

L'écriture scénaristique d'Ilse Garnier : pour une poétique du ciné-poème spatialiste

Marianne SIMON-OIKAWA

Inventé par Pierre Garnier (1928-2014) et Ilse Garnier (1927-2020) au début des années 1960, le « spatialisme » fait partie des nombreux courants d'avant-garde qui œuvrèrent aux renouvellements de la poésie dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Les poètes entendent en effet promouvoir une « poésie nouvelle, visuelle et phonique », dans laquelle le mot est considéré comme une matière, la page comme un espace et le poème tout entier comme un jeu d'énergies¹.

Si le spatialisme est surtout connu pour ses expérimentations en matière de poésie visuelle, ses réflexions et ses créations dans le domaine sonore, théâtral, et même cinématographique, sont elles aussi importantes. Dans un essai intitulé *Les Poètes spatialistes et le cinéma*, j'ai montré comment leur conception de la poésie comme cinétisme avait conduit Pierre et Ilse Garnier à intégrer dans leur théâtre des projections d'images, et à créer pour les écrans un cinéma qui ne contient ni intrigue, ni personnages, ni dialogues, mais consiste en une suite de poèmes visuels, destinés à être filmés de manière à suggérer des mouvements sur l'écran².

Je voudrais ici m'attarder plus particulièrement sur l'œuvre d'Ilse Garnier, qui constitue la part la plus ambitieuse du spatialisme en matière de cinéma.

1 Pierre Garnier écrit : « Le mot est un élément. Le mot est une matière. Le mot est un objet », « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » (30 septembre 1962), *Les Lettres*, n° 29, repris dans Pierre Garnier, *Œuvres poétiques 1 – (1950-1968)*, Éditions des Vanneaux, 2008, p. 78-79 (désormais *Œ 1*).

2 Marianne Simon-Oikawa, *Les Poètes spatialistes et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Place, coll. « Le Cinéma des poètes », 2019, 111 p.

Ilse Garnier pratiqua la poésie sonore³ avant de s'intéresser à la poésie visuelle. De 1965 à 1971, elle co-signa d'abord des recueils à quatre mains avec Pierre Garnier, avant de publier en 1979 *Blason du corps féminin*. D'autres recueils suivirent, comme *Rythmes et silence* (publié en 1980 mais élaboré dès 1973-1975) ou encore *Poème du i* (1981), ainsi que plusieurs livres d'artiste⁴.

Sa contribution au cinéma spatialiste recouvre principalement quatre créations élaborées entre 1986 et 1996, et réunies par une thématique cosmique : il s'agit à chaque fois d'un voyage de la Terre vers l'univers. Le corpus comprend d'abord une séquence de 85 diapositives intitulée *Voyage cosmique* et projetée dans le cadre de la XV^e Biennale de poésie de Liège en 1986, puis un tapuscrit de six pages intitulé *Poème cinématographique – scénario d'un poème visuel cosmique* envoyé en 1993 à Christian Janicot pour une anthologie de scénarios non tournés, et enfin deux « ciné-poèmes » (le terme est d'Ilse Garnier elle-même) réalisés en 1996⁵. Aucune de ces œuvres n'a abouti à un film réalisé par Ilse Garnier ou avec sa collaboration, mais une interprétation sous forme de vidéo par Meritxell Martinez et Albert Coma a été tournée en 2016 à partir des diapositives de 1985 et des ciné-poèmes⁶.

3 Elle est l'auteur de *Sprechaktionen*, et de réflexions critiques formulées notamment dans deux articles : « Fin du monde de l'expression » (*Les Lettres*, n° 31, août 1963), et « Magnétophone et poème phonétique » (*Les Lettres*, n° 32, 2^e trimestre 1964).

4 Ces trois recueils, parus à l'origine chez l'éditeur André Silvaire, ont été republiés aux éditions L'herbe qui tremble : *Blason du corps féminin* est sorti sous forme de livre en 2010, *Rythmes et silence* et *Poème du i* ont été repris en 2011 dans Ilse Garnier, *Jazz pour les yeux – Anthologie de poésie spatiale*, préface de Philippe Lekeuche, postface de Philippe Blondeau.

5 Je remercie très vivement Violette Garnier, fille d'Ilse et de Pierre Garnier, qui avec une générosité rare m'a ouvert les archives de ses parents et m'a communiqué les informations et les souvenirs qu'elle avait elle-même réunis sur le sujet. Je remercie également Francis Édeline, qui m'a communiqué de précieuses informations sur les marelles d'Ilse Garnier.

6 *Poème cinématographique – scénario d'un poème visuel cosmique* a été reproduit, avec une présentation de Violette Garnier, dans Christine Dupouy (dir.), *Deux poètes face au monde : Pierre et Ilse Garnier*, Presses Universitaires François-Rabelais, 2019, p. 193-201. Les diapositives de *Voyage cosmique* sont encore inédites. Un des deux ciné-poèmes de 1996, celui-là même qui est analysé ici, sera reproduit en fac similé dans la nouvelle *Anthologie du cinéma invisible* dirigée par Carole Aurouet aux Nouvelles éditions Place, avec une présentation de Violette Garnier et Marianne Simon-Oikawa. La vidéo de Meritxell

Cet ensemble est exceptionnel à plus d'un titre. D'abord, par sa durée : dix ans séparent la première tentative d'Ilse Garnier de créer des images en mouvement sur un écran, de la dernière. Sa complexité aussi le distingue : d'une œuvre à l'autre Ilse Garnier reprend en effet des éléments qu'elle juge pertinents, pour les reconfigurer et les développer d'une manière nouvelle. Impossible de comprendre *Poème cinématographique* sans tenir compte de *Voyage cosmique*, ni de mesurer l'ambition des ciné-poèmes sans les comparer aux créations précédentes. La diversité des supports utilisés pour ces quatre œuvres aussi est notable : si trois d'entre elles ont été réalisées sur papier, une autre se présente sous la forme de diapositives, c'est-à-dire de morceaux de pellicule entourés par un cadre de carton. On ne saurait sous-estimer l'importance de ces choix techniques. « Le moyen technique employé crée la poésie autant que le poète⁷ », affirmait Pierre Garnier dès 1962. Ilse Garnier, passionnée par tous les outils à sa disposition, était elle aussi particulièrement attentive aux techniques et aux supports qu'elle employait.

Analyse génétique, thématique, intertextuelle, matérielle, les outils d'analyse susceptibles d'être mobilisés pour chacune de ces œuvres existent bel et bien. Mais où trouver les cadres théoriques permettant de penser un ensemble si divers ? Ilse Garnier sous-titre *Poème cinématographique* « scénario d'un poème visuel cosmique » ; mais pour les ciné-poèmes, écrits en allemand, sa langue maternelle, elle parle tantôt de « Projekt für einen Film », tantôt de « Projekt für ein Film-Gedicht », ou encore de « Szenario zu einer Film-Poesie ». Ces hésitations terminologiques montrent à elles seules le défi que posent ces œuvres hybrides. Le mot qui leur convient le mieux, en tout cas pour ce qui est des œuvres sur papier, est peut-être celui de « ciné-texte ». Le terme, forgé par Carole Aurouet, désigne « un écrit de poète, destiné à être réalisé, qui

Martinez et Albert Coma est accessible en ligne : <https://vimeo.com/183284925> [consulté le 22 juillet 2018]. La datation des quatre créations du corpus analysées ici a été affinée depuis *Les Poètes spatialistes et le cinéma*, obligeant à revoir leur ordre chronologique.

7 « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », *op. cit.*, p. 83-84.

s'affranchit de la littérature et du théâtre, et qui essaie d'inventer un nouveau langage avec ses propres spécificités⁸ ». Élaboré d'abord pour rendre compte d'objets qui échappaient aux catégories établies de l'écriture cinématographique, à commencer par celle du scénario, ce concept a l'avantage de n'imposer aucune caractéristique formelle ou thématique déterminée : sa souplesse fait sa force. Le « ciné-texte » est ce que son auteur en fait, en fonction des intentions qui lui sont propres. Ce sont ces intentions que le présent article se propose de dégager, en examinant les principales caractéristiques des œuvres du corpus.

La projection de diapositives

Voyage cosmique est la création la plus ancienne d'Ilse Garnier pour le cinéma. Il s'agit d'une série de 85 diapositives, conçue pour une manifestation intitulée « La chute des feuilles, exposition de machines poétiques », et présentée par Francis Édeline dans le cadre de la XV^e Biennale de poésie de Liège du 11 au 15 septembre 1986. Les diapositives, qui montrent des poèmes visuels, sont des négatifs : les poèmes originaux en blanc sur fond noir se retrouvent, sur la pellicule, en blanc sur fond noir.

Du fait de ses fonctions de documentaliste au lycée d'Amiens, Ilse Garnier avait une bonne connaissance des possibilités offertes par les diapositives, qui faisaient partie des moyens audio-visuels mis à la disposition des enseignants. Héritage des lanternes magiques, elles aussi utilisées en classe dans un contexte pédagogique, les diapositives permettent de montrer des images que n'offrent pas les livres imprimés, et de les faire défiler devant les spectateurs avec une continuité et une temporalité différentes de celle des pages d'un livre. Dans une démarche créatrice, elles ouvrent aussi des possibilités

8 Carole Aurouet, *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*, Lormont, Le Bord de l'eau, coll. « Ciné-Politique », 2014, p. 215.

nouvelles dans la spatialisation et la mise en mouvement du poème. Ilse Garnier elle-même y eut recours à plusieurs reprises⁹.

Les conditions dans lesquelles Ilse Garnier souhaitait que les diapositives soient projetées dans le cadre de la Biennale de poésie de Liège sont précisées dans un « dessin de machine imaginaire », daté d'août 1986 et présenté lui aussi lors de l'exposition. La machine représente une « cabine ronde, avec un écran courbe, au centre de laquelle sont dessinés trois personnages, un assis, les deux autres debout. Deux projecteurs fixés au plafond permettent de faire défiler les diapositives sur une « bande de projection », qui fait le tour de la cabine. Ilse Garnier explique dans le commentaire qui accompagne le dessin que les projecteurs passent en continu la même série de diapositives, mais « à un rythme différent pour chaque projection, de telle sorte qu'un décalage s'installe. Si au début une certaine continuité chronologique existe dans le déroulement du voyage, elle sera bientôt détruite par ce décalage¹⁰ ».

Lors de la projection elle-même, Ilse Garnier avait installé une sorte de tente, à l'intérieur de laquelle deux projecteurs faisaient défiler les diapositives sur un écran courbe. Les spectateurs entraient dans la tente, et pouvaient s'asseoir pour regarder les images défiler¹¹.

Les poèmes projetés prennent pour sujet la terre, les nuages, l'oiseau, son cri, le silence, le ciel, le corps, l'illimité, le ciel, la lumière, la nuit, la dernière diapositive étant « corps céleste ». La

9 On pense notamment aux deux séries de marelles qu'elle présenta en 1987 lors d'une exposition organisée à Botrange, en Belgique, dans le cadre du Festival Europalia-Autriche : une série de 27 diapositives intitulée *Marelles du ciel* complétait une autre série de cinq marelles tracées sur le sol. Voir Francis Édeline, « Ilse au pays des Marelles », dans Christine Dupouy (dir.), *Deux poètes face au monde : Pierre et Ilse Garnier*, op. cit., p. 123-140, et « Introduction aux "Marelles du ciel" d'Ilse Garnier », Association Ilse et Pierre Garnier, *Info-Lettre*, n° 6, avril 2019, np. Sur l'histoire de la diapositive, on pourra se reporter à Anne Lacoste, Nathalie Boulouch, Olivier Lugon et Carole Sandrin (dir.), *Diapositive. Histoire de la photographie projetée*, catalogue d'exposition, Musée de l'Élysée et Les Éditions Noir sur blanc, 2017, 240 p.

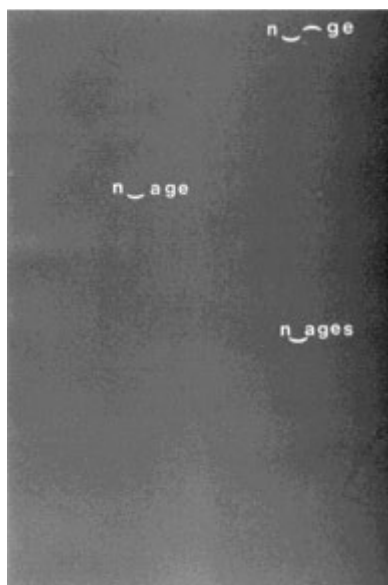
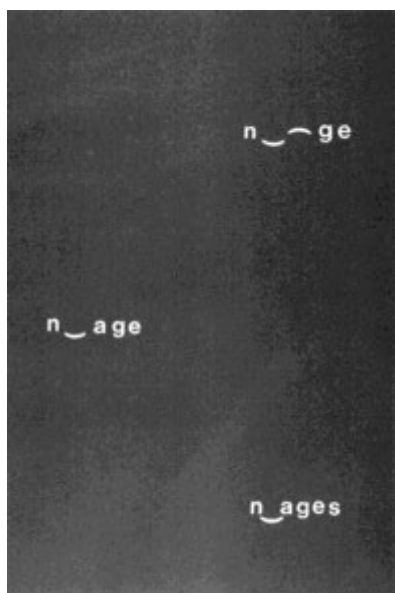
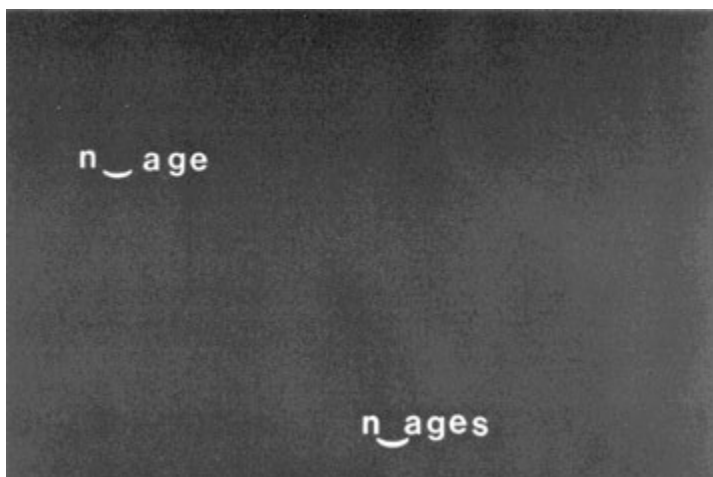
10 Archives familiales Ilse et Pierre Garnier.

11 Voir la présentation de Violette Garnier, dans Christine Dupouy (dir.), *Deux poètes face au monde : Pierre et Ilse Garnier*, op. cit., p. 193.

numérotation des diapositives permet de reconstituer l'ordre de leur succession. Nombre de poèmes ont été composés pour l'occasion. Plusieurs sont tirés de *Blason du corps féminin*, *Rythmes et silence* et *Poème du i* (séries « Ciel » et « Passages »), mais le passage d'une présentation en livre à la projection a radicalement transformé leur signification. Par exemple, les poèmes de *Blason du corps féminin* qui s'inscrivent explicitement dans la tradition renaissante de la description et de l'éloge du corps féminin, demandent au lecteur d'interpréter l'expression « corps » dans son sens anatomique. Mais cette même expression, dans le contexte de la projection, doit être comprise au sens d'objet céleste.

Les poèmes sont généralement très courts : ils comprennent le plus souvent un mot (« nuage », « silence », « cri »), plus rarement des expressions complètes (« ... astre parmi les astres... », « mon corps sans pesanteur »). Les phrases complètes sont exceptionnelles (« Il faut abandonner tout point fixe pour vraiment sentir l'espace, Malevitch », « C'est une lumière venue du fond des âges que nous apercevons en regardant le ciel »). Les mots ont été tapés à la machine ou obtenus à l'aide de lettres transfert, ces polices de caractères imprimées par planches de différents formats, et transférables sur un nouveau support par frottage (décalque). Une seule phrase (« C'est une lumière venue du fond des âges que nous apercevons en regardant le ciel ») est écrite à la main.

Les poèmes fonctionnent généralement comme des séries, au sein desquelles se repèrent des variations. Souvent, la différence entre les diapositives tient à la distance à laquelle le poème a été photographié. À l'intérieur d'une même série certaines diapositives sont verticales, d'autres horizontales, le changement de format introduisant à lui seul une modification dans la manière dont le poème est appréhendé par les spectateurs. Par exemple, les diapositives 9, 11 et 13 correspondent à trois prises de vues du même poème : le spectateur découvre d'abord deux mots, puis trois, disposés dans un espace à chaque fois différent.

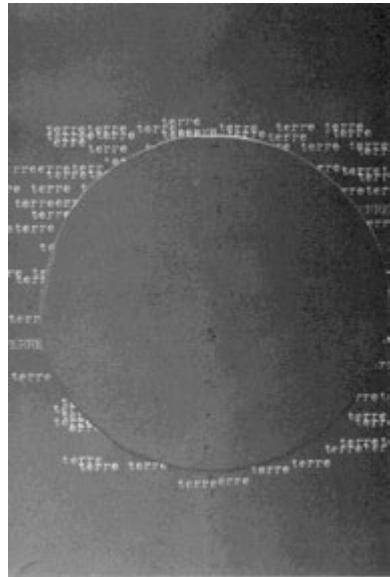
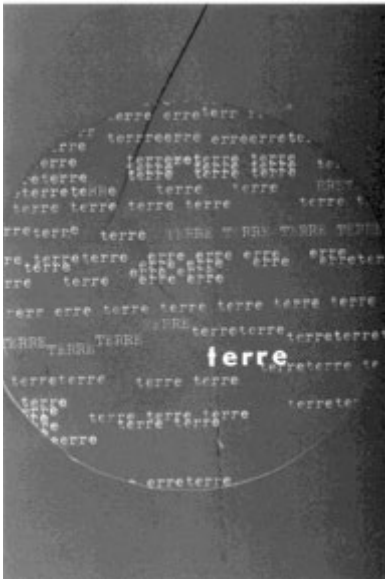


Ilse Garnier, *Voyage cosmique*, 1986. Diapositives 9 (haut), 11 et 13 (bas) © Violette Garnier

De toutes les séries, celles prenant pour sujet la terre et le ciel sont les plus importantes, avec seize et huit diapositives respectivement. La thématique terrestre est même de loin la plus travaillée. Par exemple, la première diapositive de la projection donne à voir simplement le mot « terre » sur un fond noir (diapo 1). Plus loin, un cache percé d'un trou circulaire a été posé sur le texte tapé à la machine (diapo 10). Plus loin encore, le texte a été au contraire recouvert d'un disque noir (diapo 19).



Ilse Garnier, *Voyage cosmique*, 1986. Diapositive 1 © Violette Garnier



Ilse Garnier, *Voyage cosmique*, 1986. Diapositives 10 et 19 © Violette Garnier

Voyage cosmique n'est pas à proprement parler un « ciné-texte », mais une suite de poèmes photographiés. L'œuvre constitue toutefois un maillon essentiel dans la ciné-poésie d'Ilse Garnier : certaines de ses diapositives seront reprises sous forme de tirages photographiques dans les deux ciné-poèmes de 1996.

Le poème cinématographique

Entre 1986 et 1996 s'intercale une œuvre très particulière intitulée *Poème cinématographique – scénario d'un poème visuel cosmique : De la terre vers l'univers*. Il s'agit d'un projet de film de six feuillets de format A4 tapés à la machine, daté du 13 juillet 1993 et envoyé au

réalisateur et photographe Christian Janicot¹². Celui-ci était alors à la recherche de « scénarios jamais réalisés de poètes et d'écrivains parmi les plus brillants de ce siècle¹³ », pour ce qui devait devenir son *Anthologie du cinéma invisible : 100 scénarios pour 100 ans de cinéma* (éditions Jean-Michel Place, 1995).

Le support de ce tapuscrit est banal, la police de caractères aussi : la matérialité de l'œuvre illustre bien le souci des poètes spatialistes de travailler avec des matériaux pauvres et largement accessibles. Les feuillets sont occupés par une combinaison de poèmes visuels, au nombre de quatorze, numérotés sous la forme « fig. 1 », « fig. 2 », etc., et d'un texte linéaire qui indique comment leur projection en mouvement doit être réalisée. Ilse Garnier, d'habitude très méticuleuse, a laissé cette fois-ci des mentions manuscrites (figures, numéros de pages, retouches dans le texte). Les traces des collages ayant servi à la confection des pages sont parfois encore visibles. Cette rapidité dans l'exécution confère aux feuillets de *Poème cinématographique* un caractère encore expérimental.

Trois caractéristiques majeures se dégagent de cette œuvre : une attention toute particulière portée au mouvement, les prémisses d'une véritable esthétique de la page, et un accompagnement sonore.

La réalisation et la mise en mouvement des poèmes à projeter sont précisées dans les commentaires. Conformément aux principes spatialistes, Ilse Garnier insiste sur son refus d'un quelconque réalisme mimétique, et sur l'importance du graphisme pur : « Il ne faut pas chercher à recréer une réalité (employer des photos, des cartes du ciel), mais créer un univers poétique à partir de graphismes simples : Figures et Mots », écrit-elle. Elle utilise de manière intensive un vocabulaire technique, avec des mots comme « plan », « distances, mouvements, lumières », « champ visuel », « écran », « hors

12 Dans sa lettre à Janicot, Ilse Garnier indique : « Voici la première partie de mon poème cinématographique, qui date de 82/83 ». En réalité, il semble que seule l'idée de ce poème puisse remonter aussi loin. Aucune deuxième partie n'a par ailleurs été retrouvée.

13 Fonds Anthologie du cinéma invisible/IMEC, carton 9, pochette 1. Nous remercions Carole Aurouet de nous avoir indiqué l'existence de cet échange, dont les archives familiales Ilse et Pierre Garnier conservent elles aussi une trace.

champ », et « film ». Tel qu'elle l'imagine, le mouvement sera rendu par les jeux de caméra qui doivent être réalisés sur les poèmes eux-mêmes. Ce mouvement sur l'écran se caractérise par trois éléments : la lenteur, la profondeur, et le déplacement aléatoire :

Le passage d'un plan à l'autre, les variations (distances, mouvements, lumières) doivent se faire très lentement, le spectateur doit avoir l'impression que c'est lui-même qui s'approche, s'éloigne, tourne et disparaît du champ visuel. [...] Les images disparaissent soit en se rapetissant, soit en envahissant l'écran, ou en passant hors champ dans une direction quelconque.

Concernant les conditions mêmes de la projection, Ilse Garnier souhaitait que l'écran ne soit pas plat mais incurvé, comme lors de la présentation de *Voyage cosmique*, « pour que le spectateur ait l'impression d'être entouré, happé par le "cosmos". La déformation (légère) des figures, du graphisme, contribuerait à créer un dérèglement des sens propice à une telle avancée dans l'univers¹⁴ ». Si le « dérèglement des sens » renvoie inévitablement à Rimbaud, le dispositif technique mis en place pour l'obtenir rappelle pour sa part la disposition de la salle de spectacle prévue par les poètes spatialistes pour leurs représentations théâtrales. Théâtre et cinéma partagent de nombreux points communs, dont l'écran courbe fait partie¹⁵.

Le texte des commentaires n'a pas vocation à être projeté à l'écran. Pourtant, la disposition des feuillets montre qu'Ilse Garnier n'a pas conçu son tapuscrit comme un simple aide-mémoire. Au contraire, elle y a disposé le lisible et le visible de manière à former un tout parfaitement étudié. Chaque page en tant que telle doit être interprétée comme un objet intersémiotique à part entière. Les deuxième et quatrième feuillets en sont de bons exemples.

Le deuxième feuillet, qui correspond au début du film proprement dit, peut être divisé en cinq bandes.

14 Archives familiales Ilse et Pierre Garnier.

15 Voir Marianne Simon-Oikawa, *Les Poètes spatialistes et le cinéma*, op. cit., p. 33-55.

– La première contient quatre lignes de commentaires : « Début du film : le mot TERRE apparaît sur l'écran, très grand, avant de se placer, en devenant plus petit sur le très grand agrandissement d'une partie de la fig. 1. On ne voit pas encore que cette figure est un cercle. Exploration de l'intérieur (très agrandi) de la figure. »

– La bande inférieure est coupée en deux. À gauche, se trouve la fig. 1. À droite, on lit la fin du commentaire de la fig. 1 : « Disparition de la fig. 1 », ainsi que le commentaire de la fig. 2 : « la figure 2 apparaît. Tourne. Devient plus petite » ; la fig. 2 elle-même est placée au-dessous de ce commentaire.

– La troisième bande est tout entière occupée par le commentaire de la fig. 3, sur toute la largeur de la page : « Fig. 3 suivie du globe (fig. 1) en entier. Variations de la fig. 3. Globe se déplace, en diminuant. Est recouvert par le plan NUAGE. »

– La quatrième bande donne à voir la fig. 3.

– La dernière bande est un commentaire, sur trois lignes : « Suit la lente inscription : le dernier cri / le dernier oiseau / le mot oiseau reste seul au milieu, se transforme : »

Le feuillet 4 s'ouvre sur deux poèmes (fig. 7 et 8) placés côté à côté horizontalement. En dessous, la fig. 9 est située sur la moitié gauche de la page, le commentaire sur la moitié droite. Mais ce même commentaire se poursuit au niveau inférieur, dans la partie gauche cette fois. La fig. 10 se trouve un plus bas sur la droite, et la fig. 11 tout en bas sur la gauche. Ces alternances et ces décrochages montrent qu'Ilse Garnier accorde à la structure de la page un rôle majeur : la page est l'espace spécifique sur lequel s'inscrivent des éléments graphiques, qu'ils soient à voir ou à lire, et constitue une unité à part entière.

Début du film :

Le Mot TERRE apparaît sur l'écran, très grand, avant de se placer, en devenant plus petit sur le très grand agrandissement d'une partie de la fig. 1. On ne voit pas encore que cette figure est un cercle. Exploration de l'intérieur (très agrandi) de la figure.



Disparition de la fig. 1. La figure 2 apparaît. Tourne. Devient plus Petite.

fig. 2



fig. 1

Fig. 3 suivie du globe (fig. 1) en entier. Variations de la fig. 3. Globe se déplace, en diminuant. Est recouvert par le plan NUAGE.

n g e s

fig. 3

n a g e

n a g e s

Suit la lente inscription : Le dernier cri
Le dernier oiseau
Le mot oiseau reste seul au milieu, se transforme :

fig. 7

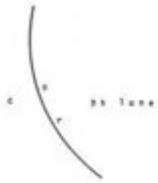
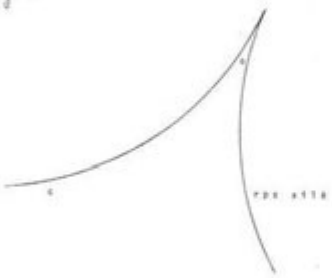


fig. 8



fig. 9



Le mot 'silence' apparaît dans le coin supérieur droit de l'écran, en descendant se développe la courbe de la fig. 7. Le silence, qui se déplace et s'agrandit, pour ~~se~~ accueillir dans son centre la fig. 8. Disparition de 'silence' agrandissement de 'corps soleil', suivi de 'corps

aillé' et des mots 'flottes, plonger, voler'. Répétition assez rapide des fig. 7/9. La courbe 'silence' s'inscrit à nouveau, complétée par l'inscription de la courbe rythmes (fig. 11).

fig. 11



fig. 11



Ilse Garnier avait également prévu un accompagnement sonore à la projection des poèmes sur écran. Elle envisageait, d'une part, de diffuser pendant une partie de la projection un de ses poèmes sonores enregistrés sur magnétophone, *Tem-tem* (3'14'', 1962), constitué de la syllabe *tem* répétée tout au long de l'enregistrement, à des rythmes différents. En arrière-fond, et par surimpression, on entend d'autres sons. Il s'agit parfois de mots entiers, comme « Bételgeuse », qui renvoie à l'une des plus grandes étoiles connues, située dans la constellation d'Orion. Mais le plus souvent les sons ne sont pas identifiables, notamment en raison de l'accélération qu'Ilse Garnier leur a fait subir en faisant défiler la bande magnétique. Ce poème fut réutilisé plusieurs fois dans d'autres créations, notamment au théâtre : il apparaît en 1965 dans un projet de spectacle spatialiste associant projections cinématographiques et lumineuses, acteurs, et haut-parleur¹⁶. Outre *Tem-tem*, Ilse Garnier avait également l'intention de faire entendre des cris d'oiseaux. Dans ses notes préparatoires, elle avait relevé les caractéristiques des cris des oiseaux qui volent à 2 000 m, 3 000 m, 5 000 m, 6 000 m, jusqu'à l'oie à tête barrée qui s'élève jusqu'à 9 000 m. Christian Janicot ne reprit pas *Poème cinématographique* dans son anthologie, et le projet de film resta à l'état de tapuscrit.

Le ciné-poème

Trois ans plus tard, en 1996, il connut toutefois une nouvelle métamorphose, sous la forme de deux ciné-poèmes rédigés en allemand. Chaque ciné-poème se présente sous la forme de feuilles de papier épais type Canson de couleur ivoire, découpées au format A4, et orientées horizontalement au format paysage, conservées sous pochettes plastique dans deux classeurs. L'une des deux versions est accompagnée d'une traduction en français par Ilse Garnier elle-même, l'autre non. Les deux ciné-poèmes sont très proches.

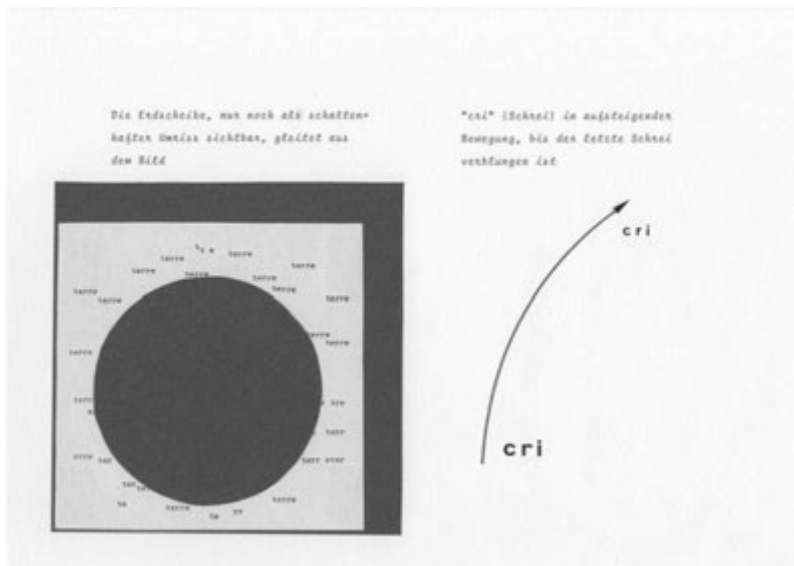
¹⁶ *Éléments d'un théâtre*, dans *7 Micropièces*, Serielle Manifeste 66, Galerie Press, Saint-Gall, Suisse, 1966, repris dans *CE 1*, p. 524.

Comme dans *Poème cinématographique*, ils sont composés de poèmes visuels à projeter, et de parties linéaires qui commentent la manière dont la projection doit s'effectuer. Le texte linéaire des poèmes reprend les mêmes principes que celui de *Poème cinématographique* : des indications techniques à l'intention d'un réalisateur potentiel.

La version uniquement en allemand (38 feuilles) est la plus aboutie. D'une part, elle possède deux textes liminaires, alors que la version bilingue n'en comporte qu'un. D'autre part, elle est accompagnée d'une signature et d'une date (1986/96) autographes à la mine de graphite. Sur le classeur qui la contient, ainsi que sur la première feuille, Ilse a précisé : « ciné-poème ». Le soin apporté à l'objet fini contraste avec les feuillets de *Poème cinématographique*, et les techniques utilisées y sont plus complexes.

On y trouve le texte du commentaire dactylographié, des poèmes réalisés aussi bien au lettraset noir qu'à l'encre de Chine et à la mine de graphite (dix dans la version bilingue, les mêmes plus un dans la version allemande), ainsi que des éléments graphiques (courbes, segments de droite, cercles) réalisés avec une grande minutie. On trouve aussi des photos, qui ne sont autres que des tirages des diapositives du *Voyage cosmique* de 1986. La version bilingue en comporte vingt-six, la version allemande la moitié. Ilse a également utilisé des morceaux de papier blanc : les poèmes tapés à la machine ont été découpés, et collés sur les feuilles de papier épais (dix-sept, identiques, dans les deux versions). La version allemande comporte par ailleurs des papiers de type Canson de couleur bleu, de deux nuances. Cinq poèmes ont été réalisés sur ce support. Trois poèmes combinent papier bleu et papier blanc : dans deux cas, le papier bleu a été évidé pour former un cache, puis collé par-dessus le papier blanc recouvert de signes écrits. Dans un cas, le papier blanc, couvert d'écriture, a été évidé et laisse voir, en dessous, le papier bleu (feuille 10). Deux supports de plus pour la version allemande que pour la version bilingue, deux fois moins de photos, des combinaisons de papier inédites, une signature et une date autographes : la

version allemande a été manifestement plus travaillée que la version bilingue, et a même toutes les apparences d'un livre d'artiste. Elle marque l'aboutissement d'une écriture scénaristique qui n'avait été abordée que de manière encore limitée dans les expériences précédentes.

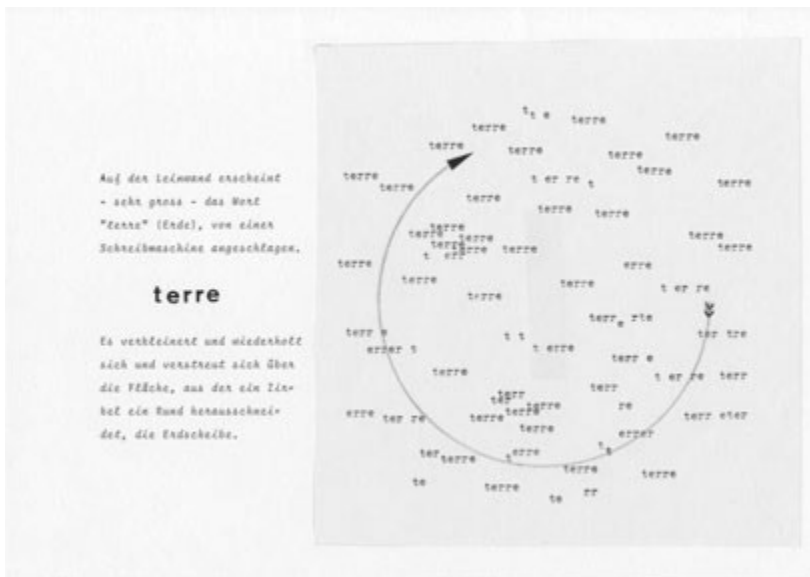


Ilse Garnier, *Ciné-poème*, 1996, feuille 10 © Violette Garnier

La feuille 5 du ciné-poème, qui est aussi la première contenant des poèmes visuels, juste après la page de titre et les trois pages de présentation, est en elle-même exemplaire. Sur une colonne occupant le tiers gauche de la feuille, on lit le début du texte : « Au centre de l'écran apparaît le mot "terre" ; il chemine vers la gauche pendant que simultanément – en plus petit – le mot se répète et court comme un ruban sur la surface du disque¹⁷. » Sur la partie droite de la feuille,

17 Le texte original est en allemand : « Auf der Leinwand erscheint – sehr gross – das Wort "terre" (Erde), von einer Schreibmaschine angeschlagen. Es verkleinert und wiederholt sich

Ilse Garnier a collé une feuille de papier blanc contenant un poème visuel réalisé à l'aide de lettres du mot « terre », et d'une courbe agrémentée à une extrémité de guillemets, à l'autre d'une flèche. Les deux parties de la feuille, celle réalisée sur le papier épais et celle obtenue par collage, entretiennent une relation de complémentarité, qui joue sur les contrastes : papier épais / feuille blanche, machine à écrire / lettres transfert.

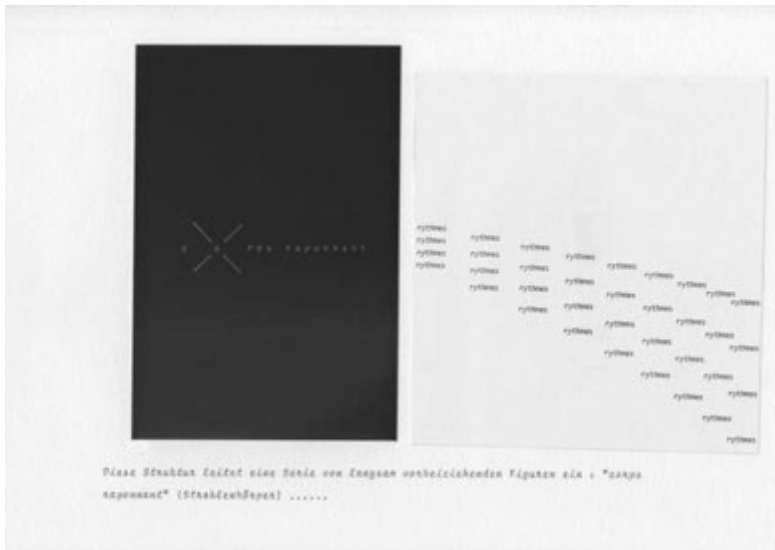


Ilse Garnier, *Ciné-poème*, 1996, feuille 5 © Violette Garnier

Sur la feuille 19 se trouvent une photo et un papier, tous les deux collés, déjà présents dans *Poème cinématographique*. Le texte placé au-dessous dit : « Cette structure introduit une série de figures qui passent lentement : d'abord de grandes figures, solitaires : corps

und verstreut sich über die Fläche, aus der ein Zirkel ein Rund ausschneidet, die Erdscheibe ». Nous reproduisons ici la traduction française élaborée par Ilse Garnier elle-même pour le ciné-poème bilingue.

rayonnant...¹⁸ » Par un jeu d'optique intéressant, les deux éléments semblent visuellement se combiner pour suggérer la forme d'une comète. Le feuillet 5 de *Poème cinématographique* suggérait déjà cette combinaison, mais de manière encore très approximative. Le texte indiquait : « de là surgit une nouvelle courbe (fig. 12), qui se déploie et se déplace en forme de comète. » Mais les deux figures étaient alors disposées l'une sous l'autre, ce qui empêchait de voir la comète se constituer sur la page. Dans le ciné-poème, c'est chose faite. Qui pourrait affirmer que dans le ciné-poème seuls comptent les poèmes à projeter ? La totalité des éléments disposés sur le support doivent être pris en compte, et font sens.



Ilse Garnier, *Ciné-poème*, 1996, feuille 19 © Violette Garnier

Que retenir de cette rapide présentation ? D'une part, que la ciné-poésie d'Ilse Garnier, qui culmine dans ses deux ciné-poèmes de 1996, s'est construite dans le temps, chaque œuvre s'enrichissant

18 Texte original allemand : « Diese Struktur leitet eine Serie von langsam vorbeiziehenden Figuren ein : "corps rayonnant" (Strahlenkörper)... »

des précédentes. Du point de vue matériel, les supports se sont aussi multipliés : papier, diapositive, tirage photo. La ciné-poésie d'Ilse Garnier est profondément multimédiale.

On retiendra surtout, dans le cadre du présent article, l'importance qu'y revêt la page, comme support et comme espace de référence. Si la ciné-poésie est bien un moyen de faire sortir la poésie hors du livre¹⁹, le modèle de composition d'Ilse Garnier semble en effet être partout le cadre rectangulaire de la feuille de papier. Dès *Poème cinématographique*, et plus encore dans les deux ciné-poèmes qui témoignent d'un degré d'élaboration nettement supérieur, c'est la page qui permet aux différents éléments associés de prendre sens les uns par rapport aux autres. Contrairement à un texte linéaire qui se suivrait d'une coulée sans tenir compte de son support, chaque page du ciné-poème est un espace où la partie droite fait écho à celle de gauche, où le haut et le bas se répondent, où les matières, les polices de caractères, les techniques employées jouent les unes avec les autres. La diapositive et le tirage photographique s'inscrivent dans la même perspective : ne s'agit-il pas, dans les deux cas, de deux supports rectangulaires, sur lesquels viennent se déposer des images ? Une pellicule n'est-elle pas elle-même une longue série d'images de format rectangulaire, qu'un projectionniste fait défiler au rythme de 24 par seconde ?

Pourtant, et paradoxalement, porter à l'écran les ciné-poèmes d'Ilse Garnier, comme l'ont fait Meritxell Martinez et Albert Coma, oblige à détruire l'espace de la page si soigneusement construit, pour ne conserver que les poèmes visuels, et les mettre en mouvement. Cette dissociation souligne à elle seule la spécificité des ciné-textes d'Ilse Garnier. Leur raison d'être n'est pas simplement de fournir des poèmes à projeter sur un écran. Ils possèdent au contraire une

19 Dès les débuts du spatialisme, Ilse et Pierre Garnier avaient refusé de se limiter à la feuille de papier, et exprimé leur désir de faire sortir la poésie du seul livre. Le « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle » (31 décembre 1962) indique : « Il n'est pas question de cantonner la poésie visuelle sur le papier qui, par sa banalité, sa platitude, son neutralisme, est un mauvais porteur. Il faudra inscrire le poème sur des murs, sur des pierres, sur des vitres, sur du sable figé, sur du papier d'emballage, sur de vieux sacs. » (*Œ I*, p. 116).

existence à la fois visible et lisible, intimement liée aux contraintes et aux possibilités de leur support. La ciné-poésie d'Ilse Garnier apporte ainsi une preuve de plus que le ciné-texte est un objet à part entière, et que le ciné-texte visuel, doté de formes et d'enjeux inter-sémiotiques spécifiques, ne saurait être réduit à un texte écrit pour le cinéma.