

**Ernstpeter RUHE (Würzburg):**

**TRISTAN ET ISEUT DANS L'ESPACE:  
A PROPOS D'UN POÈME DE PIERRE GARNIER**

Pourrons-nous élargir le titre de notre colloque et dire: "Tristan et Iseut, mythe européen, mondial - et spatial."? Introduire la notion de l'espace nous permet deux choses: tout d'abord, cela nous donne la possibilité d'inclure dans nos analyses ce regard sur le mythe qui est caractéristique de notre siècle et qui est né des expériences de notre époque. D'autre part, on pourra voir, de cette manière, que le nouveau mythe spatial nous rend de nouveau accessible, mais maintenant avec une insistance jusque là inconnue, ce qui était le propre du mythe dans ses premières formulations. XIIème et XXème siècle, début et fin (provisoire) - ce qui unit ces deux extrêmes va pouvoir révéler quelle est l'essence du mythe.

\*

Rien n'aura eu lieu que le lieu, excepté peut-être une constellation. (Mallarme, **Un coup de dés**)

Deux extrêmes, les textes dont je vais parler le sont non seulement sur le plan chronologique, mais également sur le plan littéraire: Au roman du XIIème siècle, composé de plusieurs milliers de vers, réécrit un demi-siècle plus tard en prose et largement amplifié, j'opposerai un texte de 1980 qui est très avare de ses mots, **Tristan et Iseut** de Pierre Garnier, un "poème spatial", comme l'indique le sous-titre(1).

Ce poème qui est le plus volumineux que Garnier ait écrit en vingt ans de création, puisqu'il s'étend sur plus de cent pages, ce poème donc, par l'adjectif "spatial", se situe dans l'avant-garde internationale de la poésie lyrique. Dans cette avant-garde se rassemble, sous le terme de "poésie concrète" - nom qu'en 1955 Eugen Gomringer a formé sur le modèle de la "peinture concrète" (Van Doesburg, Mondrian) et de la "musique concrète" (Schaeffer) - un certain nombre d'oeuvres spécifiques venant de toutes les parties du monde (Europe, Japon, Amérique du Nord et du Sud), la poésie visuelle, matérielle, objective, mécanique, sonore, phonétique et finalement la poésie spatiale dont Pierre et Ilse Garnier sont les représentants(2).

L'idée de base qui est commune à tous ces groupes avant-gardistes est la concentration du travail littéraire

sur la matérialité de la langue et le support médial qui lui permet de se concrétiser (la page, l'écriture, le dessin, la couleur; la voix, le souffle, le cri). Cette conception est l'aboutissement actuel d'une évolution dont les commencements remontent à Mallarmé qui, dans son *Coup de dés*, fut le premier à utiliser la répartition typographique du texte sur la page, incorporant ainsi à la dynamique de son poème, l'espace en tant qu'élément structurant; par la suite, cette évolution passa par le futurismo de Marinetti et ses "parole in libertà" (1912) qui impliquent la destruction de la syntaxe, puis par le dadaïsme (1917/8) et enfin par le lettrisme de Jean Isidore Isou (1945) qui désintégra les mots pour créer une nouvelle poésie avec les éléments qui les composent, c'est-à-dire les lettres et leur prononciation.

Littérature en tant que réflexion sur elle-même, en tant que concentration sur "les conditions de sa possibilité", bref, en tant que méta-texte; le spatialisme est une continuation logique de cette tradition avec laquelle s'ouvrit une époque nouvelle qui influença également d'autres arts (la peinture, la musique) et d'autres genres littéraires (le Nouveau et le Nouveau Nouveau Roman); il crée, à la place d'un poème concentré sur la sémantique, une "constellation" qui privilégie la composante esthétique. Après les poèmes à lire, les poèmes à voir.

Pourtant le contenu, au sens traditionnel du terme, que véhicule le système de la langue, n'est pas sans importance, comme l'indique dans le cas qui nous intéresse ici le titre de *Tristan et Iseult* par lequel le poème spatial est rattaché à un mythe vieux de plusieurs siècles. Le lecteur, dont l'attention a été éveillée par cette première information et qui analyse le volume à la recherche de l'histoire, qu'il connaît peut-être des sources mêmes du moyen âge, pourra constater ceci:

Tristan et Iseult sont nommés, l'amour et la mort plusieurs fois cités ensemble, des éléments du paysage comme "soleil" et "mer", "ciel" et "eau", et des détails correspondant à un paysage maritime comme "roc/rocher", "sable", "vent", "mouette", "vague", "voile" apparaissent, sans oublier "la route" et "le sentier"; les changements de lieu qu'ils permettent sont peut-être exprimés par les flèches que l'on trouve sur quelques pages du poème, mouvements de va-et-vient, auxquels s'associe bien souvent la figure géométrique du cercle.

Evidemment, par rapport au point de départ du mythe, du roman médiéval de Tristan et Iseult avec sa profusion d'événements, il ne reste que peu de choses. De plus, le lecteur a dû attendre, après leur apparition dans le titre, le milieu du poème, puis à nouveau le dernier cinquième,

avant de retrouver le nom d'Iseut ou ceux de Tristan et Iseut.

En regroupant les éléments nommés ci-dessus, il apparaît que l'histoire du couple célèbre est réduite à trois situations:

a) "soleil" et "mer", "amour" et "mort", "voile", "vague" et "vent" - tout ceci rappelle la scène centrale dans laquelle Tristan et Iseut boivent, avec le "bons vins", leur amour et leur mort. Il faut noter que dans ce contexte l'élément capital du philtre et celui des protagonistes qui le servent par erreur (Brangain, Governal) sont éliminés.

b) "Le sentier", "la route" et les directions indiquées par les flèches évoquent les nombreuses tentatives qu'entreprend Tristan après son bannissement, pour pouvoir retrouver Iseut en cachette; les cercles font penser à Tristan pour qui tout tourne autour d'Iseut, le centre de son existence. Il faut noter qu'ici aussi manque l'élément qui provoque la situation conflictuelle, le mari, le roi Marc et ses barons.

c) La mort qui est l'aboutissement de l'action tragique autour des deux protagonistes, mais qui ouvre en même temps, dans la désolation, une perspective de consolation, est symbolisée par le double jeu avec le mot "mort" à la fin du poème: à la page 113, le "o", cercle ouvert vers le bas, est suspendu entre les lettres du début et de la fin du mot "mort", les reliant, tout comme dans le roman du moyen âge, un miracle relie les tombes des deux protagonistes: "Du tombeau de Tristan pousse un ronche ... qui aloit par dessus la chappelle, et descendoit le boult de la ronche sur la tombe Yseult et entroit dedens." (3). Dans la séquence pp. 117-121, le mot "mort" apparaît deux fois, placé à la même hauteur; la lettre "o" de chacun des deux mots s'en échappe et monte, de page en page, plus haut, jusqu'à se fondre en un "o" et à continuer ainsi son ascension, tout comme, au début du poème (pp. 26-9) les accents circonflexes du mot "âme" s'unifient et disparaissent dans les airs, tel un oiseau à peine ébauché.

Situation de départ - conséquences - conclusion: des moments importants de l'histoire de Tristan et Iseut sont maintenus sous forme d'allusions, beaucoup d'autres, pourtant, manquent. Le couple d'amants est synonyme d'amour. Cet Amour-symbole est détaché de toute structure sociale et de ce qu'elle implique comme transgression de la norme, faute et fin tragique. L'espace social est écarté pour que l'amour pur du couple idéal puisse se développer pleinement.

Le médiéviste ne pourra voir qu'un appauvrissement dans un tel traitement d'un de ses plus beaux textes. Son regret n'en sera pas moins grand s'il sait que cette évolution s'annonce déjà au moyen-âge, s'amplifie jusqu'au Chevalier Errant de Tommaso di Saluzzo, au début du XVème siècle (4), pour aboutir finalement, avec le poème de Pierre Garnier, à une autre étape importante.

Cette manière de déchiffrer et de démystifier le mythe en le comprenant avant tout comme une déformation, qui est caractéristique de l'historien, correspond à l'attitude que Roland Barthes définit comme étant celle du mythologue (5). En démontant le système sémiologique second, qui est une partie constituante de tout mythe, et en concentrant son intérêt sur un "signe plein" au niveau du langage-objet (dans notre cas, le roman médiéval de Tristan et Iseut), le mythologue ne peut voir dans le système second et métalinguistique du mythe, qui repose sur ce signe en tant que signifiant, qu'une "imposture" (214) et une falsification. Le regard démystificateur du mythologue est axé sur le contenu, l'histoire racontée à l'origine. Cette fixation sur la source comme la vraie création originale implique une hiérarchie de valeurs qui sert d'étalon pour les réécritures ultérieures dans lesquelles on ne verra alors que des variantes de moindre importance. Cette façon d'analyser le mythe, comme Barthes le souligne à juste titre, est une méthode "statique", c'est-à-dire une régression vers l'état originel des choses. Le mythologue est toujours un archéologue.

Il n'y a rien à redire à ce procédé dans le cas où le mythologue ne s'en tient pas à cette réception négative, mais l'utilise comme stimulation à une interrogation plus approfondie, pour arriver à des résultats positifs, en partant d'une perspective modifiée. Il peut y arriver de deux manières différentes.

Premièrement, il peut, en tant que mythologue, s'intéresser à la discussion méthodologique moderne au moins au point de lire l'analyse sémiotique de Barthes, et cela non seulement pour mieux se comprendre lui-même (l'auteur en question en donne la possibilité, nous venons de le voir), mais aussi et avant tout pour apprendre que l'appauvrissement qu'il déplore a, d'un point de vue sémiologique, une toute autre valeur, que les manques sont finalement des qualités et que l'attitude "appauvrissante" de Garnier envers le texte de Tristan et Iseut se révèle être caractéristique au plus haut point du mythe lui-même.

D'après Barthes, ce sont les trois critères de la réduction, de l'insistance et de l'élimination de l'histoire qui définissent le mythe.

a) "... en général, le mythe préfère travailler à l'aide d'images pauvres, incomplètes, où le sens est déjà bien dégraissé, tout prêt pour une signification..." (213). Chez Garnier, l'énorme réduction et fragmentation qui se reflète dans la forme même du poème (dans les pages ne comportant que peu de signes) ne laissent en jeu que les trois situations que j'ai déjà analysées. Leur signification symbolique est immédiatement évidente.

b) Garnier reprend sans cesse ces éléments de base et joue avec eux en les variant. Il reste ainsi fidèle à l'autre propriété du mythe qui est d'être "une parole *excessivement* justifiée" (216): "Cette répétition du concept à travers des formes différentes est précieuse pour le mythologue, elle permet de déchiffrer le mythe: c'est l'insistance d'une conduite qui livre son intention." (205)

c) Enfin, la suppression de la dimension sociale correspond à un dernier élément important qui est, selon Barthes, le "principe même du mythe: il transforme l'histoire en nature. (215)... le mythe a pour charge de fonder une intention historique en nature, une contingence en éternité ... le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses: les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains: il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitation s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature... La fonction du mythe c'est d'évacuer le réel: il est, à la lettre... une absence sensible." (229-230)

\*

Lecteurs, mes substantiels, mes non-absurdes, on ne vous a que trop fermé des portes peintes sur le nez. La poésie nouvelle exige votre collaboration: elle vous prend comme contenu. Le mot a maintenant pour lumière le corps entier de l'homme - le corps entier de l'univers. (Pierre Garnier, *Manifeste*) (6)

Si le mythologue a pu apprendre de cette façon qu'il ne doit pas s'irriter plus longtemps en mesurant, avec l'aune de l'historien, les différences existant entre l'original et ses dérivés, mais que ce sont, au contraire, ces différences qui lui permettent d'avoir accès au travail du mythe, alors sa satisfaction peut encore augmenter s'il change de perspective, et - à nouveau et toujours avec Barthes - se range dans cette deuxième catégorie de gens qui s'intéressent au mythe, qui sont les lecteurs ou consommateurs du mythe, des gens qui savent trouver goût au mythe tel qu'il se présente. Dans notre cas, cela signifie:

prendre le mythe de 1980 au sérieux, nous ses contemporains, et s'approcher du texte avant-gardiste en tant que lecteurs avant-gardistes et co-substantiels, c'est-à-dire comme lecteurs à part entière et du texte entier: car le mythologue avec son regard restrictif privilégiait seulement quelques fragments du texte et devait donc en écarter de nombreux autres; on peut alors supposer que, la spécificité du texte et du mythe qui y est travaillé lui échappait, une supposition qui va se confirmer. C'est justement dans ces deux domaines qu'à l'inverse de l'approche statique et régressive du mythologue, l'approche dynamique du lecteur du mythe se montrera enrichissante.

\*

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu...

(Mallarmé, *Variations sur un sujet*, 380) (7)

Barthes nous dit que le lecteur du mythe "consomme le mythe selon les fins même de sa structure." (214-5) Avant de consommer, il faut donc d'abord reconnaître la structure, ensuite nous pourrions parler des fins.

Le poème se présente comme une construction synchronique visuelle et verbale. Une même tension entre blanc et noir anime chacune des pages, tension entre la surface blanche de la page et les quelques signes noirs qu'elle porte. La réalisation de cette tension varie et accentue tantôt le côté esthétique, tantôt le côté sémantique. Les éléments graphiques sont les lignes, les cercles et les flèches tracés à la règle ou au compas, ou bien les lettres dactylographiées qui apparaissent isolées ou constituent des mots. Ces mots, en moyenne huit par page, sont presque uniquement des substantifs et presque toujours privés de leur article (à l'exception des pp. 71-85 et 115-6); ils ne se constituent en membres de phrases que dans les quelques cas où la page sur laquelle ils apparaissent porte un titre. A cinq reprises on trouve une phrase entière, et il s'agit manifestement, à chaque fois, d'une citation insérée dans le texte, dont j'aurai à reparler (16, 41, 49, 51 et une variante de 51 à la p. 115).

Un poème qui fait page rase à ce point, devrait facilement livrer sa structure. En effet, certaines répétitions d'un même mot ou du même arrangement graphique ou du même titre permettent d'effectuer certains regroupements de plusieurs pages (15 au maximum), ce qui donne au poème une structure rythmique qui rappelle de loin

la structure strophique de la poésie traditionnelle. Cependant, il reste bien des pages qu'on ne peut pas classer et qui demeurent isolées. Nulle part ne transparait une structure d'ensemble qui transcenderait la simple succession additionnelle de structures partielles et qui pourrait unir toutes les parties du texte.

Après réflexion, ce résultat négatif ne peut surprendre: l'analyse d'un texte qui conjugue deux modes d'expression ne permet de reconnaître que les rapports existant à l'intérieur de l'un des deux niveaux, et elle ne peut finalement mener qu'à des résultats disparates; malgré toutes les tentatives partielles de classification elle doit manquer l'unité du poème. Celle-ci ne se peut trouver qu'à un niveau plus élevé qui unifie les deux modes, celui de l'homologie structurelle.

Commençons par le début du poème dans lequel la structure, s'il y en a une, est habituellement déjà présente.

p. 1: Une flèche qui est dirigée vers le haut, dans la partie supérieure de la page, et en dessous le titre suivant: "Alpha transfiguré".

p. 2: Une petite flèche à gauche dans la direction opposée, et une deuxième qui est orientée horizontalement vers la droite, comme si elle voulait continuer le vol de la flèche de la page 1; ensuite, en bas, à nouveau un titre: "Oméga transfiguré". - Alpha et Oméga sont ici "transfigurés" sur le plan formel parce que les mouvements que doit faire la main pour tracer ces majuscules grecques ne sont rendus que de manière fragmentaire par des flèches: pour alpha le mouvement initial ascendant, pour oméga le point culminant du tracé et le mouvement descendant.

p. 3: Un cercle et le mot "ciel"; la page blanche suggère l'étendue du ciel dans laquelle est suspendu le disque solaire.

p. 4: Un grand cercle et le mot "eau": le soleil est au-dessus d'une étendue d'eau. Mais aussi un jeu sur la prononciation du mot "eau", jeu qui vers la fin du poème, sera rendu explicite (95/6): si l'eau, la lettre "o" et le cercle sont identiques, alors, pourrait-on conclure de manière quasiment syllogistique, il existe des liens très étroits entre l'eau et le soleil. Dans les dernières pages, le poème laissera effectivement apparaître cette relation entre les deux éléments (95: "égalité de la mer et du soleil").

p. 5: Un grand cercle au-dessus duquel s'en trouve un autre plus petit dans lequel le mot incomplet de "m nde" est inscrit: la voyelle "o" a de nouveau engendré un

cercle; étant elle-même ce globe terrestre, désigné par le terme de "monde", la voyelle renferme ce qui dans le mot l'entoure, l'enferme. Le grand cercle est-il le disque solaire à côté du globe? Ou bien le monde qui s'approche, en grossissant, du lecteur qui regarde la page?

p. 6: Dans la partie supérieure uniquement deux signes: "+ -", positif et négatif, un énoncé qui est accentué visuellement par l'opposition haut vs bas dans la position des signes sur la page.

Les pages suivantes montrent que c'est ici que s'achève l'introduction du lecteur dans le poème et dans ses procédés (par la suite désignée comme 'prologue'). Dans cette propédeutique, les éléments de base sont présentés au lecteur, le jeu du poème peut commencer.

p. 7-15: Sur les neuf pages suivantes se trouve le même cercle formé par huit substantifs qui sont décalés d'une page à l'autre d'un degré vers la droite. Les mots sont ou bien ceux que nous connaissons déjà des premières pages, ou bien ceux qui ont été générés sur la base de ces mots. Le mot "ciel" est le seul qui revienne inchangé, il a généré les termes "ange" et "vent". Avec "mer" est repris "eau", il est également enrichi par les mots "sable" et "roc", qui appartiennent à son champ sémantique. Alpha et oméga réapparaissent dans les termes "amour" et "mort": après la métamorphose formelle des pages initiales, ils sont maintenant "transfigurés" au niveau du contenu (commencement et fin de l'histoire de Tristan et Iseut).

Il serait trop long de continuer ici une lecture aussi détaillée, et ce n'est d'ailleurs pas nécessaire, car le fonctionnement du poème est déjà suffisamment explicite. Ce qui, au départ, pour le lecteur semble n'être que chaos, révèle peu à peu son ordonnance. L'homologie structurelle qu'il recherchait est donnée dans la tension qui existe toujours entre deux éléments qui sont mis en relation, que ce soient deux signes graphiques comme la flèche ascendante ou descendante (1-2) ou le contraste entre les signes "+" et "-" (6), ou des signes graphiques et des mots (3-5). A et O transfigurés montrent bien, dès le début, que les tensions, qui semblent vouloir exploser de façon chaotique et destructive dans toutes les directions, sont finalement domptées par un ordre; il faut seulement regarder les phénomènes d'assez haut - le spatialisme = un regard jeté de l'espace - pour reconnaître le principe d'ordre qui consiste dans la figure parfaite du cercle, et ce n'est donc pas un hasard si cette figure revient avec une telle insistance sur les pages suivantes. Ordre se dit en grec "cosmos": cosmiques sont aussi, dans le sens plus courant et plus large du terme, les connotations que génèrent ces cercles: "ciel", "monde".

A la page 7 commence la démonstration des conséquences entraînées par les tensions: le cercle commence à tourner, mouvement déclenché par la force motrice des énergies bridées et il libère par là, en même temps, de nouvelles énergies sous la forme des mots qu'il génère. A la fin, à la page 16, l'idée centrale de la structure est résumée de façon évidente et claire: les diverses flèches indiquant les directions "ici" et "là", qui s'opposent à nouveau en faisant apparaître un rapport de tension, sont contenues dans le cercle; celui-ci - conformément à la structure de base - tourne dans le sens contraire de celui des roues de mots sur les pages précédentes. Ce qui est dompté dans le cercle intérieur, semble vouloir se décharger, à l'intérieur du plus grand cercle des mots et des flèches qui l'entoure, dans toutes les directions à la fois.

Tension entre le haut et le bas, entre la gauche et la droite, tension qui est domptée par le cercle et qui lui communique par là son mouvement, son élan: c'est cette structure de base qui est reprise et variée maintes fois dans le poème. Tout d'abord en établissant une tension entre deux mots comme "mer" et "soleil" qui se décalent l'un par rapport à l'autre sur l'axe vertical (17-25), puis sur l'axe horizontal (29-32; 43-5), ou qui, par leur multiplication, suggèrent le mouvement (mouvement des vagues de la mer et des reflets du soleil sur elles, 43-5, 103-8; 46-8, 114); ensuite en jouant avec l'homophonie "signe/cygne" (53) comme dans le cas de "eau/o" au début du poème; ou encore en jouant avec la représentation imagée du mot (109: "alouette" - la lente ascension en spirale de l'oiseau qui chante), et enfin, en jouant avec l'axe paradigmatique (bord, jupe, pétale, rive, lisière, 55-7, 69); il laisse non seulement réapparaître, sous une autre forme, le procédé génératif, mais fait surtout entrer en jeu une nouvelle spatialité, à savoir celle de la langue elle-même, définie par Saussure "comme un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins." (8)

Si, après une première lecture comme celle-ci, on revient au début et que l'on regarde les deux premières pages à la lumière des termes "énergie", "tension" et "décharge" qui se sont présentés spontanément à l'esprit au cours de l'analyse, alors se dessine un sens tout à fait nouveau: "Alpha/Oméga transfigurés" - A est le symbole de l'ampère, Oméga celui de l'ohm, l'unité principale de résistance électrique; "transfiguré" prend, dans ce contexte 'électrique', le sens d'un jeu de mots avec transformer/transformateur: le concept d'énergie est (trans-)figuré par les deux premières pages, les flèches symbolisant les particules d'énergie et la direction du courant. A la fin du 'prologue', les signes "+" et "-",

symboles de l'électricité positive et négative, sont un autre indice évident pour cette analyse. Et à la fin du poème, le concept d'énergie est à nouveau évoqué par les flèches horizontales des deux dernières pages, en tant que force d'attraction (122) et force de répulsion (123).

\*

L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

(Mallarmé, *Variations sur un sujet*, 366)

On peut désormais définir, pour la poésie spatiale, un deuxième niveau de signification, et la considérer comme un jeu avec des énergies, avec des "forces en action", au sens étymologique du terme (*en-ergeia*). Le poème transforme ces énergies de multiples façons, mais suivant le principe de l'énergie, ("l'énergie totale d'un système isolé reste constante quelles que soient les transformations qu'il subit"), la tension du poème dans son entier, qui est symbolisée par la figure du cercle se refermant toujours sur lui-même ne diminue pas du début à la fin. Les mots du poème désignent les principales sources d'énergie (énergie électromagnétique: "soleil"; énergie hydraulique: "mer", "eau"; énergie biochimique: "l'arbre", les plantes; énergie éolienne: "vent", "tempête"). La fréquence très différente de ces mots - "mer" et "soleil" constituent à eux seuls un quart des 1000 mots du poème - est proportionnelle à l'importance, dans la nature, de l'énergie en question. Les formes d'utilisation de ces énergies sont aussi représentées graphiquement, du moins en partie, dans le texte (le moulin à vent, les chutes d'eau).

La transposition graphique la plus frappante fait participer le lecteur physiquement et le laisse agir lui-même comme force d'action. Il peut transformer le poème spatial en poème cinétique et il découvre une nouvelle dimension spatiale, en faisant intervenir de nouvelles formes d'énergie (énergie cinétique, énergie de rotation). La roue des mots que j'ai déjà évoquée ne dévoile son fonctionnement que lorsqu'on tourne les pages très rapidement, comme on le fait au jeu du dessin animé: alors, la roue des mots commence à tourner comme une éolienne. Que le lecteur associe ensuite cette roue aux séries horizontales de mots des pages 36-40 ou à celles verticales des pages 59-61, auxquelles on peut sur le même mode donner un mouvement de rotation, alors la surface plane de la feuille

devient un espace tridimensionnel. Plus loin, en mettant en mouvement les six "gestes d'Iseult se déshabillant" (62-6), le lecteur pourra rendre cette expérience encore plus saisissante. Là, en effet, le phénomène n'est pas coupé en phases successives, mais se déroule simultanément: le cercle, qui est représenté sur la première page rapetisse sur chacune des pages suivantes et attire le regard vers la profondeur de cet espace qui s'ouvre sur l'infini.

En jouant ainsi avec le poème (ou: du poème), les feuilles du poème bruissent sous les doigts comme les cordes d'un instrument et le rapport entre le texte et la musique en devient pour ainsi dire perceptible. Ce rapport est d'ailleurs suggéré par maints phénomènes du texte: un thème fixé dans le 'prologue' et ensuite varié librement à l'intérieur d'un modèle structurel prescrit, un rythme très syncopé - tout ceci rappelle la musique aléatoire ou les improvisations de jazz comme celles de **Take Five** de Dave Brubeck qui ont également un rythme basé sur une structure circulaire comme celle de la valse. Le lecteur joue la partition que lui propose l'auteur et dont les variations l'invitent à tenter ses propres improvisations de lecture. La corrélation dynamique entre l'auteur et le lecteur qu'exige le poème spatialiste comme toute oeuvre de l'avant-garde contemporaine, trouve, dans l'association musicale des deux partenaires du 'duo', une expression adéquate.

\*

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours: prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence.  
(Mallarmé, **Variations sur un sujet**, 386)

Et Tristan et Iseut dans tout cela? Sont-ils relégués aux confins du poème après cette analyse de la structure fondamentale et de ses variations? Loin de là! En effet, une fois la structure générale analysée, on peut parler de ses fins et montrer combien le rôle joué par le mythe est central pour le texte.

Tristan et Iseut, le couple idéal, voilà ce que nous avons pu établir, au début, avec la lecture du mythologue. La lecture du lecteur/consommateur du mythe permet de constater, en outre, que Tristan et Iseut en tant que personnification de l'amour symbolisent avant tout la

source énergétique centrale, à côté de laquelle toutes les autres sont d'importance secondaire: en effet, dans le poème sont mis en mouvement non seulement de nombreux moulins, mais le texte dans son ensemble est lui-même moulin, un moulin qui pivote autour d'un point central, qui est le même que celui qui forme le centre des cercles de "l'espace blanc de la femme" (97 sqq.). A la page 62 commence, exactement au milieu du poème, la séquence déjà citée des six "gestes d'Iseult se déshabillant". Juste avant se termine une autre séquence, formée par l'"ode à Ilse" et par "le jardin d'Ilse". C'est donc au milieu du texte que l'auteur révèle la signification personnelle du mythe: Iselt/Ilse, l'identité (presque parfaite) des noms souligne l'identité des rôles; la figure mythique du moyen âge et son actualisation moderne, la femme de l'auteur, sont l'incarnation de la source centrale d'énergie, qui transmet au cosmos humain sa tension et son mouvement et par là-même sa vie. Le poète exalte sa/la femme: son poème visualise le mouvement de "porter aux nues", qui est rendu, sur de nombreuses pages, par l'inscription d'une ligne d'horizon, par les mouvements ascendants, etc. Le mythe est emporté dans les sphères des abstractions et des essences et est implanté au centre du planétarium telle une nouvelle étoile fixe. Au centre de cet espace, il devient possible de dépasser les tensions qui ont toujours éloigné Tristan et Iseult l'un de l'autre. Unification dans l'univers(alité) - le pôle positif et le pôle négatif, le principe féminin et masculin s'unissent dans la nouvelle source d'énergie de l'univers, comme les accents circonflexes des deux mots "âme" se fondent au cours de leur ascension. C'est dans cette 'fusion nucléaire' que le concept énergétique qui est à la base du texte atteint son apothéose.

Dans l'atmosphère raréfiée des abstractions, le mythe subit la force d'attraction d'autres systèmes. Certains rapports avec la philosophie sont suggérés: *energeia* et *dynamis*, qui sont des concepts centraux pour l'ensemble du texte, rappellent la pensée d'Aristote et de la scolastique. Il est également très intéressant de relever l'allusion directe faite au "panta rhei" d'Héraclite dans la phrase "tout flotte" (51), reprise p. 115 avec les variantes "la mer flotte, les mers flottent": pour ce philosophe, l'eau qui coule sans arrêt et qui change tout en restant la même, ou bien le feu qui est à l'origine de la formation des éléments, sont tous deux symboles d'une conception de l'être qui, bien qu' en lui-même différent, garde sa cohérence grâce à la force divine du Logos. Le changement permanent qui a lieu sur terre est dépendant des coupes célestes qui changent sans arrêt de place et dont l'ouverture dirigée vers le bas recueille le feu montant. Toutes ces idées centrales d'Héraclite sont concrétisées dans le poème de Garnier, le rôle primordial joué par l'eau et le soleil, tout comme la conception de l'unité dans le changement propre à un monde animé par des antagonismes,

qui est symbolisée par le mouvement de rotation du poème entier autour de son centre, le Logos (=mot) "amour", ou bien encore et enfin les coupes, qui recueillent les énergies ascendantes et qui trouvent leur illustration dans l'"Oméga transfiguré" et la représentation de la mort calquée sur lui (113).

A côté d'allusions faites à la philosophie, on en trouve aussi qui sont empruntées au domaine religieux, p.ex. dans les mots "Alpha", "Oméga" et "transfigurés" (1-2), "ange" (7, 77-84), "jésus", "croix" (35), "abbé" (77), dont quelques-uns, de plus, établissent des relations intertextuelles avec un autre poème de Garnier, écrit en 1963/4 à l'occasion d'une visite du Mont-Saint-Michel ("Poème sémantique") (9); ces échos d'un texte à l'autre conservent ici le caractère d'allusions rapides. Esquisse d'une cosmologie, aspiration à une élévation et une union dans et avec l'univers: dans un tel contexte, des connotations religieuses et spirituelles n'ont pas de quoi surprendre.

Plutôt que d'avoir recours aux possibilités d'une interprétation transcendante ou bien transcendentale du poème, il me semble plus important de faire appel à une interprétation qui nous ramène tout à la fois au point de départ de ces analyses et par là aussi encore une fois au mythe de Tristan et Iseut.

Nous sommes déjà habitués au fait que, conformément à la tradition de la littérature moderne, le poème joue perpétuellement sur deux niveaux, celui du langage-objet et celui du méta-langage, et se réfléchit ainsi lui-même, comme nous pouvons le voir parfois concrètement réalisé dans le poème par des jeux de miroirs (34, 105, 108). Il était possible de montrer que chacun des deux niveaux comporte tout un éventail de concrétisations; pour le niveau du métalangage, nous en avons jusqu'à maintenant relevé trois (la théorie de l'énergie, la philosophie et la religion). Il reste à ajouter un dernier niveau métatextuel pour déployer entièrement l'éventail des différents plans sémantiques, qui sont impliqués dans le texte et par lesquels l'oeuvre justifie de façon nouvelle son titre de "poème spatial".

Que ce niveau soit d'une importance capitale pour le poème, nous en avons un premier indice dans le fait que l'auteur ait placé, au centre du texte, sa femme à côté d'Iseut, et qu'il lui ait dédié les poèmes "Ode à Ilse" et "Le jardin d'Ilse". Par ce geste, l'auteur se substituait implicitement à Tristan, tout en faisant apparaître chez Tristan, à côté du rôle d'amant, celui de poète. Dans l'histoire médiévale du héros, ce rôle est une constante: Tristan le poète, le compositeur, le virtuose de la harpe

("personne ne sait comme lui trouver l'air ni les paroles") (10) - n'oublions pas que c'est grâce à ses facultés artistiques qu'il a pu établir le premier contact avec Iseut (11) et que c'est en exerçant son art qu'il trouvera la mort: devant la reine Iseut "il harpoit un lai qu'il avait composé" (12), quand Marc le transperce de sa lance empoisonnée.

Il y a dans le texte quatre phrases qui se détachent nettement des autres éléments linguistiques qui sont présentés sans lien syntaxique aucun. Elles forment des blocs erratiques qui irritent le lecteur de ce texte avant-gardiste parce qu'elles sont en contradiction totale avec la tradition des "parole in liberté" et avec la lutte, initiée par Mallarmé, contre la syntaxe et qui avait atteint, grâce aux futuristes, victorieusement son but: la libération de la puissance évocatrice de chaque mot grâce à son isolement. L'auteur d'avant-garde reviendrait-il sur ses propres positions? Ou bien est-ce que les quatre phrases insérées dans le texte instituent un autre niveau de langue?

La phrase évoquée plus haut et qui s'est avérée être une citation d'Héraclite, introduisait une métaperspective (philosophique), les trois autres phrases font également intervenir une telle perspective, comme nous allons le voir.

La première de ces phrases est la suivante: "une rose est toujours et jamais une rose" (16). Avec la formulation antithétique de deux énoncés diamétralement opposés et entre lesquels est établie une relation de tension, la phrase correspond parfaitement à la structure fondamentale du poème. Son sens s'éclaire, au moins un peu, si l'on tient compte du passage où la rose est à nouveau nommée: dans l'énumération des fleurs qui s'épanouissent dans le "jardin d'Ilse" - rose chardonneret rose rose lys pensée muguet pervenche jonquille (58) - la triple répétition de la rose confirme son rôle particulier en accord avec la signification traditionnelle de cette fleur qui est le symbole de l'amour et de l'amante. Cependant, le contexte la place clairement dans un cadre appartenant au langage-objet: on parle d'elle exactement comme des autres fleurs. Dans la phrase citée plus haut, par contre, s'ouvre une autre dimension. Elle est discours sur le discours sur la rose, elle est méta-langage, et ce n'est pas un hasard si c'est cette fleur qui en est l'objet. Si Harald Weinrich (13) prend lui aussi le mot "fleur" pour expliquer sa définition du méta-langage, qu'il résume ainsi: "La 'fleur' (f-l-e-u-r) est une chose bien différente de la fleur (la rose, l'oeillet, l'aster, la violette)" (109), c'est parce que "le motif de la fleur a une certaine valeur paradigmatique pour la définition de la poésie moderne" (110). Un exemple célèbre en donne la preuve:

Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix  
 relègue aucun contour, en tant que quelque chose  
 d'autre que les calices sus, musicalement se lève,  
 idée même et suave, l'absente de tous bouquets.  
 (Mallarmé, **Variations sur un sujet**, 368) (14)

J'interpréterai cette phrase difficile à la lumière  
 d'un autre texte de Mallarmé paru en 1874, dans lequel il  
 identifie les fleurs à celles de la rhétorique et en  
 compose le bouquet suivant: "les mots du langage et sa  
 littérature." (15) "Je dis: une fleur!..." - La fleur qui  
 est évoquée ici doit être quelque chose d'autre que les  
 "calices sus"; ceci n'est possible que si elle demeure  
 "l'absente de tous bouquets", c'est-à-dire si le mot  
 poétique est libéré des traditions littéraires qui  
 l'étouffent et aussi du contexte linguistique et syntaxique  
 qui habituellement l'entrave. Seules les "fleurs" libérées  
 ainsi peuvent déployer leur puissance évocatrice originelle  
 qui les rend comparables à la pureté des Idées platoniciennes.

La phrase de Garnier fait allusion à la révolution  
 mallarméenne qui a rendu sa liberté au mot poétique: dans  
 le domaine du langage-objet "une rose est toujours une  
 rose", dans le domaine du méta-langage, sur lequel se fonde  
 la poésie d'avant-garde depuis Mallarmé, elle n'est "jamais  
 une rose", mais reste "l'absente de tous bouquets."

\*

Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par  
 essence, comme les nuages au crépuscule ou des  
 étoiles, vaine.  
 (Mallarmé, **Variations sur un sujet**, 358)

Avec la première phrase("une rose est toujours et  
 jamais une rose"), Garnier a commencé à parler de sa poésie  
 et en a défini un des aspects centraux. Les deux autres  
 phrases dont je dois encore parler montrent quels sont les  
 dangers de la poésie nouvelle:

et nulle force ennemie ne peut briser la muraille  
 d'air(41)

je demandais le nom de ce château: le vent (49)

Avec son poème **Tristan et Iseult**, le poète du  
 spatialisme s'est éloigné dans l'espace. La société qui

l'entoure est 'lyricophobe'; derrière la "muraille d'air" où il s'est retiré, dans son château "Le vent", il est protégé de ses attaques, et peut, loin du brouhaha de la surproduction verbale, se livrer à ses propres expériences, à l'ascétisme de ses idéogrammes. S'il n'est pas dérangé, il ne reçoit pas non plus d'écho; car, si la "muraille d'air" résiste même aux assauts de l'extérieur, combien saura-t-elle alors rester imperméable à quelque chose d'aussi fragile qu'un poème lyrique et surtout spatial. Ce retrait dans l'espace n'est pas une fuite commode, mais est bien le sort que la société impose au poète avant-gardiste et dont il essaie de tirer le meilleur parti. Pierre Garnier le dit lui-même dans le passage suivant, écrit en 1984, et que nous proposons comme commentaire des deux phrases qui nous intéressent ici:

... en ce moment, le poète ne se voit confier aucune mission par la société... Plus personne ne se soucie de poésie lyrique. Les poètes n'intéressent plus la société, et, inversement, l'impact que pourraient avoir leurs oeuvres n'intéresse plus les poètes. Ceci mine le fondement de la poésie, mais la libère également. A notre époque de médiocrité, les poètes deviennent des exclus, des parias, des marginaux. La poésie est comme la mer à marée basse, elle est loin, très loin, comme une traînée à l'horizon. Il n'y a pas si longtemps, elle était le milieu naturel dans lequel on vivait et respirait; maintenant, elle s'est réfugiée dans l'atmosphère pure et raréfiée des sommets où seuls les mots arrivent encore à respirer, à être présents, mais où ils restent inaccessibles au-dessus de la grande plaine de la vie quotidienne. (16)

En tirant ce bilan, le poète moderne est de nouveau en accord avec son modèle mythique: Tristan, le marginal, banni de la société, se cache dans la **Folie de Berne** derrière le masque d'un autre marginal, le fou, pour pouvoir retrouver Iseut, et il peut jouir ainsi de la liberté de parole auprès de Marc. Il lui décrit le lieu où il aimerait vivre avec sa maîtresse:

Et dit Tristanz: "Or bee tu!  
 Entre les nues et lo ciel,  
 De flors et de roses, sanz giel,  
 Iluec ferai une maison  
 O moi et li nos deduiron. (17)

Déjà Tristan voulait concentrer son oeuvre poétique sur les "fleurs" et les "roses". Elles sont aujourd'hui encore et plus que jamais au centre des préoccupations du poète moderne, bien qu'elles aient pourtant, comme nous l'avons vu, subi une mutation importante. Ce qui pour Tristan devait rester une utopie, est devenu réalité pour

ses successeurs au XXème siècle, une réalité qui dénonce en même temps l'utopie: l'espérance que la retraite au château dans les nuages mettrait fin aux relations malheureuses entre le poète et la société s'est avérée vaine. C'est ce que nous prouve la montée dans l'espace du poète spatialiste Pierre Garnier.

(Traduit de l'allemand par Isabelle Demangeat)

#### NOTES

(1) Editions André Silvaire, Paris, 1980 (Collection Spatialiste)

(2) Pour plus d'informations, cf. p. ex. M. Lengellé, *Le spatialisme selon l'itinéraire de Pierre Garnier*, Paris, 1979, p. 20.

(3) E. Löseth, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise*. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris, Paris, 1890, § 547a, p. 385.

(4) Cf. E. Ruhe, *Der chevalier errant auf enzyklopädischer Fahrt*, dans F. Wolfzettel (éd.), *Artusrittertum im späten Mittelalter, Ethos und Ideologie*, Giessen, 1984, pp. 159-176.

(5) R. Barthes, *Mythologies*, Paris, 1957.

(6) Pierre Garnier, *Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique*, Paris, 1963, p. 6.

(7) S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris, 1945 (Ed. de la Pléiade).

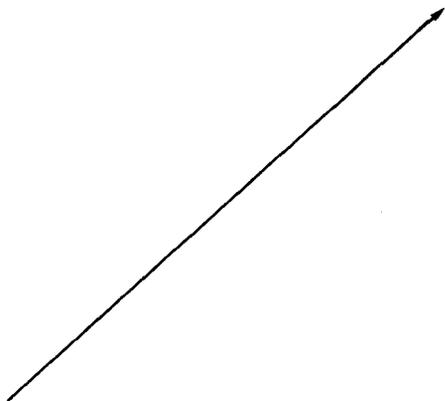
(8) G. Genette, *La littérature et l'espace*, dans G. G., *Figures II*, Paris, 1969, pp. 43-48, ici p. 45.

(9) P. Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, 1968, p. 110 sq. - Ce texte a été analysé par W.-D. Lange dans H. Hinterhäuser (ed.), *Die französische Lyrik*, Düsseldorf, 1975, t. II. pp. 349-358.

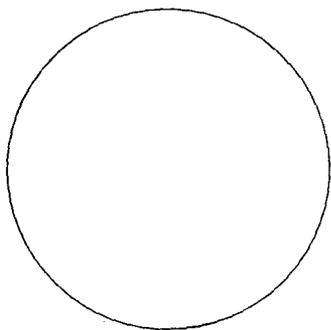
(10) *Le roman de Tristan en prose*, Löseth 1890 (cf. note 3), § 469, p. 327.

- (11) *Le roman de Tristan en prose*, éd. R. L. Curtis, t. I, München, 1963, § 311, p. 157.
- (12) *Le roman de Tristan en prose*, ed. Löseth 1890 (cf. note 3), § 546, p. 383.
- (13) H. Weinrich, *Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik*, dans H. W., *Literatur für Leser*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz, 1971, pp. 109-123 (citations traduites par E. R.).
- (14) Citation publiée pour la première fois en 1886 dans *Avant-dire au Traité du Verbe de René Ghil*, Ed. Paris, 1945 (cf. note 7), p. 857.
- (15) "Les fleurs d'abord; puis, fussent-elles de rhétorique, le bouquet: les mots du langage et sa littérature." (828; dernier paragraphe de l'article *Conseils sur l'éducation*, paru dans *La dernière mode*, 7ème livraison, 6 décembre 1874).
- (16) P. Garnier, *Spiel-Räume. Französische Lyrik der Gegenwart*, dans *Erlanger Materialien* 6, Erlangen, 1984, p. 3a (citation traduite par E. R.).
- (17) *La Folie Tristan de Berne*, ed. E. Hoepffner, Paris, 1949, vv. 163-167.

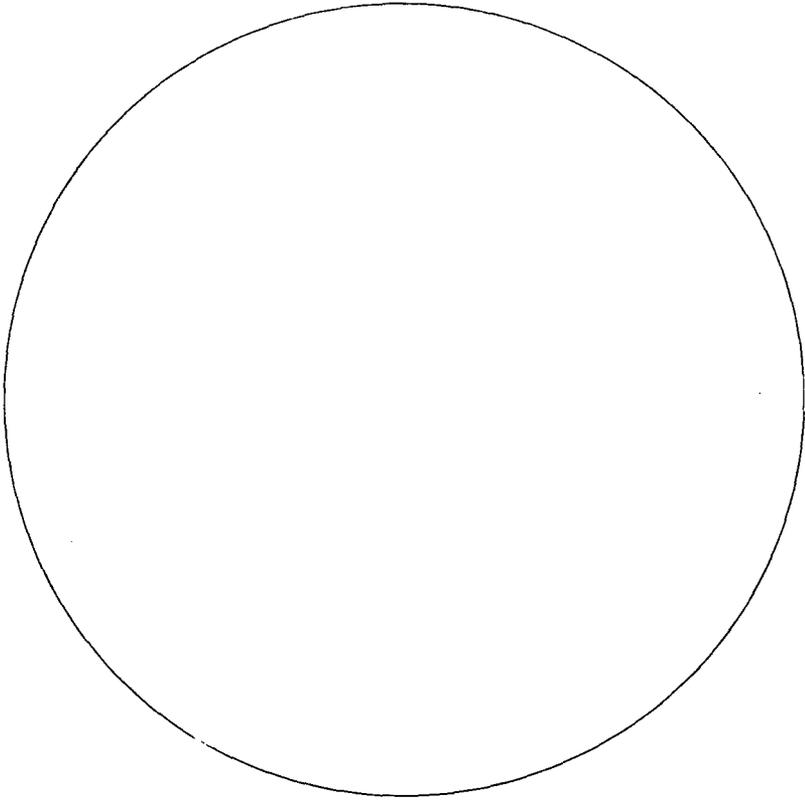
en appendice pages suivantes: les pages 1 à 7 et 98 du poème.

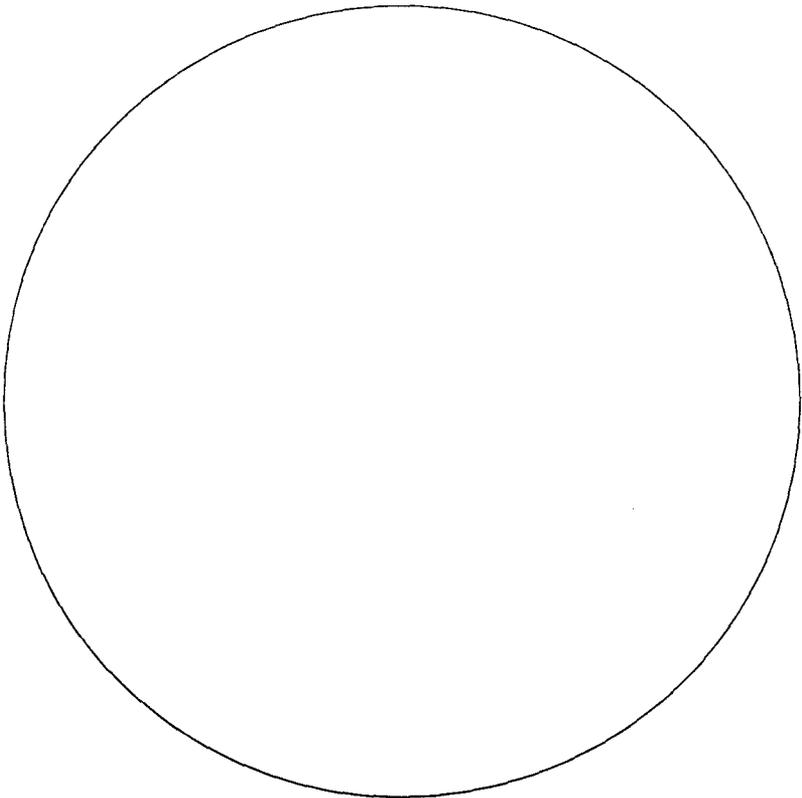
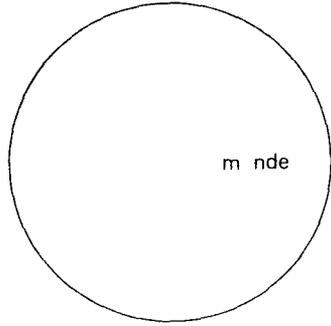






ciel





+

-

mer

ciel

amour

ange

sable

vent

roc

mort

Tristan

Don Juan

Iseult

Tristan

Don Juan