

La poésie action de Bernard Heidsieck. Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique

Giovanni Fontana

Number 120, Spring 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77860ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontana, G. (2015). La poésie action de Bernard Heidsieck. Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique. *Inter*, (120), 90–93.



La poésie action de **Bernard Heidsieck** Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique

► GIOVANNI FONTANA

AU

début du XX^e siècle, Henri-Martin Barzun, Fernand Divoire et Sébastien Voirol composent des poèmes selon les principes du simultanésisme, où la séquence des vers, disposés en parallèle, exige une lecture simultanée, selon les dispositions et les rythmes proposés par la structure du texte. Ensuite, les futuristes publient leurs partitions optophonétiques et proposent leurs déclamations dynamiques et synoptiques. Le tourbillon phonétique dadaïste fait immédiatement après son entrée en scène, mais on ne parle pas de « poésie sonore » avant les années cinquante, lorsque la diffusion du magnétophone commercial et du microsillon offrira d'extraordinaires indications d'itinéraires créatifs. Le rapport avec ces technologies ouvre une nouvelle période pour la recherche poétique qui fait naître tout de suite des personnalités très importantes. Parmi elles se distingue par l'originalité de son travail artistique Bernard Heidsieck, maître incontesté de la « Poésie Action ».

Heidsieck, comme Henri Chopin, achète son premier magnétophone en 1959 sur les conseils d'un ami de François Dufrêne qui, depuis quelque temps, enregistre ses *Crhythmes* sur bande. Avec

ses mélanges informels de cris, de soupirs et sa cascade de glossolalies, Dufrêne marque la transition entre le phonétisme et ce qui sera appelé plus tard la « Poésie Sonore » – selon la typographie d'origine –, se servant du magnétophone comme outil pour « écrire », même si l'appareil est utilisé comme un simple enregistreur audio et non un outil de traitement de la voix. Après tout, ce ne sont que les premières expériences. Mais peu de temps après, avec la diffusion de l'enregistreur à bande, le montage devient possible. Cette technique est révolutionnaire : après la guerre, Pierre Schaeffer n'avait pas réussi à en faire avec l'enregistreur à fil.

Les nouvelles technologies offrent donc des possibilités inespérées pour Henri Chopin, qui utilise les échos, les réverbérations et les changements de vitesse afin de traiter la matière sonore, et pour Brion Gysin, qui perfectionne la technique du *cut-up*.

Un large éventail d'expériences est immédiatement testé par un petit groupe de nouveaux poètes, des artistes de la voix et de la parole, du son et du geste. Au premier rang, Bernard Heidsieck, après une phase de rodage, commence

à canaliser ses *Poèmes-partitions* en multipiste, superposant plusieurs voix à d'autres matériaux sonores.

Tout cela se produit très spontanément, sans contact entre les artistes, au-delà de tout projet hypothétique de mouvement. Heidsieck nous le rappelle : « Dufrêne, Chopin, Gysin et moi-même vivions en effet tous les quatre à Paris sans nous connaître. Chacun travaillait isolément. Il n'était donc nullement question d'avant-garde. Chacun, de façon parallèle, chacun au magnétophone, faisait un travail de recherche, mais qui, passion incluse, se savait foncièrement voué à dépasser le stade expérimental du laboratoire. Ô combien ! Nous nous sentions forts de cette certitude ! »

Pour Heidsieck, le magnétophone est un véritable outil de composition poétique « total » qui, d'une part, permet d'organiser et de structurer la voix dans les mots et, d'autre part, soutient l'action. Pour lui, il n'y a pas de poésie sans mots mais, en même temps, il n'y a pas de poésie sans voix. Or, la contribution de nouveaux moyens techniques se révèle bientôt d'une importance nettement supérieure à celle mesurée dans les débuts.

En fait, l'enregistrement immédiat et la diffusion « en action », qui semblent obliger la poésie à quitter la page, sont enrichis par les ressources que la bande magnétique donne au poème en postproduction, où le mot peut être manipulé de plusieurs façons, déformé, exalté, condensé, coupé, étendu, sublimé, syncopé... bref démonté et remonté, amené à bout de souffle et réoxygéné à volonté. Toutefois, pour Heidsieck, il faut absolument retrouver la dimension de l'oralité perdue, qui révèle des territoires inexplorés et redonne la voix au poète, à certains égards oubliée et même, dans de nombreux cas, inconnue². En conséquence, une nouvelle relation au texte, par sa conception et sa construction, est établie³. En fait, Bernard Heidsieck a toujours donné un statut égal au texte, à la voix et à la technologie, démontrant ainsi que, sur le plan pratique, ces derniers ne devaient pas être considérés comme de simples éléments instrumentaux – la voix comme un véhicule du texte, l'enregistrement comme son support technique... –, mais bien comme des composantes importantes de la création, d'extraordinaires sources créatives, des éléments de composition fonctionnels pour sa conception particulière de vocalité. Le sens du poème écrit est révélé par le son.

Heidsieck, ainsi, transcende la poésie phonétique, typique du dadaïsme et liée à la qualité immédiate – directe et ordinaire – de la « matière linguistique », mais elle dépasse en même temps la poésie phonatoire – de Dufrêne ou de Chopin – où la texture sonore se situe au-dessus et en dessous des niveaux linguistiques. Les cris de Dufrêne et les magmatiques superpositions de Chopin sont, en effet, au-delà et en deçà de la langue. Dans les deux cas, la priorité est accordée à la dimension corporelle de la voix, sans intermédiation technologique pour Dufrêne et avec une médiation assez complexe pour Chopin.

Heidsieck travaille plutôt sur la fragmentation et le réassemblage de la langue : il utilise, sur le plan textuel, des sutures qui appellent des syncopes et des apocopes, des éliions et des apophonies, des paronymies et des paronomases, des assonances et des allitérations, des calembours et des jeux de mots, des aphèreses et des diaphories, des euphonies, des itérations, des onomatopées... La structure du vers se fonde en particulier sur les fragmentations et les recompositions qui nécessitent, dans leur séquentialité mécanique, un aboutissement structurel au niveau acoustique. C'est donc le rôle fondamental de la voix, d'une part, et celui de la technologie, de l'autre. Grâce à l'utilisation de l'enregistrement multipiste, les plans de l'écriture et les horizons sonores se superposent. Sous le signe de la simultanéité, non seulement obtient-on des fugues ou des contrepoints polyphoniques, mais aussi des combinaisons verbales qui multiplient les perspectives de sens.

Un autre rôle notable dans les poèmes de Heidsieck est joué par les bruits dont l'auteur indique, souvent dans le texte, l'emplacement et la durée. Ils ne sont pas de simples ornements sonores ou des paysages acoustiques sur

lesquels on peut mettre en scène des mots ; ils s'inscrivent *dans* le texte, ne prenant pas uniquement une fonction formelle, mais entrant dans la structure textuelle avec une valeur sémantique précise. Les bruits de la ville, de la foule, les cris, les respirations, sont le souffle de la vie quotidienne. Ils ne sont pas utilisés pour un assemblage informel, mais sont organisés dans une partition ponctuelle et ont une valeur linguistique. Il s'agit, par conséquent, de faire une sélection minutieuse, de connecter syntaxiquement les bruits choisis au contexte verbal pour en contrôler, enfin, le développement organique dans la texture : la coupe, le collage, le montage, la découverte de l'importance de l'objet sonore. Le but n'est pas de soutenir de simples valences bruitistes ou de produire les atmosphères de la musique concrète, mais de contribuer à l'émergence de zones inexplorées et d'aider le mot à ressortir pour le transformer en action.

Adriano Spatola souligne que le concept de la voix en tant que matière est révélateur de la relation que les lettristes ont avec la composition poétique dont l'orchestration chorale, chaotique et désordonnée atteint des résultats de complexité tonale si exceptionnels que l'on peut parler d'une véritable musique informelle. Si le texte lettriste peut être considéré comme une sorte de partition pour Spatola, il est également vrai que ce même texte peut exister indépendamment de la mise en œuvre sonore « qui est, alors, considérée comme une hypothèse ou est confiée, comme traditionnellement, à la volonté du lecteur »⁴. Mais ce n'est pas le cas du « poème-partition » de Heidsieck qui, avec une rigueur presque géométrique, indique les temps et les espaces, augurant cependant un autre effort créatif : la nécessité du changement dimensionnel – le passage de l'écriture à l'espace sonore – assurant la valeur de la performance.

Bernard Heidsieck adopte le terme *poème-partition* en 1954-1955, avant même sa découverte technologique, dans le poème *Sitôt dit* : « Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton⁵. » Le texte-partition – sauf dans certains cas rares – se perfectionne à un niveau supérieur de l'écriture, c'est-à-dire lors de la réécriture polydimensionnelle où l'espace-temps devient le médiateur de relations interactives entre l'élément verbal, la transposition vocale, les inserts bruitistes et les manipulations technologiques. Dans *Pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page*⁶, Heidsieck considère la rédaction du texte comme une sorte de « tremplin » : un véritable tremplin pour faire le saut décisif. Nous avons vu, en effet, que son projet poétique exige toujours un dernier geste, une action tranchante. Par ailleurs, il ne renonce jamais à souligner dans ses écrits théoriques que le processus de composition se divise en trois niveaux, texte, bande et performance, tant et si bien qu'il préfère parler de *poésie action* plutôt que de *poésie sonore*.

Quoi qu'il en soit, si la présence de la voix et du corps – qui la produit et la soutient – a une valeur fondamentale dans la poésie de Heidsieck, la langue joue indéniablement un rôle très important en tant que coprotagoniste, non seulement sur la base des valeurs du texte – inscrit sur la page –, mais également en regard du mode d'interconnexion entre les éléments et de la qualité de la performance. C'est une sorte de « théâtre de la langue » qui n'a rien à voir avec le théâtre tout court. L'action est en fait significative parce qu'elle est loin de la technique et des formules adoptées en art dramatique. D'ailleurs, si la voix est un « corps en mouvement », il est légitime pour la poésie sonore de se référer à l'action ou de faire allusion à une « théâtralité de la langue »⁷, comme le prétend Bobillot. Il est nécessaire de préciser ici que, si l'on peut parler de théâtralité, on ne doit toutefois pas confondre les moyens et les techniques de l'acteur avec ceux d'un poète de la langue, d'un créateur de poésie dynamique, d'un artiste qui transforme son corps en texte et son texte en corps. Pour un grand groupe de poètes sonores, en effet, de François Dufrêne à Henri Chopin, de Julien Blaine à Ilse et Pierre Garnier, l'énergie de la voix est la vie en elle-même.

À ce propos, Heidsieck précise que le poète sonore a nécessairement une relation conflictuelle avec son travail et que, en conséquence, il doit se soucier de garder ses distances avec une théâtralité inappropriée : « Son propos est de lutter, physiquement, avec son œuvre, avec son texte, seul, face à un public. De la revivre, de la réinvestir, chaque fois, lui-même, hors de toute théâtralité, hors de tout esthétisme. De se l'incarner jusqu'au bout des ongles... mais jusqu'au coin des lèvres, aussi⁸. » La nécessité de Heidsieck de pousser son texte à l'extrême limite, l'obligeant à passer par les poumons, par la gorge, par tous les pores de la peau, l'amène à devenir « un » avec ce même texte qui vit dans sa chair pour pouvoir vivre pleinement en public. Ici, le mot est réinventé, reconstruit aussitôt en ses composantes (matérielles, corporelles, sonores) et mis en place lorsque lancé dans l'espace.

En traitant de la poésie sonore, Paul Zumthor parle de « poésie de l'espace ». Celle-ci se réfère à d'autres coordonnées – autres que celles de la poésie traditionnelle –, comme un espace-temps vital, précieux, crucial, plein de perspectives inattendues⁹. Ici, il serait également approprié d'utiliser le concept d'« écriture à haute voix » exprimé par Barthes dans son *Plaisir du texte*¹⁰. Se référant à l'*actio* de la rhétorique ancienne mais gardant une certaine distance avec chaque concession dramatique, le sémiologue parle du « grain » de la voix comme d'un mélange érotique de timbre (tonalité, inflexion, intonation) et de langage, un élément caractéristique de l'art de conduire son propre corps. Pour Heidsieck, ce grain est un élément plastiquement et spatialement structurant. Sa voix « multiligne » exprime une forte énergie métamorphique, mais sans excès, sans solutions éclatantes.

Contrairement à ce qui se passe dans la poésie de certains auteurs comme Dufrêne où

l'automatisme lettriste, direct et paroxystique, devient parfois « brut », comme le dit Chopin, et parfois irritant ; ou comme Gil J. Wolman qui bâtit ses *Mégapneumes* avec un mélange de « flatus » et de bruits produit par les lèvres, la langue, la gorge, sans prononcer de mots ; ou comme Henri Chopin qui court souvent le risque de se laisser emporter par les technologies, ramenant le texte au degré zéro et faisant se confondre la poésie sonore avec la musique concrète, électronique ; ou encore comme Julien Blaine qui jette ses cris de stentor en maltraitant les textes et en faisant jaillir des impulsions rares sur un ton de plainte, de défi, d'affirmation de soi ou d'exaltation du corps comme signe de démesure et de transgression ; contrairement à tous ces artistes, donc, Heidsieck parsème sa langue de poète, finement inquiète, de signaux discrets d'exclamation et d'interjection. Il agit avec légèreté sur ses textures, toujours intelligibles. Il y recherche, avec insistance, de nouvelles réflexions, en particulier lorsque le jeu des références sonores est amplifié par l'utilisation habile de l'enregistrement multipiste. Son phrasé est court, usant de suspensions vocales et de sages hésitations, oscillant entre des fragments de soupir et de respiration. Il s'accroche à des traces de bruits habituels, à des fragments de sons qui reflètent l'obsession des rituels quotidiens. Il est un poète de l'équilibre : les valeurs du texte, la voix, la présence scénique, les composantes technologiques, sont harmonieusement fondues, mais s'y ajoute une valeur fondamentale, la polyrythmie, lorsque les perspectives générées par les techniques multipistes renforcent les effets en contrepoint de la lecture simultanée, jouée sur différents niveaux acoustiques. Son écriture est dynamique, car la phase de mise en œuvre – qui évolue à partir de la dimension statique du projet, soigneusement étudiée sur la page –, tout en se gardant de l'espace pour l'improvisation, ne néglige jamais les détails. Les deux lieux de son écriture (sur la page et dans l'espace) s'enrichissent mutuellement, au fil du temps, dans l'action. Le lieu du projet (la page) et le lieu de l'évènement (l'espace) finissent en miroir l'un face à l'autre, avec un bénéfice mutuel.

À cet égard, j'ai souvent parlé de la « poésie pré-textuel », qui déplace progressivement vers l'avant le seuil de la textualité, définitive seulement pour un moment et immédiatement réorganisée et réécrite, réapparaissant sans cesse dans un nouvel *habitus* pré-textuel. On passe d'un mot-projet à un projet poétique *in tabula* – cohérent et bien conclu, mais déjà en mesure de déclencher de façon spectaculaire un auto-défoncement de la page –, qui apparaît comme un « poème interrompu », comme une partition spéciale pour la mise en œuvre de traductions, de trahisons, d'expansions, de modifications successives et ainsi de suite, par les actes d'une écriture dynamique, en progression, qui apparaissent uniques, volatils, éphémères puisque performatifs. Mais, au-delà de la gamme infinie de relations entre l'écriture et les autres univers linguistiques, au-delà de la charge dynamique

de l'écriture même, la poésie de l'espace et du temps roule sur l'énergie vitale de la voix, ses caractéristiques poétiques : elle détermine des formes sonores constructives, des formes sonores poétiques qui sont capables de catalyser le tourbillonnement magique des autres éléments dans un tissu multidimensionnel d'interconnexions.

Avec le son, donc, l'image, la couleur, l'architecture et le mouvement sont également impliqués : « Ne s'agit-il pas, pour le poète "sonore", dans la dynamique obligée de son engagement, et sa soif de contacts, tangibles et immédiats, non seulement de naviguer dans le "son", bien sûr [...], mais de se rendre, soi et son texte, intimement associés, visuels. Pour que l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil¹¹ ! » On entre ici, de toute évidence, dans une dimension synesthésique. Et pendant l'action, la forme peut appartenir à des zones de désordre sémantique. Elle peut accrocher et raccorder deux ou plusieurs codes, deux ou plusieurs classes d'objets, deux ou plusieurs mondes. Des processus métamorphiques se produisent, comme dans le domaine de la magie, l'ancienne magie à laquelle Artaud compare l'évènement théâtral¹². Le lecteur-spectateur a la tâche de reconstruire, ou plutôt d'inventer le sens¹³.

Ainsi, la performance serait la somme de divers dispositifs techniques, un artifice suprême, une construction complexe apte à s'entourer de sens en raison de l'énergie impliquée. L'artifice, comme la puissance engagée, assure un ordre aux molécules *entropisées*. C'est un peu comme le paradoxe de Prigogine, où il est faux de dire que les systèmes loin de l'équilibre continuent en direction de l'entropie maximale : c'est possible, pour ces systèmes, de trouver un ordre différent de l'original ; la dissipation d'énergie les pousse vers de nouveaux ordres, loin de la dimension de l'entropie¹⁴.

En fait, toutes les situations extérieures, tous les événements aléatoires et tous les environnements qui sont également influencés par la performance l'influencent. À son tour, elle les reflète et les modifie aussitôt. Il s'agit d'« une poésie physique tête chercheuse, active et centrifuge, publique et tendue vers autrui, ayant humblement ou agressivement choisi pour supports le corps, l'espace, le temps et le risque en prime, dans un débordant souci de recommunication »¹⁵. C'est un jeu de miroirs commandé simultanément par le poète et le public. L'auditoire, en effet, offre une présence très engageante, s'exprimant par des signes aléatoires : gestes de réactions soudaines, traits expressifs, murmures, silences glaciaux, soupirs, respirations, quintes de toux, applaudissements, huées, micro- et macromouvements.

D'ailleurs, Heidsieck travaille beaucoup sur ce jeu de miroirs. Il cherche un contact psychophysique immédiat, mais fin, léger. Pas de gestes exagérés, pas de railleries, mais une attitude bien composée, qui se dégage et se cache, activant toutefois des passages pleins de tension. Si Dada a exploité un fort écart entre le poète et le public – lui criant après et l'insultant –, Heidsieck consi-

dère plutôt l'auditoire comme une extension de l'espace d'action pour recueillir des sollicitations avec clarté, le public lui montrant des signes de coopération sincères : « Nous sommes tous dans le même bain, quant à moi, voici ma thérapie, puisse-t-elle vous être de quelque usage¹⁶ ! » Le poète « en situation » déploie sa parole et engage le public, qui répond dans un jeu d'échos. On peut lire dans ce dispositif de réflexion – en plus de tous les dispositifs techniques largement acceptés dans le performatif, que les artistes expérimentés connaissent très bien – une attitude de type essentiellement humaniste, comme le souligne Bobillot dans les dernières pages de sa vaste étude sur Heidsieck¹⁷.

Or, en référence à la « thérapeutique » qui vient d'être mentionnée, j'ai lu, dans l'action du poète, la fonction chamanique qu'Adriano Spatola identifie si efficacement : « Le poète se sent le devoir de prendre sur lui à tout prix (clown, pseudo-chaman, idiot du village, fou de Dieu, etc.) le rôle de manipulateur du fantôme. » Ce fantôme – que je voudrais identifier avec l'essence de la liberté de la poésie – « apparemment si inoffensif, si fragile, si idiot, est le seul épouvantail qui peut ridiculiser le dégoût (bourgeois) pour toute négation substantielle de valeurs. [...] Il faut aussi avoir le sens de comprendre que le poète est devenu un animal asocial, pour le pur amour de la société¹⁸. »

Et dans ce jeu chamanique, la présence du corps et celle de la voix jouent un rôle clé, comme les fluctuations constantes des signifiés, à cheval sur différents signifiants, entre le geste et le son, le mot et le rythme. J'associerais ces fluctuations à celles que Lévi-Strauss appelle « signifiants flottants » et qui sont pleines de formes inaltérées, de symboles à l'état pur, susceptibles de prendre n'importe quel contenu symbolique. La fonction principale du signifiant flottant serait d'agir, en tant que médiateur, entre les codes : fonction d'échange qui mène à la notion de *mana*. Le corps – machine du langage – n'est pas seulement un lieu d'échange soutenant des correspondances symboliques entre des codes différents ; le corps – qui a une capacité de reproduction – transforme les signifiants en énergie pure. D'un point de vue anthropologique, ces signifiants flottants ne désignent pas quelque chose de précis ; ils n'ont qu'une « valeur symbolique zéro », mais sont munis d'une fonction fondamentale, car ils permettent la pratique de la pensée symbolique. Le chaman est celui qui s'occupe de faire passer l'individu et le groupe d'un code à un autre, d'un état à un autre, en utilisant le mythe : il traduit un système symbolique dans un autre¹⁹. L'interprète est plutôt celui qui indique au « lecteur » les chemins dynamiques du signifiant ; il est celui qui réalise le cadre des oscillations possibles entre les codes ; il est celui qui transforme les symboles en énergie, dans un jeu de signes, dans l'hyperspace de la synesthésie, de l'interdisciplinarité, de l'intermédialité, poursuivant la construction instable d'une « singulière œuvre pluriel ».

Dans ce contexte, l'improvisation joue également un rôle important : « La poésie sonore

peut [...] faire appel à l'improvisation, à la spontanéité pure, n'ayant crainte de se soumettre aux aléas du hasard²⁰. » Et tout cela est parfaitement compatible avec le concept de la page-tremplin « d'où doit s'extraire et jaillir le poème, sons, verbes, phonèmes, lettres, bruitages étant utilisés à l'abri de tout systématisme », contrairement à « une poésie-rébus, passive et d'attente », une poésie qui « comme une taupe cherche à se terrer dans les ultimes replis du papier, rêvant dans sa coquetterie de le laisser blanc »²¹ ! Mais, de tous les éléments impliqués dans la performance – c'est bien de le souligner encore –, c'est certainement la voix qui représente l'énergie interne nécessaire à alimenter le réseau de relations avec le monde.

Entre le jeu et l'ironie, le rituel et le psychodrame, la moquerie et l'engagement civil, la voix trace, pas à pas, l'existence et le rôle du poète sonore. Artaud est considéré comme le principal modèle pour ce qui est de l'idée du langage unique entre le geste et la pensée, de l'importance accordée aux qualités vibratoires de la parole, de sa notion de cruauté lucide : la respiration marque le temps théâtral et prend part au temps cosmique, selon l'alternance des éléments masculin et féminin, dans un jeu qui retrace l'unicité du sens androgyne²². En même temps, il déclare la parole comme la seule, l'authentique, la vivante. La « maison des mots » construite à coups de préceptes n'est pas seulement la prison du sens, l'espace étroit où l'écriture est cristallisée dans des formules qui n'ont pas le pouvoir d'expansion²³. Mais la dimension artaudienne est également parcourue par l'action désagrégeante du cri, comme l'écrit Heidsieck : « Manifestation asphyxiée de la fin d'un cycle, ce cri a fait exploser le livre, a déchiré l'air, comme ne le pouvaient plus, parvenus à ce stade ultime, final, à cette époque précise, la parole inflationniste, les mots, rongés et pourris, brûlés²⁴. » Mais le cri a aussi un pouvoir centripète. C'est un centre de condensation, un feu de concentration extrême, devenant parfois impénétrable : « Le cri d'Artaud est apparu comme le point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire²⁵. » On doit donc faire un renversement pour se retrouver dans une autre participation positive : « [C]ri écartelé mais déchirure-charnière puisque, avec l'un et l'autre, un nouveau cycle, centrifuge, cette fois, s'est ouvert à la poésie. Le poème se retourne de 180 degrés et s'ouvre au monde. Il est à réinventer. La force des mots avec lui. Leur sens. Celle, en somme, ou celui de la communication. Simple²⁶. »

C'est ce besoin de charge centrifuge qui porte Heidsieck à reconsidérer la dimension artaudienne du cri en faveur de celle – plus ouverte, plus accessible, plus étendue – de Dufrené :

« Si le cri d'Artaud était encore essentiellement noué sur lui-même, sur sa propre contradiction [...], les "crirythmes" de François Dufrené sont eux, par contre, désormais, résolument tournés vers le monde, en contact direct avec lui. Spontanés, ils frappent l'auditoire ou la bande magnétique et cherchent à

les sensibiliser d'une matière ou d'une émotion poétique à l'état pur. Le cap a été franchi. Leur réceptivité est à la mesure de leur voltage. Leur point d'impact idéal est le cri, étouffé ou formulé, potentiel en chacun. C'est à ce niveau, enfin, que s'établit le dialogue. Délibérément recherché²⁷. »

Cette tension centrifuge qui imprègne toute l'œuvre de Heidsieck, de *Canal Street à Derviche/Le Robert*, des *Poèmes-partitions aux Biopsies*, de *Passe-partout à Respirations et brèves rencontres*, caractérise le trait saillant de sa personnalité. Mais, symboliquement et plus efficacement qu'ailleurs, cette tension est représentée dans *Vaduz*, poème de 1974 écrit pour l'ouverture d'un centre d'art au Liechtenstein, « ce maxivillage, capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe [...], l'un, sans doute, des plus petits pays au monde »²⁸, qui devient le centre de la Terre, le centre des orbites concentriques sur lesquelles tous les groupes ethniques possibles sont disposés « dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités »²⁹. Le texte se déroule en spirale tout autour du corps du poète et suggère, par les sons, l'image d'un espace parsemé d'une humanité multicolore : une scène variée de races et de cultures. La géographie suggérée par les sons en spirale apparaît dans une vue aérienne qui ne célèbre pas, cependant, les moteurs descendant en piqué ni les explorations menaçantes, comme dans les aéro-poèmes futuristes : le poète plane dans une sorte de litanie énumérative pour rassembler dans les yeux de l'esprit les gens qu'il voudrait embrasser dans la réalité sans aucune réserve. Les mots en action sont lancés dans l'espace acoustique, avec des effets de grande émotion pour les auditeurs. La voix du poète, dans un élan d'empathie, diffuse ses mots avec l'intention d'arriver en sols fertiles. Jean-Pierre Bobillot souligne à juste titre que personne, face à la lecture-action de *Vaduz*, ne pourrait, même pour un instant, nier « le haut emportement lyrique, imperturbablement internationaliste, en un mot : engagé, dans l'acception la plus large, la plus largement humaine, planétaire, de ce terme si souvent, et tellement, galvaudé – ainsi rendu à sa dignité »³⁰.

J'ai commencé à aimer l'œuvre de Bernard Heidsieck dans les années soixante-dix. Je l'ai rencontré la première fois en 1979. Cette année-là, Adriano Spatola et moi l'avions invité au festival de poésie visuelle et phonétique Oggi poesia domani, que nous avons organisé à Fiuggi, à quelques kilomètres de ma maison. Bernard y a proposé son *Vaduz*. Ce fut un grand frisson. Nous avons organisé un déjeuner mémorable à ma maison, avec Adriano et Tiziano Spatola, Corrado Costa, Paul Vangelisti, Arrigo Lora-Totino, Giulia Niccolai et John McBride. Bernard était l'invité d'honneur. À cette occasion, une grande amitié est née, dans le respect mutuel de notre travail en cours. Sa voix a continué à résonner dans ma tête pendant des années. Bernard nous a quittés le 22 novembre 2014. Il était né à Paris en 1928. Il ne sera pas oublié. ◀

Notes

- 1 Bernard Heidsieck, « Nous étions bien peu en... », *Notes convergentes*, Al Dante, 2001, p. 198.
- 2 Jean-Pierre Bobillot reprend une phrase de Jean-Luc Godard, mais en l'adaptant à la poésie action, avec des mesures appropriées pour sa transition du champ cinématographique. Comme le dirait Malraux : « [...] s'agit d'entendre avec les oreilles le son de notre propre voix que nous avons l'habitude d'entendre avec notre gorge. Il suffirait alors d'un Nagra ou d'un Telefunken. Mais c'est parce que ce n'est pas tout. Cette voix qui sort du haut-parleur, nous finissons certes par l'accepter pour la nôtre, mais il n'empêche qu'à travers l'oreille elle est autre chose, très exactement, elle est : les autres, et il nous reste alors une chose bien difficile à faire qui est d'écouter les autres avec sa gorge. Ce double mouvement qui nous projette vers autrui en même temps qu'il nous ramène au fond de nous-même définit physiquement la poésie action [le cinéma]. » (Jean-Luc Godard, « Pierrot mon ami », *Cahiers du cinéma*, n° 171, octobre 1965, p. 18 ; cité dans Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Jean-Michel Place, 1996, p. 356.)
- 3 Cf. B. Heidsieck, *op. cit.*
- 4 Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Paravia, 1978 (trad. fr. : *Vers la poésie totale*, P. Castellin [trad.], Via Valeriano, 1993).
- 5 J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 37.
- 6 B. Heidsieck, *Pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page*, texte-manifeste, exposition de Jean Degottex, Galerie internationale d'art contemporain, 1961, cité dans J.-P. Bobillot, *op. cit.*
- 7 J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 17 et 155.
- 8 B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 172.
- 9 Cf. Paul Zumthor, « La taverna di Auerbach », *Poesia dello spazio*, n° 9-10, 1990, p. 3-15.
- 10 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, 105 p.
- 11 B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *op. cit.*, p. 174. Il ne faut pas oublier ici la sensibilité plastique de l'artiste qui a également cultivé la poésie visuelle.
- 12 Cf. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, 1938, 160 p.
- 13 Cf. A. Spatola, « Scrittura come collaborazione », in Ferdinando Albertazzi (dir.), *André Breton, un uomo attento*, Longo, 1971, 213 p.
- 14 Cf. Ilya Prigogine, *La nuova alleanza*, Bompiani, 1981, 288 p. ; Rudolf Arnheim, *Entropia e arte*, Einaudi, 1974, 92 p. ; Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Laterza, 1987, 213 p.
- 15 B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », *op. cit.*
- 16 *Id.*, « Nous étions bien peu en... », *op. cit.*
- 17 J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 360.
- 18 Notre traduction. A. Spatola, « Poesia, apoesia e poesia totale », *Quindici*, n° 16, 1969.
- 19 Cf. José Gil, « Corpo », *Enciclopedia Einaudi*, Einaudo, 1979, p. 1096-1160.
- 20 B. Heidsieck, « Nous étions bien peu en... », *op. cit.*, p. 210.
- 21 *Ibid.*, p. 193.
- 22 Cf. A. Artaud, *op. cit.*
- 23 Cf. Monique Borie, *Antonin Artaud : le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, 1989, 1334 p.
- 24 B. Heidsieck, « Notes convergentes (poésie-action et magnétophone) », *Notes convergentes*, *op. cit.*
- 25 *Ibid.*, p. 102.
- 26 *Ibid.*, p. 103.
- 27 *Ibid.*, p. 103-104.
- 28 B. Heidsieck, cité dans J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 218.
- 29 *Ibid.*, p. 219.
- 30 J.-P. Bobillot, *op. cit.*

Giovanni Fontana est un théoricien de la poésie épigénétique. Il s'intéresse depuis 40 ans aux langages à codes multiples, aux techniques intermédiaires et aux synesthésies. Il étudie les rapports entre les arts, parcourt des chemins poétiques qui se trouvent aux frontières des langages, produit des contaminations à partir de sources poétiques phonovisuelles. Grâce à cette méthode, il propose de nouveaux concepts de texte : *texte intégré*, *polytexte*, *hypertexte multipoétique*, *ultratexte transversal*, annonçant la texture dynamique qui s'accomplit au-delà de la page, dans une dimension spatiotemporelle. Ses ouvrages verbovisuels sont de vraies partitions, des prétextes, des avant-textes, par lesquels il aboutit à la performance de ses poèmes sonores, très appréciés par les milieux de la recherche artistique internationale. Architecte et professeur d'architecture, il a fait des études en arts, en sciences et en musique. Auteur de théâtre et, de temps en temps, metteur en scène, il s'intéresse aux arts électroniques et audiovisuels, s'adressant surtout aux formes et aux moyens de transmission de la culture, notamment vis-à-vis des problèmes technologiques.