

ATSUSHI KUMAKI

Université Waseda

La voix résistant :  
« Révolte contre la poésie » d'Antonin Artaud et  
la poésie action de Bernard Heidsieck

À quoi ont servi les activités poétiques d'Antonin Artaud, dans le contexte de la poésie contemporaine française ? Certes ce poète, notamment sur son tard, ne nous laisse guère d'« œuvre » poétique, mais une « théorie » ; aussi bizarre et parfois loufoque que cette œuvre ait été, elle exerce encore une certaine influence sur les poètes d'avant-garde. Le présent article a pour but de mettre en lumière la « théorie poétique » qu'Antonin Artaud établit dans ses derniers écrits et d'éclairer sa réception par des poètes contemporains. Au centre de la théorie poétique d'Artaud, la voix humaine. Parmi les poètes contemporains, nous parlerons surtout de Bernard Heidsieck, qui met lui aussi la voix au centre des pratiques de sa poésie sonore. Pour ces deux poètes, la voix est un élément indispensable à la réalisation de la « résistance » propre à la création et sans laquelle toute poésie ne serait pas possible.

« Révolte contre la poésie »

Entre 1937 et 1946, Artaud a subi des hospitalisations de force. Parmi les écrits qu'il a laissés pendant ces séjours douloureux, publiés ou non, il en consacre très peu à la poésie. Pour autant, les quelques textes écrits lors de l'internement à l'asile d'aliénés de Rodez ont une importance majeure dans l'œuvre de l'écrivain.

Nous traitons d'abord d'un petit article qui ne compte que trois pages dans son *Œuvre complète* : « Révolte contre la poésie ». Malgré des expressions parfois absconses, le but de ce petit article est clair : préciser quelle est la mission des poètes et où se trouve la difficulté de créer.

Le mot « poésie » est le nom de cette difficulté de la création. Le sens étymologique du terme revient à la création. Les poètes se chargent de produire quelque chose à partir de zéro. Mais est-ce vraiment possible ? Pourrait-on supposer que leur point de départ est « zéro » ? Produire à partir de zéro voudrait dire que, avant de produire, il n'y aurait rien; or, tous les poètes emploient des mots pré-existants.

Être poète, selon Artaud, renvoie à croire aux lois du « Verbe » : « Le poète qui écrit s'adresse au Verbe et le Verbe a ses lois. Il est dans l'inconscient du poète de croire automatiquement à ces lois. Il se croit libre et il ne l'est pas »<sup>1</sup>.

Pour le dire schématiquement, le « Verbe » est, comme le dit la Bible, au commencement, et toujours antérieur au poète qui crée, ce qui rend possible la création poétique et sans quoi il ne pourrait rien produire de communicable. C'est précisément cette chose pourvue d'une antériorité qui fait obstacle à la « poésie », au sens originel du terme. Certes les mots sont antérieurs à la création et même à la pensée, mais ils n'y sont pas extérieurs. Plutôt ils s'y mêlent tellement qu'on ne peut pas nettement les distinguer<sup>2</sup>.

Bien que les mots existent avant que la création ne se fasse, le poète n'est pas en mesure de diviser l'avant et l'après de sa création. Cependant, sans les mots il ne pourrait pas même procéder à la création poétique. La tâche des poètes, c'est de résoudre cette aporie.

---

<sup>1</sup> A. Artaud, « Révolte contre la poésie », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, t. 9, p. 121.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

Or comment procéder à cette tâche qui semble impossible ? Ici, Artaud ne montre pas clairement de réponse à cette question. Cependant il est convaincu de pouvoir accomplir cette mission et trouve une réponse positive dans une œuvre d'un grand poète. C'est pourquoi il dit ainsi à la fin de cet article : « Je ne veux pas me reproduire dans les choses, mais je veux que les choses se produisent par moi. Je ne veux pas d'une idée du moi dans mon poème et je ne veux pas m'y revoir, moi »<sup>3</sup>.

La phrase « les choses se produisent par moi » signifie qu'il n'y a rien avant la création du poète et que même les mots communs à tous ne peuvent se trouver avant lui. Concrètement, cela veut dire que si les mots – le « Verbe » – empêchent le poète de créer, celui-ci se doit d'y résister et de renverser l'ordre des mots et de la création. C'est Gérard de Nerval qui a réalisé cette résistance et Artaud mettra au clair sa stratégie assez étrange dans un projet de lettre.

### « Expectoration » de la poésie

Le 7 mars 1946, à l'asile de Rodez, il écrit une lettre qu'il voulait envoyer à Georges Le Breton qui avait publié l'année précédente deux articles consacrés à l'analyse des *Chimères* de Nerval. Cette lettre révèle bien, selon nous, la « théorie » poétique élaborée par Artaud pendant et après son internement. Il y montre que Nerval se consacre dans *Les Chimères* – et surtout dans « Antéros » – à une « révolte contre la poésie ».

Les deux articles de Georges Le Breton dont il est question sont en premier lieu « La clé des *Chimères* : l'Alchimie », puis « L'Alchimie dans *Aurélia* : "Les Mémorables" ». Comme le montrent les titres, ce qu'il veut démontrer c'est l'influence de l'alchimie sur la poésie de Nerval. Les poèmes des *Chimères* paraissant à l'époque obscurs et énigmatiques, Le Breton se vante d'avoir trouvé

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 123.

« la clé » pour les déchiffrer : il a trouvé à la bibliothèque d'Auch un livre de Dom Antoine-Joseph Pernety, un des auteurs nommés par Nerval dans ses *Illuminés : Les Fables égyptiennes et grecques*<sup>4</sup>. Ainsi Le Breton montre, à l'aide du livre de Dom Pernety, ce que signifient secrètement *Les Chimères*, qui ne sont point le poème d'un fou mais un texte bien calculé, comme programmé. Sans la clé avec laquelle le secret pourrait être décrypté, les calculs et la programmation en jeu dans le texte échapperaient au lecteur.

Selon Le Breton, donc, le système de l'alchimie est antérieur aux vers eux-mêmes. Il va de soi qu'un lecteur peut s'arrêter aux vers, mais il pourra aussi parfois remonter rétrospectivement du vers à son origine, si bien que la découverte de Le Breton conduit à un dualisme de la poésie. Certains lecteurs ne lisent pas seulement les vers, ils visent en même temps un au-delà – c'est-à-dire un extérieur – des vers : ésotérisme, mythologie et influence littéraire des précurseurs, etc. : c'est le double. C'est pourquoi il cite Artaud dans son article, en tant qu'auteur du *Théâtre et son Double*<sup>5</sup>.

Les domaines extérieurs auxquels Le Breton avait recours se doivent d'être antérieurs au poème. Si bien que l'interprétation de Le Breton selon laquelle Nerval se sert de l'ésotérisme ou de la mythologie pour créer une énigme n'est rien moins que de trouver dans le poème une complicité entre le poète et son antériorité. Pour Artaud, cette sorte d'interprétation manque définitivement l'essence de la poésie, ce qu'il appelle « révolte contre la poésie » alors que, selon Artaud, c'est Nerval qui réalise le plus merveilleusement cette révolte poétique parmi d'autres poètes.

<sup>4</sup> G. Le Breton, « La Clé des *Chimères* : L'Alchimie », [dans :] *Fontaine*, n° 44, été 1945, p. 443.

<sup>5</sup> G. Le Breton, « L'Alchimie dans *Aurélia* : "Les Mémorables" », [dans :] *Fontaine*, n° 45, octobre 1945, p. 702-703. Le Breton cite les phrases du « Théâtre alchimique » (A. Artaud, *Le Théâtre et son Double, Œuvres complètes*, 1978, t. 4, p. 47).

Or comment réaliser cette révolte ? Artaud, dans les poèmes de Nerval, surtout dans « Antéros » des *Chimères*, invente un mélange entre poète et personnage. Il affirme que ce mélange se représente bien dans le dernier tercet :

Ils m'ont plongé trois fois dans les eaux du Cocyte,  
Et, protégeant tout seul ma mère Amalécyte,  
Je ressème à ses pieds les dents du vieux dragon.<sup>6</sup>

Car chaque vers signifie, selon Artaud, un moment important de l'action d'Antéros : plongé dans le Cocyte, le héros oublie son origine et surtout sa famille<sup>7</sup> ; ensuite il protège sa mère qu'un Jéhovah tyrannique appelle « traître » ; à la fin, c'est lui qui, au lieu de sa mère, se charge de procréer des descendants. Ces trois moments – oubli, protection et procréation – marque l'attitude caractéristique d'Antéros envers sa mère et la révolte contre « les servages filiaux ». Selon Artaud, ce n'est pas un simple conflit entre les deux races, et si Antéros ne passait pas par l'oubli auquel le conduisent les trois plongées dans le Cocyte, il ne voudrait pas protéger sa mère Amalécyte car son véritable but n'est que, comme le montre le dernier vers, de procréer lui-même ses propres descendants au lieu de sa mère, ou, comme le dit Artaud dans « Révolte contre la poésie », que « les choses se produisent par moi »<sup>8</sup>.

Mais, afin que l'action d'Antéros dans le dernier tercet devienne équivalente à « Les choses se produisent par moi », il faut bien que l'auteur/l'énonciateur qu'est Gérard de Nerval s'identifie avec Antéros, c'est-à-dire avec le sujet de l'énonciation. Effectivement, Artaud les identifie

---

<sup>6</sup> G. de Nerval, « Antéros », *Les Chimères*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, t. 3, p. 320. Artaud, au début de ce projet de lettre, écrit « protégeant toujours » pour « protégeant tout seul ».

<sup>7</sup> Il semble qu'Artaud confonde, exprès ou non, le Cocyte et le Léthé. Selon Geninasca ce 12<sup>e</sup> vers prévoit le temps répétitif montré par le 14<sup>e</sup> vers [J. Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, Baconnière, 1971, p. 281].

<sup>8</sup> A. Artaud, « Révolte contre la poésie », *op. cit.*, p. 123.

souvent : par exemple, il explique le 12<sup>e</sup> vers ainsi : « Ici Gérard de Nerval se tord trois fois contre l'oubli dans lequel « les monarques des dieux » le plongent comme dans un bain de vitriol »<sup>9</sup>.

Dès lors, « les choses se produisent par moi » doit être appliqué aussi bien au poète qu'au personnage. C'est pour cela que, selon Artaud, les vers ne reposent ni sur la mythologie ni sur les Tarots, et qu'Artaud n'accepte pas la recherche des sources de Le Breton qui spéculer sur les antérieurs du poème ; Artaud, lui, affirme qu'il n'y a rien d'antérieur à la poésie nervalienne. Il y a donc un renversement d'ordre que Le Breton n'a nullement pu comprendre. Artaud, lui, souligne la relation renversée entre fils et mère : cette inversion permet à Antéros, fils, de procréer au lieu de sa mère Amalécite. Mais ce n'est pas tout. Il applique ce renversement à Nerval lui-même : les sources – mythologie ou Kabbale, etc. – ne sont pas antérieures aux personnages des *Chimères* et, pour ce renversement, le poète doit passer par la souffrance qui l'incitera à se pendre et par l'oubli que lui apporterait les plongées dans le Cocyte.

Ce renversement d'ordre qu'Artaud a décelé dans *Les Chimères* se réalise par trois étapes montrées par les trois derniers vers d'« Antéros » : oubli, protection et procréation. Et c'est parce que tous les deux ont souffert de leur antériorité – l'un de la linéarité généalogique, et l'autre des sources d'inspiration – qu'Antéros et Nerval, en s'identifiant dans ses vers, doivent bouleverser l'antériorité et réaliser la production des choses « par moi ». Mais en quoi Nerval souffre-t-il des sources antérieures ? « Car Gérard de Nerval n'aurait pas souffert de la vie si la vie n'avait été mise en symboles, n'avait été typifiée en symboles, découpée en homunculi d'astral dans des marmites [...] »<sup>10</sup>. Pour Artaud, dès lors, la faute

<sup>9</sup> A. Artaud, « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1946) », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1974, t. 11, p. 186.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 188-189.

de Le Breton consiste à distinguer nettement le héros Antéros et le poète Nerval alors que la souffrance d'Antéros – qui le force à se venger de sa propre mère<sup>11</sup> en même temps qu'à la protéger – correspond rigoureusement à celle de Nerval, provoquée par les doubles qui le hantent après son œuvre au nom de l'interprétation. En un mot, Artaud dénonce la proscription de Nerval hors de sa poésie alors qu'Antéros n'est rien moins que Nerval lui-même.

Mais cette sorte de lecture n'a-t-elle pas été abandonnée par la théorie littéraire contemporaine ? Celle-ci vise à une lecture immanente : il n'y a que le texte, une lecture débarrassée du dehors et de l'avant du texte. Bien que celui-ci paraisse indiquer un objet réel, « dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier »<sup>12</sup>, c'est-à-dire que le texte manque toujours de référent réel et qu'il n'arrive jamais à l'objet extérieur. C'est l'origine, comme le remarque Michael Riffaterre, de l'obscurité particulière du texte littéraire<sup>13</sup>. Le lecteur ne peut rien repérer dans le texte ; même le nom d'auteur précisé à la tête ne sert à rien. Mais au détriment de la clarté, le texte devient autonome. Comme le remarque Jean-Claude Pinson, le texte a été libéré du sujet transcendant à travers lequel on aurait pu le comprendre<sup>14</sup>. De ce point de vue Artaud n'a-t-il pas trop simplifié la chose ? Son analyse n'est-elle pas trop anachronique ? Mais pour Artaud l'essence de la poésie consiste en cette sorte de simplicité et de clarté, et Nerval a d'avance souffert de la lecture postérieure qui rendrait absconse et obscure sa poésie :

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 186

<sup>12</sup> R. Barthes, « L'Effet de réel », [dans :] G. Genette et T. Todorov (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 89.

<sup>13</sup> M. Riffaterre, « L'Illusion référentielle », [dans :] G. Genette et T. Todorov (dir.), *Littérature et Réalité*, *op. cit.*, p. 97.

<sup>14</sup> J.-C. Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 229.

Tous les vers ont été écrits pour être entendus d'abord, concrétisés par le haut plein des voix [...] car ce n'est que hors de la page imprimée ou écrite qu'un vers authentique peut prendre sens et il y faut l'espace du souffle entre la fuite de tous les mots. Les mots fuient de la page et s'élancent. Ils fuient du cœur du poète qui pousse leur force d'intraduisible assaut. [...] – Et cela les syllabes des vers, des vers si durs à enfanter des Chimères, le disant mais à condition d'être de nouveau et à chaque lecture, *expectorées*.<sup>15</sup>

Voilà l'essence de la poétique d'Artaud : se révolter contre la poésie qui hante d'avance le moi – celui de poète, de héros et de lecteur – et expectorer le poème. Etymologiquement, expectoration veut dire extraire (quelque chose) du cœur. Artaud, en outre, met l'accent sur sa postériorité car pour rendre claire la poésie il faut l'évacuer et si les mots restent encore dedans, ils ne sont pas encore poésie. La poésie est donc postériorité et extériorité. Et ce qui compte le plus, c'est que postériorité et extériorité apparaissent avec la voix dans la pratique poétique. Il est évident que cette expectoration se relie fortement avec la voix qu'on sort du corps. Dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Artaud le signifie par la pratique. Parmi les trois agents de la poésie – poète, personnage et lecteur – c'est le lecteur qui se trouve le plus postérieur. C'est dire que le lecteur doit résister même au poète. C'est pourquoi Artaud ose interpréter arbitrairement, jusqu'à confondre le Cocyte et le Léthé.

### *Poésie action de Bernard Heidsieck*

Parmi les poètes de la génération suivante, c'est Bernard Heidsieck qui comprend le mieux la théorie d'Artaud et qui, en en tenant compte, s'occupe de sa création poétique et établit définitivement la poésie sonore française. Heidsieck, comme un des pionniers de ce genre, laisse trois séries de poèmes sonores – *Poèmes partitions*, *Biopsie* et *Passe-partout* – dont chacune contient à la fois l'aspect sonore (l'enregistrement) et

<sup>15</sup> A. Artaud, « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1946) », *op. cit.*, p. 187.

l'aspect visuel (le texte). Heidsieck nous renvoie à la dualité – et parfois au décalage – entre les deux sensations, l'ouïe et la vue. C'est dans ce dualisme sensuel que nous trouvons une proximité théorique entre Heidsieck et Artaud.

Dans ses *Notes convergentes*, il considère le cri d'Artaud comme un tournant de l'histoire de la poésie française :

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.<sup>16</sup>

Cette perspective – un peu banale – dans laquelle la poésie contemporaine commence par Baudelaire et arrive à un tournant décisif au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, Heidsieck la partage avec Isidore Isou, leader du mouvement lettriste, qui, dans son *Introduction à la nouvelle poésie et à la nouvelle musique*, affirme que Baudelaire se trouve entre la poésie « amplique [sic] » où les poèmes s'hypertrophient en incluant beaucoup d'éléments extérieurs, et la poésie « ciselante » où ils se réduisent jusqu'à devenir une poésie pure<sup>17</sup>. Néanmoins, Isou se positionne lui-même au point culminant de la poésie ciselante et prend son mouvement lettriste pour son monument. Pour Heidsieck, cette culmination, c'est Artaud. Heidsieck prend la poésie moderne après Baudelaire pour une poésie qui se réduit à un atome et qui vise toujours à l'intérieur. C'est

<sup>16</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 102-103.

<sup>17</sup> I. Isou, *Introduction à la nouvelle poésie et à la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947, p. 25 et p. 40.

le cri d'Artaud qui renverse toute cette tendance. La poésie française fermée depuis Baudelaire s'est désormais ouverte à l'extérieur. Heidsieck exprime cela en termes de « centripète » et « centrifuge » :

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.<sup>18</sup>

Cette ouverture à l'extérieur et « au monde » est exprimée pour la poésie heidsieckienne comme libération de la page. Le cri d'Artaud « a brûlé la page » et « a fait exploser le livre ». Heidsieck, lui, comme successeur d'Artaud, lutte contre la page ou le livre à sa manière.

Certes, depuis l'époque dadaïste jusqu'à celle du lettrisme, les poètes ont tenté de réaliser une émancipation du joug de la page, mais cet essai poétique se faisait au moyen de l'abandon et de l'abstraction faite du texte.

La particularité de Heidsieck comme poète sonore, donc, c'est qu'il n'abandonne jamais le texte écrit comme l'ont fait les poètes lettristes, y compris Isou. Le texte, loin de là, fait partie intégrante de la poésie heidsieckienne. Pour le dire plus exactement, il s'agit plutôt du décalage entre le texte et la voix que du texte lui-même.

Un des poèmes qui montrent le plus clairement cette tendance, c'est « Poème-partition D2 » qui se compose de 11 poèmes sur la peinture de Jean Degottex, où des lettres, qui semblent n'avoir pas de sens, se disposent diagonalement – du haut à gauche en bas à droite – dans la page. Mais ces lettres sont une décomposition ou extraction de mots parfois bégayés (« éclaboussures », « déchirures », « éclatée », etc.). Les mots décomposés et séparés – selon Jean-Pierre Bobillot « musication atomisée du texte »<sup>19</sup> – ne peuvent guère être perçus oralement car

<sup>18</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p. 102-103.

entre les lettres s'insèrent d'autres lettres. Certains de ses poèmes, bien qu'associés à la poésie sonore, sont à voir – pas à lire. En outre si ses poèmes écrits n'étaient qu'une partition comme celui d'Isou, comment exprimer oralement la disposition diagonale dans la page ?

Or Heidsieck tentait-il de créer des poèmes visuels tels que ceux de Pierre Garnier ? Là il faut remarquer une particularité du poème « visuel » de Heidsieck par rapport à celui de Garnier qui, au début de sa carrière, tentait d'exprimer une image réelle par l'intermédiaire du sens de mots, ce pour quoi le poète s'intéressait aux caractères japonais qui, dans beaucoup de cas, signifient hiéroglyphiquement les choses réelles. Heidsieck, cependant, refuse catégoriquement que le poème se résume à la représentation d'une image. Ce sont, comme le montre le sous-titre de ses poèmes, les poèmes « sur les peintures de Degottex », et ce « sur » ne signifie point la dépendance dans laquelle les poèmes tiennent de ses peintures<sup>20</sup>.

Ainsi les poèmes-partitions de Heidsieck ne sont jamais les simples partitions telles qu'Isou les conçoit pour sa poésie lettriste, ni les poèmes visuels fermés tels que Garnier les produit au nom du spatialisme. Pour Heidsieck, l'aspect visuel n'est qu'un point de départ, mais point de départ nécessaire et essentiel à inventer. Si bien que sa poésie sonore ne concerne pas exclusivement l'ouïe, l'aspect sonore n'étant qu'une étape pour que se réalise sa poésie qui consiste à « faire sortir le poème de la page »<sup>21</sup>.

Heidsieck insiste effectivement sur la libération de la poésie de la page et pour expliquer ce processus il préfère d'utiliser le mot « catapulte »<sup>22</sup> : chaque texte est catapulté dans l'espace par la lecture. Il ne faut pas

---

<sup>19</sup> J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996, p. 51.

<sup>20</sup> B. Heidsieck, *Poèmes-Partition*, Romainville, Al Dante, p. 271.

<sup>21</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p. 167.

<sup>22</sup> B. Heidsieck, *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 13.

ignorer la signification de ce mot : ce n'est pas du tout abandonner la page – une sorte de subjectile de la poésie – comme Isou tente de le faire. Comme l'avion de chasse qui a été catapulté, atterrissant sur le porte-avions, ce mot demande un retour à la page. Sa poésie commence par la page écrite, et on en écoute la représentation sonore, et enfin on revient à la page. Mettre en relief le décalage définitif entre la représentation sonore et la page à voir, c'est l'expérience que nous procure la lecture de Heidsieck.

Il y a d'abord la page, et après on la lit. C'est dire qu'en principe, la page est antérieure à celui qui lit et que celui-ci doit obéir à celle-là. Quand Heidsieck parle de la libération du poème de la page, c'est à cela qu'il fait allusion. Pour s'éloigner du joug de la page, il ne faut pas lire « à la lettre » le texte. Plus exactement il faut créer un texte qu'on ne peut lire à la lettre. C'est pour cela qu'il préfère les poèmes « visuels » aux poèmes « linéaires », cette composition du « sonore » et du « visuel » qui caractérise la poésie heidsieckienne car c'est la linéarité du texte qui rend possible l'obéissance de celui qui lit au texte. La révolte contre la poésie n'est point une annihilation de la poésie, du texte poétique physique. Par là cette stratégie poétique se distingue définitivement de la théorie lettriste. La révolte contre la poésie n'est point une destruction aveugle, mais une stratégie programmée. Heidsieck comprenant bien tout cela, la poésie heidsieckienne, pour garder ce schéma de la révolte contre la poésie, n'exclut jamais l'aspect écrit bien qu'on l'appelle poésie sonore.

Il est donc question de savoir où se trouve la lecture, au sein de la théorie poétique. Artaud voulait situer le lecteur au-dehors-du/après-le texte afin que l'un soit en mesure de transformer après coup et arbitrairement l'autre (en effet, l'interprétation qu'a faite Artaud du poème de Nerval est tout à fait arbitraire, tout comme c'était son intention de départ). Heidsieck, lui, a créé des poèmes participant à la fois de l'écrit et du sonore. Ce

poète sonore produit le texte auquel il devra résister et le sonore avec lequel il y résistera. Heidsieck ne croit jamais à la spontanéité du corps car celui-ci vient toujours après et doit résister à ce qui existe déjà. Il faut y résister, mais aussi le maintenir. C'est dire qu'il ne faut pas l'exclure comme l'ont fait les lettristes. Cette ambivalence, Heidsieck la suggère même pour laisser le mot d'adieu à la page : « Adieu à la page. Et sans façon. À la page confidente. À la page adversaire. Interlocutrice ou véhicule. Adieu. La Poésie s'en est extraite, enfin »<sup>23</sup>. Selon Heidsieck, c'est le cri d'Artaud qui déclenche l'histoire d'adieu à la page dans l'histoire de la poésie contemporaine. Cependant, pour Heidsieck autant que pour Artaud, la page n'est jamais à abandonner. Le poète doit l'inventer, la réinventer sans cesse, et s'en servir pour réaliser la résistance qui renvoie à la création.

C'est pourquoi Heidsieck n'aime pas qu'on appelle sa poésie « poésie sonore » : l'aspect sonore n'est qu'une moitié de sa poésie. Il propose de l'appeler « poésie action »<sup>24</sup>. Le sonore ne nécessite pas le texte alors que pour exercer l'action, c'est-à-dire la lecture, il faut le texte à lire. Ce mot-idée, « poésie action » qui représente bien la liaison étroite entre résister et créer, fait de Heidsieck le successeur de la théorie poétique d'Artaud.

Date de réception de l'article : 31.12.15. Date d'acceptation de l'article : 39.10.16.

<sup>23</sup> B. Heidsieck, *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu du ciel, 2001, p. 72.

<sup>24</sup> Dans sa communication personnelle avec l'auteur (datée du 14 janvier 2014), il précise que le nom « poésie sonore » est redondant car la poésie est par essence sonore et que « poésie action » convient mieux à sa poésie.

## bibliographie

- Artaud A., « Projet de lettre à Georges Le Breton (le 7 mars 1946) », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1974, t. 11.
- Artaud A., « Révolte contre la poésie », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, t. 9.
- Artaud A., *Le Théâtre et son Double*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1978, t. 4.
- Barthes R., « L'Effet de réel », [dans :] G. Genette et T. Todorov (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- Bobillot J.-P., *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1996.
- Geninascia J., *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, Neuchâtel, Baconnière, 1971.
- Heidsieck B., « Stratimélo », *Biopsie*, Romainville, Al Dante, 2009.
- Heidsieck B., *Canal Street*, Romainville, Al Dante, 2001.
- Heidsieck B., *Lettre à Atsushi Kumaki* ( inédite ), le 14 janvier 2014.
- Heidsieck B., *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001.
- Heidsieck B., *Partition V*, Le Bleu du ciel, Bordeaux, 2001.
- Heidsieck B., « D2 », *Poèmes-Partitions*, Romainville, Al Dante, 2009.
- Heidsieck B., « Chapeau », *Passe-partout*, Romainville, Al Dante, 2009.
- Isou I., *Introduction à la nouvelle poésie et à la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.
- Le Breton G., « La Clé des Chimères : L'Alchimie », [dans :] *Fontaine*, n° 44, été 1945.
- Le Breton G., « L'Alchimie dans Aurélia : "Les Mémorables" », [dans :] *Fontaine*, n° 45, octobre 1945.
- Nerval G. de, « Antéros », *Les Chimères, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1993, t. 3.
- Pinson J.-C., *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- Riffaterre M., « L'illusion référentielle », [dans :] Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982.

## abstract

### *The resistant voice: "Revolt against poetry" of Antonin Artaud and "poésie action" of Bernard Heidsieck*

The purpose of this article is that Antonin Artaud's poetic theory has exerted a great influence on the poetics of Bernard Heidsieck. Artaud says that the poet must revolt against poetry, that is to say, to create, the poet must resist something already existed before his creation: words. The poet has to resist words and texts. That is the principle of Artaud's theory. Heidsieck understands well what is the matter of Artaud's theory: to resist words and language, the poet should not abandon them but utilize them for inventing resistance. And it is the voice that resists the text and creates something. Artaud and Heidsieck, they discovered the special position of the voice in contemporary poetry.

## keywords

20<sup>th</sup> century, avant-garde poetry, sound poetry,  
Antonin Artaud, Bernard Heidsieck

## atsushi kumaki

Chargé de cours de l'Université Shôbi (Japon), soutenant sa thèse sur Antonin Artaud à l'ENS de Lyon sous la direction de M. Jean-Marie Gleize. Auteur de quelques articles français et japonais sur Artaud et Heidsieck : « Deux séries d'image dans L'Art et la Mort », *Cahiers Artaud*, Paris, Éditions les Cahiers, 2013, n° 1, p. 141-153 ; « La Révolte de Nerval : un nouveau sujet poétique d'Antonin Artaud », *Travaux en cours*, 2012, n° 8, p. 47-52 ; « Bernard Heidsieck : de la poésie sonore à la poésie de la quotidienneté », *Thélème*, 2014, vol. 29, p. 111-125.

