



**Citation:** S. Svolacchia (2019)  
Le mot et l'orage. La poésie  
concrète de Pierre Garnier.  
*Lea* 8: pp. 281-298. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10988>.

**Copyright:** © 2019 S. Svolacchia. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

**Data Availability Statement:**  
All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Le mot et l'orage. La poésie concrète de Pierre Garnier

Sara Svolacchia

Università degli Studi di Firenze (<[sara.svolacchia@unifi.it](mailto:sara.svolacchia@unifi.it)>)

### Abstract

This article aims at describing Pierre Garnier's itinerary from traditional, linear poetry, to concrete, visual poetry. Born as a reaction to the mainstream political-oriented poetry campaigned by Aragon, French concrete poetry is characterised by the use of language as “matter”, namely by the aim to destroy the linear syntax of discursive communication. Thus, poetry can become fully “universal”, no longer needing any form of translation. Garnier experiments during the Sixties and the Seventies include juxtapositions of letters (*Poèmes mécaniques*) and the combination of ideograms and Latin alphabet (*Poèmes franco-japonais*). The radicalisation of these attempts is a form of poetry which is very close to silence, almost devoid of linguistic signs and thus very close to pictorial art.

**Keywords:** avantgarde, concrete poetry, Pierre Garnier, spatialisme, visual poetry

### 1. Vers une poésie nouvelle

Par rapport aux pays où la poésie concrète a connu un discret succès – notamment le Brésil – en France elle a sans doute souffert du malentendu qui réduit ce mouvement à une émulation des calligrammes d'Apollinaire, du *Coup de dés* de Mallarmé ou encore du lettrisme (bien que très souvent – comme on le verra – ces influences soient désavouées par les mêmes représentants de la poésie concrète). Par ailleurs, le succès international dont ont bénéficié d'autres courants d'avant-garde nés à peu près à la même période a souvent limité l'attention accordée à ce mouvement (Dupouy 2018b, 12-13). C'est le cas du groupe réuni autour de *Tel Quel*, dont le premier numéro sortit en 1960, soit seulement trois ans avant la parution du “Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique” par

Pierre Garnier<sup>1</sup>, texte programmatique marquant l'acte de naissance de la poésie concrète en France<sup>2</sup>. Ce manifeste s'ouvrait avec un constat provocatoire : "Nous piétinons. L'esprit tourne. La poésie piétine. Depuis le surréalisme, depuis l'École de Rochefort, depuis le lettrisme nous ne sommes plus allés vers les hauts faits qui soudain éclairent" (Garnier 1963a, 1). Mais quelle était, au juste, cette poésie qui "piétine" ?

De fait, la "nouvelle poésie" (qu'elle se définisse comme "concrète" ou "spatialiste"<sup>3</sup>) se pose comme réaction aux productions des années Quarante, à savoir à la poésie engagée de la résistance. Si, à la fin de la guerre, Garnier fut assez proche du milieu d'Aragon et Elsa Triolet (Lengellé 2001, 36), l'"affaire de la 'poésie nationale'" (Bancquart 1995, 26), déclenchée en 1953 par Aragon, changea de façon radicale la position du poète. En janvier 1955, dans la revue *Terre de Feu*, Garnier signa avec Jean Bouhvier et Marc Alyn un pamphlet intitulé "Défense de la poésie (à propos d'une poésie nationale)". Les propos, plutôt virulents, faisaient écho au

<sup>1</sup> Poète, traducteur, essayiste, Pierre Garnier (Amiens 1928-Saisseval 2014) est l'un des représentants majeurs de la poésie concrète en France. En 1950 il publie son premier recueil de poésie linéaire, *Vive-Cœur*, où l'influence de la poésie de la résistance, notamment celle d'Aragon, apparaît encore assez marquée. Ce n'est que grâce à l'École de Rochefort que Garnier abandonnera l'idée d'une poésie engagée et donnera le jour à des recueils plus intimistes (*Les Armes de la Terre*, *Seconde géographie*, *Sept poèmes extraits d'Ithaque*). À la même époque, il explore la poésie allemande et écrit de nombreux articles sur Heine, Goethe, Novalis et surtout Benn, lequel constituera une influence majeure pour la naissance du spatialisme. En 1963 il publie le "Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique" et devient directeur de la revue *Les Lettres* qui s'imposera comme le principal lieu de diffusion de la poésie concrète en France. Avec sa femme Ilse, il publie en 1965 les *Poèmes mécaniques*, le premier recueil entièrement spatialiste. Suivent, en 1966, les *Poèmes franco-japonais* avec Seeichi Niikuni. À la fin des années Soixante, il explore l'écriture poétique en picard (*Six odes concrètes à la Picardie*, 1967 ; *Ozieux*, 1967) et publie chez Gallimard l'important essai théorique *Spatialisme et poésie concrète* (1968). Sans jamais renoncer à la poésie linéaire (on se souviendra notamment de *Perpetuum Mobile*, 1968), il s'oriente vers une poésie visuelle de plus en plus épurée, où la matière verbale devient marginale : *Esquisses palatines* (1971) ; *Le Jardin japonais* (1978) ; *Tristan et Iseult* (1981) ; *Poèmes blancs* (1981). Malgré l'imposante production poétique de Garnier, son œuvre reste encore peu connue. En France, deux colloques, l'un en 1997 à Angers et Rochefort-sur-Loire et l'autre en 2016 à Tours, ont été organisés dans le but de faire redécouvrir l'importance de Garnier dans le cadre de la poésie concrète internationale. En Italie, proche de Giovanni Fontana, Garnier collabora à de nombreuses initiatives dans le cadre de la poésie concrète, notamment au festival de 1967 "Parole sui muri", organisé par Adriano Spatola et Claudio Parmiggiani. En 1969 il participa à la Biennale de Venise avec, entre autres, les frères de Campos, Henri Chopin et Eugen Gomringer. Il contribua également à la revue d'avant-garde *Linea Sud*. Plus récemment, une exposition consacrée au poète a eu lieu à Brescia en 2008 à la Fondazione Berardelli. Le catalogue de l'exposition, publié sous le titre de *L'isola*, réunit les plus récents travaux de Garnier.

<sup>2</sup> La référence à *Tel Quel* n'est pas un hasard : dans les années Soixante et Soixante-dix les rapprochements entre *Tel Quel* et le spatialisme furent nombreux. On se souviendra notamment de l'article "Nouveaux aléas" par Henri Deluy (1964).

<sup>3</sup> Dans *Le Spatialisme* Martial Lengellé a proposé une classification (1979, 56-64) qui s'appuie sur celle rédigée par Pierre Garnier lui-même dans "Note liminaire du Plan-Pilote fondant le spatialisme" (1963). Bien qu'on y retrouve une distinction entre "poésie concrète", "poésie phonétique", "poésie objective", "poésie visuelle", "poésie phonique" et "poésie cybernétique", Lengellé admet "l'ambivalence de la terminologie" (1979, 55) et regroupe sous le nom de "spatialisme" "l'aboutissement des différents techniques" (*ibidem*, 63). D'ailleurs, la "Position I du mouvement international" (1964) fut signée par les principaux représentants de la poésie concrète à deux exceptions près : le groupe *Noigandres* (lequel, ayant déjà publié en 1959 le "Plano piloto para la poesia concreta", s'associe au mouvement mais décide de ne pas signer le texte de Garnier) et Henri Chopin (cf. Royère 2018, 82-87). Ce n'est que dans *Spatialisme et poésie concrète* (1968) que Garnier introduit cette distinction : "les poètes ont d'abord pris conscience que la langue n'était pas seulement un moyen de communication mais une matière (poésies concrètes). Puis ils ont considéré que la langue comme toute matière pouvait se transformer en énergie (poésies spatiales)" (1968, 25). Le propos de cet article n'étant pas de préciser les nuances terminologiques des diverses manifestations de la poésie concrète, on considèrera, à la suite de Jacques Donguy (1998, 338) le "spatialisme" comme la réalisation française de la poésie concrète.

*Déshonneur des poètes* (1943) de Benjamin Péret paru douze ans plus tôt: la poésie de la résistance, avec ses formes “simples” (notamment le sonnet) et ses contenus d’inspiration populaire et nationale, représentait un retour en arrière par rapport à l’expérimentalisme des avant-gardes. “Nous demandons au nom de la Poésie et de l’Homme que soit dénoncée l’escroquerie nommée *Poésie nationale* qui [...] tente de ruiner la Poésie Française” (Alyn, Bouhier, Garnier 1955, 4).

Comme le suggère le pamphlet, la proximité de Garnier avec l’École de Rochefort constituait une influence majeure: dans cette phase, où la poésie de Garnier est encore exclusivement linéaire, le groupe de Bouhier représentait un moyen de s’affranchir de la contrainte de l’engagement sans pour autant renoncer à une certaine forme d’humanisme (Lengellé 2001, 46). Surtout, comme l’avait écrit Bouhier, l’École de Rochefort refusait toute tentation nationaliste, se présentant au contraire comme partisan d’une poésie “à l’échelle du monde” (1952, 43). Par ailleurs, les revendications de Garnier n’étaient pas exemptes d’une implication politique: le “patriotisme” du Pcf promu par Aragon (Lengellé 2001, 56) constituait pour Garnier une aberration par rapport à la vocation internationale des origines du communisme. C’est pourquoi, même dans les poèmes linéaires publiés dans les “Cahiers de Rochefort” – poèmes somme toute assez proches de la production d’un Pierre Seghers – on remarque une “exigence internationaliste” qui s’oppose à la “seule célébration du sol et du génie français” (*ibidem*, 62) et qui sera l’un des principes fondamentaux du spatialisme.

Comme pour beaucoup de poètes de sa génération, il s’agit pour Garnier de trouver un moyen de renouveler l’écriture poétique, de répondre, en quelque sorte, à “la crise actuelle des langues et des langages” (Garnier 1970, 14). L’abandon de la poésie engagée coïncide en ce sens avec une opération de démythification du “poétique” moyennant l’inscription de celui-ci dans la même finitude temporelle qui domine l’existence humaine. Ce n’est donc pas étonnant qu’à l’époque la poésie de Garnier fût souvent rapprochée à celle d’Yves Bonnefoy (Lengellé 2001, 69): on y retrouve la tentative de “situer la parole” (*ibidem*) ainsi que la centralité accordée à la présence, à ce *dasein* dont la poésie voulait se faire expression (Garnier 1961, 124).

L’année 1955 marque un autre point important vers l’élaboration du “Manifeste”: après un long voyage en RDA en 1954, Garnier publie l’anthologie *Poésie allemande d’aujourd’hui* où il présente les poètes de deux côtés de l’Allemagne réunis, sinon politiquement, au moins sous le signe d’un même lyrisme. Ce choix, plutôt audacieux, engendra quelques retentissements (Lengellé 2001, 53). Cependant l’impact le plus important fût sans doute la rencontre avec l’œuvre de Gottfried Benn, dont par la suite Garnier traduira les poèmes (1956) et auquel il consacra une étude parue dans *Critique*. C’est précisément dans cet article que Garnier détaille les aspects novateurs de l’écriture de Benn, lesquels annoncent de fait les traits essentiels du spatialisme: “phrases incisives, essentiels, sans liens syntaxiques parfois [...] ; rythme cadencé [...] rien de classique dans le mot, mais un vocabulaire offensif, qui n’hésite pas à puiser dans les langues étrangères” (1959b, 861); enfin une certaine “méfiance du poète vis-à-vis de la poésie” (Lengellé 1979, 13).

Ce n’est peut-être pas un hasard que cette “méfiance vis-à-vis de la poésie”, que Garnier partage avec Benn, ait trouvé son lieu d’expression dans *Critique*, qui avait été fondée en 1946 par Georges Bataille. Or, c’est précisément chez Bataille que l’on trouve l’une des remises en question plus radicales de la poésie, dont les termes sont étonnamment proches de ceux de Garnier. Dans *L’Impossible* (dont significativement le premier titre choisi par Bataille en 1947 était *La Haine de la poésie*) on lit par exemple: “la grandeur de Rimbaud est d’avoir mené la poésie à l’échec de la poésie” (1971 [1962], 533). La “haine de la poésie” de Bataille peut être comprise dans le même sens que la “méfiance” de Garnier: il s’agit, dans les deux cas, d’un refus de la poésie traditionnelle, de ce que Bataille définit “la fadeur du lyrisme” (*ibidem*, 513). La poésie au sens bataillien s’oppose à ce que, dans *L’Expérience intérieure*, Bataille appelle “le

discours”, à savoir le langage entendu comme acte perlocutoire, tourné vers l’expression d’un sens (1973 [1943], 73). De la même manière, Garnier insiste sur l’absence de finalité de la poésie: “ Que le poème soit l’océan inutile / D’où naissent les soleils ” (1959a, 22); ce qu’il envisage est plutôt un anti-poème: “ il faut obtenir une poésie dont personne ne dira: c’est une poésie ” (1963b, 17). Si, pour Bataille, la poésie obéit à la même devise du démon, le “ *Non serviam* ” (1988 [1949], 415), dans *Positions Actuelles* Garnier refuse d’accorder à l’écriture poétique une quelconque fonction logique: “ Le poème ne dit pas mensonge, il ne dit pas vérité. IL EST ” (1961, 80). La poésie concrète semble donc répondre à de cette exigence de s’écarter de l’aspect “ transitif ” de l’écriture afin de regagner “ le souffle ”:

J’ai débarrassé la poésie des phrases, des mots, des articulations. Je l’ai agrandie jusqu’au souffle. A partir de ce souffle, je puis réinventer une langue, des sons vont naître, des articulations, des mots, des ensembles nouveaux qui ne seront plus des phrases fondées sur la trinité indo-européenne: sujet-verbe complément – à partir de ce souffle peuvent naître un autre corps, un autre esprit, une autre langue, une autre pensée. (Garnier 1963d, 38)

Si l’exigence d’un revirement dans l’écriture poétique se fait jour depuis le début des années Cinquante, ce n’est que grâce à la rencontre avec Henri Chopin en 1958 que Garnier découvre le mouvement international de la poésie concrète. Depuis 1958 Chopin dirigeait en effet la revue *Cinquième saison*, laquelle constituait le lieu principal du débat autour de la nouvelle poésie. C’est précisément par le biais de ce “ véritable laboratoire ” (Lengellé 2001, 154) que Garnier entre en contact avec Isidore Isou ainsi qu’avec Raoul Hausmann, avec lesquels il entama une féconde correspondance. Surtout, comme le rappelle Garnier, c’est Chopin qui l’initia “ au vrai dadaïsme, celui des années de 1917 à 1918, là où se trouvent les racines d’une bonne part de la poésie concrète et spatialiste ” (Garnier 1979, 19-20).

## 2. Libérer les mots de la syntaxe

Le “ Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique ” fut publié en 1963 dans le numéro 29 de la revue *Les Lettres*, jusqu’alors dirigée par André Silvaire. C’est précisément à partir de ce numéro que Garnier, lequel était déjà membre du comité de lecture, prit le relais de la revue, en faisant de celle-ci le principal lieu de diffusion de la poésie concrète en France.

Comme on l’a vu, le “ Manifeste ” s’ouvrait avec le constat d’un état de sclérose de la poésie française, état auquel faisaient exception les expérimentations d’Henri Chopin: “ Partant du même refus, mais à la suite d’autres essais et d’autres recherches je propose la poésie visuelle et la poésie phonique ” (Garnier 1963a, 1). Le principe sur lequel se fonde la “ poésie nouvelle ” est de considérer que “ le mot est une matière ” qu’il faut libérer des cages représentées par la syntaxe ordinaire: “ Comment nos mots pourraient-ils supporter d’être encore enveloppés dans l’air des phrases? Que nos mots [...] rejoignent l’espace cosmique – les mots, étoiles sur la page blanche [...]. Le mot n’existe qu’à l’état sauvage. La phrase est l’état de civilisation des mots ” (*ibidem*, 3). Si la référence mallarméenne semble évidente, il est impossible d’ignorer que Garnier a toujours renié l’héritage du *Coup de dés*<sup>4</sup>, ce “ jeu [...] génial ” qui “ ne peut

<sup>4</sup> La prise de distance par rapport à Mallarmé constitue, probablement, l’un des différends principaux par rapport à Gomringer, à *Noigandres* et à la plupart des représentants de la poésie concrète pour lesquels le *Coup de dés* se pose indiscutablement comme une œuvre fondatrice.

se comparer à la poésie” (Garnier 1961, 67). L'assimilation des “mots” aux “étoiles” doit plutôt être entendue comme le signe d'une affinité avec Eugen Gomringer, dont *Vom Vers zur Konstellation* avait paru en 1954, marquant en quelque sorte l'aboutissement de la “crise de vers” mallarméenne: “La constellation est la possibilité la plus simple de créer une poésie reposant sur le mot. elle [*sic*] englobe un groupe de mots comme un certain nombre d'étoiles” (trad. fr. par Garnier 1970, 15)<sup>5</sup>.

Sur un plan non-métaphorique, la comparaison entre mots et étoiles vise naturellement à établir une opposition face à la linéarité ordonnée de la poésie traditionnelle: la constellation renvoie au “désordre d'éléments typographiques qui forment un contraste avec l'unité blanche de la page” (Lengellé 2001, 238). En ce sens, le chaos engendré par les mots espacés sur la page n'est pas sans rappeler le propos de Filippo Tommaso Marinetti dans son *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912): “Besoin furieux de délivrer les mots en les tirant du cachot de la période latine [...]. Il faut détruire la syntaxe en disposant les substantifs au hasard de leur naissance” (trad. fr. par Marinetti 1987 [1912], 13)<sup>6</sup>. La phrase, fondement du “langage usé”, ne constitue qu'un élément “rassurant”, c'est le mot qui “introduit l'orage” (Garnier 1963a, 3). Seul le mot donc, enfin délivré de l'impératif de la signification, pourra rendre à la poésie toute la force que la métrique traditionnelle semblait lui avoir ôtée: “Fonder la poésie, qui est prise de conscience de l'univers, sur le nombre des pieds est une dérision” (*ibidem*, 2). Puisque le mot n'existe “ni pour décrire, ni pour enseigner, ni pour dire” (*ibidem*, 3) il acquiert une fonction purement esthétique: “les mots doivent être vus [...] chaque mot est une peinture abstraite” (*ibidem*, 4). Cependant, mettre l'accent sur la matérialité du mot ne revient aucunement à nier une dimension spirituelle: en renversant la dichotomie platonicienne, Garnier déclare: “il est temps où seule la matière est esprit” (*ibidem*). C'est à ce niveau que se situe la proximité du spatialisme avec l'art: “Je pense à une poésie de signes qui permettrait à l'esprit de retrouver son activité. Un simple cercle tracé sur une feuille oblige la pensée à aller de l'infiniment petit à l'infiniment grand [...] Le graphisme est la forme noble de l'expression” (Garnier 1961, 91). Plutôt qu'être lu, le poème est perçu: “l'œil [...] capte le mot globalement [...] celui-ci déclenche dans le psychisme du lecteur une série illimitée d'échos sonores – puis d'échos de pensées” (Garnier 1963a, 4-5). Pour Garnier, disciple de Novalis (Garnier 1968, 9) plutôt que du textualisme “l'écriture est considérée comme un en soi, [...] en harmonie avec le cosmos” (Lengellé 2001, 145).

En guise d'illustration des principes de la “poésie nouvelle”, le “Manifeste” présente deux sections: “Poèmes à dire” (où l'hommage de Garnier à Chopin est donc patent) et “Poèmes à voir”. Ces deux titres, tout comme celui du “Manifeste”, montrent qu'à ce stade la “nouvelle poésie” regroupe à la fois la poésie visuelle et phonique, alors que le terme de “spatialisme”<sup>7</sup> ne sera introduit que quelques mois plus tard, dans le numéro 31 des *Lettres* (Lengellé 2001, 176). Cependant, comme le note Jacques Donguy, le terme “visuelle” n'a

<sup>5</sup> “Die konstellation ist die einfachste gestaltungs-möglichkeit der auf dem wort beruhenden dichtung. sie umfasst eine gruppe von worten – so wie ein sternbild eine gruppe von sternern umfasst” (Gomringer 1996 [1954], 159). Les substantifs sont écrits en lettres minuscules dans le texte.

<sup>6</sup> “Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino [...] Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono” (Marinetti 1914 [1912], 88).

<sup>7</sup> L'appellation de “spatialisme” n'a aucun rapport direct avec le spatialisme de Lucio Fontana (Lengellé 2001, 147). Cependant, dans *Spatialisme et poésie concrète*, après avoir souligné que “l'idée d'espace correspond à une ‘commande’ de notre temps bien avant qu'elle soit utilisée pour la littérature”, Garnier cite l'expérience de Bauhaus et les peintures de Fontana (1968, 55).

pas la même connotation que l'expression "poesia viva" employée pour la première fois en Italie par Eugenio Miccini et Lamberto Pignotti en 1963; expression dont Garnier ignorait le sens (Donguy 1998, 335). Les "Poèmes à voir" apparaissent en effet plus proches de la poésie concrète que de la poésie visuelle (*ibidem*):

#### GRAINS DE POLLEN

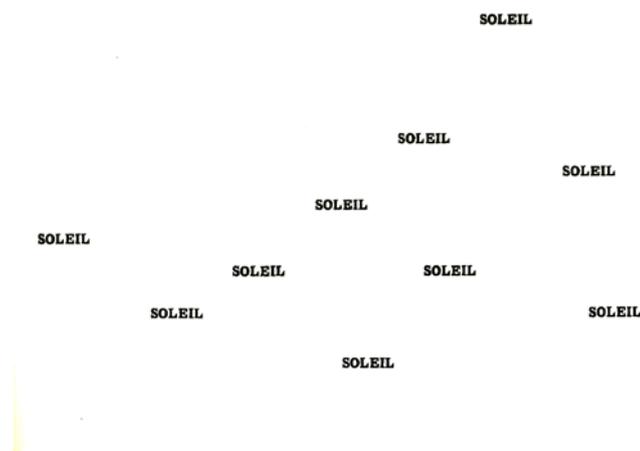


Figura 1 – Pierre Garnier, "Grains de pollen" (Garnier 1963a)<sup>8</sup>

Ici la valeur picturale est manifeste: "si on regarde des grains de pollen au microscope, ce sont des minuscules soleils qui apparaissent dans l'espace" (P. Garnier, I. Garnier 1990, 26). Ce que ce poème traduit en mot est donc bien une image (les grains de pollen au microscope) où le rapport métaphorique est établi à travers le titre orientant la lecture: le signifiant ne correspond donc pas à son référent puisque les grains de pollen sont indiqués par le mot "soleil". Le "Plano piloto para la poesía concreta" n'indiquait pas autre chose lorsque les auteurs annonçaient une méthode "fondée sur la juxtaposition directe des éléments – analogique et non pas discursive et logique" (trad. fr. par Garnier 1963c, 15)<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> La plupart des recueils spatiaux de Pierre Garnier ne sont pas paginés. Si d'une part, cela apparente davantage la poésie à la peinture, dans certains cas c'est plutôt une forme de circularité que Garnier semble viser et cela, comme la suite de l'article va essayer de le montrer, afin de briser toute tentation de linéarité narrative.

<sup>9</sup> "De componer basado en la yuxtaposición directa – analógica, no lógico-discursiva – de elementos" (H. de Campos, A. de Campos, Pignatari 1975 [1958], 156). Ce texte a été traduit en italien par Lenora de Barros et Paula Mattoli et repris dans le volume *Poesia concreta in Brasile* (1991). Pour une anthologie de textes poétiques et théoriques de H. de Campos, A. de Campos, Pignatari, cf. Romanelli 2018.

On retrouve le même procédé dans “Moulin” :

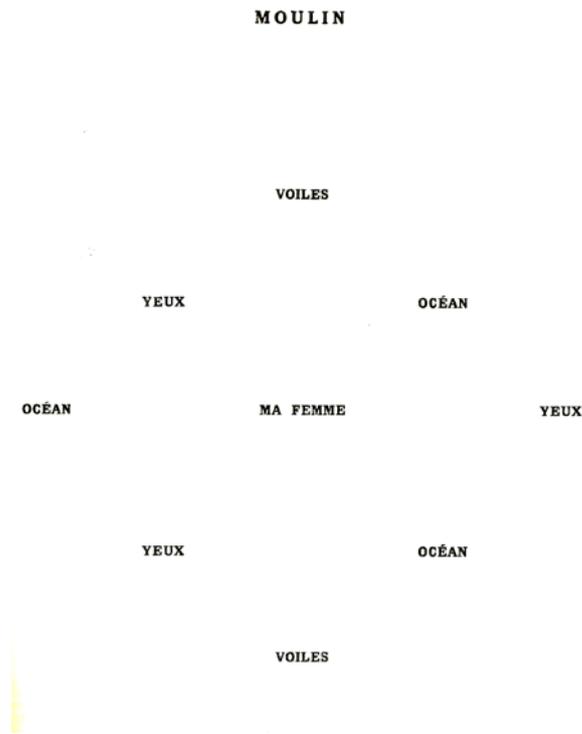


Figura 2 – Pierre Garnier, “Moulin” (Garnier 1963a)

Les mots disposés autour de “ma femme” forment l’image d’un moulin. Dans ces premières épreuves l’influence des *Calligrammes* apparaît encore marquée : comme pour le poème précédent, l’image véhicule un rapport métaphorique et déclenche un processus de signification où le niveau sémantique trouve un correspondant dans la disposition graphique : les substantifs se réfèrent tous à “ma femme”, qui devient ainsi le centre du poème (P. Garnier, I. Garnier 1990, 30). Le blanc de la page agit ici comme une “nouvelle grammaire” (Lengellé 2001, 173), laquelle remplace la “chrono syntaxe” (Edeline 1981, 8). Garnier se situe donc dans une modernité poétique qui fait le plus souvent recours, selon la définition de Michel Favriaud, à la “ponctuation blanche” en opposition à la “ponctuation noire” constituée par les signes de ponctuation traditionnels (2004, 18). Le blanc permet en effet la création d’une syntaxe plus libre, ainsi que la possibilité d’établir une continuité (ou une discontinuité) morfo-lexicale sans avoir recours à la ponctuation noire.

L’équation entre le niveau sémantique et le niveau typographique apparaît cependant renversée dans d’autres poèmes de la même section :

## CARNIVAL

BLEU			FOU		LONG	
BLEU	FRÈLE		FOU		NOIR	
BLEU			FOU		BLEU	
BLEU	ROUGE	FRAGILE	FOU		BLEU	
BLEU	JAUNE	BLEU	ROUGE	BLANC	BLEU	
BLEU	GRIS	BLEU	BLEU	BLANC	SANG	
ROUGE	ROYAL	BLEU	JAUNE	BLANC	SANG	
JAUNE	BLEU	BLEU	BLEU	BLANC	SANG	NOIR
ROUGE	BLEU	ROUGE	FRÈLE	BLANC	BLEU	NOIR
BLEU	ROUGE	JAUNE	ROUGE	BLANC	GRIS	NOIR
JAUNE	JAUNE	CRI GRIS	BLEU	BLANC	FRÈLE	

Figura 3 – Pierre Garnier, “Carnaval” (Garnier 1963a)

Ici les colonnes des mots ne constituent plus une simple traduction visuelle du titre du poème. Si certains des adjectifs indiquant les couleurs sont en rapport sémantique avec le carnaval, on remarque également la présence de substantifs (“cri”, “sang”) ainsi que la référence à des couleurs sombres (“gris”, “noir”) qui introduisent un autre niveau signifiant. L’isomorphisme faisant défaut, le poème “ne montre que lui-même” (Garnier 1970, 17) et le rapport logique entre signifiant-signifié et référent apparaît dès lors problématisé. De fait, ce que la poésie linéaire traduit avec la syntaxe traditionnelle se voit ici condensé: les rapports métaphoriques sont posés instantanément à travers la dimension visuelle des mots situés dans l’espace. D’où la définition des poèmes concrets comme “signes-éclairs” (*ibidem*).

C’est précisément en ceci que les poèmes de Garnier se distinguent des *Calligrammes*: la syntaxe étant abolie, le discours apparaît inexistant et ce n’est qu’à la “pure énergie” du mot qu’est confié le poème (Garnier 1963b, 24). Le poète l’affirme clairement dès 1968, en rupture, entre autres, avec le groupe *Noigandres*: “Il n’est plus question [...] d’obtenir des calligrammes comme Apollinaire représentant des choses, mais de créer une structure uniquement linguistique, ce qui est différent” (1968, 30). Michel Deguy, par ailleurs assez critique face au spatialisme, a pourtant souligné l’importance de cette transition en définissant la poésie de Garnier comme un “egogramme” ne renvoyant à autre chose qu’à lui-même (1968, 14). Mettre l’accent sur la “structure uniquement linguistique” revient à dire que “le poème est *potentiel*” (Lengellé 2001, 237). Effectivement, il s’agit d’un procédé qui n’est pas sans rappeler celui que sous-tendent les *Cent Mille Milliards de Poèmes* de Raymond Queneau (1961), lequel a “montré le prétentieux et la vanité de l’idée même d’expression” et qui est en effet placé par Garnier dans le nombre des précurseurs de la poésie concrète (1970, 24).

Le propos futuriste de détruire la syntaxe prend dès lors tout son sens: sans ponctuation, sans connecteurs, les mots sont libres de réagir entre eux en créant ainsi plusieurs réseaux sémantiques différents. Garnier fait écho à Marinetti: “Les mots délivrés de la ponctuation rayonneront les uns sur les autres, entrecroiseront leurs magnétismes divers suivant le dynamisme ininterrompu de la pensée. Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos

ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition" (trad. fr. par Marinetti 1987 [1912], 32)<sup>10</sup>. Dès lors, le rôle du lecteur devient fondamental car, potentiellement, à chaque lecteur correspond un poème différent, selon le modèle peircien de la sémiose illimitée. Garnier souligne cet aspect par le biais d'une comparaison avec le surréalisme: alors que celui-ci engendrait un certain "messianisme du poète", le spatialisme revendique une "égalité du poète et du lecteur" (1964a, 53), anticipant par-là l'annonce de la "mort de l'Auteur" de Barthes (1984 [1967], 63-69). Par ailleurs, la centralité accordée au lecteur résulte du fait que, pour le spatialisme, "le poème égale à sa langue" et cela en opposition au caractère "pathétique-naïf-sentimental" du surréalisme (Garnier 1964a, 53). Malgré toute la réticence de Garnier face à l'œuvre de Mallarmé, ce dernier avait pourtant déjà annoncé la naissance d'une poésie enfin libérée de l'hégémonie de l'auteur:

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalités mobilisés: ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (2003 [1892], 211)

### 3. Une poésie universelle

Le "Manifeste" de 1963 insiste sur le caractère universel de la "poésie nouvelle": "si j'écris SOLEIL ou EAU c'est l'universalité que je touche" (Garnier 1963a, 3). Il s'agit, dès lors, de trouver une poésie qui soit en mesure de s'opposer à la dimension strictement française promue par Aragon.

L'expérimentation avec la série des "Sonies" (Garnier 1963d), malgré sa courte durée, accentue la nécessité de viser une certaine "universalité" de la poésie. Il s'agit d'un ensemble d'enregistrements au magnétophone plus la plupart vidés de toute référence au langage et articulés sur le "souffle" de l'auteur (Lengellé 2001, 180). Selon la définition de Garnier, tels sons "travaillés au magnétophone, transformés, épurés, construits, ne communiquent en définitive qu'une structure à l'auditeur" (1970, 17). L'universalité du poème est donc atteinte, pour ainsi dire, par inversement, à savoir par le biais d'un processus qui vise à priver le langage de tout phonème.

Le but, dès lors, est de soustraire la poésie aux "idiomes": le dadaïsme "les a démontés" (Garnier 1963d, 35), le surréalisme "leur a rendu leur autonomie" (*ibidem*), le lettrisme "a joué avec leur squelette" (*ibidem*). Tous, en somme, ont obéi au "schéma syntaxique sujet-verbe-complément [...] commun à tous les idiomes indo-européens et qui a déterminé la pensée et la vie pendant des millénaires" (*ibidem*). Or, le propos de Garnier est précisément d'atteindre ce que Barthes avait appelé le "silence de la signification" (1964 [1962], 200); ou plus exactement, d'empêcher toute tentative herméneutique traditionnelle: "Retournons un texte et n'essayons pas de le lire. Au bout d'un instant l'œil se 'fait' à cette nouvelle matière. Il est intéressé par ces formes nouvelles – mais incompréhensibles, c'est-à-dire qu'il n'a pas à les envoyer au centre de la pensée" (Garnier 1963b, 26). Dans son caractère anti conceptuel ("Cette poésie ne s'adresse pas à l'intellect mais à la sensibilité" (Garnier, Garnier 1965, s.p.), ce que le spatialisme recherche est donc une "présence" de la poésie: "la poésie n'est plus dans la poussière des bibliothèques [...] on ne l'embaume plus, on la rend présente [...]". (Garnier 1964b, 26). Il s'ensuit que les poèmes spatiaux sont essentiellement transitoires (Garnier 1963e, 3): tout d'abord par leur

<sup>10</sup> "Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero. Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione" (Marinetti 1914 [1912], 100).

refus des conventions du langage mais aussi par leur nature anhistorique, ce qui les apparente aux expérimentations contemporaines dans le domaine de l'art, tels que les *happenings* ou l'art performative. Par conséquent, “les rapports langue-monde semblent s'effacer, ou plutôt la langue n'apparaissant plus que dans ses mécanismes linguistiques rejoint finalement l'univers” (Garnier 1970, 19).

Les *Poèmes mécaniques* (1965), ainsi que les “Poèmes mécaniques 2” (1965), écrits en collaboration avec sa femme Ilse, constituent pour Garnier une étape ultérieure vers une opération de dépouillement du langage afin de regagner le “souffle”:



Figura 4 – Pierre Garnier, s.t. (Garnier, Garnier 1965)

Dans ces poèmes – où, malgré tout, l'influence du lettrisme apparaît assez marquée – le niveau sémantique est presque absent: non seulement il est impossible d'établir un lien entre image et référent, mais toute tentative de repérage d'unités signifiantes résulte infructueuse. La machine à écrire s'avère en ce sens essentielle car elle “réduit les combinaisons du langage à la juxtaposition digitale de signes sans signifié” (Bassy 1985, 371; Buschinger 1998, 199). Comme les glossolalies d'Artaud – dont Garnier en effet se réclame – (1970, 13), ces poèmes renvoient à une langue pré-babélique, à une “Parole d'avant les mots” (Artaud 1964 [1938], 72). C'est pourquoi, pour Garnier “le poème ‘visuel’ ne se lit pas. On se laisse *impressionner* par la figure générale du poème” (1963a, 7). L'écart par rapport aux *Calligrammes* apparaît dès lors encore plus flagrant car le poème étant désormais autoréférentiel, il n'existe plus aucun “prétexte [...] contexte, et [...] post-texte” (Garnier 1965b, 33). Significativement, en vertu de l'absence de préméditation face à l'acte d'écriture, le processus créatif de cette série est apparenté par Garnier à l'*action-painting* de Pollock (1968, 60), à l'importance sans précédent conférée

au geste en tant que manifestation du corps de l'artiste. "Le poète n'est plus inspiré, il est le constructeur: pour lui l'esthétique rejoint la technique" (*ibidem*, 12).

Comme l'annonçait le "Manifeste" de 1963, ce qui ressort des poèmes c'est donc un emploi de la langue comme "matière", emploi que Garnier fait remonter à un matérialisme dialectique d'inspiration marxiste: les "macrosystèmes (phrase notamment) sont peu à peu abandonnés au profit des microsystèmes (mots, syllabe, lettres, signes)" (1963c, 28). En ce sens, les *Poèmes mécaniques* affichent de façon explicite le travail (au sens marxiste du mot) avec la machine à écrire, en donnant naissance à un processus d'"industrialisation du texte" (Lengellé 2001, 319) qui prive le poème de tout son caractère lyrique. Cet effet est d'autant plus évident si l'on considère l'absence de toute sophistication typographique, surtout par rapport à d'autres productions concrètes de la même époque, notamment celles d'Ian Hamilton Finlay ou de Hansjörg Mayer (Edeline 1981, 29). Proche – du moins au niveau théorique – des recherches de *Tel Quel*, Garnier associe la révolution de l'écriture (littérature anti-référentielle) à une révolution politique (marxisme): "De même que la révolution a pour but et moyen la révolution elle-même, de même nos textes ont actuellement pour but et moyen le texte lui-même" (1970, 25). Concevoir une poésie universelle revient certes à surmonter le provincialisme de la poésie engagée d'Aragon mais, en même temps, à formuler une alternative concrète au réalisme socialiste, récusé au moins depuis 1955 (Lengellé 2001, 84-87).

Le propos de dépasser les différences entre les "idiomes" trouvera pleinement son essor dans la série des *Poèmes franco-japonais* réalisée en collaboration avec Seiichi Niikuni. Le principe de base de cette série consiste en une juxtaposition – voire, comme dans "Ciel", en une surimpression – de caractères alphabétiques et d'idéogrammes japonais.

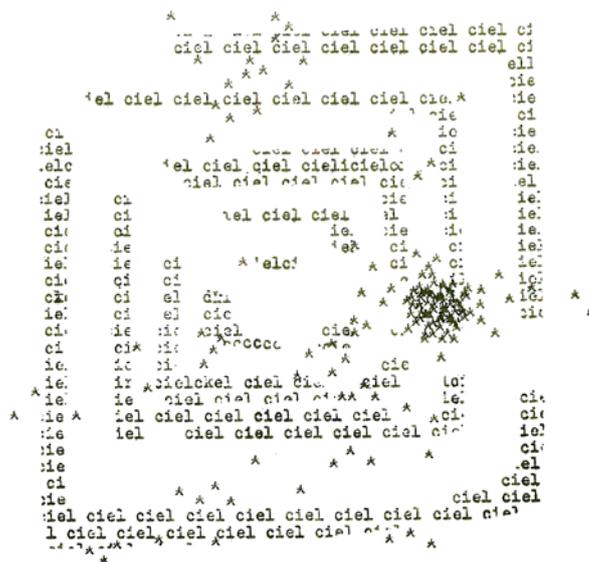


Figura 5 – Pierre Garnier, Seiichi Niikuni, "Ciel" (Garnier, Niikuni 1966)

L'intérêt de Garnier pour les idéogrammes n'est pas sans rapport avec la réflexion de Pound, dont par ailleurs la méthode idéogrammatique était explicitement mentionnée dans "Plano piloto para la poesía concreta" (H. de Campos, A. de Campos, Pignatari, 1975 [1958], 156; Lengellé 2001, 213). À la différence de l'écriture phonétique occidentale, la

nature picturale des idéogrammes est en mesure de les soustraire à la culture “logocentrique” (Derrida 1967, 15-41). Comme l’avait précisé Franz Mon dans un article paru dans *Les Lettres*, “à l’instant où l’écriture se détache de l’image et se joint à un langage toujours plus compréhensible, elle renonce à sa qualité élémentaire. [...] l’écriture devient alors le simple véhicule de la langue [...]. Les lettres restent [...] comme des squelettes pétrifiés” (1968 [1963], 156-157).

Comparé à la “flexibilité visuelle / verbale que propose l’idéogramme” (Christin 1995, 9), l’alphabet apparaît en effet comme un système clos, désormais figé et donnant accès à un lexique restreint. Comme le dira plus tard Sollers à propos des idéogrammes chinois, ceux-ci représentent “une autre façon d’être dans l’espace, dans le geste, la langue, le sens” (1974, 18). Par ailleurs, les idéogrammes sont d’abord définis par rapport à l’espace qu’ils occupent dans la page : à la différence de l’alphabet, codifié à partir de l’oralité, ils engendrent “une calligraphie où la méditation de l’apparence – et celle de la page en premier lieu – joue un rôle plus fondamental que le souci de l’analogie” (Christin 1995, X). Si, comme l’avait pressenti Lacan dès 1957, le signifiant anticipe le sens (1966 [1957], 502), l’idéogramme se pose comme emblème du “signifié fuyant sur le signifiant [...] c’est-à-dire une texture de signifiants multiples et perdus” (Kristeva 1969, 292). En effet, dans les *Poèmes franco-japonais*, les idéogrammes fonctionnent comme un pur signifiant car le lecteur n’est pas en mesure de comprendre leur signification : le texte devient donc illisible, tout au plus “impressionnant” (Lengellé 1979, 130). Ce qui est encore plus intéressant c’est que le substantif “ciel” semble fonctionner de la même manière : partiellement effacé par le blanc, il donne naissance à d’autres combinaisons de signes qui ne sauraient avoir aucune correspondance dans le lexique français et donc également illisibles. Ainsi, “seules subsistent les structures, c’est-à-dire une esthétique” (Garnier, Niikuni 1968 [1966], 148).

Dans leur plasticité, ces poèmes réalisent en effet le propos d’“utiliser enfin l’alphabet comme une écriture véritable, non comme un enregistrement de la parole” (Christin 1995, 225). Si le poème n’est plus en mesure d’être lu, s’il est perçu en tant que combinaison de signes, “il s’ensuit que la poésie concrète et spatiale n’est pas traduisible mais transmissible” (Garnier 1970, 19), constituée par une “langue supra-nationale” (Lengellé 1979, 130).

#### 4. Vers le silence

Comme le souligne Garnier, le spatialisme implique une certaine forme de destruction : “destruction des cadres linguistiques. Destruction de l’idée traditionnelle de la langue [...]. Destruction des cadres nationaux [...] Destruction du lien langue-cerveau” (1967, 51). En effet, l’aboutissement extrême de cette poésie ne saurait être qu’une forme de silence : “les mots [...], dans la poésie visuelle, fascinent dans le silence” (1963b, 27). Le silence c’est ce qui permet “hors du bruit et du bavardage qui nous polarisent” (Garnier 1965a, s.p.), de donner naissance au mot et d’éloigner par-là la poésie du “discours” au sens bataillon du mot.

A partir de *Jardin Japonais* (1978), les textes de Garnier semblent donc s'orienter vers une poétique que Jean Ricardou a qualifiée de “parcimonie” (1998, 213). La matière proprement linguistique tendant à disparaître, les poèmes de cette période apparaissent en effet très proches de la peinture :

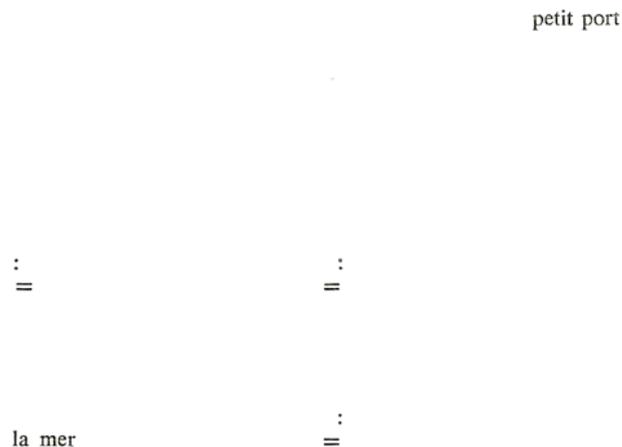


Figura 6 – Pierre Garnier, “Petit Port” (Garnier 1978)

Le titre du recueil prend, dès lors, tout son sens puisque les poèmes reposent sur une “réduction idéogrammatique du langage” (Lengellé 1979, 136) où le processus de signification est donné par la somme des divers éléments graphiques composant les poèmes. Contre le “rôle aveuglant de la parole” (Christin 1995, 225), ces poèmes “participent d’un système sémantique d’un autre ordre que celui de la syntaxe verbale” (*ibidem*, 223). Malgré le passage progressif du poème vers l’image, celle-ci ne se présente jamais comme “simulacre” ou “imitation” mais comme “marque chronologique d’un mouvement qui s’apparente [...] à un enchaînement narratif” (Lengellé 2001, 355). Autrement dit, l’image n’a aucune valeur mimétique. En opposition à l’hypergraphisme du lettrisme, mais aussi à la prolifération des signifiants des *Poèmes mécaniques*, les signes de ponctuation qui peuplent ces poèmes deviennent désormais annonciateurs d’une crise de la signification. Telles les parenthèses vides de Denis Roche, celles de Garnier dans “Le lac” indiquent une “inadmissibilité de la poésie” (Roche 1972; Landi 2015, 76); d’où, à l’exception du titre, l’absence de toute matière verbale dans le poème.



Figura 7 – Pierre Garnier, “Le Lac” (Garnier 1978)

La “parcimonie” dont parle à juste titre Ricardou se radicalise dans *Tristan et Iseult* (1981) où se fait flagrant le contraste entre la dimension narrative, en quelque sorte annoncée par la référence du titre au mythe de deux amants, et l’opération de dépouillement du langage:



Iseult se déshabillant  
cinquième geste

Figura 8 – Pierre Garnier, “Iseult se déshabillant” (Garnier 1981)

Les poèmes qui composent *Tristan et Iseult* ne sont plus distinguables l'un de l'autre, l'ouvrage se présentant ainsi comme une longue juxtaposition de séquences "narratives". Or, par leur absence de lien avec le référent, cette narrativité apparaît fortement problématique, voire absente. D'où la référence, par ailleurs assez surprenante pour un mouvement poétique, au Nouveau Roman (Garnier 1970, 14) : si narration il y a, c'est par réduction car il s'agit de dépouiller le récit du mythe de tous ses moments emblématiques, de l'"histoire" au sens où l'entend Robbe-Grillet. Encore une fois, Garnier se révèle proche de Mallarmé : "Tout se passe, par raccourci, en hypothèse; on évite le récit" (1998 [1897], 391). Parallèlement, Iseult devenue cercle, c'est au niveau pictural que sa beauté est évoquée : forme close, parfaite, qui contient *alpha* et *omega* (Lengellé 2001, 370). Il s'agit d'un processus que Danièle Perronne a défini une "synecdoque généralisante" (1998, 240), à savoir "le prélèvement d'une 'partie' des objets représentés, non certes d'une partie matérielle [...] mais d'une partie conceptuelle" (*ibidem*).

Une ultérieure mise en question de la narrativité ou, du moins, de son supposé caractère linéaire, clôt le recueil :

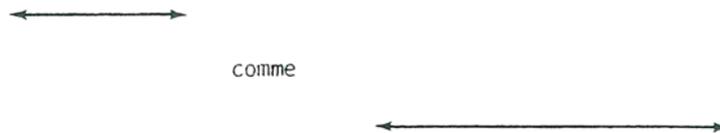


Figura 9 – Pierre Garnier, "Comme" (Garnier 1981)

Garnier vise ici les relations métaphoriques traditionnelles qui règlent la poésie, relations fondées sur des "transpositions" logiques, reposant sur une égalité de rapports" (Grimm 1968 [1964], 172). L'égalité entre les deux signes faisant défaut, c'est toute l'architecture idéaliste qui s'écroule car, comme l'avait affirmé Derrida "le mouvement de la métaphorisation [...] n'est autre qu'un mouvement d'idéalisation" (1972 [1971], 269). Par ailleurs, "si la flèche bivalente [...] autorise une relecture" (Lengellé 2001, 376), la circularité de l'ouvrage est d'avantage

accentuée par le fait que le livre n'est pas paginé. Cependant, ce n'est pas seulement la linéarité du récit à être remise en cause, mais le statut même de l'œuvre, sa prétention d'être achevable. Comme le remarque Jean-Yves Debreuille, "c'est le désir du lecteur qui investit l'espace blanc de la page [...] que la totale abstraction et le total statisme ont préservé de l'artefact de présence qu'est le signifié et de l'artefact du mouvement qu'est la syntaxe" (1998, 132). Il s'agit en effet d'un exemple emblématique de ce que Umberto Eco a appelé "opera aperta", à savoir d'une œuvre "ouverte" à une multiplicité de lectures possibles (1962).

Finalement si l'œuvre peut rester ouverte c'est par une opération de soustraction: "L'amour comme la mort ne peuvent être atteints par des mots mais par l'économie radicale des signes au bord du silence on peut essayer de saisir l'indicible" (préface d'Ilse Garnier in Garnier 1981, s.p.). Le propos futuriste initial de libérer les mots de la syntaxe atteint ici l'extrémité même du langage, la limite du silence. Un silence qui n'est nullement vide mais qui, comme l'avait pressenti Jankélévitch, est la condition même de la poésie :

La musique est le silence des paroles tout comme la poésie est le silence de la prose. La musique, présence sonore, remplit le silence, et pourtant la musique est elle-même une manière de silence: [...]. La musique, qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits, car lorsqu'elle élève la voix, elle prétend être seule, occuper seule l'espace vibrant. (1976, 172)

La poésie comme silence du *logos*. Une fois de plus, Garnier retrouve Bataille: "des mots! qui sans répit m'épuisent [...] J'en veux trouver qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu'interrompt le langage articulé" (1973 [1943], 210).

#### *Références bibliographiques*

- Alyn Marc, Bouhier Jean, Garnier Pierre (1955), "Défense de la poésie (à propos d'une poésie nationale)", *Terre de Feu* n. spécial, 1-4.
- Artaud Antonin (1964 [1938]), "Sur le théâtre balinais", in Id., *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, 64-81.
- Bancquart Marie-Claire (1995), *Poésie de langue française 1945-1960*, Paris, PUF.
- Barthes Roland (1964 [1962]), "Le point sur Robbe-Grillet", in Id., *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 198-205.
- (1984 [1967]), "La mort de l'auteur", in Id., *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 63-69.
- Bassy Anne-Marie (1985), "Machines à écrire: Machines à séduire ou machines à détruire?", in Anne-Marie Christin, Monick Amour (éds.), *Écritures II*, Paris, Le Sycomore, 367-379.
- Bataille Georges (1971 [1962]), *L'Impossible*, in Id., *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, 97-223.
- (1973 [1943]), *L'Expérience intérieure*, in Id., *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 7-190.
- (1988 [1949]), "Le bonheur, le malheur et la morale d'Albert Camus", in Id., *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Gallimard, 410-415.
- Bouhier Jean (1952), *La Bataille du poète*, Paris, Paragraphes.
- Buschinger Philippe (1998), "Pierre Garnier ou le spatialisme de la machine à écrire", in Georges Cesbron (éd.), *Pierre Garnier, Actes du colloque d'Angers et Rochefort-sur-Loire des 29, 30 et 31 mai 1997*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 195-211.
- Cesbron Georges, éd. (1998), *Pierre Garnier, Actes du colloque d'Angers et Rochefort-sur-Loire des 29, 30 et 31 mai 1997*, Angers, Presses de l'Université d'Angers.
- Christin Anne-Marie (1995), *L'image écrite, ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion.
- de Campos Haroldo, de Campos Augusto, Pignatari Décio (1975 [1958]), "Plano Piloto para poesia concreta", in Idd., *Teoria da Poesia Concreta*, São Paulo, Duas Cidades. Trad. it. e cura di Lenora de Barros, Paula Mattoli (1991), *Poesia concreta in Brasile*, Milano, Archivio di Nuova Scrittura.
- Debreuille Jean-Yves (1998), "L'émotion par l'infime", in Cesbron 1998, 127-133.

- Deguy Michel (1968), "Le 'Spatialisme' en poésie", *La Quinzaine littéraire* 54, 13-14.
- Deluy Henri (1964), "Nouveaux aléas", *Action Poétique* 23, 34.
- Derrida Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Seuil.
- (1972 [1971]), "La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique", in Id., *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 247-324.
- Donguy Jacques (1998), "Pierre Garnier et le mouvement international de la poésie concrète", in Cesbron 1998, 335-341.
- Dupouy Christine, éd. (2018a), *Deux poètes face au monde. Pierre et Ilse Garnier*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais.
- (2018b), "Avant-Propos", in Ead. (éd.), *Deux poètes face au monde. Pierre et Ilse Garnier*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 11-26.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Edeline Francis (1981), *Pierre et Ilse Garnier: un spatialisme lyrique*, Crisnée, Yellow Now.
- Favriaud Michel (2004), "Quelques éléments pour une théorie de la ponctuation blanche – à partir de la poésie contemporaine", *L'Information grammaticale* 102, 18-23.
- Garnier Pierre (1959a), *Seconde géographie*, Paris, Gallimard.
- (1959b), "Un demi-siècle allemand vécu par un intellectuel", *Critique* 89, 847-863.
- (1961), *Positions Actuelles*, Paris, André Silvaire.
- (1963a), "Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique (30 septembre 1962)", *Les Lettres* 29, 1-8.
- (1963b), "Deuxième manifeste pour une poésie nouvelle du 31 décembre 1962", *Les Lettres* 30, 15-28.
- (1963c), "Plan-pilote pour la poésie concrète", *Les Lettres* 31, 15-17.
- (1963d), "Un art nouveau: la sonie", *Les Lettres* 31, 34-42.
- (1963e), "Note liminaire – Plan-pilote fondant le spatialisme", *Les Lettres* 31, 1-5.
- (1964a), "Qu'est-ce que le spatialisme?", *Les Lettres* 32, 52-53.
- (1964b), "Soleil / poème de Pierre Garnier / visualisé graphiquement par Théo Kerg", *Les Lettres* 32, 25-27.
- (1965a), "Microstructures-Microformats", *Les Lettres* 34, 28-29.
- (1965b), "Poèmes mécaniques 2", *Les Lettres* 34, 33-48.
- (1967), "Idée de destruction dans le Spatialisme", *Les Lettres* 35, 51-52.
- (1968), *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard.
- (1970), "Poésie concrète et spatiale", *Communication et langages* 5, 13-25.
- (1971), "Idée de destruction dans le spatialisme", *Les Lettres* 35, 51-52.
- (1978), *Le jardin japonais*, Paris, André Silvaire.
- (1979), "Note de Pierre Garnier", in Martial Lengellé, *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, André Silvaire, 19-20.
- (1981), *Tristan et Iseult, poème spatial*, préface d'Ilse Garnier, Paris, André Silvaire.
- Garnier Pierre, Garnier Ilse (1965), *Poèmes mécaniques*, Paris, André Silvaire.
- (1990), *Le Spatialisme en chemins*, Amiens, Éditions Corps Pouce.
- Garnier Pierre, Niiikuni Seiichi (1968 [1966]) *Poèmes franco-japonais*, Paris, André Silvaire.
- Gomringer Eugen (1996 [1954]), *Vom Vers zur Konstellation*, in Id. (Hrsg.), *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren: anthologie*, Stuttgart, Reclam, 153-158.
- Grimm Reinhold (1968 [1964]), "Treize thèses sur la nouvelle poésie", in Pierre Garnier 1968, 172-177.
- Jankélévitch Vladimir (1976), *De la musique au silence. Debussy et le mystère de l'instant avec 46 exemples musicaux*, Paris, Plon.
- Kristeva Julia (1969), *Sēmeiōtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Lacan Jacques (1966 [1957]), "L'instance de la lettre dans l'inconscient", in Id., *Écrits*, Paris, Seuil, 493-528.
- Landi Michela (2015), "'Una cattiva infinità'. Parentesi e parabasi nella modernità francese", in Anna Dolfi (a cura di), *Non finito. Opera interrotta e modernità*, Firenze, FUP, 53-82.
- Lengellé Martial (1979), *Le Spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, André Silvaire.
- (2001), *L'œuvre poétique de Pierre Garnier*, Angers, Presses de l'Université d'Angers.

- Mallarmé Stéphane (1998 [1897]), “Observation relative au poème *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”, in Id., *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 391-392.
- (2003 [1892]), “Crise de vers”, *Divagations*, in Id., *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 204-213.
- Marinetti F.T. (1914 [1912]), *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Firenze, Lacerba.
- (1987 [1912]), “Manifeste technique de la littérature futuriste”, in Id., *Les Mots en liberté futuristes*, Lausanne, L’Âge d’homme, 7-74.
- Mon Franz (1968 [1963]), “Textes dans l’espace”, in Pierre Garnier 1968, 154-158.
- Perriol Véronique (2012), “La poésie spatiale de Pierre et Ilse Garnier”, *Revue d’Art et de Littérature, Musique* 79, 1-15, <[http://ral-m.com/revue/IMG/pdf/La\\_poesie\\_spatiale\\_de\\_Pierre\\_Garnier.pdf](http://ral-m.com/revue/IMG/pdf/La_poesie_spatiale_de_Pierre_Garnier.pdf)> (11/2019).
- Perronne Danièle (1998), “Un petit dessin vaut mieux qu’un long discours. Pierre Garnier et la polysémie de l’art abstrait”, in Cesbron 1998, 239-252.
- Ricardou Jean (1998), “Un écrit lunatique”, in Cesbron 1998, 213-238.
- Roche Denis (1972), “La poésie est inadmissible, d’ailleurs elle n’existe pas”, in Id., *La Poésie est inadmissible. Œuvres poétiques complètes*, Paris, Seuil, 455-598.
- Romanelli Sergio, a cura di (2018), “Antologia di poesie e testi teorici brasiliani, con scritti di Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari”, *LEA – Lingue e letteratura d’Orient e d’Occidente* 7, 65-82, doi: 10.13128/LEA-1824-484x-24400.
- Royère Anne-Christine (2018), “Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles : Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin”, in Dupouy 2018a, 73-104.
- Sollers Philippe (1974), “Mao contre Confucius”, *Tel Quel* 59, 15-18.