

---

# Espace de la page, espace de la performance : la poésie action de Bernard Heidsieck

Atsushi Kumaki  
Université Shobi (Japon)

RÉSUMÉ. Le présent article vise à éclairer la particularité de la poésie de Bernard Heidsieck, en particulier à élucider la relation entre les trois modes de sa poésie : l'écriture, l'enregistrement sonore et la performance. D'abord l'article traite de deux perceptions, optique et acoustique, engagées par sa poésie (il s'agit de lire, ou plutôt de « voir », la page écrite, et d'écouter son enregistrement sonore) à travers ses trois séries de poèmes, *Poèmes-partitions*, *Biopsies* et *Passe-partout*. Il montre que Heidsieck tente de mettre en relief un décalage entre les deux perceptions, en utilisant deux versions, visuelle et sonore. Mais il ne faut pas ignorer que Heidsieck préconise aussi d'appeler sa poésie « poésie action », car elle suppose un autre mode poétique : la performance. La performance consiste pour Heidsieck à jeter la poésie dans la société : en l'émancipant du joug de la page, il la lance dans une relation entre les auditeurs et le lecteur. La société est le lieu où ils communiquent, et la poésie, qui en fait partie intégrante, sort de la surface de la page et devient une « poésie debout ».

MOTS-CLÉS : Poésie sonore, Poésie d'avant-garde, Lecture publique, Performance, Bernard Heidsieck

ABSTRACT. This article aims to shed light on the specificity of Bernard Heidsieck's poetry, in particular to clarify the relationship between the three modes of his poetry : writing, sound recording and performance. The article first deals with two modes of perception – optical and acoustic – in his three series of poems – *Poèmes-partitions*, *Biopsies* and *Passe-partout*. Heidsieck tries to highlight a gap between these two modes of perception, using two versions – visual poems and sound poems. But it should not be ignored that Heidsieck prefers to call his poetry “action poetry” because it requires another poetic mode: performance. Heidsieck's performance consists in “catapulting” poetry into society: by emancipating it from the yoke of the page, it “catapults” poetry into a relationship between the listeners and the reader. Society is the place where they communicate, and poetry, which is part and parcel of it, comes out of the surface of the page and becomes a “standing poetry”.

KEYWORDS: Sound Poetry, Avant-garde Poetry, Public Reading, Performance

Malgré son nom, la poésie sonore – dont l'histoire, au moins dans le domaine francophone, commence au milieu du xx<sup>e</sup> siècle avec François Dufrêne et Henri Chopin notamment – n'est jamais exclusivement sonore : pour certains poètes, elle va de pair avec la page écrite et est même incomplète sans le textuel. Elle n'a jamais cherché à se débarrasser du texte et à libérer la poésie du joug de la page, contrairement à la poésie dadaïste ou lettriste qu'on pourrait appeler rétrospectivement poésie phonétique. La poésie sonore vise à trouver une ou des réponses à la question de savoir ce qu'est le sonore, et même à inventer une nouvelle relation de la voix avec l'écrit.

Dans cette perspective, la poésie de Bernard Heidsieck (1928-2014) présente un cas particulièrement intéressant. Elle se développe en effet sur deux espaces : la page et la lecture publique. Comme nous l'avons précisé ailleurs, cette poésie consiste à mettre en relief le décalage entre la spatialité de la page et la linéarité du sonore (Kumaki, 2014) : la page ne peut être réduite au sonore et inversement. Heidsieck n'a d'ailleurs jamais voulu appeler sa poésie « poésie sonore ». Mais par ailleurs, la question se pose aussi de savoir quelle est la relation entre la « poésie action » qu'il pratique depuis 1963 (Théval, 2017 : 49) et la poésie sonore au sens général du terme : quel est son apport dans le système poétique de Heidsieck ? Ce n'est qu'en passant par ces questions que l'on pourra saisir la totalité de sa poésie.

## Le textuel et le sonore

Ce qui distingue nettement la poésie sonore française de la poésie phonétique, c'est que, contrairement à la dernière qui tente de se passer du textuel, la première, à quelques exceptions près, a l'intention précise de retourner au texte. La poésie sonore caractérise la poésie de François Dufrêne, qui après une période d'activité au sein du mouvement lettriste, s'est démarqué d'Isidore Isou avec son poème « infra-lettriste » (Dufrêne, 2005), *Le Tombeau de Pierre Larousse* où, comme le montre le titre, il juxtapose des « mots à dire » à l'aide d'un dictionnaire, mais en faisant abstraction de la syntaxe. Heidsieck lui aussi s'écarte de la méthode lettriste ou dadaïste, qui dépouille la poésie de tout élément sémantique ou textuel, mais sa stratégie est tout à fait différente de celle de Dufrêne.

Heidsieck a laissé dans sa carrière trois séries de poèmes sonores, *Poèmes-partition* (1955-1965), *Biopsies* (1966-1969) et *Passe-partout* (1969-2005), chacune contenant dix à trente poèmes qui se présentent sous la forme de quelques pages écrites dont la plupart ont été enregistrées et sont disponibles à l'écoute. Bien que tous ses poèmes sonores soient composés de textes imprimés et d'un enregistrement sonore, la page n'est pas incomplète en elle-même. Elle peut être lue comme un poème concret et les enregistrements être écoutés à part comme une forme de *poetry reading*. Il est donc possible de se plonger séparément dans la page et dans la représentation sonore, mais si on lit ou si on écoute séparément

ses poèmes, on ne comprendra pas le pourquoi de cette page, le pourquoi de cet enregistrement et le pourquoi de cette manière de lire, etc.

La particularité de Heidsieck comme poète sonore est donc qu'il ne renonce jamais au texte écrit comme l'ont fait les poètes lettristes, y compris Isou. Le texte fait partie intégrante de sa poésie. Pour le dire plus exactement, sa poésie a l'intention d'engendrer un décalage entre le texte et la voix.

Un des poèmes qui montrent le plus clairement ce décalage est « Poème-partition D2 ». Il se compose de onze poèmes inspirés par la peinture de Jean Degottex, où des lettres, qui dans la plupart des cas semblent n'avoir pas de sens, sont disposées diagonalement sur la page, depuis le coin supérieur gauche jusqu'au coin inférieur droit. Mais ces lettres sont une décomposition ou extraction de mots parfois bégayés (« éclaboussures », « déchirures », « éclatée », etc.). Les mots décomposés et séparés – Jean-Pierre Bobillot parle de « musication atomisée du texte » (Bobillot, 1996 : 51) – ne peuvent guère être perçus oralement, car entre les lettres s'insèrent d'autres lettres. Certains de ses poèmes, bien qu'associés à la poésie sonore, sont à voir, et non pas à lire. En outre si les poèmes de Heidsieck écrits n'étaient qu'une partition comme les *Lances rompues pour la Dame gothique* d'Isou (Isou, 1947 : 321-322), comment rendre oralement la disposition diagonale dans la page ? Ses *Poèmes-partitions* ne nous demandent point de les lire comme une partition, mais ils ne sont pas des partitions au sens général du terme car ils n'obéissent pas à la manière de lire de la partition.

Heidsieck a-t-il tenté de créer des poèmes visuels tels que ceux de Pierre Garnier ? Il faut remarquer une particularité des poèmes « visuels » de Heidsieck par rapport à ceux de Garnier qui, au début de sa carrière, tentait d'exprimer une image réelle par l'intermédiaire du sens des mots<sup>1</sup>, ce qui le poussait d'ailleurs à s'intéresser aux caractères japonais qui, dans beaucoup de cas, renvoient de manière hiéroglyphique à des éléments du réel. Heidsieck, lui, refuse catégoriquement que le poème se résume à la représentation d'une image. Ses poèmes, comme le montre leur sous-titre, sont une série « sur les peintures de Degottex » (Heidsieck, 2009c : 273). Ce « sur » ne signifie pas la dépendance. Ils « n'illustrent pas plus des toiles précises qu'une illustration dans quelque livre que ce soit ne doit représenter ou imager le texte » (Heidsieck, 2009c : 271).

Ainsi les *Poèmes-partitions* de Heidsieck ne sont jamais de simples partitions telles qu'Isou les conçoit pour sa poésie lettriste, ni des poèmes visuels tels que Garnier en produit au nom du spatialisme. Pour Heidsieck, l'aspect visuel n'est qu'un point de départ, mais un point de départ nécessaire et essentiel pour réaliser sa création poétique. Sa poésie sonore ne concerne donc pas exclusivement l'ouïe, l'aspect sonore n'étant qu'une étape pour que se réalise sa poésie qui consiste à « faire sortir le poème de la page » (Heidsieck, 2001b : 167).

Heidsieck insiste effectivement sur la libération de la poésie hors de la page et pour expliquer ce processus, il préfère utiliser le mot « catapulte » (Heidsieck,

1 Tout au début de sa carrière, Garnier refuse le rythme et la phrase et tente de construire un espace dans la page en y disposant chaque mot selon son sens. « Ce qui compte c'est le sens, c'est l'espace que ces mots prennent d'eux-mêmes sur la page, les vibrations qu'ils provoquent, leur volume enfin, cette vaste horizontale pour FER, cette chose inquiète dans l'infini pour AVION » (Garnier, 2008 : 79).

2001a : 13) : chaque texte est catapulté dans l'espace par la lecture. Il ne faut pas ignorer la signification de ce mot : il ne s'agit pas du tout d'abandonner la page – sorte de subjectile, selon la terminologie d'Artaud (Derrida, 1986), de la poésie – comme Isou tente de le faire. Afin de mettre en relief le décalage entre la représentation sonore et la page à voir, expérience essentielle que nous procure la lecture de Heidsieck, il faut qu'il y ait à la fois la voix qui lit et la page dont elle lit le texte. En un mot, la voix nécessite la page comme l'avion de chasse dépend du porte-avions pour être catapulté.

256

Il est impossible d'exprimer vocalement l'étendue de l'espace paginal. La « partition » de Heidsieck ne se développe pas linéairement mais elle est à voir comme un tableau, que la voix qui se lance ne peut exprimer fidèlement. Par exemple, dans le quatrième poème (Heidsieck, 2009c : 276), il y a un mot – ou plutôt une fraction de mot – « sur- », suivie de « qui X » et de « -git ». Le « lecteur » – ou spectateur – de cette partition peut comprendre à première vue que les deux fractions ne font qu'un mot, « surgit ». Mais l'« auditeur » peut-il le faire facilement ? La compréhensibilité dépend du mode de poésie concerné : lire à haute voix permet au poème de se développer linéairement, alors qu'on peut saisir toute la page en la voyant. La page n'est donc jamais une transcription de la poésie sonore, et vice versa. Il y a dans la page quelque chose que ne peut exprimer la lecture à haute voix – le silence pourrait-il l'exprimer ? – mais celle-ci dépasse souvent celle-là, car la page ne dit rien de la manière de lire : ton, vitesse et longueur, etc.

À partir de la deuxième série, *Biopsies*, la fonction de la page comme partition s'estompe. La partition affirme l'identité de l'œuvre : lorsqu'on lit l'*Ursonate*, fût-ce d'une autre manière que le tentait Schwitters, il ne s'agit rien moins que d'une interprétation de l'*Ursonate*. C'est la page qui permet diverses lectures et c'est grâce à elle qu'elles sont un poème. C'est dire que chaque lecture correspond d'une manière ou d'une autre à la page. Mais cette correspondance présuppose un développement linéaire du poème écrit. Or, à la linéarité de la page Heidsieck semble opposer sa spatialité. Qu'est-ce que la spatialité de la page ? L'espace est le lieu qu'occupe le poème en se développant sur la surface de la page, et qui lui permet d'exister. Mais aussi qui l'enferme. Malgré son intention de relier le texte sur la page et la voix, Heidsieck cherche à éloigner la vue de l'ouïe, la page de la voix. C'est dire que, comme nous le montrerons, il tente de libérer la poésie communiquée par la voix du joug de la page, espace qui la séquestre. Cette tendance se renforce jusqu'aux *Biopsies*.

« Stratimélo », sixième poème de *Biopsies*, est un bel exemple de cet écart entre la page et la voix. La page se divise en deux colonnes : des clichés de fin de lettres à gauche et débuts de lettres à droite (Heidsieck, 2009a : 13-15). On peut lire d'abord, de manière traditionnelle, la première phrase à gauche puis celle à droite, la deuxième à gauche puis celle à droite, etc. Mais dans l'enregistrement sonore Heidsieck lit chaque colonne presque simultanément. « Presque », parce que la vitesse de lecture varie selon la colonne. Il est donc presque impossible de suivre les lignes du texte en écoutant. La page de « Stratimélo » empêche ainsi l'auditeur de suivre linéairement le poème et inversement, l'enregistrement

sonore bouleverse la réception optique du poème. La poésie de Heidsieck réside dans le conflit fondamental entre les deux perceptions.

Le décalage entre la perception optique et l'acoustique met paradoxalement en relief, chaque perception par rapport à l'autre : la vue accentue l'étendue de la page qui déborde la linéarité irréversible de la voix et l'ouïe prépare le développement nuancé et varié de la lecture. C'est cependant là que l'on doit poser une question fondamentale : si la lecture dit ce que la page ne dit pas et vice versa, comment penser la relation qui relie les deux ? Cette question se précise dans la deuxième et la troisième série.

« Sisyphé » est le vingt-cinquième poème de *Passe-partout* de la troisième série. Tous les lecteurs connaissent l'histoire de Sisyphé. Ce qui compte ici, c'est que cette histoire nous fait imaginer un mouvement vertical, de bas en haut. Et effectivement, dans l'enregistrement sonore, Heidsieck, comme un acteur professionnel, semble très fatigué en grimant un escalier : il dit « premier étage, deuxième étage, troisième étage, etc. » Mais sa voix est progressivement doublée et dédoublée, et ses voix se brouillent jusqu'à ce que l'auditeur ne puisse plus les distinguer. Si l'on envisage le poème visuel, la chose est tout à fait différente et même inverse, car traditionnellement, la lecture se fait diagonalement de haut en bas. La version visuelle de « Sisyphé », elle aussi, obéit à cette lecture traditionnelle et les yeux du lecteur se déplacent de haut en bas, et de gauche à droite. Surtout, Heidsieck n'obéit plus au texte. Au centre de la page se superposent des phrases, et on ne peut déchiffrer le texte ; mais Heidsieck-lecteur n'a pas l'intention de suivre le texte. Au début de l'enregistrement, il dit du « premier étage » au « septième étage », alors que la page ne va pas plus loin que le « sixième étage »

Heidsieck a tenté de libérer la poésie de la page en l'exprimant par sa propre voix. Mais il lui faut aller plus loin. Car il ne s'agit pas de remplacer simplement la prison où la poésie est séquestrée et de passer de la page à la bande magnétique. Cherchant à émanciper véritablement la poésie, Heidsieck se doit de trouver une autre stratégie plus radicale.

## De la poésie sonore à la poésie action

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre sa démarche poétique. Depuis les années 60, Heidsieck ne cessait de dire que le mot « sonore » ne convenait pas pour qualifier sa poésie, et de proposer l'expression « poésie action ». Il en explique lui-même la raison : dans la mesure où toute poésie est par essence sonore, l'appellation « poésie sonore » est redondante (Heidsieck, 2014). Cette remarque peut être confirmée par ce que nous avons dit ci-dessus de ses poèmes : si la poésie est *a priori* sonore, sa sonorisation ne peut émanciper le poème de la page.

Mais même après avoir conçu la notion de « poésie action » – il donne « poésie-action et magnétophone » comme sous-titre à des articles écrits en 1967 et 1968 et intitulés « Notes convergentes » –, il ne cesse d'enregistrer des

œuvres de « poésie sonore » et se consacre même à une nouvelle série *Passe-partout*. Cela signifie que l'adoption de la poésie action ne provoque pas tout de suite l'abandon de la poésie sonore, et que la première englobe conceptuellement la seconde.

Sa préférence pour la poésie action peut s'expliquer de deux manières. La première est une explication nominale. La poésie action dont il parle n'est rien moins que la poésie sonore comme genre : elle englobe les poèmes de Dufrêne, qui a relié ses cris aux « mots à dire » contre le dogme lettriste de Chopin (qui a montré un nouvel aspect de la voix au-delà de l'articulation et de la musicalisation du langage) ou de Thomas Braichet qui, successeur de Heidsieck, s'est consacré aux recherches d'une nouvelle relation entre la voix et la page, entre autres. En ce sens, il est probable que Heidsieck nomme poésie action ce que l'on appelle poésie sonore. Dans les poèmes de Heidsieck, qui ont deux aspects, sonore et visuel, l'aspect visuel fait déborder la poésie sonore, au sens strict du terme. Il adopte donc le mot « poésie action » de crainte que la poésie sonore n'exclue l'aspect visuel de sa poésie. Le fait que, même après avoir proposé l'appellation « poésie action », il continue de présenter les séries « sonores » – *Biopsies* et *Passe-partout* – en disque, confirmerait cette explication.

Cette explication confond cependant deux manières de lire : l'enregistrement et la performance *live*. La seconde explication s'appuie, au contraire, sur la différence entre les deux méthodes.

## Spatialité de la poésie action

Quelle place occupent la page, la voix et la scène ? Heidsieck répond ainsi à cette question :

catapult[er] [le texte] dans l'espace, dans la durée et dans l'univers du son entendu, vu, à la limite physiquement vécu, dans ce souci d'ouverture – donc de complémentaire dimension – qu'ambitionne chaque « performance » et dans sa vocation même, la poésie sonore et la poésie action. (Heidsieck, 2001a : 13).

Catapulter, comme nous l'avons vu, n'est pas simplement libérer le texte hors de la page. S'il en était ainsi, il suffirait de le lire et de l'enregistrer. Mais comme Heidsieck le souligne, il s'agit plutôt du champ du catapultage, voire de l'espace où se développe sa poésie. Comme nous l'avons précisé, l'espace qu'est la page, pour la poésie de Heidsieck, est à la fois le lieu sur lequel s'installe son poème et la prison qui le séquestre. Si l'espace de la poésie sonore est l'espace paginal, avec une différence fondamentale de la linéarité sur laquelle se développe irréversiblement la lecture enregistrée, l'espace de la poésie action, lui, est une étendue contenant un émetteur (lecteur) et des récepteurs (auditeurs).

Mais il ne faut pas oublier la relation particulière qu'a cet espace tridimensionnel avec la page, le texte lu. Tout à fait comme une pièce de théâtre, la lecture sur scène est plus ou moins déterminée préalablement par le texte à lire. Dans le contexte théâtral, Antonin Artaud fait observer, de manière quelque peu énigmatique, que l'acteur est – ou plutôt doit être – hanté par le texte qui va déchirer sa personnalité, car aucun acteur n'est en mesure d'imiter complètement, ce qui lui fait affirmer que « le théâtre n'est pas un art » et que cette « impuissance imitative » (Artaud, 1978 : 222) caractérise paradoxalement le théâtre comme art. Aucune lecture publique comme performance ne peut éviter ce paradoxe<sup>2</sup>.

Christian Prigent en est profondément conscient et invente la notion de « voix-de-l'écrit ». La lecture publique pour lui n'est pas une simple performance, en ce sens que le corps – voire le moi – du lecteur est toujours et déjà dédoublé par ce qu'il lit. Selon la théorie d'Artaud, il doit y avoir une double personnalité chez l'acteur, qui en souffre – c'est un des aspects qui caractérisent le théâtre de la cruauté – et on pourrait dire que Prigent le trouve dans la voix de la lecture publique<sup>3</sup> :

La performance vocale serait une sorte d'incarnation de cette monstruosité *stylistique* de la voix. C'est-à-dire qu'elle travaillerait à produire une élocution capable de jouer, par rapport à la voix « naturelle », le rôle d'écart monstrueux que le geste d'écriture joue par rapport à l'usage discursif. En ce sens, elle serait et ne serait pas la voix du sujet qui en est le support. On pourrait la définir comme « voix de l'écrit », trace sonore et rythmique du geste spécifique appelé « écriture ». (Prigent, 1997 : 42)

Prigent, s'inscrit dans le prolongement du théâtre de la cruauté d'Artaud : il s'agit toujours d'un conflit entre l'être sur scène et l'être exigé par le texte préétabli. Pour autant, au contraire d'Artaud pour qui le cri est l'expression corporelle de souffrance « du sujet qui en est le support » déchiré par le texte, la voix de Prigent n'est qu'une « trace sonore et rythmique » du texte qui se trouve hors de la scène. Il ne met pas du tout l'accent sur l'existence du lecteur ou sur sa corporeité, mais plutôt sur le fait qu'il veut l'effacer :

2 C'est pourquoi, pour analyser la notion de performance de la théorie théâtrale d'Artaud, on ne peut éviter « un flottement entre deux acceptions du terme de « performance » » (Danan, 2013 : 7). D'une part, la performance peut être prise comme « acte théâtral au présent » au sens large du terme ; d'autre part, comme un ensemble d'événements « dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et tendant à prendre appui davantage sur l'image et sur le corps que sur le texte » (Danan, 2013 : 8). La théorie d'Artaud, élaborée pour réaliser des œuvres théâtrales, est une réflexion approfondie sur la relation entre le texte et le corps. C'est pour cela que Heidsieck invoque le cri d'Artaud pour préfacier un de ses *Poèmes-partition* (Heidsieck, 2001c : 72). Lorsque Prigent relie le théâtre de la cruauté et la lecture publique, nous pouvons mieux comprendre comment la pratique de Heidsieck s'approche de la théorie d'Artaud.

3 Artaud, lui aussi, remarquera, dans une lettre de projet qu'il écrit sur le tard (Artaud, 1974 : 184-201), le rôle particulier qu'impose la lecture de poème à la voix. Il ne faut pourtant pas le confondre avec sa théorie théâtrale qu'il a affinée dans les années 1930. S'agissant de sa théorie poétique que nous appellerions volontiers « révolte contre la poésie », voir notre article « La voix résistante : « Révolte contre la poésie » d'Antonin Artaud et la poésie action de Bernard Heidsieck » (Kumaki, 2016).

Cette voix-de-l'écrit se caractérise donc d'abord par la récusation de l'organe vocal personnel : elle tend à un anonymat violent et à une sorte de monstruosité pathétique et comique, évacuant le plus possible ce qui, dans sa texture et sa modulation, ferait signe pour la psychologie, l'expression émotionnelle, la vraisemblance des situations, la pertinence des « effets », l'adéquation du semblant vocal au réel qu'il serait censé évoquer. (Prigent, 1997 : 43)

La personnalité, qui réside dans la voix comme ensemble du psychologique et de l'émotionnel, est-elle liée *a priori* à la voix ? Se réalise-t-elle avec la lecture « naturelle » ? Emmanuel Hocquard a apporté une réponse négative à cette question, à la suite d'une rencontre avec un guide soviétique ayant appris le français. Formé à l'université, il parlait très couramment le français, mais ne parvenait pas à l'utiliser de manière naturelle dans la vie quotidienne ; « le pathos n'est pas [son] affaire ». « [L]orsqu'ils [les guides-interprètes soviétiques] parlent en français, ils parlent une langue aussi artificielle qu'un bouquet de fleurs en papier, une langue de zombies, terrifiante, fascinante, révélatrice. Quoi qu'ils disent, même si c'est vrai, cela sonne faux » (Hocquard, 2001 : 24)<sup>4</sup>. Si bien qu'il faut apprendre en cours la lecture « naturelle ». La voix naturelle, dès lors, n'est pas innée, mais à apprendre. D'où le fait que la lecture publique soit un lieu où le lecteur évacue la voix naturelle qu'il a apprise et « tend à un anonymat violent ». Pourquoi ? Parce qu'en lisant « naturellement », on accepte à son insu une personnalité qui vient d'ailleurs. C'est pour cela que « la voix-de-l'écrit a pour but de faire éprouver un malaise : le malaise du corps en proie aux signes, l'obstacle des blocs de signifiants noués au travers desquels voix et pensée se frayent un passage » (Prigent, 1997 : 46). La scène de la lecture, pour le dire de manière schématique, est un lieu où la personnalité, qui est censément apportée par le texte, s'impose au corps du lecteur qui lui résiste avec la voix. Lecture de la cruauté, la voix-de-l'écrit « réifiée et pluralisée par le texte sur lequel elle s'appuie et par le corps anatomique qu'elle traverse », est une déchirure entre la scène et le texte. « [L]a voix se définirait par l'hétérogénéité et la résistance de ces deux instances. Elle est faite de ces résistances, du résonnement de ces deux obstacles. Elle ne dit pas la vérité du langage, ni celle du corps » (Prigent, 1997 : 48). On pourrait donc dire que cette voix n'est pas celle du lecteur qui parle ni celle émise par son corps (Prigent, 1997 : 47).

Le texte est toujours antérieur à la lecture. La voix-de-l'écrit est constituée de ces deux moments – texte et lecture – et se trouve entre les deux. Dans ce processus de la lecture, le lecteur doit détruire la (ou sa) personnalité. En ce sens la voix-de-l'écrit de Prigent, au moins théoriquement, ne contredit jamais – ou plutôt, n'a jamais « besoin de (prendre explicitement contre-pied de) » (Bobillot, 2016 : 89 ; Bobillot, 2017a : 127) – Sten Hanson, qui a écrit une phrase célèbre

4 Hocquard a opposé l'aspect naturel de la parole à l'aspect matériel ou littéral du langage. C'est pour cela que celui-ci fait le renvoyer à la lecture publique – réalisée à partir du « corps singulier d'où naît le poème » – malgré « l'importance qu'[il] accorde au livre, à la page, au blanc » (Lang, 2015 : 235).



sur la poésie sonore : « Elle est en étroite relation avec la personnalité du poète, dans la mesure où la poésie sonore « live » exécutée par quelqu'un d'autre que le poète lui-même échoue toujours. » (Hanson, 1984 : 47). Car s'il doit y avoir une résistance au texte et au corps, résistance qui « démasque l'individu [...] [comme] label d'identité sociale » (Prigent, 2011 : 9), pour que s'effectue la voix-de-l'écrit, elle ne se réalise qu'à travers la « personnalité du poète », illusoire ou non.

Pour Prigent, donc, la lecture n'a pas lieu sur scène, mais plutôt entre la scène et le texte. Elle commence *avant* que le lecteur n'apparaisse et qu'il ne lise. Il va de soi que la notion de voix-de-l'écrit de Prigent ne relève pas de l'« œuvre-type », dont la réalisation – la performance – n'est qu'une version éventuelle et éphémère, mais n'en est pas non plus l'« occurrence<sup>5</sup> ». Elle n'est qu'un résultat contingent de la pratique de la voix-de-l'écrit et Prigent sépare cette dernière de la première, qui ne se soucie pas de « la pertinence des "effets" » (Prigent, 1997 : 43) qui relèvent de l'occurrence. Il n'est donc pas de besoin de franchir un abîme entre techniques et effets (Baetens, 2017). Que les auditeurs comprennent le poème ou non n'a rien à voir avec cette notion.

Or la voix-de-l'écrit ne ferait-elle pas abstraction de l'espace de la performance ? Ne s'agirait-il pas, comme l'affirme Bobillot, de cette « occurrence » que domine le hasard et qui fuit du calcul du lecteur et de la mise en scène ? Il semble que la notion de voix-de-l'écrit soit applicable à l'enregistrement et à la lecture publique en *live* car la différence entre eux consiste dans les effets.

C'est cependant sur la différence entre l'enregistrement et la lecture publique en *live*, semble-t-il, qu'insiste la poésie action de Heidsieck. Lorsque Heidsieck parle de la libération du texte hors de la page, ce qu'il vise, c'est une projection du texte couché sur la page sans risque, devant le public où dominant le hasard et l'incertitude, c'est-à-dire où personne ne sait ce qu'il arrivera.

Cette sorte d'espace, Heidsieck la nomme « société ». Il ne s'agit pas seulement de la représentation d'une ville (*Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* en 1972 ou *Canal Street* en 1976), ni de la critique journalistique (*Publicité* en 1977-78), mais aussi et surtout du fait que « [l]e poème, oui, réintègre la Société » (Heidsieck, 2001c : 73) et que concrétisé par la voix, il se lance dans le malentendu, l'indifférence et tout hasard qui apparaissent dans la société. C'est la voix qui rend épais le poème et qui le fait se tenir « debout ». Avec la voix, le poème ne peut se contenter de la surface de la page : « Des lieux d'actions et d'auditions se substituent ainsi à la page écrite : scène, rue, salle d'écoute, studio, espace, quel qu'il soit » (Heidsieck, 2001c : 73). Le poème n'appartient plus exclusivement au poète. La voix le libère même de son appropriation. Et c'est pour cela que « la VOIX, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable

5 « Il [l'ensemble des actions publiques : la performance] s'en dégage une loi qui ne vaut pas que pour la performance *stricto sensu*, mais que celle-ci a fortement contribué à mettre en lumière : une œuvre sonore et / ou scénique à proprement parler ne consiste pas en une œuvre-type dont chaque oralisation et / ou réalisation, éphémère, ne serait qu'une occurrence ; c'est l'occurrence ou, plus exactement l'ensemble des occurrences – mais, on vient de le voir, dans certains cas, elle peut être unique – qui est l'œuvre, et l'éventuelle version écrite (voire publiée) ne constitue elle-même que l'une – certes singulière – de ces occurrences : la notion d'œuvre-type disparaît... » (Bobillot, 2017b : 34-35).

transmission publique d'un texte. / Je dirais même, qu'à la limite, son rôle m'y apparaît comme secondaire » (Heidsieck, 2001b : 309). Ce qui compte n'est pas la lecture elle-même, mais le fait que les auditeurs reçoivent un poème : l'effet de la lecture. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement du poète qui parle, à plus ou moins haute voix, mais aussi des auditeurs qui écoutent – ou non – silencieusement. L'existence d'auditeurs – c'est-à-dire celle d'un effet – qui est ainsi un élément indispensable de la société, car la communication ne serait pas possible sans l'effet, apporte un « risque » à la poésie. Risque parce que l'existence des auditeurs provoque une incertitude : l'œuvre sera-t-elle comprise ou non, aimée ou non, etc. ? Comme le dit Jan Baetens en citant *Trop dire ou trop peu*, quelle que soit la technique adoptée, l'effet n'est pas prévisible (Baetens, 2017). Ou plutôt, comme le montre bien *Entretien sur des faits divers* de Jean Paulhan, les effets inattendus, comme l'« illusion de totalité » et la « prévision du passé » sont inhérents aux fonctions langagières. Que, « [p]ar volonté, ou d'instinct, se projetant hors de lui-même », « [a]yant enfin abandonné sa confortable-inconfortable position statique et d'attente », et « [c]onscient aussi, cependant, bien sûr, du risque permanent qu'il encourt désormais, immédiat, de chute libre » (Heidsieck, 2001c : 73), le poème se lance dans la société, signifie que le poète s'expose à des incompréhensions, à des malentendus et même à l'indifférence.

Cela ne veut pas dire pour autant que la poésie action vise à une incompréhension totale des auditeurs, comme la poésie lettriste. Ce n'est pas seulement parce que Heidsieck refuse d'« exclure de son champ tout recours à la sémantique, en l'enfermant dans une optique purement phonétique » (Heidsieck, 2001b : 228), attitude tout à fait contraire à celle des lettristes, mais aussi que sa notion de communication n'a rien à voir avec la compréhension comme celle d'Isou qui n'accepte pas l'inégalité de la réception, le fait que l'un comprenne son poème et un autre non, etc.<sup>6</sup> :

À communiquer donc, à recommuniquer.

Et à prendre, oui, pour ce faire, tous les risques – mais la Poésie n'est-elle pas « risque » par excellence ou n'a-t-elle pas pour vocation (sinon à quoi bon ?) de se projeter à découvert, nue, sur un terrain vierge à défricher, toujours, inconnu, celui, par exemple, du son retrouvé et de sa propre voix, de ses origines en somme.

C'est là, dans l'action, que se situe l'actualité de la poésie. Face à autrui. Son vrai « risque ». Par essence. Sa condition de survie. En vertu de cet engagement même. De sa totale implication dans cette aventure : celle, simultanée, de se constamment remettre en cause –

6 Minimaliste extrême, Isou tente d'abandonner radicalement toute forme de compréhension. Il croit ainsi, d'une autre manière que Heidsieck, pouvoir créer un poème que tout le monde puisse comprendre : « Dans les écoles passées, les mots possédaient un sens accru dans la définition. Le lettrisme s'est trouvé en face d'un élément qui n'avait aucun sens. Les termes ont eu, sur un plan élevé, des compréhensions abstraites et conceptuelles, mais maintenant les lettres n'étaient que du matériel incompréhensible. En transformant des paroles connues par tous, le lettrisme devait créer des choses qui ne disaient rien. Et par le matériel devait se faire une transmutation dans l'évocatrice. On devait découvrir dans le néant des valeurs spirituelles. C'est pourqu岸, dès son début, le lettrisme n'a été qu'une étude du matériel. » (Isou, 1947 : 105).

face à autrui, du tout au tout – et celle de se présenter, nue, dans son désir vorace de communication. Fragile et responsable. (Heidsieck, 2004 : 15)

Cette citation sert de préface à « Lettre C », incluse dans *Derviche/Le Robert*, où Heidsieck entend une voix (toujours de Heidsieck lui-même) qui lui demande s'il connaît un mot commençant par la lettre C, en disant par exemple « CABALLIN... vous connaissez ? ». La voix, ignorant la réponse de Heidsieck qui ne connaît aucun mot, ne cesse de le questionner comme si elle ne se souciait d'aucune réaction. C'est là qu'apparaît la notion de communication telle que la conçoit le poète : le fait que quelqu'un parle rend à lui seul possible la communication, que l'interlocuteur le comprenne ou non, qu'il réponde ou non. Pour réaliser la communication, il suffit de la voix et de la cohabitation d'au moins deux personnes. C'est pour cela que la voix n'est qu'« une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte » qu'est la communication. En un mot, la communication, pour Heidsieck, est le fait qu'on parle « face à autrui », alors qu'Isou renonce à la communication en refusant la compréhension<sup>7</sup>. La société, pour Heidsieck, est le lieu où des mots et des phrases s'enchevêtrent, et le poète le souligne dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*, *Canal Street* et *Publicité*. La société est remplie de phrases dépourvues de significations langagières qu'il est important d'entendre partout et à plusieurs reprises comme la publicité des Galeries Lafayette dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin*. Si l'on définissait la notion de communication comme la pure unité d'une action langagière (question) et de sa réaction (réponse), la communication, dans la société de Heidsieck, ne serait qu'une abstraction imaginée. C'est en ce sens que la poésie action est une communication. Le lieu où a lieu la poésie action est une société à laquelle participent lecteur et auditeurs, et où se déroule la communication. Avec sa poésie action, Heidsieck tente de créer une société comme lieu de communication. Il suffit pour cela « de se présenter, nu dans son désir vorace de communication. » Mais cela s'accompagne toujours d'un « risque » : l'incompréhension, le malentendu, etc. C'est parce que le poète se doit de tomber, avec son propre corps<sup>8</sup>, dans l'incertitude, l'angoisse, le hasard qu'est la communication, qu'il adopte le mot poésie action, non poésie sonore.

## Conclusion

Dans la poésie de Heidsieck s'opposent deux sortes d'espace. Le premier est l'espace textuel et paginal où, comme dans le spatialisme de Garnier, chaque mot

7 Si bien que Heidsieck, ainsi qu'Isou, se soustrait à un élitisme dans lequel tombent beaucoup d'avant-gardiistes comme Grotowski (Grotowski, 1971 : 39). Les deux poètes d'« avant-garde » savent bien qu'« [ê]tre spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité » et que « [c]est notre situation normale » (Rancière, 2008 : 23).

8 C'est pour cela qu'il ne cesse de souligner que ses performances ne sont jamais un théâtre, et doivent se faire, comme il le répète, « [h]ors de toute théâtralisation, à l'évidence » (Heidsieck, 2004 : 28) et « hors de toute théâtralité » (Heidsieck, 2001b : 172).

ou chaque lettre est disposé sur la page selon son sémantisme ou sa forme physique. Mais ce qui le distingue nettement de l'espace des poèmes de Garnier, c'est qu'y intervient le sonore : pour le poète sonore, l'espace textuel n'est pas indépendant des sons, pas plus que ne le sont les partitions musicales. Le sonore, enregistré ou proféré en *live*, a pour fonction dans sa poésie de remettre en relief l'espace de la page, parfois en indiquant un dehors ou une marge qui la déborde. En ce sens, à ce stade, la poésie de Heidsieck ne consiste pas seulement dans la page ni dans le sonore, mais dans le décalage entre eux, c'est-à-dire entre le visuel et le sonore. C'est une poésie multi-sensorielle.

Le texte précède inévitablement le poète qui le lit. La lecture est donc une réaction au texte. J'ai moi-même proposé l'expression « la poésie *réaction* » dans une lettre écrite à Heidsieck. Il a répondu qu'il ne s'agissait pas seulement de réaction, mais de *double réaction* (Heidsieck, 2014), car il existe une autre réaction qui relève du second espace poétique et *live*. Mais chaque réaction a sa propre stratégie et les deux espaces ne sont pas équivalents. La différence fondamentale entre les deux stratégies consiste dans le fait que l'espace *live* et la performance englobent auditeurs et lecteur, récepteurs et émetteur, ce qui veut dire qu'il s'agit d'effets de performance. Se lancer dans le souci de l'effet et de l'incertitude qu'il provoque, c'est, selon Heidsieck, mettre la poésie « debout » et libérer le texte hors de la page. C'est transférer le texte de la page à un autre espace : la société. Ce n'est pas abandonner la spatialité de la page, qui fait partie intégrante de la société.

## Œuvres citées

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Gallimard, 1974.
- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1978.
- BAETENS, Jan (consulté le 25.09.2017) : « Les Jeux typographiques d'un poète sonore : VUAZ (2013) de Vincent Tholomé », *Textimage*, 8. [http://revue-textimage.com/13\\_poesie\\_image/baetens3.html](http://revue-textimage.com/13_poesie_image/baetens3.html)
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, *Quand éCRIre, c'est CRIer : De la POésie sonore à la MédioPOétique*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau, 2016.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, « La « voix-de-l'écrit » : une spécificité médiopoétique ou Comment (de) la langu' se colletant à/avec du réel trou(v)e à se manifester dans un mo(t)ment de réalité », in Bénédicte Gorrillot, Fabrice Thumerel (dir.), *Christian Prigent : trou(v)er sa langue*, Paris, Hermann, 2017a, p. 119-133.
- BOBILLOT, Jean-Pierre, « Poésie sonore ? Poésie action ? Performance ? », in Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017b, p. 23-37.
- DANAN, Joseph, *Entre Théâtre et Performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.
- DERRIDA, Jacques, « Forcener le subjectile », *Antonin Artaud : Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.
- DUFRENE, François, *Archi-Made*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005.

- GARNIER, Pierre, « Manifeste pour une poésie nouvelle visuelle et phonique », *Œuvres poétiques*, tome I, Montreuil-sur-Brèche, Vanneaux, 2008, p. 77-110.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un Théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.
- HANSON, Sten, « À propos de poésie sonore « Live » », in Françoise Janicot (dir.), *Poésie en Action*, Issy-les-Moulineaux, LOQUES/NÈPE, 1984, p. 47.
- HEIDSIECK, Bernard, *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001a.
- HEIDSIECK, Bernard, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001b.
- HEIDSIECK, Bernard, *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2001c.
- HEIDSIECK, Bernard, Derviche/Le Robert, Romainville, Al Dante, 2004.
- HEIDSIECK, Bernard, *Lettre à Atsushi Kumaki* ( inédite ), le 14 janvier 2014.
- HEIDSIECK, Bernard, « Stratimélo », *Biopsies*, Romainville, Al Dante, 2009a, p. 13-15.
- HEIDSIECK, Bernard, « Chapeau », *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009b, p. 33.
- HEIDSIECK, Bernard, « D2 », *Poèmes-Partitions*, Romainville, Al Dante, 2009c, p. 271-283.
- HEIDSIECK, Bernard, *Poème-partition "X"*, s.l., alga marghen, 2009b.
- HOCQUARD, Emmanuel, « La Maison forestière », *Un Privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987, p. 25-35.
- HOCQUARD, Emmanuel, « La Bibliothèque de Trieste », *Ma Haie*, Paris, P.O.L., 2001, p. 15-31.
- ISOU, Isidore, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.
- KUMAKI, Atsushi, « Bernard Heidsieck : de la poésie sonore à la poésie de la quotidienneté », *Thélème*, 29, 2014, p. 111-125.
- KUMAKI, Atsushi, « La voix résistant : « Révolte contre la poésie » d'Antonin Artaud et la poésie action de Bernard Heidsieck », *ERTA*, 10, 2016, p. 121-135.
- LANG, Abigail, « De la *poetry reading* à la lecture publique », éd. Jean-François Puff, *Dire la Poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 205-235.
- PAULHAN, Jean, *Entretien sur des Faits divers*, Paris, Gallimard, 1945.
- PRIGENT, Christian, « La Voix-de-l'écrit : Propositions (sur la lecture) », *L'Écriture, Ça cripe le mou...*, Meuvy-le-Roi, Alfil, 1997, p. 39-51.
- PRIGENT, Christian, *Compile*, Paris, P.O.L., 2011.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La fabrique éditions, 2008.
- THÉVAL, Gaëlle, « Poésie : (action / directe / élémentaire / totale...) », in Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2017, p. 41-63.

