

# Bernard Heidsieck : de la poésie sonore à la poésie de la quotidienneté

Atsushi KUMAKI  
Université Waseda (Japon)  
Département de Lettres  
boblanchet@outlook.com

Recibido: 30/10/2012

Aceptado: 22/03/2013

## Résumé

La poésie sonore a exercé un développement assez particulier dans la poésie contemporaine française. Le présent article a pour but de la positionner dans le contexte de la poésie contemporaine –et surtout avant-gardiste– et de savoir quel rôle y joue Bernard Heidsieck, poète central de la poésie sonore. On sait bien que la poésie sonore dérive du mouvement artistique du lettrisme et qu'elle subit une influence du leader de ce mouvement : Isidore Isou. Certes on peut très facilement trouver une ressemblance théorique entre la poésie sonore de François Dufrené qui participait lui-même au mouvement et la poésie phonétique d'Isou. Mais Bernard Heidsieck, n'ayant rien à voir avec le mouvement, faisait référence à un poète : Antonin Artaud. Le présent article focalise la différence fondamentale entre la poétique de Heidsieck et la poésie sonore précédente, et met en lumière quelle fut l'influence d'Artaud, face à celle d'Isou, sur l'œuvre du poète.

**Mots clés :** poésie contemporaine, poésie sonore, lettrisme, Bernard Heidsieck.

## Bernard Heidsieck: de la poesía sonora a la poesía de la cotidianidad

### Resumen

La poesía sonora representa un desarrollo bastante particular en la poesía contemporánea francesa. El presente artículo intenta situarla en el contexto de la poesía contemporánea y entender qué papel desempeña Bernard Heidsieck en ello, poeta central de la poesía sonora. Sabemos que la poesía sonora derivó del movimiento artístico del lettrismo y que está bajo la influencia del líder de este movimiento: Isidore Isou. Podemos encontrar una semejanza teórica entre la poesía sonora de François Dufrené que participaba en dicho movimiento y la poesía fonética de Isou, pero Heidsieck no tenía nada que ver con el movimiento y hacía referencia a un poeta: Antonin Artaud. El presente artículo aborda la diferencia fundamental entre la poética de Heidsieck y la poesía sonora precedente, y explora la influencia de Artaud frente a la de Isou.

**Palabras clave:** poesía contemporánea, poesía sonora, lettrismo, Bernard Heidsieck.

## Bernard Heidsieck: from the sound poetry to the poetry of everydayness

### Abstract

Sound poetry presents a particular development in French contemporary poetry. This article aims at positioning it in the context of contemporary poetry –especially avant-garde poetry– and at explaining the role played by Bernard Heidsieck, a central poet of sound poetry. We know well that sound poetry derived from the artistic movement of *lettrism* and that it received the influence of this movement's

leader, Isidore Isou. Certainly, we can easily find a theoretical resemblance between the sound poetry of François Dufrené, who participated in the movement, and the phonetic poetry of Isou. But Bernard Heidsieck, having nothing to do with the movement, referred to a poet: Antonin Artaud. The present article focuses on the fundamental difference between the poetics of Heidsieck and the previous sound poetry, in order to clarify Artaud's influence as contrasted to the influence exerted by Isou.

**Key words:** contemporary poetry, sound poetry, lettrism, Bernard Heidsieck.

**Sommaire :** La poésie contemporaine comme modernité négative. La négativité de la poésie phonétique. Bernard Heidsieck, lecteur d'Artaud. Le sempiternel, le langage et le quotidien.

#### Referencia normalizada

Kumaki, A. (2014). « Bernard Heidsieck : de la poésie sonore à la poésie de la quotidienneté ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Vol. 29, Núm. 1: 111-125. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_THEL.2014.v29.40397](http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.2014.v29.40397)

### La poésie contemporaine comme modernité négative

Joë Bousquet, dans une chronique des *Cahiers du Sud*, traite des *Fleurs de Tarbes* de Jean Paulhan. Comme on le sait, dans ce célèbre livre, Paulhan critique les « Terroristes » qui refusent le lieu commun ou le cliché<sup>1</sup>. Leurs fautes, selon l'auteur, consistent en deux points :

L'un est que la Terre admet couramment que l'idée *vaut mieux* que le mot et l'esprit que la matière : il y a de l'un à l'autre différence de dignité, non moins que de nature. Telle est sa foi, et, si l'on aime mieux, son préjugé. Le second porte que le langage est essentiellement dangereux pour la pensée : toujours prêt à l'opprimer, si l'on n'y veille. La définition la plus simple que l'on puisse donner du Terroriste, c'est qu'il est *misologue* (Paulhan, 1990 : 75).

Qu'a mis en évidence Bousquet dans ce livre ? C'est le fait que Paulhan a poussé la critique des Terroristes jusqu'au bout : à l'origine, l'idée ne peut se distinguer du mot et si la pensée était privée du langage, elle ne serait qu'illusoire. Dans la littérature, le langage est un objet de la pensée, mais en même temps il est inséparable d'elle. D'où Bousquet affirme que l'auteur des *Fleurs de Tarbes* a tiré au clair un paradoxe fondamental de la littérature :

Il [Paulhan] appliquera la méthode la mieux éprouvée de la connaissance à connaître les instruments de la connaissance et verra percer l'instant où c'est la méthode qu'il faut sacrifier si l'on veut bannir l'arbitraire. Il a voulu donner la vérité dans son aventure et sous une forme concrète, sous une forme si absolue que sa définition n'en sera que le cas particulier. Nous

---

<sup>1</sup> Les Terroristes, tels que les appelle Paulhan dans son livre, sont des fondamentalistes qui tentent d'arriver directement au but en faisant abstraction du processus. Leur but est la pensée crue qu'on exprimerait par le langage. Mais pour Paulhan, comme nous le verrons plus tard, la pensée crue n'existe pas ; au contraire, ce qu'on croit pensée qui existerait avant le langage n'est qu'un épiphénomène produit par les activités langagières.

touchons au point le plus vif de l'angoisse de l'homme qui veut à tout prix oublier que la vérité est peut-être un fait d'invention (Bousquet, 1981 : 148).

En un mot, la littérature –et pour Paulhan, au fond, toute activité langagière– est une recherche du langage par le langage. En cela, elle se distingue nettement de la linguistique qui suppose que le langage peut être objectivement traité. En ce sens, pour Paulhan, les rhétoriciens et les terroristes, qui semblent s'opposer, ont un point commun important : croire à des lois hors du langage (Paulhan, 2009 : 332-333). Autrement dit, ils ont une authenticité qu'on ne peut gagner qu'en dépassant le langage alors qu'il n'existe pas d'extérieur du langage. C'est pour cela que Paulhan ne prend pas parti pour les rhétoriciens ni pour les terroristes. C'est dire qu'il n'évite pas la fausseté par laquelle il faudrait plutôt commencer : la littérature consiste à cette fausseté –« rêves et superstitions », selon son terme (Paulhan, 1953 : 80),– d'où ne peuvent jamais sortir ni rhétoriciens ni terroristes qui aspirent à la « méthode littéraire » par laquelle ils pourraient exprimer clairement et distinctement leur pensée.

Pour Paulhan, la méthode littéraire et surtout poétique est illusoire, c'est-à-dire abstraite du langage. Et la connaissance à laquelle on peut arriver par cette méthode est aussi illusoire. Même si l'on arrive à une connaissance qui paraisse claire et distincte, son nœud inextricable avec la méthode la pousse à l'obscurité. Et c'est inévitable. Il s'agit dès lors, à partir des « rêves et superstitions », de « purifier son inspiration de tout son savoir et de débarrasser son esprit de ses structures apparentes » (Bousquet, 1981 : 151). La connaissance n'est pas accumulation, mais dépouillement.

Or ne peut-on pas dire que la poésie contemporaine s'est effectivement consacrée à ce dépouillement ? Depuis le futurisme ou le dadaïsme, la poésie du XX<sup>e</sup> siècle semble se développer en excluant des éléments inessentiels et qui se détournent de ce que chaque poète considère comme essence de la poésie. La poésie de la « modernité négative »<sup>2</sup>, fût-elle trop diversifiée pour être rangée dans une ou deux lignées et bien qu'elle ne forme pas de groupe littéraire (Gleize, 1992 : 124), se soumet à « l'impératif de la lettre, du signifiant » (Pinson, 1995 : 52) et les poètes littéralistes « entendent mettre à nu les mécanismes du langage et tendent vers une écriture débarrassée des images, qui s'efforce de dire le réel *tel quel* et de faire de la page une sorte de théâtre ou de "table mentale" où des énoncés minimaux se

---

<sup>2</sup> C'est Emmanuel Hocquard qui se sert de ce terme pour expliquer une tendance de la poésie française d'après-guerre. Il ne faut pas oublier la double signification du mot « négatif » : c'est plutôt pour se plaindre « que cette poésie –ou ces poésies– sans écoles se soit brusquement mise à faire école (si modestement que ce fût), que ces écritures sans modèle soient devenues des modèles pour d'autres » (Hocquard, 1988 : 31), que pour légitimer la poétique de la littéralité, que Hocquard adopte cet adjectif ; mais la méthode littérale n'en est pas moins une méthode négative au sens qu'elle consiste à refuser les processus figuratifs et à procéder à « la dénudation des mécanismes du langage » (Rabaté, 2001 : 437).

trouvent mis en observation » (Maulpoix, 2009 : 84). Et plus radicalement, la poésie d'avant-garde a peu à peu détruit et épuisé le langage jusqu'à l'impossibilité de communiquer.

En réaction à cette tendance, depuis les années 90, apparaissent bien des recherches sur le lyrisme de la poésie contemporaine. Certes il ne s'agit plus du lyrisme romantique où les poètes se consacraient à l'effusion de sentiments subjectifs : la subjectivité exprimée s'est appauvrie et ne mène plus au sublime, mais il est sûr que le lyrisme contemporain se démarque et contraste avec la poésie littéraliste (Maulpoix, 2009 : 92).

### La négativité de la poésie phonétique

La poésie sonore, née en 1958 et baptisée par François Dufrêne<sup>3</sup>, serait un des mouvements réductionnistes les plus radicaux : elle a abandonné signification, harmonie, etc. et entre autres elle a libéré la poésie de la page.

Dufrêne, un des fondateurs de ce mouvement, a commencé sa carrière littéraire dans le mouvement lettriste avec Isidore Isou.

La poétique du lettrisme, qu'a théorisée Isou, participe évidemment de la modernité négative. Bien entendu, ce n'est pas un hasard car Isou lui-même tient toujours compte de l'histoire de la littérature et de sa tendance (Isou, 2003 : 45). Effectivement, dans l'*Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*, célèbre manifeste du lettrisme, il commence par ranger les poètes depuis Baudelaire dans un développement historique de la poésie et, non sans vanité, se situe au dernier point culminant du développement.

Selon Isou, comme selon beaucoup d'autres, c'est Baudelaire qui constitue dans l'histoire de la poésie française un point charnière (Isou, 1947 : 24). Et ce que voit Isou dans la poésie de Baudelaire, c'est son aspect *ciselant* où le poète élimine un élément étranger à la poésie : l'anecdote. Et depuis Baudelaire, la poésie française se dépouillera peu à peu de son extérieur et se minimalisera alors que, dans la poésie d'avant Baudelaire, qu'Isou qualifie d'*amplique*, « le poème est une forme entière moulée sur un centre extérieur qui l'unifie » (Isou, 1947 : 93). L'extérieur, ce sont des choses déjà faites et qui n'ont par là aucune créativité car elles sont déjà là avant le poète qui crée. La poésie amplique s'est donc hypertrophiée et s'est tournée vers le dehors en dépassant le poète lui-même alors que la poésie ciselante,

---

<sup>3</sup> Certes, les activités poétiques qu'on appellerait poésie sonore existent depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, mais il faut remarquer deux choses : avant Dufrêne, les poètes ne pensaient pas à l'utilisation de microphone et de magnétophone, et plus exactement, celle-ci ne fait pas partie de la production de poèmes ; et comme nous le montrerons plus tard, depuis Dufrêne, les poètes, dont le représentant est Heidsieck, tentent d'inventer une nouvelle relation entre poésie et texte. C'est pourquoi nous appellerons « poésie sonore » certains poèmes représentés avec des sons depuis Dufrêne et « poésie phonétique » ceux de Schwitters et de Ball, etc.

en se concentrant sur les matières mêmes du poème, décompose et dissèque le poème du point de vue de la matérialité. Pour les poètes ciselants, il ne s'agit que d'« éléments constitutants du poème en soi » (Isou, 1947 : 93).

Isou trouve donc, en situant Baudelaire à la charnière, deux mouvements antagonistes : vers l'extérieur et vers l'intérieur. Mais qu'y a-t-il au bout du mouvement vers l'intérieur de la poésie ciselante ? Ainsi Isou met en cause le subjectivisme du ciselant (Isou, 1947 : 122-123). Le sujet ne peut être dissocié car il est un des « noyaux insolubles ». Les poètes ciselants, en approfondissant leur matériel poétique jusqu'au bout, arrive à un point immatériel qu'est le sujet.

Ainsi, Isou conclut-il, les derniers poètes ciselants –dadaïstes et surréalistes– se tournent vers le spiritualisme et l'occultisme.

Du point de vue de la communication, le ciselant se consacre exclusivement au contenu de la communication, mais au bout de la destruction excessive du matériel de sa poésie, celle-ci tombe dans l'impossibilité d'être communiquée. Certes la poétique d'Isou qui abandonne toute signification et toute image évoquée par les mots, est celle d'un ciselant, mais aussi, comme une charnière, d'un post-ciselant qui revient à la méthode amplique pour récupérer la possibilité de communication. Pour ce leader du lettrisme, la communication repose sur l'objectivité ; l'obscurité du subjectif empêche –même partiellement– sa communication. Or pour Isou il faut que la poésie soit « communicable à tout le monde » (Isou, 1947 : 131), c'est-à-dire totalement.

Mais comment faire ? Une même chose, l'un peut la comprendre et l'autre ne le peut. Isou ne manque pas d'en tenir compte. C'est pour cela qu'il distingue la communication et la compréhension : celle-ci ne peut être réalisée qu'à travers les subjectivités du poète et du lecteur ; par contre celle-là est le fait que le poète transmette quelque chose au récepteur –pour la poésie lettriste qui ne consiste que dans la réalisation phonétique et orale, il s'agit de l'auditeur– et ce quelque chose ne doit pas être immatériel ni même spirituel. Pour le lettrisme, c'est la voix elle-même, non pas le message qu'elle transmettrait :

Les constructions se réalisant par des éléments compris, sans un passé qui puisse les abstractiser (sic), une éducation lettriste s'acquerra facilement, presque sans aucune nécessité. Le lettriste ne doit rien expliquer. C'est comme lorsque l'on écoute un discours à une grande distance. On n'entend pas clairement de quoi il s'agit. Ce que l'on perçoit, c'est un mouvement de voix, c'est leur démarche : ce qui est général, et non pas ce qui est mensonge et qui demande une compréhension raffinée. Surtout, ce qui a été discuté dans le lettrisme a toujours été clair. Le sujet est à la portée de tous et le sens que toi, lecteur, va lui donner, est exactement à ta mesure. Comme dans une œuvre musicale, le public doit *aimer* la création, ce qui sera *le seul genre de critique possible en attendant*. Le critique ne peut comprendre dans le lettrisme plus que l'intention, le sujet que le créateur a voulu transmuter par l'œuvre. Il ne s'agit plus –comme dans le ciselant– d'une compréhension qui s'ajoute à l'œuvre. Une réalisation lettrique ne sera *que* ce que l'on observera *sur* elle (Isou, 1947 : 133).

Ainsi pour réaliser totalement la communication poétique, il faut que le poète soit ignorant et « qu'il n'a[it] pas encore de quoi connaître » (Isou, 1947 : 136).

Il va de soi que ce qu'a hérité la poésie sonore de la théorie lettriste et isouienne, c'est la sensibilité à la communication car la voix peut réaliser une communication plus rapide et spontanée que la poésie écrite et desséchée par les poètes ciselants. Et il faut remarquer que la possibilité de communiquer dont parle Isou ne provient que de la privation de la signification et même des mots. Mais les poètes qui développeront la poésie sonore –notamment François Dufrêne qui est sorti du mouvement lettriste et Bernard Heidsieck– trouveront, influencés chacun par la poétique d'Antonin Artaud, une autre voie de communication sans aucune privation de signification ni de texte.

### **Bernard Heidsieck, lecteur d'Artaud**

C'est en 1958 que François Dufrêne a présenté un poème « infra-lettriste » (Dufrêne 2005b) intitulé *Tombeau de Pierre Larousse*. Infra-lettriste parce que ce poème, mettant en relief des mots compréhensibles lors de la représentation orale, revient aux mots –au texte où se mélangent lettres majuscules et minuscules– que le lettrisme avait abandonnés. Bien que Dufrêne remarque l'obéissance de ce poème aux lois lettristes (Dufrêne, 2005a : 159-160), il est indubitable que le rôle indispensable que joue le texte –les auditeurs recevront ce poème en se référant au texte– transgresse la théorie de la poésie lettriste.

Si la poésie sonore n'avait que le lettrisme comme origine, et qu'elle ne participait, comme certains chercheurs le croient, que d'une tendance réductionniste de la modernité négative (Maulpoix, 2009 : 88-89), le poème de Dufrêne ne serait qu'exceptionnel. Mais ne peut-on pas voir un autre courant poétique dans la poésie sonore, un courant non réductionniste ?

Les activités poétiques de Bernard Heidsieck n'ont jamais, bien que celui-ci ne cesse de proclamer la libération du poème à l'égard de la page, amené à l'abandon définitif du texte. Pour lui, il s'agit toujours de la relation entre la poésie et le texte. Et de ce point de vue, il est intéressant d'observer qu'il ne considère aucunement le lettrisme ou le dadaïsme comme des origines de la poésie sonore (Heidsieck, 2001b : 190). Ce n'est pas seulement parce que, comme il l'avoue dans une interview (Collet & Heidsieck, 2010 : 6-7), il n'a lu *L'Introduction* d'Isou que dix ans après sa publication, mais aussi parce que la rupture entre la poésie sonore de Heidsieck et la poésie lettriste est moins occasionnelle que théorique.

Comme nous l'avons vu, la poétique lettriste d'Isou, encore qu'il déclare avoir dépassé la poésie ciselante développée depuis Baudelaire, garde encore un aspect ciselant, c'est-à-dire réductionniste, dans sa méthode : il en a fini avec le mot et sa signification. Et pour ce faire, le poète doit être ignorant et refuser de transmettre quelque chose. La poétique lettriste reste encore subjectiviste dans la mesure où l'environnement de la réalisation du poème et la méthode dépendent du poète, alors qu'Isou voulait s'écarter du subjectivisme de la poésie ciselante et du spiritualisme qui en résulte parfois. Heidsieck tient bien compte de ce subjectivisme du lettrisme. Il n'accepte donc pas la contribution du lettrisme à la poésie sonore :

Le lettrisme, enfin, n'a pas compris qu'avec le magnétophone était né un nouveau stylo, une nouvelle machine à écrire, et qu'avec la bande magnétique, ce nouveau médium, pouvait et allait s'opérer un renversement à 180 degrés du texte, cela quant à sa facture et quant à sa transmission. Or ce fut là le tremplin de départ de la Poésie Sonore. L'outil commun à partir duquel se sont développés ses courants multiples. C'est donc peu dire que ses soucis propres l'ont conduite bien loin des « trouvailles » du Lettrisme. Justifiant par en quelque sorte, plus que ses désintérets, son ignorance de ce mouvement (Heidsieck, 2001b : 191).

Pour la poésie sonore de Heidsieck, le magnétophone et la bande magnétique servent à briser la centralité du poète et à émanciper la poésie du subjectivisme de la poésie ciselante. C'est cela qui compte, libérer la poésie du papier et la relier à la société. Pour ce faire, il se peut qu'il n'ait pas besoin de réciter à haute voix, que la récitation, du moins, ne soit pas la condition nécessaire et suffisante.<sup>4</sup>

Heidsieck s'accorde avec la perspective d'Isou selon laquelle, depuis Baudelaire, la poésie prend une tendance réductionniste qui durerait jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, au contraire d'Isou qui se situe lui-même à la charnière de l'époque où la poésie ciselante se convertit à une nouvelle poésie amplique, Heidsieck y situe Artaud :

Le cri d'Artaud est apparu comme le point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire.

Celle-ci, en effet, depuis un peu plus d'un siècle, formellement, en s'étant axée progressivement, davantage et davantage, sur elle-même, s'est en fin de compte, toute entière, à l'extrême aboutissement de cette course, à l'extrême limite de cette tension, de cette concentration, de cette quête d'elle-même, toute entière résumée dans le cri d'Artaud.

Cri-charnière cependant, Cri-charnière, aussi. Car il a brûlé la page avec lui. 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, brûlés (Heidsieck, 2001b : 102).

Le dualisme entre centripète et centrifuge dont parle Heidsieck dans ce passage correspond strictement à celui d'Isou entre ciselant et amplique, c'est Isou lui-même qui les a intégrés (Isou, 1947 : 91). Dès lors, si Heidsieck prend le cri d'Artaud comme charnière entre la poésie centripète et la poésie centrifuge, cette charnière remplacerait Isou qui prétend couper court au développement de la poésie ciselante et déclencher une nouvelle poésie amplique. Selon Heidsieck, donc, le sujet d'Artaud a subi le passage du centripète au centrifuge, c'est-à-dire d'« un resserrement identitaire » à une « possibilité de subjectivation ouverte » (Wedell, 2010 : 56) ; et cette dernière caractérise la poétique du dernier Artaud :

---

<sup>4</sup> Heidsieck précise que la poésie sonore même n'est qu'un mi-chemin de sa poétique : « La VOIX, en fait, ne me paraît être que l'une des composantes d'une véritable transmission publique d'un texte. Je dirais même, qu'à la limite, son rôle m'y apparaît comme secondaire » (Heidsieck, 2001b : 308-309). C'est pour cela que la poétique de Heidsieck conduit à la poésie action. Et c'est cela qui écarte théoriquement Heidsieck d'Henri Chopin qui, en insistant toujours sur la voix et en voulant élargir sa capacité, lui fait subir déformation et dépersonnalisation. Voir Chopin (1973 : 68).

Ce trop-plein fulgurant, dans un renversement d'axe tragique, s'est projeté sur le monde et l'extérieur par ce cri de déchirure : cri 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. Leurs sens. Celle, en somme, ou celui de la communication. Simplement (Heidsieck, 2001b : 102-103).

Ce qui est le plus important pour notre recherche, c'est que Heidsieck devine avec perspicacité le double aspect du cri d'Artaud : dans le mouvement centripète, son cri fonctionnait comme une expression de la faiblesse causée par l'antérieur – dans le domaine théâtral, c'est le texte– qui détermine préalablement la pensée et les comportements du sujet. Dans ce cas le cri est toujours lancé à l'antérieur, Dieu, ancêtres, destin, etc. De ce point de vue le cri peut être pris pour une aspiration à la liberté. Liberté de l'intérieur prédéterminé par l'antérieur et mise sous le joug de l'extérieur. C'est pourquoi, dans le développement de la poésie française, selon Isou, le surréalisme, qui demande radicalement et même politiquement l'émancipation de l'intérieur, est un des représentants de la poésie ciselante et centripète<sup>5</sup>. En effet, dans la théorie théâtrale développée dans *Le Théâtre et son Double*, Artaud considère le cri ainsi et il suppose une dualité entre le sujet et son extérieur. En outre, comme les poètes ciselants dont parle Isou le faisaient dans le domaine poétique, en retranchant beaucoup d'éléments inutiles et inessentiels du théâtre – paroles quotidiennes et aspect psychologique de l'acteur–, il met l'accent sur la subjectivité, ne fût-elle que vide et privée de l'intériorité, de l'acteur. Mais ce n'est pas, pour Heidsieck, la nouveauté d'Artaud. Ce qu'il appelle « la bombe Artaud » (Heidsieck, 2001b : 193) consiste dans le fait que celui-ci s'aperçoit que l'intérieur infligé par l'extérieur n'est qu'une invention et qu'au fond le subjectivisme vers lequel se tourne la poésie ciselante n'est qu'illusoire car « il n'y a pas de dedans, pas d'esprit, pas de conscience, rien que le corps extérieur, ce n'est pas un secret mais un fait : moi » (Artaud, 1984b : 457). Donc, si, pour la poésie sonore, la page paraît un joug qui enchaîne la poésie dans la deuxième dimension, c'est que la page même accepte en même temps le thème de l'émancipation de la page, qui peut être un point de départ de la poésie. Le cri d'Artaud a la même équivocité. Comme Heidsieck trouve une charnière dans le cri dont traite Artaud dans *Le Théâtre et son Double*, son cri passe effectivement par un changement grave concernant la complicité entre l'acteur et le texte. Certes l'origine du cri artaldien était une « faiblesse » causée par une sorte de double entrave entre la scène sur laquelle

---

<sup>5</sup> La poétique surréaliste représente en effet le réductionnisme et le subjectivisme que remarque Isou : « L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs. La poésie le lui enseigne » (Breton, 1988 : 322). La poésie anarchique faite d'illogisme surréaliste relève du sujet qui crée. Ainsi, du moins à l'époque du *Manifeste du Surréalisme*, Breton croyait qu'à travers un poème surréaliste on peut arriver à l'inconscient du poète.

l'acteur doit réaliser des actes physiques, et le texte qui montre des idées métaphysiques et les lui impose, ce qui suppose l'antériorité du texte par rapport à l'acteur. Mais dans un chapitre « L'Athlétisme affectif », l'acteur se trouve clairement antérieur au texte pour recevoir les demandes d'actes qu'il lui impose. L'acteur doit s'exercer et surtout raffiner ses souffles pour recevoir « un sentiment que l'acteur n'a pas » (Artaud, 1978 : 129). Il va sans dire que le cri est un des souffles que l'acteur doit contrôler.

De ce point de vue, ce qu'on peut voir dans *Le Théâtre et son Double* est un renversement de la relation entre l'acteur et le texte. Et pour le dire formellement, l'avant et l'après. C'est ce renversement qui caractérise la philosophie qu'il a développée à la fin de sa vie. Artaud l'a mis en cause dans un petit texte publié après sa mort sous le titre de « Notes pour une "Lettre aux Balinais" ». En réfléchissant toute sa vie sur le moi et son extérieur, Artaud arrive là à la notion de « motilité ». Il se demande au début de ce texte : « Qu'est-ce que la motilité ? » Et répond tout de suite : « C'est le pouvoir de se faire soi-même corps » (Artaud, 2004 : 1468). La motilité reste toujours antérieure à l'existence du corps. Le moi, inséparable de son propre corps, subit dès lors la détermination matérielle de la motilité. Tout est donc en mouvement. Et le fait par lequel nous passons est aussi en mouvement, car « c'est en mouvement qu'il est vécu / et n'existe pas hors le mouvement » (Artaud, 2004 : 1476). Or Artaud remarque-t-il le « sujet en procès » qui, en souffrance, ne se fixe jamais ? Veut-il dire comme Julia Kristeva que « le sujet unaire qu'a découvert la psychanalyse n'est qu'un moment, une phase d'arrêt, disons une *stase*, excédée par le mouvement et menacée par lui » (Kristeva, 1972 : 13) ? Artaud va plus loin avec le même renversement que nous avons vu dans *Le Théâtre et son Double*. Il ne s'agit plus de la motilité qui serait l'origine des choses ni du sujet en procès indéterminé dans la motilité, mais de l'arbitraire qui exerce *retrospectivement* une influence sur elles : « Ce qui caractérise les choses est qu'elles n'ont absolument pas de loi / et que mon arbitraire propre y règne / qui en fit des choses et va les anéantir » (Artaud, 2004 : 1477). Autrement dit, le moi artaldien peut prendre la motilité qui devrait être antérieure à son existence pour une simple invention faite par son caprice. Artaud croit, à la fin de sa vie, qu'il n'existe pas l'antérieur ni le transcendantal. S'il semble qu'il les invoque, c'est parce qu'il en tire parti pour décrire le monde où il vit. Là on peut trouver une complicité entre la motilité et le moi. C'est la complicité entre le moi et son antérieur. Pour Artaud, tout antérieur –le passé et le transcendantal– n'est qu'illusoire, mais c'est le moi qui invente rétrospectivement cette illusion car le présent où on vit est un creuset où se mélange la réalité et l'illusion tellement irréversiblement que l'une ne peut se détacher de l'autre. Si le mot « sempiternel » apparaît souvent dans les cahiers qu'il a laissés à la fin de sa vie, c'est parce que le présent qu'on vit n'est pas un moment dans la succession du passé au futur, mais où tout se relie inextricablement. Le présent est sempiternel et Artaud, lui aussi, sempiternel (Artaud, 1984a : 50). Après coup, on dégage de ce creuset ce qu'on nomme l'antérieur pour expliquer le présent et le moi. Le jugement de Dieu, de ce point de vue, n'est que son propre jugement. Comme poète, Artaud invente l'antérieur et tire parti de la complicité avec lui.

Lorsque Heidsieck, pour dire adieu à la page, fait appel à la fois « à la page confidente » et « à la page adverse » (Heidsieck, 2001 : 72), il pense sans aucun doute à la complicité de la page et du poète.

Or qu'est le lieu où le poète « invente » au nom de la création ? Cette question ne s'adressera pas seulement à Heidsieck, mais aussi à ceux qui réfléchissent sur l'invention littéraire, Paulhan, Bousquet et Artaud.

### La poétique de Bernard Heidsieck

Les activités de la poésie sonore de Heidsieck pourraient se diviser en trois stades, conformément à trois séries : *Poèmes-partition*, *Biopsie* et *Passe-partout*, mais comme il n'a coupé court à la série *Biopsie* qu'à cause de la mort d'un de ses amis (Heidsieck, 2009 : 7), pour le poète les deux dernières séries sont continues. Il s'agit donc plutôt de deux groupes, *Poèmes-partition* et la série continue de *Biopsie* et *Passe-partout*.

Du point de vue du développement de la poésie de Heidsieck, la différence entre ses *Poèmes-partition* et le reste est claire : ce qui caractérise la première série, c'est, sauf quelques exceptions, que les mots écrits sur la page fonctionnent comme des notes de musique, et que le poème se développe linéairement sans intervention de bruits, ou plutôt les mots apparaissent comme des bruits car il s'agit d'une « délexicalisation généralisée » ou d'une « spectaculaire onomatopéisation » (Bobillot, 1996 : 43) ; et ce qui est commun à la deuxième et à la troisième série, c'est, comme le montrent leurs titres, l'intention du poète de dégager à l'extérieur quelque chose du dedans<sup>6</sup>. Pour Heidsieck ainsi que pour Artaud d'après qui l'intérieur n'est qu'une invention du point de vue de l'extérieur, il n'y a que l'extérieur, et la poésie –pas seulement sonore– a pour but de montrer l'extériorité du monde.

Qu'y a-t-il à l'extérieur ? La réponse de Heidsieck : le quotidien. On peut dire que le deuxième groupe de sa poésie sonore se consacre à savoir comment attacher la poésie au quotidien et lui faire réintégrer la Société. Dans la vie quotidienne, personne ne réfléchit sur la signification des mots utilisés : on échange des mots-signes auxquels on réagit par réflexe comme des animaux. Le destinataire d'une lettre se demande-t-il pourquoi à la fin de la lettre est écrit « bien cordialement » ? Cette expression fonctionne, du moins dans la vie quotidienne, comme un signe

---

<sup>6</sup> En ce qui concerne le titre *Biopsie*, Heidsieck s'explique sur France Culture : « J'ai utilisé ce terme que *Giorno* du reste sans que je le sache a lui aussi utilisé, parce que prenant un morceau de "tissu" autour de moi dans la rue ou dans le quotidien, ou dans des préoccupations aussi bien sociales que personnelles, j'ai essayé, en l'aplatissant face à moi sur la bande, ou avant l'enregistrement sur le papier, d'en faire un travail comme le médecin le pratique » (Donguy, 2007 : 148). Là le texte fonctionne comme la boîte de Petri où les matières sonores se conservent et se développent. Il n'est plus une simple partition. Et, de même, le passe-partout est la clé par laquelle mener la chose à l'extérieur. Avec lui il n'y aura plus aucun mur qui divise intérieur et extérieur.

formel privé de signification. Ainsi, par exemple, dans « Biopsie 6 », ne se répètent que des formules de politesse du début et de la fin de la lettre. Pour Heidsieck, les mots sans signification ne sont pas une invention réalisée seulement par l'inspiration poétique ni par le raffinement de la réflexion artistique, mais ils se trouvent partout et sont enfouis dans la vie quotidienne.

C'est pourquoi Heidsieck insiste sur la technologie : le magnétophone et la bande magnétique sont, entre autres, une voie frayée par laquelle la poésie débouche sur la société extérieure. Heidsieck s'en sert dans une autre intention que celle des artistes de ready-made qui employaient des produits industriels au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il ne s'agit pas d'une utilisation particulière des appareils : toute technologie de communication, le magnétophone pour Dufrêne et la bande magnétique pour Chopin, force la poésie à tomber du sublime lyrique, dans la vie quotidienne :

Entre la spontanéité des « Crirythme » de François Dufrêne, le travail phonétique de Henri Chopin, les « permutations » de Brion Gysin, les poèmes de scène de Robert Filiou, le rituel de certains éléments de Fluxus, les « événements » de Bazon Brock, de Reutersvard... , etc., etc., tous, en définitive, poèmes projetés, concourant à cerner, épier, écorcher l'être par le biais de sa *quotidienneté*, ou au niveau de sa spontanéité. Avec tendresse ou cruauté, qu'importe. Mais avec le souci de se situer en tout état de cause au cœur même des conditionnements ambiants, de chaque jour, de chaque instant. Pour y accuser les coups. Y nourrir un esprit de riposte (Heidsieck, 2001c : 78).

Pourquoi le faire par le biais de la quotidienneté ? Parce que pour Heidsieck le quotidien est le lieu où peut se réaliser la communication et mettre en évidence ce lieu de communication et que, pour le poète, la communication elle-même c'est la mission de sa poésie. Effectivement, la communication est un des intérêts principaux de la poésie de Heidsieck et, par exemple, en définissant poésie/action la lecture de son *Canal Street*, il affirme que le désir de communication pousse le poème à sortir de la page :

Poésie/action, oui, puisque le poème, en abandonnant le confort du papier est conduit au cours de ces « lectures/actions », du gouffre/espace à combler, à tenir, bandé fou, dans son désir dingue de communication ou recommunication (Heidsieck, 2001a : 13).

Notons que Heidsieck utilise une paire de mots « communication/recommunication ». C'est parce que la communication doit se faire avec répétition et continuité. Pour lui, il ne s'agit point du contenu des messages communiqués ni, à la limite, de la manière de communiquer. C'est pourquoi dans « Lettre C » de *Derviche / Le Robert* où le personnage subit des questions répétitives qui lui demandent des mots inconnus et commençant par la lettre C. Une voix pose à maintes reprises des questions qui commencent : « vous connaissais ? ». Mais on ne sait pas qui pose les questions ni pourquoi. Seul l'échange de mots se répète. Dans la préface, Heidsieck dit de ce chapitre ainsi :

*Car qui est qui, dans ce dialogue ? Qui commande et se joue de qui ?... C'est à s'en mordre la langue. Qui le mène, ce jeu ? Tout compte fait ! Il tourne ! Cela est sûr ! C'est tout ! Et perdure... Cela seul est sûr ! Perdure et continue... (Heidsieck, 2004 : 14).*

Il n'y a rien, sauf le fait que la question embêtante et répétitive continue. Mais c'est la condition nécessaire et suffisante de la communication et de la recommunication.

C'est là que la poétique de Heidsieck fait contraste avec celle d'Isou. Ce poète lettriste a tenté de créer un poème incompréhensible, c'est-à-dire un poème qui échappe à toute forme se basant sur les règles linguistiques ordinaires. L'intention d'Isou est claire : la compréhension n'est possible qu'à travers la subjectivité intérieure alors que le poème doit être « objectif et rationnel » pour être « communicable à tout le monde » (Isou, 1947 : 131). En un mot, Isou a nettement divisé la compréhension et la communication et il a voulu obtenir celle-ci au détriment de celle-là. Ainsi, malgré sa déclaration, la poétique d'Isou n'est pas complètement amplique car la compréhension est retranchée. En outre, il relie la compréhension à l'utilisation ordinaire de la langue. Il faut donc, pour la poésie lettriste, « oublier les mesquineries quotidiennes » (Isou, 1947 : 38). Par contre, si Heidsieck affirme que la communication ne se fait que dans le quotidien, c'est parce qu'elle consiste pour lui seulement dans le fait que le message a été reçu par le récepteur, que celui-ci l'ait compris ou non. En ce sens, lorsque Jean-Pierre Bobillot remarque que la communication heidsieckienne tient « moins du communicationnel que du communicatif (comme on dit d'un rire qu'il est communicatif) » (Bobillot, 1996 : 69), il n'a raison que partiellement car, pour le poète, le communicatif doit comprendre le communicationnel.

On ne peut nier que les deux poètes tendent vers la communication. Mais la quotidienneté les divise. Pour le leader lettriste, il faut l'exclure de la poésie alors que le poète sonore, avec un « perpétuel souci de communication » (Heidsieck, 2001b : 139), s'enfonce dans le quotidien.

Selon le terme d'Isou, le quotidien que conçoit Heidsieck est amplique. Il avale tous les incompatibles, logique et illogique, intérieur et extérieur, antérieur et postérieur. De même, pour la création de la poésie sonore, Heidsieck n'accepte pas l'exclusion :

Certains en effet ont *tendance* à exclure de son champ tout ce qui n'a pas été conçu pour et par le magnétophone. Cette position me paraît, personnellement bien trop exclusive quelque [*sic*] soit le rôle joué par ce dernier au cours des années 50, comme je l'ai mentionné précédemment. D'autres curieusement, voudraient exclure de son champ tout recours à la sémantique, en l'enfermant dans une optique purement phonétique. Il va de soi qu'aucun fondement ne peut justifier une prise de position semblable, particulièrement restrictive au demeurant (Heidsieck, 2001b : 228).

Le quotidien de Heidsieck est comparable avec le sempiternel d'Artaud, voire avec le langage de Paulhan. Car tous les trois sont un *lieu qui construit rétrospectivement la pensée de dehors*. Autrement dit, c'est le lieu où n'existe pas la pensée, cette intériorité à exprimer. Pour Heidsieck, la poésie est une

communication dans le quotidien où on se passe de la pensée ; pour Paulhan, la pensée ne peut se distinguer du langage, ce qui l'incite à dénoncer l'illusion des terroristes qu'il y a leur propre pensée au-delà du langage. Les fautes telles qu'il les montre dans son *Entretien sur des Faits divers*<sup>7</sup> ne viennent pas de l'ignorance de chaque personnage, mais elles sont immanentes au langage. Quant à Artaud, s'il déclare que « Tout est sorti de moi, / il n'y a pas de choses, / il y a MOI » (Artaud, 1990 : 114), ce n'est que dans la mesure où le moi n'est qu'un simple recueil de tout ce qui est dit et fait. Le moi vient toujours après et domine tout rétrospectivement.

### **Le sempiternel, le langage et le quotidien**

Notons que dans tous les cas, le moi est doublé : dans le monde sempiternel d'Artaud, il y a d'abord le moi qui est en face d'un ou des ennemis et le moi qui invente cette dualité même, ce à cause de quoi les ennemis et même Dieu font partie du moi. C'est pourquoi Artaud peut dire « tout est sorti de moi ». Ce n'est point la dualité du moi objectif et du moi transcendantal car ce qui divise les deux moi, c'est la distinction avant/après. Comme nous l'avons vu, pour le dernier Artaud, l'après invente rétrospectivement l'avant qui est donc illusoire et sans fondement ontologique. Mais, dans le présent, l'avant et l'après se confondent et s'identifient. C'est pourquoi, comme lecteur, on ne peut distinguer deux sortes du moi et prendre ce poète pour un schizophrène. Il en va de même pour Paulhan : au début des *Fleurs de Tarbes* il condamne les terroristes qui veulent abandonner la rhétorique car personne ne peut penser hors du langage et la rhétorique est une modalité indispensable du langage. Qu'on ne puisse penser sans langage, signifie qu'il n'y a rien avant l'expression faite par les mots. Et s'il semble exister une pensée antérieure à l'expression, c'est que la pensée a été inventée après l'expression faite. Or qui parle ? Même si la pensée n'existe qu'après l'acte de langage, il faut supposer ce qui parle avant l'acte de langage. En fait, le moi qui parle et pense n'est né que dans une circulation du moi et de l'acte de langage, et le moi avant le langage n'est qu'une image dégagée de cette circulation. La dualité du moi de Paulhan, c'est le moi qui n'apparaît qu'après l'acte de langage et l'image du moi qui est censé parler et penser, c'est-à-dire exister avant l'acte. Si bien qu'il n'est pas

---

<sup>7</sup> Ce livre est composé des entretiens de deux personnages au sujet d'événements insignifiants. D'où l'auteur dégage quatre fautes propres à la pensée humaine : confusion de la partie et de la totalité, celle du passé et du futur, celle du moi et de l'autre et celle de l'actuel et du possible. Paulhan affirme qu'il ne faut pas éviter les fautes mais s'en servir. Par exemple, les sanctions des excès de vitesse sur les routes se basent sur la confusion de l'actuel et du possible car l'excès de vitesse ne renvoie qu'au danger d'un accident automobile. Au moment de l'excès de vitesse le conducteur n'en provoque pas encore. Mais elles servent bien à la sécurité routière.

possible de supprimer la rhétorique, qui fait partie du moi, et qu'on ne peut que l'accepter et la diriger dans la circulation entre le moi et le langage.

Pour le poète sonore enfin, il y a une dualité un peu banale entre l'auteur du poème et son lecteur. Selon Heidsieck, le but de la poésie sonore est de libérer et de « catapulte » le poème de la page. « Catapulte », un des mots préférés de ce poète, n'est pas simplement jeter ou faire sortir, ce verbe suppose la rentrée de l'objet catapulté comme l'avion de chasse catapulté doit atterrir sur le porte-avions. Et il est important de noter qu'il insiste sur l'identité de l'auteur du poème et du lecteur :

Il va de soi, dans ces conditions [visualisation du texte par la lecture « vécue »], qu'à de très rares exceptions près, le poète se fera l'exclusif interprète –et pour ces raisons mêmes– de son propre travail, le vœu, sinon l'obligation, d'atteindre un certain « professionnalisme » excluant par contre, d'emblée, le recours au jeu d'acteurs de métier (Heidsieck, 2001b : 230).

Car cette identité donne lieu à la circulation du texte qui a été enfermé par le poète dans la page, et qui en est libéré par le poète lui-même ; en conséquence le texte peut être compris et interprété autrement après avoir été lu à haute voix. Ainsi le poète peut instaurer « de nouveaux rapports avec le texte » (Heidsieck, 2001b : 193). On peut considérer cette circulation comme la quotidienneté dont parle Heidsieck. Faire tomber le poème dans le quotidien et le faire circuler, c'est le pousser à la limite. Car la quotidienneté est un lieu où domine l'arbitraire. Ce n'est pas le lieu où tout est indéterminé et ambigu, mais où, rien n'étant exclu, tout est arbitrairement déterminable et interprétable. Cet arbitraire n'est cependant que rétrospectif car il ne fonctionne que par l'existence d'un poème déjà écrit. C'est pourquoi Heidsieck, au contraire d'Isou, n'abandonne jamais le texte qui déclenche la circulation du poème. Ce qu'a découvert Heidsieck, c'est la quotidienneté où l'arbitraire règne rétrospectivement.

Nous avons émis l'idée, à travers la poétique d'Artaud et la critique de Paulhan, que Bernard Heidsieck avait établi un nouveau moi poétique. Ce n'est pas le moi tragique ou lyrique, mais au contraire le moi libre. Malheureusement ce moi poétique était enfoui dans l'histoire majeure de la poésie contemporaine. De plus, sa poétique n'est pas suffisamment analysée. Mais elle doit être située dans une tradition qui, bien que mineure, subsiste dans l'histoire de la poésie contemporaine, par exemple, la poésie littéraliste, dont le représentant est Emmanuel Hocquard, est évidemment influencée par lui. La poétique de Heidsieck met en lumière un nouvel aspect de l'histoire de la poésie contemporaine.

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Artaud, A., (1978) « Le Théâtre et son Double » in *Œuvres complètes*, T. IV. Paris, Gallimard, pp.7-137.
- Artaud, A., (1984a) *Œuvres complètes*, T. XIX. Paris, Gallimard.
- Artaud, A., (1984b) *Œuvres complètes*, T. XX. Paris, Gallimard.
- Artaud, A., (1990) *Œuvres complètes*, T. XXV. Paris, Gallimard.
- Artaud, A., (2004) « Notes pour une "Lettre aux Balinais" » in *Œuvres*. Paris, Gallimard, Coll. Quarto, pp. 1468-1500.

- Bobillot, J.-P., (1996) *Bernard Heidsieck : Poésie Action*. Paris, Jean-Michel Place.
- Bousquet, J., (1981) « À propos des *Fleurs de Tarbes* » in *Joë Bousquet dans les Cahiers du Sud*. Marseille, Rivages, pp.138-160.
- Breton, A., (1988) « Manifeste du Surréalisme » in *Œuvres complètes*, T. I. Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp.309-346.
- Chopin, H., (1973) « Poésie sonore... après vient la musique » in *Opus international*. N° 40-41, p.68.
- Collet, F. & B. Heidsieck, (2010) « Entretien » in *Cahier critique de Poésie*. N° 19, Marseille, Centre international de poésie, pp.5-12.
- Donguy, J., (2007) *Poésies expérimentales Zone numérique (1953-2007)*. Dijon, Les Presses du Réel.
- Dufrêne, F., (2005a) « L'Après-demain d'un Phonème » in *Archi-Made*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, pp.157-164.
- Dufrêne, F., (2005b) « Ouverture du *Tombeau de Pierre Larousse* » in CD accompagné d'*Archi-Made*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, piste 7.
- Gleize, J.-M., (1992) *A Noir : Poésie et Littéralité*. Paris, Seuil, Coll. Fiction & Cie.
- Heidsieck, B., (2001a) *Canal Street*. Romainville, Al Dante, Coll. Niok.
- Heidsieck, B., (2001b) *Notes convergentes*. Romainville, Al Dante, Coll. &.
- Heidsieck, B., (2001c) *Poème-partition V*. Bordeaux, Le Bleu du Ciel.
- Heidsieck, B., (2004) *Derviche / Le Robert*. Romainville, Al Dante, Coll. Niok.
- Heidsieck, B., (2009) *Passe-partout*. Romainville, Al Dante.
- Hocquard, E., (1988) *La Bibliothèque de Trieste*. Asnières sur Oise, Royaumeont.
- Isou, I., (1947) *Introduction à une nouvelle Poésie et à une nouvelle Musique*. Paris, Gallimard.
- Isou, I., (2003) *Précisions de ma Poésie et Moi : Dix Poèmes magnifiques*. Paris, Exils.
- Kristeva, J., (1972) « Le sujet en procès » in *Tel Quel*. N° 52, pp.12-40.
- Maulpoix, J.-M., (2009) *Pour un Lyrisme critique*. Paris, José Corti, Coll. En lisant en écrivant.
- Paulhan, J., (1953) *La Preuve par l'Étymologie*. Paris, Minuit.
- Paulhan, J., (1990) *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*. Paris, Gallimard, Coll. Folio/Essais.
- Paulhan, J., (2009) « Clef de la Poésie » in *Œuvres complètes*, T. II. Paris, Gallimard, pp. 323-359.
- Pinson, J.-C., (1995) *Habiter en Poète : Essai sur la Poésie contemporaine*. Seyssel, Champ Vallon, Coll. Recueil.
- Rabaté, D., (2001) « Littéralité » in Jarrety, M. (éd.), *Dictionnaire de Poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris, Presses universitaires de France, pp.436-438.
- Wedell, N., (2010) « Tentative de (re)description du *Carrefour de la Chaussée d'Antin* » in *Cahier critique de Poésie*. N° 19, Marseille, Centre international de Poésie, pp.49-56.