

## Pratiques et enjeux du son dans la poésie spatialiste

Marianne Simon-Oikawa

Number 137, Spring 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95945ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Éditions Intervention

### ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Simon-Oikawa, M. (2021). Pratiques et enjeux du son dans la poésie spatialiste. *Inter*, (137), 62–67.

PRATIQUES ET ENJEUX  
DU SON DANS LA POÉSIE  
SPATIALISTE

MARIANNE  
SIMON-OIKAWA

Pierre et Ilse Garnier sont surtout connus comme les inventeurs, au début des années soixante, d'une nouvelle forme de poésie, dans laquelle les éléments linguistiques sont considérés comme des matériaux à inscrire dans un espace de tension et d'énergie (fig. 1). Cette poésie, dite « spatialiste », a surtout retenu l'attention pour ses productions visuelles. Pourtant, elle comporte aussi un volet sonore important, comme l'indique à lui seul le titre donné au premier texte théorique du spatialisme : *Manifeste pour une poésie visuelle et phonique*<sup>1</sup>. Pour Pierre et Ilse Garnier, travailler le son était un moyen non seulement d'explorer un territoire complémentaire au visuel, mais aussi de faire sortir la poésie du livre. « 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<sup>2</sup> », écrivait Pierre Garnier. Dans leur poésie sonore et dans leur théâtre, puis dans certaines installations multimédiales menées par Ilse Garnier, les poètes spatialistes n'ont cessé de réfléchir à la production, à l'enregistrement, à la diffusion et à l'utilisation du son dans la création poétique.

## DES BANDES DE SON

La réflexion des poètes spatialistes sur le son remonte à la fin des années cinquante. L'intérêt pour les expériences antérieures menées par d'autres, l'écoute précoce de poèmes sonores, comme l'*Ursonate* de Kurt Schwitters, ou encore les conversations et projets de collaboration avec Henri Chopin jouèrent un rôle décisif dans leur entreprise<sup>3</sup>. Si Garnier et Chopin entretiennent d'abord des relations suivies, leurs rapports se distendent au moment où Garnier tente de fédérer les poésies nouvelles autour du mouvement qu'il est, avec sa femme Ilse, en train de construire. Le premier manifeste du spatialisme écrit en 1962 en témoigne. « Partant du même refus, mais à la suite d'autres essais et d'autres recherches » que la « poésie phonétique » de Chopin, Pierre Garnier lance en effet sa « poésie phonique »<sup>4</sup>. Il ne tardera pas à employer le terme *sonie* pour ses propres productions, Ilse Garnier, dont la langue maternelle était l'allemand, adoptant celui de *Sprechaktion* (« poème action »)<sup>5</sup> (fig. 2).

Ilse fut la première à explorer les possibilités du magnétophone, technologie encore récente et dont les débuts en poésie avaient alors moins de dix ans en France, François Dufrêne ayant ouvert la voie en 1953, suivi par Brion Gysin, Henri Chopin et Bernard Heidsieck en 1959. Documentaliste dans un établissement d'enseignement secondaire, elle connaissait bien le fonctionnement de l'appareil. Elle se passionna pour la création sonore au point d'insonoriser sommairement une petite pièce du logement familial en vue des enregistrements : « Je connaissais Bernard Heidsieck et surtout les travaux d'Henri Chopin avec son magnétophone. J'en avais un, c'était la grande mode, on enseignait les langues par magnétophone. À la recherche des possibilités de cet appareil, j'enregistrai mon premier poème sonore<sup>6</sup>. »

La maîtrise se faisait de manière très expérimentale, par tâtonnements, à l'aide d'un micro et de deux magnétophones : « J'enregistrais deux bandes que je superposais. Le deuxième enregistrement était légèrement décalé et de tonalités différentes. Ensuite je prenais un deuxième magnétophone et la première bande, et j'ajoutais un troisième, un quatrième enregistrement, j'obtenais une suite de constructions dans l'espace<sup>7</sup>. »

« Le moyen technique employé crée la poésie autant que le poète. Le magnétophone, le disque, la télévision doivent créer leur propre forme de poésie<sup>8</sup> », répétait Pierre Garnier. Et nous pouvons dire que le magnétophone offrait de multiples possibilités en la matière, pour qui entendait transformer le son à l'aide des technologies modernes, au lieu de se contenter de le noter et de le réciter tel quel, comme l'avaient fait les pionniers au temps du dadaïsme : « coupages, effaçages, montages, superpositions, créations d'échos, introductions de plans différents, de perspectives, de bruits extralinguistiques, souffles, claquements de mains, etc. »<sup>9</sup>, tout était désormais possible. À condition toutefois, comme le soulignait Ilse Garnier, de ne pas basculer dans le bruit, les cris, la musique ou le chant, le poème phonique devant par-dessus tout conserver sa nature parlée, même dans son exploration de l'infra-linguistique<sup>10</sup>.

La poésie sonore des poètes spatialistes se caractérise par l'usage quasi exclusif de sons émis par le corps humain, et même de souffles et de phonèmes, plus encore que de mots et de phrases complètes. Il s'agit en effet de libérer la poésie du carcan syntaxique des langues indo-européennes ainsi que du poids du sémantisme, pour la rendre, en théorie du moins, accessible aux hommes de tous les pays.

TOUT  
DÉSOR  
POSS

ÉTAIT  
RMAIS  
SIBLE.

Dans *Tem-tem*, première *Sprechaktion* d'Ilse, la trame principale est ainsi constituée de la syllabe *tem* répétée tout au long de l'enregistrement à des rythmes différents. En arrière-fond et par surimpression, nous entendons d'autres sons. Il s'agit parfois de mots entiers, comme « Bételgeuse », nom de 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 que leur fait subir Ilse Garnier. La *Sonie n° 2* de Pierre Garnier, intitulée aussi *Souffle-manifeste*, commence par un texte dit lentement, dans lequel interviennent peu à peu des souffles enregistrés. D'autres sonies ne contiennent aucun mot, comme *Anthropologie* : le poème est tout entier composé de sons et de bruitages, tantôt aigus, tantôt plus graves, épousant des rythmes différents.

Les vibrations dégagées par les sons enregistrés devaient transmettre aux auditeurs une énergie traversant tout leur corps. Mais la perception des poèmes phoniques n'engageait encore que l'ouïe. Les enjeux changèrent lorsque les poètes spatialistes décidèrent de l'inclure dans leur théâtre. Le son en effet n'y était plus traité seulement pour lui-même, mais s'inscrivait dans un spectacle total, associant des acteurs, un décor, des lumières, dans un espace nouveau.

## LE SON EN SCÈNE

Dans leur théâtre, pour être « en accord avec la civilisation nouvelle qui naît au milieu de l'embarras de l'ancienne »<sup>11</sup>, les poètes spatialistes refusent le primat accordé au texte et à l'intrigue, la recherche du réalisme et, même, la séparation entre la salle et la scène. Dans la lignée du « théâtre total » imaginé par Walter Gropius et Erwin Piscator au milieu des années vingt, ils rêvent d'« une scène ronde centrale, entourée de spectateurs de tous côtés », pourvue d'appareils de projection permettant de montrer des images, fixes ou en mouvement, sur les murs<sup>12</sup>. C'est un théâtre « sans début ni fin, sans personnages, sans caractères, sans actes, sans milieu, sans époque »<sup>13</sup>. Il est écrit pour des acteurs, des marionnettes<sup>14</sup>, voire des magnétophones seuls<sup>15</sup>. Certaines séquences se déroulent en silence<sup>16</sup> ; dans les autres, toutes les possibilités gestuelles des acteurs sont explorées, depuis l'immobilité complète jusqu'au déchaînement, en passant par le ballet.

Dans ces pièces, que Pierre Garnier qualifie plus volontiers de « propositions » ou d'« indications », le son est produit par des machines (sonnerie de midi, battements d'horloge, rafale de mitrailleuse, batterie de canons<sup>17</sup>), mais le plus souvent par la voix humaine, travaillée sous toutes ses formes. « Théâtre de voix. Ce théâtre a pour but de faire prendre conscience aux spectateurs des possibilités de la voix<sup>18</sup> », explique Pierre Garnier. Le silence n'en est pas absent : il fournit parfois le fond sur lequel se déroule l'intégralité d'une séance, les acteurs mimant des actions sur une scène elle aussi toute blanche<sup>19</sup>. Le corps des acteurs en tout cas est mis en branle, et tout entier :

- un acteur émet un o profond – de sa gorge : la vibration du o se transmet à tout le corps,
- une actrice prononce le a : percussion ; le corps est légèrement projeté en avant,
- un acteur prononce le e. Cet e est horizontal ; étalement des bras<sup>20</sup>.

Nous aurions tort de croire que les poètes spatialistes ont découvert le corps avec leurs explorations sonores. Celui-ci était au contraire présent dès le début de leur recherche, et ne cesserait d'être présent dans tous les aspects de leur création, y compris visuelle.

Le spatialisme, en fait, réintroduit le corps dans la conception même du poème : la poésie phonétique naît directement des souffles et des articulations, la poésie phonique naît de la bouche, la poésie visuelle est créée sous le contrôle des yeux, la poésie mécanique est un art des mains et des doigts, etc. Le corps entier s'anime autour de la confection du poème. Le corps qui était jusqu'alors indifférent et placide connaît dans le spatialisme l'activité d'une ruche : les mains, les bras, travaillent comme des pattes d'insectes ; les yeux s'activent, disposent, mesurent, vérifient, ne lâchent pas la moindre particule qui ne soit en place ; le corps vit en poésie<sup>21</sup>. C'est donc dans la continuité des autres pans de la poésie spatialiste, et notamment la poésie visuelle, que se situe l'usage du corps, celui de l'émetteur, mais aussi celui du récepteur de cette poésie phonique.

Au sein de ce dispositif multimédial, tous les sens sont sollicités : l'image est omniprésente, sous forme de projection ou comme élément du décor, et les poètes spatialistes imaginent même des variations de température et de parfum dans la salle<sup>22</sup>. Il faut souligner ici le rôle du magnétophone. Utilisé en complément de la voix des acteurs, il la remplace très souvent. Les acteurs restent alors muets et jouent seulement par gestes :

Un acteur. Un marteau. Un vase de cristal.  
Un magnétophone. Un phono. Un écran.  
L'acteur s'approche du vase et le frappe avec un marteau.  
Successivement le phono et le magnétophone émettent, mais amplifié, le choc du marteau sur le vase<sup>23</sup>.

Alors que les images projetées lors des représentations ne sont jamais des poèmes visuels, les poèmes diffusés par le magnétophone sont toujours des poèmes sonores, composés par Ilse et Pierre Garnier eux-mêmes entre 1962 et 1965. *Souffle-manifeste* est ainsi intégré à une « représentation » qui se déroule lumières éteintes, dans « une atmosphère légèrement bleutée », où nous entendons aussi un « tam-tam prolongé », « des battements de cœur : oiseaux en vol, coureurs, nageurs, etc. ». La proposition contenant *Tem-tem*, *Hiroshima* (fig. 3) et *Thalatta ! Thalatta !* est plus ambitieuse encore, sans qu'aucune logique ne soit à chercher dans son enchaînement, car « ce théâtre n'a ni sens, ni signification : il est<sup>25</sup>. »

Le poème phonétique « Tem-tem-tem » : 4 minutes (Ilse Garnier)  
Pendant ce temps projection d'éclairages sur les murs  
Puis un acteur apparaît, tourne autour de la salle à pas comptés, puis de plus en plus vite  
Projection de l'explosion atomique d'Hiroshima  
Transmission du texte phonétique : « Hiro-shima » (Pierre Garnier)  
« Hir - o - shima » Hiroshima ! Hir ! Hiro-shima !  
Une actrice crie : « Puissance de l'univers ! » (l'ensemble dure 7 minutes)  
Différentes déclarations du haut-parleur  
Puis aussitôt après, le poème phonétique « Thalatta ! Thalatta ! » (Ilse Garnier, 5 minutes)  
Plusieurs actrices miment ce texte (valeurs des syllabes)  
La fin du poème phonétique « Tem-tem-tem » est reprise à la fois par des acteurs, des actrices, magnétophone, et par des danseurs et danseuses  
Pendant que sur les murailles des taches abstraites apparaissent<sup>26</sup>.

## VERS LE « DÉRÈGLEMENT DES SENS »

L'intégration des éléments sonores, visuels et physiques n'a pas pour but de créer une harmonie rassurante ; elle vise simplement à mettre en branle tous les sens du spectateur. Et Rimbaud, sous le signe de qui est placé ce numéro d'*Inter*, n'est pas loin. S'il n'est jamais mentionné dans les textes pour ou sur le théâtre, son nom apparaît plus tard chez Ilse Garnier, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, pour qualifier l'asynchronie sensible qui fonde certaines de ses installations éphémères.

C'est ainsi qu'Ilse Garnier parle de « dérèglement des sens » à propos d'une suite de 85 diapositives réalisées à partir de poèmes visuels, intitulée *Voyage cosmique*, et présentée du 11 au 15 septembre 1986 dans le cadre d'une exposition de machines poétiques à la XV<sup>e</sup> Biennale de poésie de Liège. La projection ne comportait pas d'accompagnement sonore, mais reposait sur le même principe que ses premières *Sprechaktionen* : le décalage. À l'intérieur d'une tente où les spectateurs pouvaient pénétrer, deux projecteurs fixés au plafond permettaient de faire défiler les diapositives de manière non synchrone, sur une bande de projection qui faisait le tour de la cabine. Commentant un dessin de machine imaginaire représentant une « cabine ronde » abritant deux projecteurs, et présenté lui aussi lors de l'exposition, Ilse Garnier écrit :

Les différents projecteurs tournants passent en continu la même série de diapositives : « Voyage cosmique », mais la projection de diapositives se fait 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 décalage. Dérèglement du temps. Dérèglement des sens. Tous les événements peuvent se produire simultanément<sup>27</sup>.

En 1993, Ilse Garnier reprendra une nouvelle fois les termes de la fameuse lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871, dans un envoi au photographe et réalisateur Christian Janicot en vue d'une anthologie de scénarios non tournés que celui-ci avait alors en préparation. Sa lettre accompagne un tapuscrit de six pages intitulé *Poème cinématographique : scénario d'un poème visuel cosmique*, composé de six feuillets où se combinent quatorze poèmes visuels issus de *Voyage cosmique* et un texte linéaire indiquant comment leur projection doit être réalisée. Ilse Garnier écrit à Janicot : « La déformation (légère) des figures, du graphisme, contribuerait à créer un dérèglement des sens propice à une telle avancée dans l'univers<sup>28</sup>. » Décalages sonores dans les bandes magnétiques, décalages visuels dans les projections d'images, simultanés des « événements » (à comprendre ici au sens de faits visuels et sonores combinés ensemble), la pratique multimédiale d'Ilse Garnier désorientent l'auditeur-spectateur et le fait pénétrer dans un nouvel espace sensible. Serons-nous surpris d'apprendre qu'elle avait prévu de diffuser *Tem-tem* pendant une partie de la projection de *Poème cinématographique avec* aussi des cris d'oiseaux<sup>29</sup> ? La boucle était bouclée : de 1962 à 1993, le poème sonore n'avait cessé d'habiter son œuvre, jusqu'à son apparition ultime dans une œuvre savamment construite en vue d'un « dérèglement », grâce aux effets conjugués de l'image, du son et de l'enregistrement au magnétophone.

Les expériences d'Ilse et Pierre Garnier en matière de son obligent à rééquilibrer une vision du spatialisme trop souvent réduite à ses productions visuelles. La voix et les souffles y jouent un rôle décisif, tout comme les gestes des corps mis à contribution. Le spatialisme n'est nullement la contemplation désincarnée d'un support recouvert de signes écrits ; il est action, énergie, vibration, dans tous les espaces.

À bien y réfléchir, nous trouvons déjà dans ces poèmes phoniques les ingrédients qui seront, au début des années deux mille, mentionnés par Julien Blaine dans sa mémorable définition de la performance : le corps, l'espace, le son, associés de manière à composer une création cohérente et signifiante<sup>30</sup>. Les poètes spatialistes ne pratiquèrent pas le genre<sup>31</sup>. Mais ils contribuèrent à poser les jalons des pratiques qui nous sont aujourd'hui les plus contemporaines, jusqu'à peut-être même, et par avance, les sublimer<sup>32</sup>.

- 1 Ilse et Pierre Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique » (30 septembre 1962), *Les lettres*, n° 29, 1963 ; repris dans *id.*, *Poésie spatiale : une anthologie*, Al Dante, 2012, p. 71-79.
- 2 P. Garnier, « Deuxième manifeste pour une poésie visuelle » (31 décembre 1962), *Les lettres*, n° 30, 1963 ; repris dans *id.*, *Poésie spatiale : une anthologie*, op. cit., p. 86.
- 3 Anne-Christine Royère a retracé l'histoire des relations entre les poètes spatialistes et Henri Chopin dans son article « Trois poètes dans le laboratoire des poésies nouvelles. Ilse Garnier, Pierre Garnier et Henri Chopin (1960-1966) », dans Christine Dupouy (dir.), *Deux poètes face au monde : Pierre et Ilse Garnier*, Presses universitaires François-Rabelais, 2019, p. 73-104.
- 4 I. et P. Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », op. cit., p. 71. La production d'Ilse se situe entre 1962 et 1965, celle de Pierre entre 1963 et 1965. En 1966, les deux poètes élaboreront aussi des poèmes collaboratifs avec le Japonais Niikuni Seiichi, respectivement *La mer et Climats*. Les enregistrements d'Ilse et Pierre Garnier, ainsi que les poèmes collaboratifs composés avec le poète japonais Niikuni Seiichi et recueillis dans le CD *Phonetic Poetry on Spatialism* (Cha-Bashira, 1999) se trouvent sur le site de la Fondation Bonotto au [www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/garnierilse/performance](http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/garnierilse/performance) et au [www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/collectivepoetry/4/10294.html?from=10314](http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/collectivepoetry/4/10294.html?from=10314).
- 5 Pierre et Ilse Garnier ne seront pas toujours très stricts sur les questions terminologiques. Par exemple, dans la bibliographie intitulée « Quelques poèmes phonétiques », placée à la fin de son article « Un art nouveau : la sonie », Pierre Garnier inclut ses sonies, son *Souffle-manifeste* ainsi que les *Sprechaktionen* d'Ilse (*Les lettres*, n° 31, 1963 ; repris dans I. et P. Garnier, *Poésie spatiale : une anthologie*, op. cit., p. 113). Pour sa part, Ilse Garnier intitule un de ses articles « Magnétophone et poème phonétique » (*Les lettres*, n° 32, 1964 ; repris dans *ibid.*, p. 163-164).
- 6 I. Garnier, *Jazz pour les yeux : anthologie de poésie spatiale*, L'herbe qui tremble, 2011, p. 36.
- 7 *Ibid.* Ilse Garnier renoncera à ses expériences sonores après les critiques d'Henri Chopin à son égard. Celui-ci devait d'ailleurs regretter plus tard l'injustice de ses propos. Cf. A.-C. Royère, op. cit., p. 73.
- 8 P. Garnier, « Manifeste pour une poésie nouvelle, visuelle et phonique », op. cit., p. 77.
- 9 *Id.*, « Le poème phonétique », *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968 ; repris dans *id.*, *Cœuvres poétiques 2 (1968-1988)*, Vanneaux, 2009, p. 116.
- 10 « Un danger menace l'auteur : rendre la langue-matière méconnaissable, soit par un travail de superpositions nombreuses et donc de détérioration, soit par une variation des vitesses qui métamorphose la langue en une suite de bruits et de sons qui, même s'ils sont inouïs encore, n'ont plus rien de commun avec le parler. » I. Garnier, « Magnétophone et poème phonétique », *Les lettres*, n° 32, 1964 ; repris dans *id.* et P. Garnier, *Poésie spatiale : une anthologie*, op. cit., p. 163.
- 11 P. Garnier, « Éléments d'un théâtre », *Serielle Manifeste 66*, Galerie Press, 1966 ; repris dans I. Garnier et *id.*, *Poésie spatiale : une anthologie*, op. cit., p. 199.
- 12 Gropius et Piscator sont cités dans les références placées en tête du n° 35 des *Lettres*, qui est entièrement consacré au théâtre spatialiste et rassemble, outre l'article de Pierre Garnier lui-même, des textes de Jean-François Bory, Julien Blaine, Jean-Marie Le Sidaner, Timm Ulrichs, Ladislav Novák, Adriano Spatola et Arrigo Lora-Totino (*Les lettres*, n° 35, 1967, p. 1).
- 13 P. Garnier, « Éléments d'un théâtre », op. cit., p. 212.
- 14 Cf. *id.*, « Théâtre spatialiste », *Les lettres*, n° 35, 1<sup>er</sup> trimestre 1967 ; repris dans I. Garnier et *id.*, *Poésie spatiale : une anthologie*, op. cit., p. 234-235.
- 15 Cf. *ibid.*, proposition 21, p. 239-240.
- 16 Cf. *ibid.*, propositions 6, 11 et 13, p. 230, 233-234.
- 17 Cf. *ibid.*, proposition 14, p. 234.
- 18 *Ibid.*, proposition 16, p. 235.
- 19 Cf. *ibid.*, proposition 13, p. 234.
- 20 *Ibid.*, proposition 18, p. 236-237.
- 21 Cf. *id.*, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968 ; repris dans *id.*, *Cœuvres poétiques 2 (1968-1988)*, op. cit., p. 22.
- 22 Cf. *id.*, « Théâtre spatialiste », op. cit., proposition 22, p. 240-241.
- 23 *Ibid.*, proposition 3, p. 229.
- 24 *Ibid.*, proposition 23, p. 241.
- 25 *Id.*, « Éléments d'un théâtre », op. cit., p. 224.
- 26 *Ibid.*, p. 215.
- 27 I. Garnier, archives familiales Ilse et Pierre Garnier.
- 28 *Id.*, lettre à Christian Janicot, 13 juillet 1993, IMEC, Fonds Anthologie du cinéma invisible, carton 9, pochette 1.
- 29 Ni *Voyage cosmique* ni *Poème cinématographique* n'ont abouti à un film réalisé par Ilse Garnier ou avec sa collaboration, mais une interprétation sous forme de vidéo par Meritxell Martínez et Albert Coma a été tournée en 2016 à partir des diapositives de 1985 et de deux cinépoèmes réalisés en 1996 ([www.vimeo.com/183284925](http://www.vimeo.com/183284925)). Cf. Marianne Simon-Oikawa, *Les poètes spatialistes et le cinéma*, Nouvelles éditions Place, 2019, 111 p.
- 30 « C'est un corps/dans un espace/et c'est un son/dans un corps, /ce son est celui de mon corps/ou celui de cet espace, /c'est un son de nature : /voix, viande, &c. /ou un son d'artifice : /musique, bruits, &c. /Puis c'est un geste/du corps/et un mouvement/ de cet espace/et comment jouent ensemble/ le geste du corps /et le mouvement de l'espace. /Le mouvement de l'espace/est proprement celui de l'espace/mais aussi du peuple de cet espace : /du public. /Là, tout va bouger : /le corps, /l'espace, /le son, /le geste... /Et la rencontre/sera/ou s'évaporerà. » Julien Blaine, *Introduction à la performance*, Les presses du réel, 2020, p. 9-10. Ce texte de 2002 a été d'abord publié sur divers supports lors de son abandon à la performance, puis complété par des *post-scriptum* successifs (217 en tout) jusqu'en 2019.
- 31 Il est toutefois à noter que les poèmes sonores d'Ilse et Pierre Garnier sont qualifiés de « performances » sur le site de la Fondation Bonotto.
- 32 Telle est la lecture que Giovanni Fontana propose du spatialisme tout entier : « C'est une sorte de sublimation de la performance ! » Giovanni Fontana, « La poésie sonore de Pierre Garnier. Poésie phonique, sonie, souffle manifeste », dans C. Dupouy (dir.), *Deux poètes face au monde*, op. cit., p. 37.