

Enlivrer la poésie action ?

Les livres de création de Bernard Heidsieck

Gaëlle Théval

OHHHH ! Ce nectar blanc – la page – où plonger, s'étendre, se délasser et faire la planche. OHHH ! Qui ne rêverait de cet édredon, plein de replis et de caches¹ !

Lorsque Bernard Heidsieck, au milieu des années 1950, invente avec d'autres la « poésie sonore », il entend, en premier lieu, redonner du souffle à une poésie perçue comme ennuyeuse, moribonde, suffoquant dans le médium qui lui est assigné. L'envahissement post-mallarméen du blanc de la page est de surcroît, pour lui, la traduction médiologique d'une poésie coupée du monde, réflexive au point de n'offrir, « au terme du cycle et de sa trajectoire, que le reflet blanc d'une glace sans tain ou le trou noir d'une poésie cul-de-sac² ». Plutôt que d'attendre le lecteur dans ce « terrain mort³ », il s'agira alors, pour les sonores, de « se hisser hors de la page⁴ », en utilisant les moyens technologiques de reproduction et de diffusion du son – le magnétophone – comme moyen de composition d'une poésie sonore, bientôt requalifiée en « poésie action » : outre la diffusion sur disque, le point d'aboutissement en est en effet la performance scénique.

Dans cette économie générale, l'imprimé, et, a fortiori, le livre, ne disparaissent pas pour autant et, dès lors, le texte connaît plusieurs modes d'incarnation. Le premier est celui de la « partition » tapuscrite. À partir de 1955 Heidsieck se met à composer des « poèmes-partitions », écrits en vue de leur oralisation par le poète lui-même. Le second est celui que permet le magnétophone. En 1959 le poète commence à enregistrer ses poèmes-partitions, puis à partir de 1961 à y incorporer des bruits : le poème se fixe alors sur la bande, et fait l'objet d'une

¹ Bernard Heidsieck, « Poésie sonore et musique » (1980), dans *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 165.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Id.*

véritable écriture sonore⁵. Le troisième, considéré par Heidsieck comme le point d'aboutissement du poème, est celui de la performance, durant laquelle le poète lit et agit son texte, souvent accompagné d'une diffusion de l'enregistrement sur bande. Mais une fois le moment éphémère de la lecture passé, se pose la question de la diffusion de l'œuvre. À cette « publication orale » (Michèle Métail) vont alors se substituer d'autres modes de publication, hétérogènes. Si certaines sont exclusivement sonores, sur disques et K7⁶, Heidsieck publie aussi par écrit, en revues, et en livres. La forme la plus fréquente prise par ces publications est une forme hybride, celle du livre-disque. Encore assez rare entre 1963 et 2000, elle devient systématique à partir de cette date, à laquelle les éditions Al Dante republient sous cette forme une grande partie de l'œuvre. C'est essentiellement les premières occurrences de ce corpus livresque que nous nous proposons d'interroger, en ce que son examen permet d'appréhender le projet poétique dans sa complexité médiologique, mais aussi dans la mesure où l'inclusion du sonore produit des questionnements inédits du point de vue éditorial, et, en conséquence, des déplacements dans la poétique du livre de création, qu'il soit « de dialogue », ou d'« artiste ».

Éditer les tapuscrits : la tentation graphique

Commentant ses premiers poèmes, Heidsieck explique :

[...] je les ai intitulés poèmes-partitions par référence, bien entendu, à la musique, où une œuvre qui existe, préalablement en tant que partition, ne vit totalement que lorsque cette partition est exécutée. Il en était ainsi de même pour moi, avec la POÉSIE, dans la mesure où le poème, disposé sur le papier tel une partition simpliste, me fournissait rythmes, intensités, vitesses, ruptures et silences, n'existant donc pleinement, en tant que poème, qu'une fois dit publiquement à haute voix, ou retransmis par un support tel qu'un disque vinyle ou un CD⁷.

Contrairement à ce qui se produit dans la musique notée, aucun interprète n'exécute l'œuvre, Heidsieck étant seul lecteur de ses poèmes. C'est en ce sens que, s'éloignant du concert « pour se rapprocher de la performance, l'œuvre se réalise dans le hic et nunc de son effectuation⁸ ». Ces partitions sont celles-là

⁵ Il se produit en effet un déplacement du geste même d'écriture. La conjugaison d'un « MODE DE FAIRE » avec un « MODE DE DIFFUSION », comme l'écrit B. Heidsieck (*Notes Convergentes, op. cit.*, p. 85) se traduit par le recours « à la plus large gamme [...] des possibilités techniques offertes par le magnétophone ». On parlera alors d'écriture du son, ou encore, avec Jean-Pierre Bobillot, d'« auditure ».

⁶ Voir la discographie établie par Jean-Pierre Bobillot dans *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.

⁷ B. Heidsieck, texte en quatrième de couverture de *Poèmes-partitions*, Limoges, Al Dante, 2009.

⁸ B. Heidsieck, « Poésie sonore et musique », dans *Notes convergentes, op. cit.*, p. 165.

mêmes que le poète tient en main durant ses lectures, et leur présence sur scène est partie intégrante de la performance. Il s'agit de « donner à voir le texte entendu⁹ », et d'incarner sur scène le poème aussi bien dans le corps que dans l'écrit : dans leur corps à corps. Dès lors, le support écrit dépasse le statut technique de la partition pour mettre en évidence sa matérialité. Le poème est toujours, dans un premier temps, tapuscrit : comme l'a montré leur intégrale reproduction en fac-similé dans un volume consacré¹⁰, l'usage de la machine à écrire procède avant tout pour Heidsieck d'une volonté de maîtriser la mise en espace du texte dans un souci partitionnel, lorsque la dactylographie limite d'emblée les choix graphiques possibles. Ainsi pour la première série des « poèmes-partitions », on note une forte présence du blanc, et une absence de variations de corps, de graisse ou de taille. Ces partitions ne présentent pas, contrairement aux poèmes lettristes, de système de notation autre que celui du langage verbal, et ne cherchent pas à reproduire une oralité par des artifices typographiques : les indications de ton, silences, durée, au demeurant très approximatives, sont prises en charge par d'autres éléments verbaux mis entre parenthèses, ou par des espacements entre les segments, comme dans Poème-partition « F » (1957) (fig. 1).

⁹ B. Heidsieck, Gérard-Georges Lemaire, Philippe Mikririannos, « Quatrième entretien », dans *Colloque de Tanger*, W.S. Burroughs, B. Gysin (dir.), Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 361.

¹⁰ B. Heidsieck, *Tapuscrits – Poèmes-partitions, Biopsies*, Passe-partout, Dijon, Les Presses du réel, 2013.

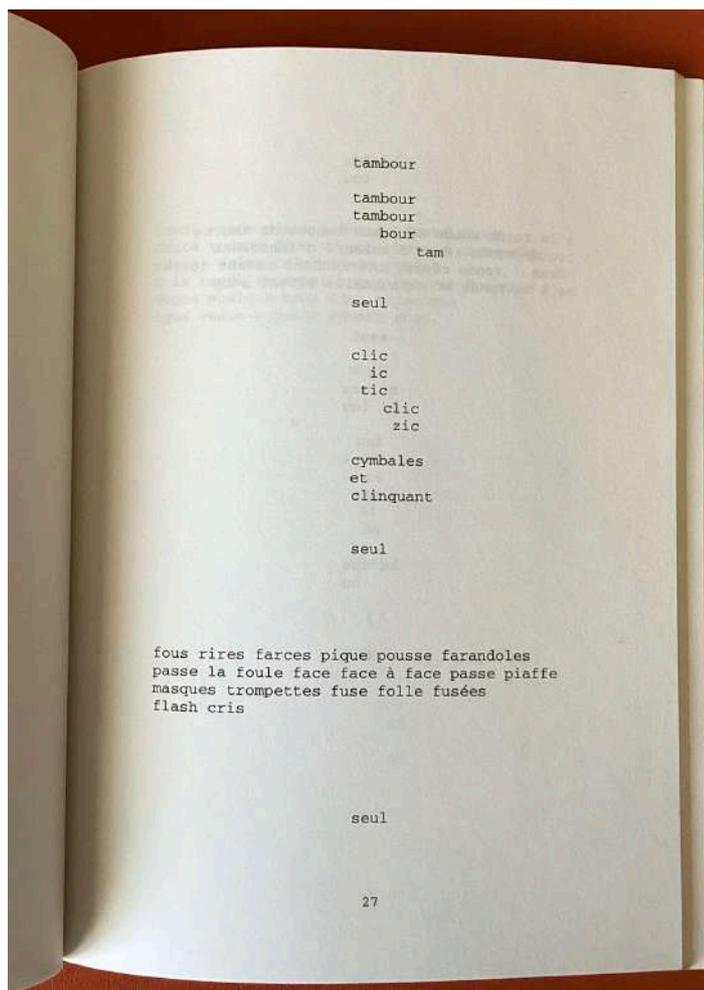


Fig. 1: Bernard Heidsieck, Poème partition « F », 1957, Nîmes, *Le Corridor bleu*, 2001, p. 27 © ADAGP.

Dans quelle mesure cette matérialité peut-elle s'accommoder d'une mise en livre sans contradiction avec le projet d'« arracher le poème à la page¹¹ » ? Lorsque les poèmes-partitions paraissent en livres, ils sont accompagnés d'un disque comportant l'enregistrement du poème. Ainsi, *D2 + D3Z* paraît en 1973 dans la collection « OU » éditée par Henri Chopin. Or l'exemple de cette édition met le doigt sur ce que l'on pourrait nommer une certaine « tentation graphique » de la part du poète. Les deux poèmes ont été écrits par Heidsieck en écho aux peintures de Jean Degottex¹². D'abord « D2 » (1959), envoyé au peintre, puis « D3Z » (1961), commandé par lui : ce dernier a été diffusé lors du vernissage des *7 Métasignes sur la fleur* à la Galerie Internationale d'Art Contemporain, devant les toiles du peintre donc, pendant que Heidsieck distribuait

¹¹ B. Heidsieck, *Couper n'est pas jouer* (1968), Romainville, Al Dante, 2005, p. 8.

¹² Voir Gaëlle Théval, « "Frapper les mêmes touches de l'être". B. Heidsieck et Jean Degottex », dans *La Critique d'art des poètes*, C. Bayle, P. Kaenel, S. Linares (dir.), Paris, Kimé, 2022, p. 333-352.

de grandes feuilles sur lesquelles s'imprimait, à la verticale, un manifeste pour une poésie « debout ». Ces poèmes sont conçus comme des « tentatives de transpositions en mot et en sons » des peintures de Degottex, de leur « climat¹³ ». Les modulations sonores rejouent le geste du peintre :

Lecture éclatée, élaboussée. Son mode, sa force d'attaque de l'instant rejoignant le vif-argent du geste aux prises avec l'espace. [...] Sa projection, puis désagrégation dans le temps dans les traces mêmes du signe. Des signes. À leur fulgurance [...] cherchent en définitive à répondre la coloration, le timbre, la texture, la « charge » des mots et sons, de leurs groupes ou groupuscules¹⁴.

L'édition de 1973 présente les partitions tapuscrites, avec deux disques souples, accompagnées du texte manifeste, « Pour un poème debout... » imprimé en contreplat de la couverture. Or la dimension partitionnelle trouve sa limite, en particulier dans « D2 », où il est difficile de ne pas voir dans la disposition des lettres sur la page un équivalent graphique de la trace laissée sur la toile par le geste de Degottex (fig. 2). Ce n'est plus le cas pour « D3Z ». Une lettre du poète à l'intention de l'éditeur est d'ailleurs insérée dans le livre, où il est précisé que les poèmes de « D2 » doivent figurer sur des pages séparées, comme autant d'équivalents de la toile blanche, alors que le texte de « D3Z » peut se déployer en continu sur plusieurs pages.

¹³ B. Heidsieck, « Lettre à Jean Fournier d'octobre 1958, directeur de la galerie Kléber, Paris, où exposait à cette date Jean Degottex », reproduite dans *Poèmes-partitions (1955-1965) précédé de Sitôt dit (1955)*, s.l., Al Dante, 2009, p. 271-272.

¹⁴ *Id.*

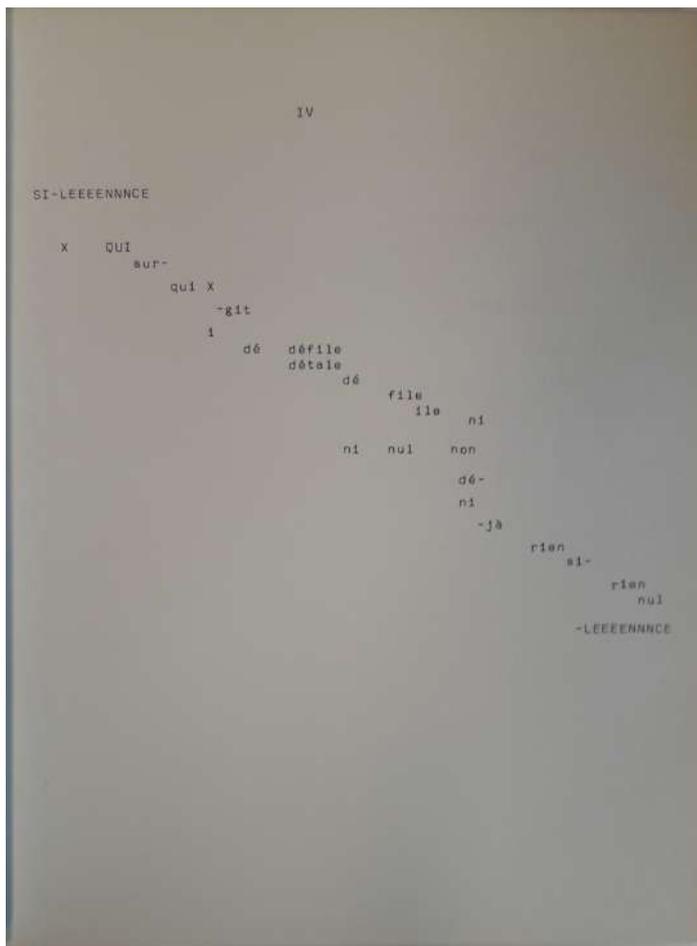


Fig. 2 : B. Heidsieck, « D2 » (extrait), 1973 dans D2+D3Z, Poèmes partitions de B. Heidsieck (sur des peintures de Jean Degottex), Henri Chopin, coll. « Ou » © ADAGP.

La publication connaît un tirage de tête qui comprend des sérigraphies de Degottex réalisées sur des feuilles de rhodoïd transparent, prévues pour venir se superposer à certaines pages de la partition. Sur celles-ci, des inscriptions manuscrites par le peintre, en blanc : la superposition de la planche et de la feuille fait donc dialoguer le blanc des inscriptions et le noir de l'encre typographique, le délié du manuscrit et la rigidité du tapuscrit. Ce faisant, le peintre réassigne à ce texte un caractère graphique, faisant de la page un espace pleinement plastique où dialoguent les écritures. Une telle tentation semble d'abord liée aux poèmes sur des peintres : les choix de mise en page du *Poème-partition T* consacré à *Tâpies*, écrit en 1959 et publié aux éditions Derrière la salle de bain en 1998, le souligne, où la reproduction du caractère dactylographié s'assortit de jeux de miroirs complexes, faisant là encore de l'espace paginal un espace plastique, et du poème-partition un équivalent graphique de l'œuvre (fig. 3).

zones correspondant chacune à une piste d'enregistrement, de façon à indiquer les effets de simultanéité et de chevauchement entre les différents éléments agencés. S'y ajoutent des jeux sur la disposition des textes, parfois à la verticale pour évoquer des bruits continus. Des passages en capitales distinguent les sources des voix diverses des bruits associés, et de celle du poète¹⁷. Les bruits de scie qui viennent perturber puis saturer l'espace sonore de « KOCKUMS AB¹⁸ » (1980) sont quant à eux figurés par de petites croix (« x ») envahissant les marges puis le texte, saturant cette fois graphiquement l'espace textuel. Les poèmes composés au magnétophone et destinés à la lecture publique sonorisée, où le poète cale sa voix sur le déroulé de la bande, présentent enfin quant à eux des dispositifs plus hybrides. La version écrite combine alors la fonction partitionnelle et celle de transcription, donnant lieu là encore à des choix diversifiés. À partir de « B2-B3-Exorcisme », la disposition du texte fait correspondre chaque colonne aux pistes d'enregistrement, portées à quatre « canaux » dans « Sisyphes¹⁹ » (fig. 4), où des effets de décalage et de suppression des interlignes entre les segments finissent par créer une surcharge graphique, évoquant la montée infinie des marches décomptées dans le poème sonore par le Sisyphes moderne : là encore, le brouillage rend certaines parties de la partition illisibles, donc inutilisables en tant que telles par le poète performeur. Les solutions graphiques adoptées dans *Derviche/Le Robert* sont quant à elles multiples, témoignant d'une volonté de faire varier les transcriptions autant que les performances prévues (une différente pour chaque lettre de l'alphabet). À la réception, la pratique de lecture programmée par de tels objets relève de la lecture-audition, et non de la lecture silencieuse : le lecteur a sous les yeux la partition/transcription au moment de l'écoute, la première influant sur la seconde, et vice-versa, dans ce qui se donne à son tour pour le « ça + ça » que Bernard Heidsieck voit dans le poème en performance :

Ainsi retransmis, poèmes et textes deviennent plus que ce qu'ils sont d'ordinaire. Ils sont eux-mêmes, bien sûr, des mots, un cri, du son, un souffle, du sens, mais ils sont en outre, l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes, qu'ils adjoignent, qui finit par leur coller à la peau, et qui n'est autre que celle que leur « imprime » – par son comportement, sa façon d'être, ses gestes, sa voix, sa tension, son corps – le poète lui-même. Le poème devient alors « ça + ça ». Un tout indissociable²⁰.

¹⁷ Voir l'analyse complète du dispositif par Marion Naccache dans sa thèse *Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique*, Lyon, École Normale Supérieure, 2011. Document en ligne consulté le 29 septembre 2022 : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00680287>>

¹⁸ B. Heidsieck, *Passe-partout*, s.l., Al Dante, 2009.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ B. Heidsieck, *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 258.

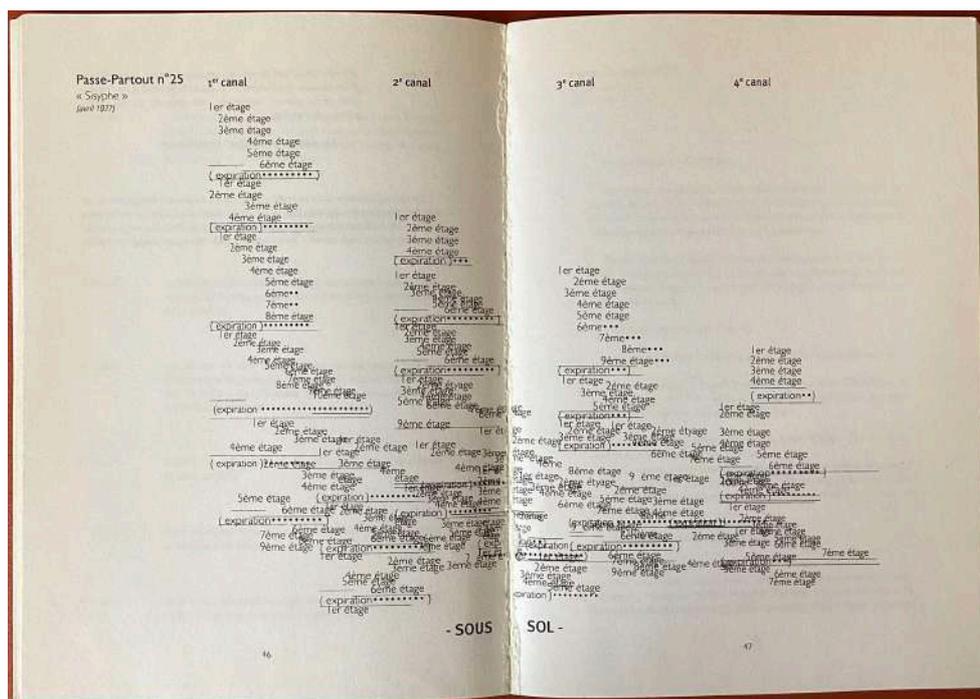


Fig. 4 : B. Heidsieck, « Sisyphé », 2009, Passe-partout, s.l., Al Dante © ADAGP.

Deux transcriptions graphiques : B2-B3. Exorcisme, La Poinçonneuse

Dans les poèmes-partitions publiés issus de tapuscrits, la mise en page et les choix typographiques sont les reproductions fidèles des tapuscrits originaux. La spatialisation du texte n'y est pas consécutive à une transcription typographique, mais est consubstantielle à l'écriture du poème. Or il existe quelques exceptions. La première est notable en ce qu'il s'agit du tout premier livre-disque publié par Heidsieck. *B2-B3. Exorcisme*, paraît en effet dans un premier temps en 1964 aux éditions du Castel Rose, accompagné d'un disque souple de 21 cm, et réalisé par Gianni Bertini. Le poème « B2-B3 » est construit sur la confrontation de deux voix, toutes deux émanant du poète. Enregistrée sur la piste de gauche, la première lit, d'une façon neutre, un texte bancaire décrivant avec force détails techniques des opérations financières complexes. Sur la piste de droite, une autre voix, toujours celle du poète, fait entendre avec échos et réverbérations des extraits de poèmes-partitions antérieurs, cris, onomatopées, fragments de langue déliés, qui interrompent et perturbent le déroulé mécanique de l'exposé bancaire. S'y illustre la confrontation entre une voix policée, au parler socialement défini, cadré par la technicité du vocabulaire, et la voix d'un corps pulsionnel venant par moments la faire vaciller. Dans les rééditions du poème au sein du recueil *Partition V*²¹ la partition est publiée, présen-

²¹ B. Heidsieck, *Partition V*, Paris, éditions du Soleil Noir, 1973, puis réédition *Le Bleu du ciel*, 2001.

tant selon un dispositif coutumier au poète, les deux pistes d'enregistrement dans des colonnes distinctes. Dans cette toute première édition cependant, le texte ne reproduit pas la partition tapuscrite, et, pris en charge par deux plasticiens, Gianni Bertini et Paul-Armand Gette, fait l'objet d'une véritable interprétation graphique, mêlant compositions typographiques, dessins et écriture manuscrite (fig. 5).

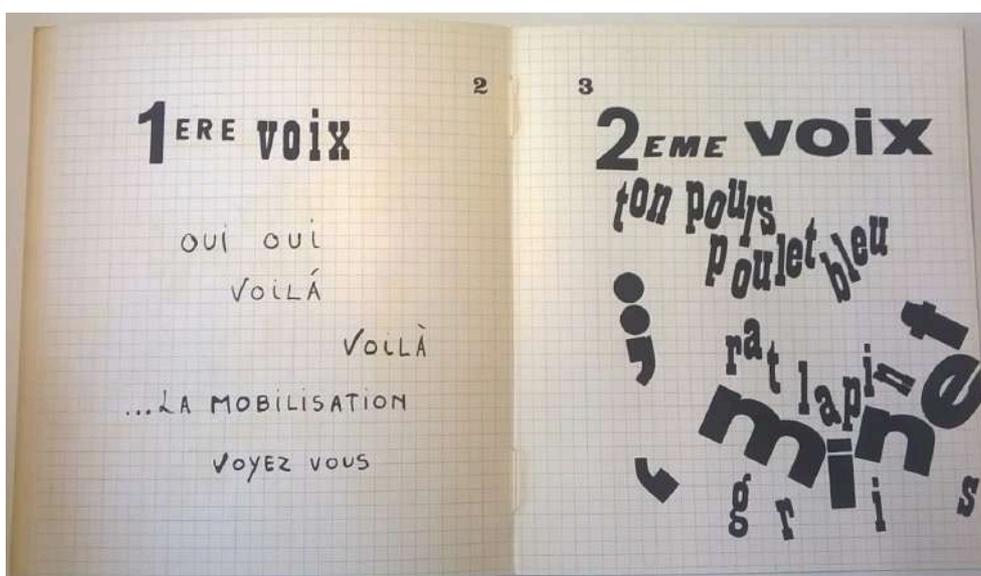


Fig. 5 : B. Heidsieck, P. A. Gette, G. Bertini, B2-B3. Exorcisme, 1964, Paris, éditions du Castel Rose © ADAGP.

Seul le tiers environ du texte est transcrit sur un support aux pages quadrillées rappelant un cahier d'écolier. Le choix d'un support alternatif au papier blanc est familier aux éditions du Castel Rose : Gianni Bertini y a en effet auparavant publié des livres imprimés sur papier d'emballage²², comme un pied de nez au livre de bibliophilie. Aux deux pistes correspondent deux pages placées en vis-à-vis. À la voix qui récite l'exposé bancaire est attribuée, sur la page de gauche une écriture manuscrite, sagement linéaire et soignée, lisible. Sur la page de droite, une composition typographique réalisée à l'aide de caractères transfert type *Letraset* imprime les mots en caractères gras à gros empattements, de façon non linéaire, entrant délibérément en tension avec les lignes et carreaux de la page, crée un effet de désordre et de débordement. Cette bipartition des techniques est amenée à se brouiller dès la double page suivante, composée uniquement de dessins et écritures manuscrites, où l'on retrouve cependant le contraste entre écriture polignée d'une part, et ici, dessin à l'encre saturant

²² Voir Gianni Bertini, *Pour parler (et pour cause)*, Paris, éditions du Castel Rose, 1962, sur papier jaune de boucherie ; Gianni Bertini et Jean-Jacques Lévêque, *Stèle pour Adam de La Halle*, éditions du Castel Rose, 1962, sérigraphié sur papier gris d'emballage.

l'espace de noir, où la trace du geste se donne à voir, comme un gribouillage frénétique, dont émergent les mots des poèmes-partitions inscrits dans la même encre. La page de gauche n'est pas tout à fait épargnée par cette invasion, et le dessin déborde sur l'indication « première voix », pendant graphique aux phénomènes d'interruption et chevauchement des deux voix audibles dans le poème. La dernière double page laisse libre cours à la voix pulsionnelle, dans un déchaînement typographique, ne donnant à voir que des lettres isolées, certaines déchirées, devenues pur matériau plastique. Une mention manuscrite au bas de la page enjoint le lecteur à écouter le disque s'il veut « connaître la suite », comme pour dire que le livre ne saurait se substituer au disque, mais y renvoie. L'espace du livre et de la page est ainsi, dans cette première publication, confié aux artistes, qui l'investissent comme un espace plastique tout en jouant de sa séquentialité pour suivre le déroulé du poème sonore et en interpréter plastiquement le fonctionnement, lorsque le poète sonore se cantonne au disque.

Le cas de *La Poinçonneuse* diffère quelque peu : enregistré en 1970, le poème reste inédit en livre jusqu'en 2003, date à laquelle il paraît en livre-disque, au format livret de CD, aux éditions Al Dante/Leo Scheer. Contrairement aux autres publications qui suivent et précèdent, le livre d'accompagnement, bien que relégué au format « livret », signant par là même son caractère secondaire au regard du disque, fait l'objet d'un traitement graphique particulier. La partition dactylographiée y cède en effet la place à une transcription typographique en quatre couleurs : à chacune d'elles correspond une voix (bruits du métro en gris, voix narratrice en vert, voix du poète-personnage en violet, et voix de la poinçonneuse, au travers de la lettre lue par la voix féminine, en rose). Les variations, échos et réverbérations, superpositions de sons qui en viennent peu à peu à saturer l'espace sonore, sont transcrits sur la page par une progressive saturation graphique, par superpositions de fragments, avec effets de transparence, et jeux optiques, ou par l'usage de caractères gras en grande capitale, lorsque les bruits du métro, toujours en arrière-plan occupent les marges. Si la composition typographique n'est pas signée, il s'agit là, au regard du tapuscrit original, d'un travail d'interprétation, qui joue des possibilités de la quadrichromie pour transcrire le sonore (fig. 6).

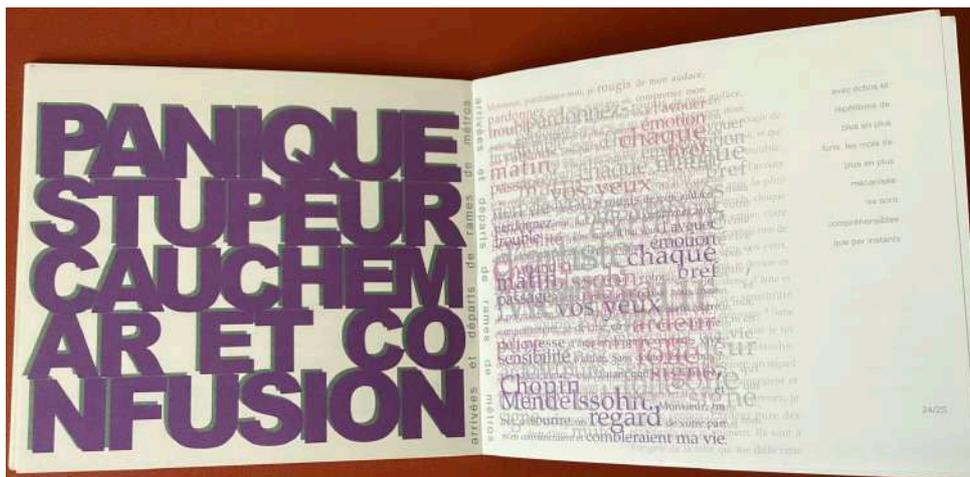


Fig. 6 : B. Heidsieck, *La Poinçonneuse*, 2003, Paris, *Al Dante/Leo Scheer* © ADAGP.

Livres ? anti-livres ?

Que le livre soit accompagné ou non d'un disque, des stratégies sont systématiquement mises en place pour signaler que le poème ne s'y limite pas. Les choix opérés dans les publications qui le permettent, et dans les livres d'artistes, en relation avec l'éditeur, témoignent d'une volonté constante de déborder l'espace livresque pour faire signe vers d'autres médias, et faire du livre un espace ouvert, si ce n'est paradoxal, qui les fait déroger aux normes à l'œuvre dans ce type de publications. Les rares cas de publications livresques sans disques des poèmes-partitions jouent sur d'autres ressorts, à l'instar de la première édition de *Derviche/Le Robert* aux éditeurs évidant en 1988. La série des vingt-six poèmes-partitions y est accompagnée de 45 pages de « Notes a posteriori ». Absentes des tapuscrits, ces notes sont spécifiquement liées à la mise en livre des poèmes. Or, elles ont précisément trait à leur lecture publique. La description du protocole d'action prévu pour chaque poème permet ainsi au lecteur de projeter l'action sur sa lecture, bloquant l'autonomisation du texte sur la page, pour réaffirmer que l'œuvre trouve son point d'aboutissement sur la scène.

La publication de *Partition V*, en 1973 aux éditions du Soleil Noir est à cet égard tout à fait parlante, et inaugurale par son ampleur. L'ouvrage se présente comme un livre-objet, plus exactement, il présente un livre-disque, composé de six disques souples suivis d'un livret de 153 pages, au sein d'un emboîtement particulier. Les poèmes-partitions imprimés sur le livret en typographie reproduisent fidèlement les tapuscrits, mais ce dernier est précédé, en lieu et place de pages imprimées, de six disques souples 33 tours :

Le premier constituant la couverture même du livre, provocation immédiatement assumée et affichée, le mot FIN apparaissant immédiatement au dos de la page supportant le dernier disque de la série, précisant ainsi

par là-même que s’achevait là, avec l’enregistrement des onze POÈMES-PARTITIONS, publiés dans la suite de l’ouvrage, la part principale de ce dernier. Sans doute était-ce là l’apparition du premier LIVRE/DISQUES²³.

L’ensemble est inclus dans un emboîtement-sculpture en fonte d’aluminium, sur lequel figurent deux sculptures de combinés de téléphone réalisées par Ruth Franken, pour la première série. La seconde présente un emboîtement en carton présentant les seules formes du combiné. Le choix de la sculptrice Ruth Franken par l’éditeur François Di Dio fait sens : il s’agit de renvoyer à un objet de communication par le son, thématiquement au cœur des poèmes de *Partition V*, dont le dernier poème, « Ruth Franken a téléphoné », propose en écho avec l’ouvrage une longue variation sur les opératrices, sonneries et autres répondeurs du téléphone. Déterminer « la façon la plus pertinente [...] pour introduire du SON [...] dans un livre²⁴ » : c’est à un objet « subterfuge²⁵ » que l’on a ici affaire, faux téléphone, qui contient lui-même un faux livre, destiné à passer outre les barrières liées à l’économie du livre et de sa TVA incompatible avec celle du disque (fig. 7).



Fig. 7 : B. Heidsieck, R. Francken, *Partition V*, 1973, éditions du Soleil Noir © ADAGP.

²³ B. Heidsieck, « François Di Dio / Le Soleil noir : hommage », dans *Fusées* n° 22, 2012, p. 88.

²⁴ *Id.*

²⁵ Marion Naccache, « Bernard Heidsieck, “poésie action”, remarques sur l’action en question », dans *Livre/Typographie : une histoire en pratique(s)*, Hélène Campagnol-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval (dir.), édition des Cendres, 2020, p. 159-165.

Cette référence à un médium de communication sonore est également à l'œuvre dans les publications tardives d'Heidsieck aux éditions de l'Ariane, selon une modalité cependant tout à fait particulière. Poète sonore, Heidsieck développe aussi, depuis les années 1970, une activité de plasticien, réalisant des planches d'écriture/collage qu'il expose, publie dans des livres dédiés, à l'instar de *Foules*, ou encore à partir de 2004 de la série des *Abécédaires*²⁶, ou inclut dans les tirages de tête et éditions limitées. *Vaduz*, qui existait jusqu'alors uniquement en disque, paraît ainsi en 1998 dans un emboîtement de luxe à la demande du collectionneur Francesco Conz, comprenant un CD, un LP, une sérigraphie sur soie reprenant la carte à l'origine de l'écriture du poème, une photographie de l'auteur par Françoise Janicot ainsi qu'une planche originale d'écriture-collage, présentant une réécriture manuscrite partielle de la partition accompagnée de fragments de bande magnétique collés²⁷. L'inclusion d'œuvres originales devient quasi systématique à partir de 1995, dans les tirages de têtes des livres-disques chez Al Dante, au Corridor bleu²⁸ ou encore au Bleu du ciel²⁹. Or il importe de noter qu'aucune de ces réalisations plastiques n'a été publiée dans le même espace que les poèmes-partitions quand bien même le poème serait intrinsèquement lié à l'existence de ces œuvres. Si les planches incluses dans le tirage de tête sont « en symbiose avec le texte³⁰ », réalisées à partir de lui, elles ne s'insèrent pas dans l'édition autrement que comme traditionnel ajout d'un original : interrogé sur le manuscrit présent dans l'édition de *Vaduz*, Heidsieck explique ainsi avec humour cette présence par le côté « fétichiste³¹ » du collectionneur commanditaire. Entre 1973 et 1976, les pièces de *Canal Street* ont bien été écrites à partir d'une série de collages (bandes magnétiques, amorces et composants électroniques trouvés dans la rue qui donne son titre à l'œuvre) du même nom, et de textes manuscrits fixés sur ces planches. Pourtant les publications de *Canal Street* ne les incluent pas : Gianni Bertini consacre une édition à *Canal Street*³² (1986) pour lequel il réalise une reliure sculpturale, toute en rouages noirs, ainsi que des

²⁶ *Foules*, Guy Schraenen Éditeur, 1976 ; seuls deux abécédaires ont été publiés : *Abécédaire*, Voix Éditions, 2008 ; *Abécédaire N° 6 - « Clef de Sol » - été 2007*, Besançon, Frac Franche-Comté, 2015 (Ieporello).

²⁷ Sur l'œuvre plastique et les livres d'artistes de B. Heidsieck, voir Frédéric Acquaviva, *Bernard Heidsieck : ici Radio Verona, et autres écritures/collages dans la collection F. Conz*, éditions K, Verlag für zeitgenössische Kunst und theorie, 2010.

²⁸ B. Heidsieck, *Poème partition « F »*, livre + CD, Saint-Pierre, Le Corridor bleu, 2001.

²⁹ B. Heidsieck, *Partition V*, Livre + CD, *Le Bleu du ciel*, *op. cit.*

³⁰ B. Heidsieck, entretien avec F. Acquaviva, *op. cit.*, p. 116.

³¹ *Id.*

³² Document en ligne consulté le 29 septembre 2022 :

<<https://www.artcurial.com/index.php/fr/lot-bertini-gianni-canal-street-s-l-bernard-heidsieck-1986-4157-166>>

gravures originales dont trois en « pop-ups ». Seules les partitions tapuscrites y sont lisibles. La suivante se fait sur disque vinyle³³, et inclut la reproduction d'une série de photographies réalisées par Françoise Janicot au cours de la lecture intégrale au Centre Pompidou en 1988. Enfin, le livre-disque paru chez Al Dante en 2000 ne reproduit pas non plus les planches ni les textes originaux, mais la partition des textes enregistrés.

Les publications aux éditions de l'Ariane ne dérogent pas à cette constante : les textes qui y sont publiés ne sont pas des poèmes sonores. Elles ont cependant ceci de spécifique au regard de ses autres publications d'artiste que le poète y est cette fois intervenu directement dans l'espace du livre, prenant en charge la part graphique sur un mode qui n'est pas celui de la planche reproduite comme c'est le cas dans les autres éditions (fig. 8).

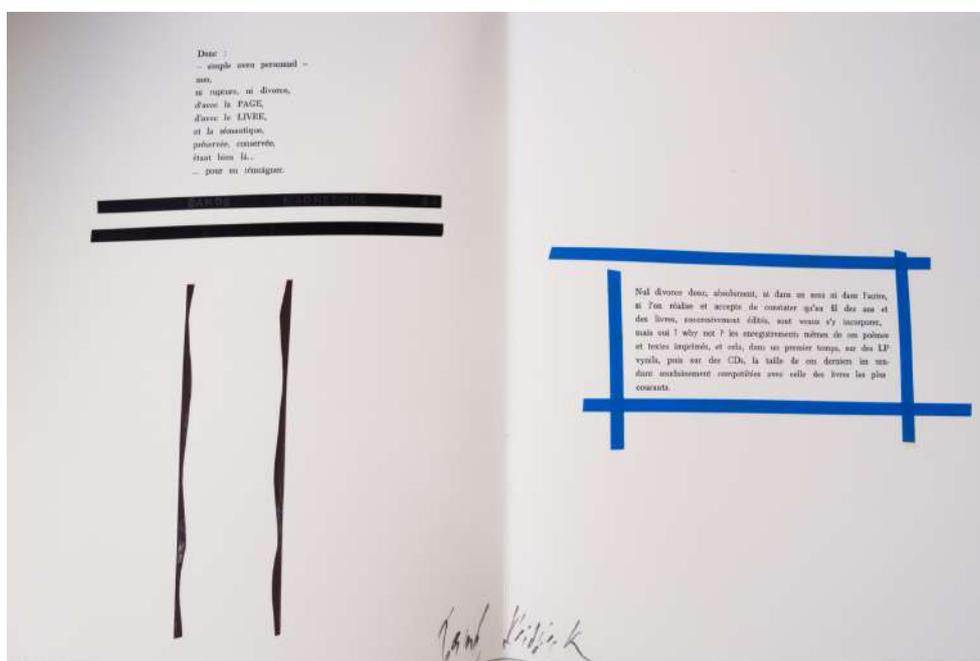


Fig. 8 : B. Heidsieck, *C.Q.F.D*, Nice, éditions de l'Ariane, s.d., non paginé © ADAGP.

Il s'y négocie une mise en espace du texte non partitionnelle (le texte n'étant pas prévu pour être oralisé) avec des bandes magnétiques selon une configuration inédite, où aurait pu s'opérer ce rapprochement jusqu'alors refusé. De fait, le texte publié est une réflexion sur la mise en livre, et son apparent paradoxe : le poète y précise que, dans le poème-partition, « la page subsiste », restant « le support naturel, habituel du poème, mais métamorphosée en un tremplin destiné à lui permettre de se tenir et transmettre "debout"³⁴ ». L'usage des bandes

³³ B. Heidsieck, *Canal Street*, SEVIM / B. Heidsieck, 1986, 3 disques vinyles 33t, 30 cm, sous coffret illustré d'une photographie de B. Heidsieck.

³⁴ B. Heidsieck, *C.Q.F.D*, éditions de l'Ariane, s.d., non paginé.

magnétiques, et amorces colorées est une constante dans les collages de Bernard Heidsieck. Tour à tour en dialogue avec l'écriture manuscrite ou les lettres découpées dans les planches comme celle de *Canal Street*, elles apparaissent ici directement dans l'espace paginal, différant d'emplacement pour chacun des sept exemplaires réalisés à la main, encadrant, soulignant, rythmant le court texte où Heidsieck y fait précisément référence :

Or donc ces bandes magnétiques sont ainsi utilisées dans mon travail, et en quelque sorte ma pratique naturelle de la Poésie, non seulement comme matériau, de prime abord, sonore, mais comme matériau visuel complémentaire, en tant qu'éléments fondamentaux de ces divers collages³⁵.

La virulence des premiers manifestes, clamant la nécessaire sortie du livre par une poésie qui y étouffe, ne doit pas ainsi mener à des conclusions trop hâtives. Bernard Heidsieck n'a non seulement jamais abandonné l'imprimé, mais il n'a pas non plus déserté le livre. Un parcours dans ses publications, réalisées dans un premier temps en collaboration avec des artistes ou avec des éditeurs de livres d'artistes, confirme une prégnance donnée au poème en performance qui l'amène à interroger sans cesse les modalités de publication possibles d'une poésie prévue pour l'action. Du travail graphique poussé sur les tapuscrits à l'invention de solutions pour dissimuler des disques dans des pages, il s'agit chaque fois de rechercher des solutions d'intégration du son et de l'action dans le livre qui ne soit pas métaphorique, mais joue pleinement de la matérialité des supports, du dialogue et de l'interaction des médiums. Ni dé-livrée ni en-livrée, la poésie action travaille les circulations.

³⁵ *Id.*