹⁰⁷ *Poésure et peinture....., op. cit.*, p. 395.

¹⁰⁸ Fabre Guilhem, « La dactylopoésie de Henri Chopin entre écriture et esthétique typographique », art. cit., p. 99.

¹⁰⁹ Chopin Henri, *Poésie sonore internationale, op. cit.*, p. 153.

¹¹⁰ Garnier Pierre, « Note liminaire. Plan pilote fondant le Spatialisme », art. cit., p. 2.

concrète, qui compose « expérimentalement par une construction directe » des éléments sonores préexistants, selon Pierre Schaeffer en 1948¹¹¹.

Le parcours sonore de Chopin part en effet de la « poésie jazzante » en 1958¹¹², passe par la « poésie phonétique » avant d'aboutir, aux alentours des années 1964-65, à l'« audiopoème ». « Espaces et gestes » est ainsi un « poème phonétique pour deux voix, ténor et basse » qui « utilise le mot »¹¹³, qui regarde, concernant sa distribution, du côté de l'art lyrique, et qui adopte la partition comme système de notation. À l'époque où il l'enregistre, en 1963¹¹⁴, Chopin rédige pour *Les Lettres* « Les mutations poétiques », texte dans lequel il présente la poésie phonétique comme une poésie du mot, qui n'est pas exempte d'un certain cratylisme, lié à la profération perçue comme concrétisme linguistique. Il y décrit en effet les « expériences du présent » comme :

celles qui font entendre dans notre vieux matériel de mots que ces mots sont eux aussi transfigurés dès qu'ils retrouvent tout leur souffle.

C'est alors que nous avons su qu'un mot comme « siffle » tenait le sifflement lui-même. Que le mot « saute » était sa propre action. Que le mot « bond » figurait son acte.¹¹⁵

Cette « poésie phonétique », Chopin s'apprête à l'abandonner, comme en témoigne l'avis rétrospectif qu'il porte sur « Espaces et gestes », qu'il estime être « encore poésie ancienne “bousculée” » ; il ajoute : « depuis il est né un art neuf »¹¹⁶. La genèse de « Sol air », publié dans *Cinquième saison* en 1961¹¹⁷ et enregistré entre 1961 et 1964 témoigne exemplairement du parcours qui le mène de la poésie phonétique à l'audiopoème. Il constitue en effet sa « dernière partition tentée »¹¹⁸. D'abord conçu comme un poème phonétique « pour le disque, à trois voix » réparties sur les trois colonnes de la partition (« L'Air », « L'Homme », « Le Souffle »), il est enregistré une première fois sur une « organisation musicale [...] du

¹¹¹ Cité par Michel Chion dans *La Musique concrète, art des sons fixés*, Lyon, Entre-deux n°7 / Môméludies éditions, CFMI de Lyon, 2009, p. 13

¹¹² Chopin Henri, Théa Jacques, Ortiz Michel, « Essai de poésie jazzante », *Cinquième saison*, n° 3, décembre 1958, p. 32-52.

¹¹³ *Cinquième saison*, n° 17, hiver 1962-63, 34-44.

¹¹⁴ À cette même époque il enregistre « Pêche de nuit » dont le texte a été publié sous le titre « Une Pêche » (*Cinquième saison*, n° 3, déc. 1958, p. 35-40). Dans un feuillet non daté [1963] il explique ainsi sa méthode d'enregistrement : « Le poème est voulu rythmique et non descriptif. Les mots sont eux-mêmes (lorsqu'ils paraissent) noyés dans les valeurs timbrales, et non pas “crus” dans leur signification. Le mot est toujours a-significatif. C'est pourquoi je tiens à ce qu'il retourne aux sons naturels dont il est issu. Aux mots s'ajoutent les harmonies qui ont pour supports les lettres qu'il faudra entendre de façon à oublier leur limite », « RPP 1963 », FS, BLA.

¹¹⁵ Chopin Henri, « Les mutations poétiques », art. cit., p. 12.

¹¹⁶ Henri Chopin à Pierre Garnier, non datée [1964], « LIPS », IPG, BLJD.

¹¹⁷ *Cinquième saison*, n° 11, printemps 1961, p. 80-85 et n° 12, été 1961, p. 55-59.

¹¹⁸ Chopin Henri, « Les audio-poèmes », *OU-Cinquième saison, complete recordings*, Alga Marghen, 2002, n. p.

compositeur Paul Arma [...] avec les voix de Marguerite Schlege, Véra Feyder »¹¹⁹ et de Chopin. En 1964, « Sol Air » trouve sa forme définitive, abandonnant la partition de mots et la polyphonie pour l'enregistrement par la seule voix de l'auteur, qui donne lieu à une publication sur disque dans la revue *OU*¹²⁰.

Pierre Garnier, pour sa part, semble avoir d'emblée trouvé, en 1962-1963, la formule qui esquivait le papier pour inventer une poésie utilisant le magnétophone non pas comme simple support réceptacle de la parole, mais comme outil créatif, à la fois technique et esthétique. Lorsqu'il écoute sa première *Sonie*, « sur le thème mor-amor-mé »¹²¹ en juin 1963, Chopin lui écrit : « Tu as bien fait de t'engager dans ce labyrinthe dangereux de la phonétique ou de la phonique »¹²². Puis une lettre en date du 9 août 1963 lui demande des *Sonies* pour la 6^{ème} Biennale de Knokke-le-Zoute, où Paul de Vree est chargé de présenter un « programme commun avec des œuvres néerlandaises et françaises »¹²³. Cependant, les courriers suivants se montrent dans l'ensemble réservés. Chopin y critique des résultats qu'il estime techniquement médiocres et sans rythme, rendant inenvisageables la diffusion des *Sonies* en salle¹²⁴, dans des festivals et sur disque¹²⁵ dans sa revue *OU*. Et si certaines d'entre elles retiennent son attention, comme « Accélération linguistique »¹²⁶ (*Sonie n° 4*, septembre 1963) et « Anthropologie » (*Sonie n° 3*, août 1963), qui lui fait penser « à des conversations confuses dans le hall d'une gare et aussi à des récitatifs liturgiques », Chopin estime que Garnier donne aux *Sonies* « des valeurs poétiques et littéraires alors qu'il faudrait le "chant" »¹²⁷ et lui reproche par ailleurs de s'inscrire dans la lignée de son poème phonétique « Espaces et gestes », dont il a renié le concrétisme sonore¹²⁸, c'est-à-dire le lien entre le son et le mot ou le bruit qui en est à la source.

La poésie phonique de Pierre Garnier reste en effet en partie concrète. Contrairement à Chopin, qui évolue vers une poésie sonore électro-acoustique détachée de toute source reconnaissable, Garnier n'opère pas la translation « d'une concrétude des causes des sons à

¹¹⁹ *Cinquième saison*, n°12, été 1961, p. 59.

¹²⁰ *OU*, n° 28-29, 1966.

¹²¹ « Poèmes soniques de Pierre Garnier », archives privées Violette Garnier.

¹²² Henri Chopin à Pierre Garnier, 17 juin [1963], « LIPS », IPG, BLJD.

¹²³ Henri Chopin à Pierre Garnier, 9 août 1963, « LIPS », IPG, BLJD.

¹²⁴ Henri Chopin à Pierre Garnier, 12 septembre [1963], « RPP 1963 », FS, BLA.

¹²⁵ Henri Chopin à Pierre Garnier, non datée [1965], « LIPS », IPG, BLJD.

¹²⁶ Henri Chopin à Pierre Garnier, 7 septembre [1963 ?], « LIPS », IPG, BLJD. Voir *Phonetic Poetry on spatialism / Poésie phonétique sur Spatialisme*, mastering, design concept : Pol Mahlow Cha-Bashira 1999.

¹²⁷ Henri Chopin à Pierre Garnier, 12 septembre [1963], « RPP 1963 », FS, BLA.

¹²⁸ Voir les lettres du 26. 02 [1965] et non datée écrite au verso d'un bulletin de souscription pour *OU*, n° 23/24 [avril 1965], « LIPS », IPG, BLJD.

celle du son lui-même envisagé comme objet sonore »¹²⁹, pour le dire avec Pierre Schaeffer. Il demeure ainsi en-deçà de la perspective musicale, comme il s'en explique :

[...] j'ai entendu *Espaces et Gestes* où Chopin employait épisodiquement le souffle avant l'enregistrement de mon *Souffle-Manifeste*, mais il est vrai aussi que ce *Souffle-Manifeste* est fait exclusivement de souffles bruts – ce que n'était pas *Espaces et Gestes* – et que c'est cet enregistrement et ce montage de souffles bruts qui fut pour moi une expérience unique. Ensuite outre la poésie visuelle et spatiale, je me suis dirigé – contrairement à Chopin – vers la poésie magnétophonique de mots, de syllabes, de phonèmes, et avec Ilse nous avons travaillé surtout les structures de la matière linguistique – et non pas l'aspect « musical » du langage.¹³⁰

La *Sonie* n° 2, « Souffle Manifeste », enregistrée les 18, 19 et 20 juillet 1963 est ainsi une œuvre mixte, « variations de souffles bruts, analysés sur magnétophone, entrecoupées de textes »¹³¹. La confrontation du verbal et du non verbal en séquences partiellement juxtaposées contribue à faire du second l'illustration du premier, qui se déploie dans un long préambule de deux minutes. Ce récitatif, qui n'est pas dénué d'emphase, s'achève sur la phrase : « J'appelle poésie la connaissance du souffle », et témoigne de la conception à la fois mystique et organique que Pierre Garnier a du souffle. Il considère en effet celui-ci comme « un vacarme de genèse », une « roue fulgurante qui longe d'un côté le sec et le pourri – et de l'autre le ciel, les ailes et les anges »¹³². « Spatial Mass »¹³³, dont la construction est plus complexe, associe aux éléments verbaux et non verbaux une dimension nettement phonétique. Le fond sonore est en effet constitué de séquences de souffle soumises à des effets magnétophoniques (le mot étant lui-même inclus dans cette trame au début du poème) et de plages d'accélération phonétiques, placées en superpositions ou en alternance. Au milieu de la *Sonie* apparaissent au premier plan des rires et des interjections (« ping », « hop là », « plof », « ouais », « bon »...), des locutions et bribes de phrases (« peut-être », « attends ») alors qu'en retrait un texte est prononcé à voix basse. Le discours poétique ici n'est plus solennel comme dans « Souffle Manifeste », mais volontairement déconstruit et prosaïque, privilégiant, à l'instar d'un Bernard Heidsieck, l'exhibition du langage dans ses fonctions phatiques et conatives de mise en relation avec l'autre.

D'autres *Sonies* sont plus directement phonétiques et bruitistes. C'est le cas de « Spatial » (*Sonie* n° 7, juillet 1964) qui tend à la création d'un « paysage sonore »¹³⁴ en

¹²⁹ Schaeffer Pierre, *La Musique concrète*, Paris, PUF, 1967, coll. « Que sais-je ? », p.13-14.

¹³⁰ Garnier Pierre, « Réponse à Henri Chopin », Dossier « Réponses au *Connaissez-vous le spatialisme ?* », archives privées Violette Garnier, f. 5.

¹³¹ « Poèmes soniques de Pierre Garnier », archives privées Violette Garnier.

¹³² Garnier Pierre, « Un art nouveau : la Sonie », *Les Lettres* n° 31, 4^{ème} trimestre 1963, p. 38.

¹³³ Dans Ilse Garnier, Pierre Garnier, Seiichi Niikuni, *Phonetic Poetry on Spatialism*, mastering/design/concept Pol Mahlow, Cha-Bashira, 1999.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 36.

intégrant des éléments divers recourant aux superpositions, aux accélérations et aux répétitions : plages de souffle ou de percussions, bruits de bouche, suites phonétiques et alphabétiques passées en accéléré et chants d'oiseaux contribuent ainsi créer et enchaîner les séquences particulièrement rythmées. Enfin, « Accélération linguistique » (*Sonie n° 4*, septembre 1963) contient en son titre le principe qu'elle explore, avec une grande habilité, comme le souligne Chopin. Il s'agit de superposer deux pistes sonores : des suites alphabétiques, verbales et phonétiques, dont certaines adoptent des mélodies ascendantes et descendantes en accéléré, et des séquences de souffles, de phonèmes et de phrases au ralenti, les phrases étant incompréhensibles en raison du traitement magnétophonique. La variation, tout au long du poème, de leurs modalités d'apparition et de disparition sur la piste de droite ou de gauche contribue à spatialiser le son.

De même les *Sprechaktionen* d'Ilse Garnier font la part belle au phonétisme et au mot, avec un goût nettement moins marqué que Pierre Garnier pour les jeux d'accélération et de ralentissement permis par le magnétophone, dans lequel elle voit un possible « danger », celui de

rendre la langue-matière méconnaissable, soit par un travail de superpositions nombreuses et donc de détérioration, soit par une variation des vitesses qui métamorphose la langue en une suite de bruits et de sons qui, même s'ils sont inouïs, encore, n'ont plus rien de commun avec le parler¹³⁵.

Ilse Garnier travaille en priorité sur la superposition, le décalage et l'enchaînement des séquences sonores en limitant les autres effets magnétophoniques. Ainsi la part des mots reste-t-elle importante dans « Les îles », même si ceux-ci sont soumis à deux effets majeurs de dé-sémantisation : la répétition de syntagmes ou de phonèmes. « Les îles » est ainsi répété en entier ou en partie, le [i] donnant lieu à des prolongements avec variations d'intensité, de ton ou de durée. De même des bribes de phrases (« et lorsqu'il fut né »), une liste de noms d'îles et de leur capitale (« Bornéo, Sumatra, Kuala Lumpur »), le nom d'un océan (« Pacífico ») sont répétés avec des intensités et des rythmes vocaux variés, et spatialisés à droite ou à gauche. Des bruits imitatifs (celui du croassement, notamment, mais aussi l'adverbe « toc »), et des sons percussifs complètent le poème. Le ralentissement est utilisé en appoint et en fond, il rend des sons sourds, dans lesquels on distingue parfois le nom « Pacífico ».

La perspective est en revanche différente dans « Tem-tem », premier « poème action » d'Ilse Garnier. C'est le thème phonétique, justement nommé « tem-tem », qui se développe en

¹³⁵ Garnier Ilse, « Magnétophone et poème phonétique », *Les Lettres*, n° 32, 2^{ème} trimestre 1964, p. 54.

canon et au premier plan sonore, alors que les mots apparaissent tardivement dans le poème sous forme de liste de nom de villes (« Nice », « Cannes », « Monaco », « Juan-les-pins », « Yani »), d'étoile (« Betelgeuse ») ou latins (« Ave », « Stella maris »)¹³⁶. Les phonèmes [t] et le [k] viennent s'intercaler dans cette structure sonore qui semble jouer de la réverbération du thème pour créer l'espace sonore. Sur la fin du poème, de très rares passages bruitistes et des mots inidentifiables car ralentis servent de contrepoint aux articulations verbales et phonétiques. C'est bien la décomposition phonétique du mot qui intéresse Ilse Garnier comme le prouve « Thalatta » (« La mer »), composé avec Seiichi Niikuni en 1965¹³⁷. Le mot, qui fait allusion à l'épisode de la « Retraite des Dix mille » racontée par Xénophon dans son *Anabase* et reprend la clameur des grecs arrivés enfin aux rivages de la Mer noire, constitue la matière phonique du poème. Au début, l'exclamation est répétée deux fois, conformément au texte grec, puis entendue une fois en écho. Ensuite sa première syllabe « tha » est répétée à plusieurs reprises avant que les exclamations ne se répètent à nouveau en canon. Cette structure initiale est reprise plusieurs fois, avant que la syllabe « tha » ne soit répétée à vive allure, accompagnée de son écho rythmiquement atténué et de bruits percussifs. À ces répétitions lexicales et phonétiques s'ajoutent aussi des glissements sémantiques, synonymiques ou antonymiques, qui entraînent à leur tour des répétitions et jeux phoniques : de « Thalatta » à « Mare », qui génère une suite phonétique de [m] ; de « Mare » à « Wasser » (« eau »), puis à « Schwarze Wasser » (« eau noire »), entraînant une série phonétique de [r] roulés ; de « Schwarze Wasser », par glissement antonymique, à « Weisse Wasser » (« eau blanche »), enfin au synonyme « Les eaux » qui prolifère en jeu homophonique du substantif à l'interjection « Oh ! »

Ainsi, contrairement à Chopin, Ilse et Pierre Garnier restent attachés à la dimension linguistique de la création poétique sonore. La *Sonie* propose en effet une confrontation du verbal et du non-verbal, qu'il soit corporel ou bruitiste, jouant volontiers des distorsions sonores que constituent l'accélération et le ralentissement magnétophoniques. Les *Sprechaktionen* d'Ilse Garnier se refusent à ces effets, travaillant davantage la superposition,

¹³⁶ Pour la description des différentes étapes de l'enregistrement de ce poème action, voir : Garnier Violette, « Le voyage de l'été 1964 : rencontres de poètes et d'artistes d'Allemagne de l'Est et de Tchécoslovaquie », dans *Pierre et Ilse Garnier : la poésie au carrefour des langues*, actes du colloque d'Amiens, 6-8 mars 2008, éd. par Philippe Blondeau, Amiens, Artois Presses Université, 2010, p. 185. Nous remercions Violette Garnier de nous avoir aidée à reconnaître « Yani », ville du département de La Paz en Bolivie et « Betelgeuse », étoile de la constellation d'Orion.

¹³⁷ *Edizioni di polipoesia diretta da Enzo Minarelli*, n° 4 : Ilse & Pierre Garnier, Italie, 3 Vitre, 1984.

les décalages et les enchaînements rythmiques de séquences moins bruitistes et verbales que substantiellement phonétiques.

« Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions »¹³⁸, déclarait Bernard Heidsieck concernant les relations tumultueuses entre poésie sonore et musique. Une telle affirmation conviendrait bien aux relations qu'ont nouées les Garnier avec Chopin de la fin de l'année 1959 au milieu des années 1960. Œuvrant de concert à la promotion des « nouvelles poésies », ils prennent leurs distances lorsque Pierre Garnier entre dans l'aventure de la revue *Les Lettres*, obligeant les deux poètes à négocier en termes de stratégies éditoriales et de partage de la scène médiatique. C'est à l'occasion de ces tractations, que révèlent leurs textes théoriques publiés dans *Cinquième saison* et dans *Les Lettres*, et dont la correspondance se fait l'écho de manière plus détaillée et souvent plus crue, que les divergences apparaissent notamment concernant la recherche des parentés idéologiques et l'élaboration de stratégies discursives propres à légitimer ces nouvelles poésies.

Ces « postures littéraires » différentes sont plus profondément les symptômes d'orientations poétiques vouées à s'éloigner, en dépit de la parenté initiale des concepts. Revenir sur la genèse de la poétique visuelle et sonore des poètes permet donc de voir que là où Chopin pense la « spatialité » par le lieu et par l'objet, les Garnier la pensent finalement par le concrétisme et le cinétisme, les poètes se rejoignant finalement dans la pratique de la dactylopoésie. Concernant la poésie sonore, alors que la poésie phonétique de Chopin évolue vers une audiopoésie électroacoustique détachée de toute référence au langage, les *Sprechaktionen* d'Ilse Garnier et les *Sonies* de Pierre Garnier utilisent d'emblée les ressources du magnétophone comme outil de création tout en conservant une conception concrète du son, qui n'est jamais totalement coupé de sa source linguistique ou bruitiste.

Ilse et Pierre Garnier restent donc manifestement plus profondément attachés au langage que Chopin et, s'ils ont en partage un certain concrétisme, la poésie des premiers dans ses dimensions spirituelles et universalistes s'oppose à la poésie physique, sensorielle et élémentaire du second, tous trois ayant néanmoins pour « éthique » commune « l'audace de la mutation »¹³⁹.

¹³⁸ Heidsieck Bernard, « Poésie sonore et musique » [1980], *Notes Convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p.175

¹³⁹ Garnier Pierre, « Position 1 du Mouvement international », art. cit., p. 5.