

## Bernard Heidsieck, silence sur la poésie

Barbara Meazzi

Numéro 137, printemps 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95940ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Meazzi, B. (2021). Bernard Heidsieck, silence sur la poésie. *Inter*, (137), 22–29.

**BERNARD HEIDSIECK,  
SILENCE SUR LA POÉSIE**

**BARBARA MEAZZI**

Voici la nécrologie écrite à l'occasion de la disparition de Bernard Heidsieck, publiée dans *Libération* le 24 novembre 2014, et significativement intitulée « Bernard Heidsieck, silence sur la poésie » :

Le poète, artiste et performeur (tout cela d'un même geste) Bernard Heidsieck est mort samedi d'insuffisance respiratoire. Né le 30 novembre 1928, il fut (avec Julien Blaine) l'inspirateur de la génération poétique des années 1990 et 2000 (Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, Anne-James Chaton, etc.) en libérant le texte de son support écrit pour le transformer en souffle, en feuilletage. Les poèmes de Heidsieck s'écoutent en enregistrements surimprimés, sont proches de la musique concrète autant que de Fluxus et de la Beat Generation. On les trouve en particulier aux éditions Al Dante sous forme de livre-CD : « Sans aller jusqu'au happening, loin de là, je propose toujours un minimum d'action pour que le texte se présente comme une chose vivante et immédiate et prenne une texture quasiment physique. Il ne s'agit donc pas de lecture à proprement parler, mais de donner à voir le texte entendu. »<sup>1</sup>

Est-ce qu'il a fallu attendre sa disparition pour entendre le silence sur et dans sa poésie ?

**VOLENS**

**NOLENS**

C'est curieux : en français, l'entendement et la compréhension, ainsi que l'ouïe, passent par le même verbe. La cause est entendue, à l'entendre, mais nous pourrions ne pas l'entendre ainsi. Et nous pourrions, par ailleurs, n'entendre ni rime, ni raison, ou bien, comme M<sup>me</sup> Bovary, ne savoir auquel entendre.

Il en va de même pour le silence : il y a une perception du silence, selon que nous soyons dans un espace ouvert ou clos. Nous pouvons faire du silence ou bien passer sous silence quelque chose, alors que, quand nous utilisons l'expression *silence, on tourne*, nous exigeons que le silence soit fait derrière la caméra pour que devant nous puissions nous faire entendre. Autant que dans la vie quotidienne, la cause et l'effet du silence dans le travail de création de Bernard Heidsieck sont loin d'être entendus, et souvent le résultat est *inouï*. Expression surannée, incongrue et donc séduisante, c'est bien à partir de *silence, on tourne* que je vais tenter d'approcher quelques menus échantillons de l'œuvre – par ailleurs – immense de Bernard Heidsieck, que la mort a essayé de réduire au silence. En effet, ce qui est intéressant et ce qui m'intéresse, c'est bien de saisir les silences en deçà et au-delà de la caméra et du magnétophone, lors des performances et des enregistrements. Comment devons-nous *entendre* ces silences ? Faut-il les considérer comme une menace contre laquelle le mur sonore s'érigerait, tel un rempart de résistance et de survie, ou bien participent-ils de la création, inaudible et inouïe, de la matière poétique ?

Les productions sonore et écrite de Bernard Heidsieck sont si vastes et abondantes, tout autant que sa bibliographie critique, qu'il faudra limiter cette exploration à quelques échantillons de silence prélevés « tout autour de » *Vaduz*, de *Tu viens chéri(e)* et d'échanges avec Giuseppe Ungaretti.

#### FAIRE TAIRE : LE SILENCE IMPOSÉ

Commençons par la fin. Heidsieck n'a pas été réduit au silence après sa mort. Non pas qu'il ait pu ressusciter, pas encore du moins. Toujours est-il que sa voix ainsi que son œuvre résistent au passage du temps. Il devait s'en douter, lorsqu'il décida de confier au magnétophone les enregistrements de ses performances et de ses lectures, dès 1959. L'œuvre (d'art), grâce à la technique, peut être reproduite infiniment, nous dit Walter Benjamin, avec des conséquences sur la réception de l'œuvre, certes, mais aussi sur les possibilités de création<sup>2</sup> : le poème-partition survit à la mort du poète puisqu'il est possible d'entendre sa voix autant de fois que nous le souhaitons à partir de supports matériels (cassette audio, CD, archives de la Fondazione Bonotto, ordinateur, etc.). Il est impossible, par conséquent, d'imposer le silence sonore, matériel, au poète. Comme dans *Le pont Mirabeau*, les jours s'en vont, sa voix demeure. À croire que la lutte, sa lutte contre le silence, se poursuit *post mortem* : la bataille, jusqu'à présent, est gagnée d'un point de vue technique ; la postérité nous dira si la guerre contre le silence qu'est l'oubli sera tout aussi victorieuse.

Le magnétophone est, en ce sens, un outil fondamental qu'il s'approprie, dit Heidsieck dans une présentation de 1959 : la machine devient, toutefois, bien plus qu'un *medium*, car elle participe à la création du poème. En intervenant sur la bande sonore, le poète peut, dès lors, procéder à la « suppression de souffles » ou bien de syllabes<sup>3</sup>, ce qui permet d'accélérer le rythme d'un texte et, c'est ce qui nous intéresse ici précisément, de couper les silences<sup>4</sup>. Le poème – inouï parce que l'intervention sur la bande a supprimé tout effet mimétique –, explique encore Heidsieck, sort du papier et est projeté dans l'espace et dans la durée, face à un public amené à participer à la création et n'entendant pas les silences qui forcément s'insinuent, tendancieux, entre une phrase et l'autre, et qui apparaissent, *volens nolens*, dans l'espace de la page, à l'endroit des blancs typographiques, notamment.

Nous percevons quelques signes de la guerre que le poète a menée contre le silence et contre l'idée de pouvoir être réduit au silence dans un témoignage recueilli par Jean-Pierre Bobillot. Lors d'un concert à l'Élysée Montmartre, en 1989, Ann Clarke, une artiste britannique de musique new wave dont la spécificité est de ne pas chanter les textes de ses chansons, mais de les déclamer sur un fond musical, demande à Heidsieck, par le biais de l'organisateur du concert, d'intervenir dans la première partie ; il choisit alors de lire *Vaduz*. « Lorsqu'en 1974 j'ai réalisé ce texte *Vaduz*, j'ai introduit dans les dernières secondes de l'enregistrement le bruit colossal d'une foule dans un stade »<sup>5</sup>, note-t-il dans un texte de 1994. C'est ainsi que le poète décrit la scène à Bobillot, dans une lettre :

J'ai lu *Vaduz* devant 2000 gamins et j'ai eu devant moi, pendant quatorze minutes, durée du texte, un véritable mur de cris. Je recevais des bouteilles (en plastique). Et je n'avais qu'une idée : tenir jusqu'au bout. Le micro était heureusement excellent. L'effort requis, considérable. Mais il y a à la fin de la bande, mixée, un bruit gigantesque de foule qui a submergé les cris de mon auditoire. Du coup, stupéfaits, ils se sont tus et j'ai pu terminer mon *Vaduz* dans le silence. J'avais gagné<sup>6</sup>.

Au-delà de la provocation mal reçue par le jeune public, ce public très particulier parce que non averti et non habitué à la pratique expérimentale de la poésie, Heidsieck évoque indirectement, dans une note, la question de ne pas être réduit, lui, au silence : « J'avais gagné ! Je pouvais terminer ma lecture dans un silence absolu. [...] C'est ainsi, dans cette situation de risque et de fraîcheur, en fait, que la poésie, toujours, devrait se communiquer. Funambule et présente, malgré tout' ». C'est en somme le public qui se tait ; le faiseur-diseur de poésie, lui, poursuit sa joute de paroles.

#### « ÉCRIS UN MOT SI TU L'OSES<sup>8</sup>. » DE L'INOÛSME CHEZ HEIDSIECK

Pourtant, les silences sont bien là. Insaissables, inaudibles, écrasés, la plupart du temps, par la superposition de voix, celle enregistrée, celle qui lit et son écho. Parfois, néanmoins, comme dans la performance intitulée *Sisyphé*<sup>9</sup> (version du 24 avril 1977), des vides séparent certains étages, imperceptibles, lors des premières montées. Le poème action met en scène l'effort de la création qui, circulairement, doit sans cesse être recommencée : les silences s'insinuent, d'un étage à l'autre, dans les interstices de la création, jusqu'à ce que l'écho vienne les écraser. Giovanni Fontana a parlé, dans un article consacré à Bernard Heidsieck, à juste titre de « sages hésitations, oscillant entre des fragments de soupir et de respiration »<sup>10</sup>, et ce sont bien ces fragments de silence qui finiront, dans *Sisyphé*, par l'emporter : la performance s'achève par un retour au sous-sol, alors qu'elle avait commencé par le premier étage, réduisant au silence le poète Sisyphé, l'écrasant complètement – jusqu'à la performance suivante.

L'écrasement du silence est en revanche parfaitement achevé dans *Tu viens chéri(e)*<sup>11</sup> (1975). Voici ce qu'écrit Heidsieck lui-même dans l'introduction au poème-partition :

Cette phrase : « Tu viens chéri(e) » est l'un des pires clichés de la langue française. Elle appartient totalement au trottoir, à la rue. Elle est de ce fait presque imprononçable tant pour une femme que pour un homme.

J'ai tenté dans ce texte, dans son montage, de lui restituer son potentiel primaire d'angoisse, de tendresse et d'érotisme.

Pour ce faire, j'ai donc demandé à 5 femmes et à 5 hommes de m'enregistrer cette phrase, chacun, entre 120 et 150 fois : une vraie gageure et pour chacun une mini-psychanalyse.

À partir de cette masse enregistrée, mon travail a consisté à faire le mixage, le montage, bref toute la composition d'ensemble, telle que je l'avais imaginée et conçue au départ<sup>12</sup>.

La partition indique un montage en huit temps, un *crescendo* de bruits, de superpositions de voix enregistrées sur deux canaux ; le rythme augmente à partir du cinquième temps, les échos viennent s'ajouter dans le sixième et, dans le septième, Heidsieck a même prévu des « folies variées, superpositions surmultipliées », jusqu'au « coït verbal », l'explosion heuristique qui a lieu dans le huitième temps, là où se superposent encore des « bribes finales de saxo ». L'espace sonore est complètement saturé ; le paroxysme paratactique a écrasé le silence, au moins pendant les 14 minutes et 18 secondes de l'enregistrement.

Ce « Tu viens chéri(e) », par ailleurs, pouvant être à la fois affirmatif, interrogatif et exclamatif, se dilate sémantiquement : la combinaison verbale – je paraphrase Giovanni Fontana – multiplie les perspectives de sens<sup>13</sup> ; les interlocuteurs se multiplient car, phonétiquement, il est impossible de distinguer « chérie » de « chéri » ; il peut s'agir de l'être aimé tantôt charnellement, tantôt affectueusement ; il peut également s'agir tant d'une recommandation de géniteurs que d'une préconisation consumériste.

Les mots et les sons se disposent sur l'espace de la page de telle sorte qu'il n'y ait aucun blanc, aucun silence. D'ailleurs, tout est prévu pour que le poème-performance, fonctionnant à la manière de *Vaduz* par exemple, soit une sorte de bombe sonore saturant l'espace par cercles excentriques dans un temps donné.

Nous ne devrions pas, en vérité, prendre en compte les « partitions », Heidsieck ayant résolument renoncé à l'écrit après avoir publié sa première plaquette<sup>14</sup>. Pourtant, il existe des traces de son *écriture écrite*. C'est justement le cas de *Tu viens chéri(e)* qui paraît dans le volume d'hommages à Adriano Spatola après sa mort. Spatola et Fontana ont connu Heidsieck en 1976, lors d'Oggi poesia domani, le festival de poésie sonore et visuelle de Fiuggi.

« Tu viens chéri...  
Tu viens chéri...  
TU VIENS CHERIE...  
Tu viens chéri...  
TU VIENS CHERIE...  
Tu viens chéri...  
TU VIENS CHERIE...  
TU VIENS CHERI... »  
« Tu viens chéri(e) ».

Et oui ! Que Diable ! OUI !  
... et vous m'en mettez  
cent décigrammes... de  
... voyons ! ... disons !  
... de ces... par exemple  
DIRECTEUR/DIRECTION...  
DIRECTION/DIRECTEUR...  
(salut SPATOLA !...)  
DIRECTEUR/DIRECTION...  
DIRECTION/DIRECTEUR...  
de ces... de ces... délire  
délire... en somme...<sup>15</sup>

Que faire de cet écrit, de ce « dé-lire », de cet écrit devenu « voix de l'écrit » et redevenu écriture ? Dans le cas de Heidsieck, poète sonore à outrance, nous ne pouvons qu'appréhender ce texte comme la prolongation d'un dialogue, « (salut SPATOLA !...) », entre *poéticiens* : Spatola « chéri » a suivi la voix envoûtante qui l'invitait à le suivre, mais les délire se délitent aussitôt, dans l'espace de la page, tirés par la multiplication des points de suspension qui ne sont autre qu'une invitation renouvelée, sans cesse lancée au mot pour qu'il se transforme en parole. Le poème, lorsqu'il est imprimé, ne peut qu'être voix de l'écrit<sup>16</sup>.

Certes, comme il le dit lui-même dans le film *Bernard Heidsieck : la poésie en action*<sup>17</sup> (2013), la disposition des mots dans les poèmes-partitions dont il se sert pendant les performances est une façon de faciliter la lecture à haute voix. Toutefois, Serge Pey rappelle :

[S'il y a performance [...], c'est que je veux mettre ce que je vois dans une sorte de page hors du livre. La disposition spatiale d'un poème sur une page, un mur, une rue, un sol, est la mise en rite d'un sacrifice particulier des mots. [...] Tout poète doit organiser l'espace et ses lignes de force ou de direction, et jongler avec les divisions invisibles des magies. [...] Par ailleurs, il n'y a pas d'oralité supérieure ou extérieure à l'écriture. Il ne faut pas séparer l'écrit du dire<sup>18</sup>.

Ainsi, les blancs dans les textes écrits de Heidsieck désignent un silence qui n'est pas un trop-vide, mais un trop-plein. Ils sont les signes de quelque chose, ils concourent à l'achèvement de l'isolement de la parole, aurait dit Mallarmé<sup>19</sup>.

Dans *Poème-partition D 3 Z*<sup>20</sup> par exemple, les blancs surgissent dans l'espace de la page et écartent les mots, les sons, un peu comme dans le *Coup de dés* de Mallarmé. Nous pouvons considérer ces blancs comme le signe d'un silence, comme un vide à combler, mais nous pouvons aussi bien les appréhender comme un trop-plein menaçant la parole, en mesure de la recouvrir et de l'étouffer<sup>21</sup>. Une fois passé à travers les blancs et après avoir défié le silence, le mot se fait parole, une parole heuristique qui écrase désormais ce qui la menaçait, ce qui s'opposait à la dilatation du son dans l'espace. Dès lors, nous le rappelle encore Serge Pey, il n'y a pas une simple oralité, mais une *œlralité*, néologisme dont la pertinence semblerait convenir aussi à la poésie de Bernard Heidsieck, si tant est qu'il soit légitime d'appréhender ses partitions uniquement comme un texte écrit.

## GIUSEPPE UNGARETTI ET L'ÉCRITURE DU SILENCE

À partir de 1988, Heidsieck alterne les performances et les « lectures », qui sont en réalité des dialogues imaginaires avec d'autres poètes. C'est ainsi qu'apparaissent, entre autres, dans une longue liste, les noms de quelques Italiens, plus ou moins contemporains de Heidsieck : Adriano Spatola, F. T. Marinetti, Patrizia Vicinelli, Giovanni Fontana et Giuseppe Ungaretti<sup>22</sup>. Cela n'a pas manqué d'attirer mon attention d'italianiste italo-phonique : dans la production résolument et densément sonore de Bernard Heidsieck, la référence à Unga détonne quelque peu, ce dernier étant parmi les poètes les plus « *scabro ed essenziale* »<sup>23</sup> de la production des années dix et vingt. Dans le texte-partition qui lui est dédié en 1991, Heidsieck insiste, en introduction, sur le fait qu'il faut entendre « la respiration réelle de Giuseppe Ungaretti » – il en va de même avec quasiment toutes les autres lectures – et qu'il doit y avoir un environnement sonore de guerre. Effectivement, dans l'enregistrement, c'est bien ce que nous entendons.

Puis, le monologue écrit commence<sup>24</sup> : le narrateur Heidsieck demande au poète de lui montrer ce qu'il est en train d'écrire. Il s'agit de *Mattina* (« tu l'as appelé *Le Matin* »), un poème de 1917 paru dans le recueil *L'allegria*. « *M'illumino d'immenso* » (Je m'illumine d'immensité), lisons-nous. Le narrateur Heidsieck exprime à Ungaretti son étonnement devant un tel titre et un tel texte, qu'il aurait intitulé, pour sa part, *Douleur* ou *Cris*. « Il ne faut pas rêver », exhorte-t-il. Pourtant, « tes poèmes... ce sont des flashes... fichtrement elliptiques ! Ça doit être de la poésie MODERNE ! » commente encore le narrateur Heidsieck, glissant très habilement sur les anacoluthes.

Le texte d'Ungaretti a la forme de la lumière. «*M'illumino d'immenso*» est effectivement un vers elliptique dont la force est en mesure de faire taire les bruits de la guerre pour ne laisser entendre que la respiration profonde d'une poésie qui est « écriture du silence ». C'est ainsi que Marie-Louise Lentengre définit la poésie d'Ungaretti :

Comme Apollinaire, Ungaretti ne renonce pas à l'espoir de sauver l'homme : la tentation du silence est surmontée par sa métamorphose en *écriture du silence*. La rétraction extrême, la fragmentation, la brisure, la condensation d'un sens plein et parfois bouleversant en un seul mot, la stratégie du vide qui se creuse entre les « *versicoli* » de très courts poèmes, tout cela vient en quelque sorte radicaliser et porter à sa perfection ce qui, chez Apollinaire, n'est que tentative, éclat cherchant à se faire jour dans une douloureuse renonciation au chant<sup>25</sup>.

Le poète Heidsieck perce de toute évidence le sens profond de la poésie d'Ungaretti, dans son monologue, sans doute parce qu'il a lu dans *Mattina* une variation sur le thème de l'écriture du silence dans laquelle il a pu se reconnaître, la poésie à tout prix étant le seul moyen pour survivre, à la guerre comme à la vie. Seule la poésie permet de « sortir vivant de ce trou », dit le « je » à Ungaretti, qui a su faire du silence une poïétique de plénitude.

« Silence, on tourne » : même dans l'absence, la voix du poète continue de se faire écouter et de se faire entendre grâce aux enregistrements qui, eux, demeurent. Il me plaît de penser que Heidsieck jubile, quelque part là-haut, en constatant que, tout autour de *Vaduz*, le son de ses paroles écrase le silence, *ad libitum*. Car la poésie est une « chose vivante » et, dans le cas de Heidsieck, elle est un son qui persiste et qui continue de produire du sens chaque fois que nous mettons en route le magnétophone. L'invitation à suivre la voix, en somme, perdue, envoûtante, enchanteresse, comme une sirène.

« Tu viens chéri(e) »



- 1 « Bernard Heidsieck, silence sur la poésie » [en ligne], *Libération*, 24 novembre 2014, [www.nextliberation.fr/culture/2014/11/24/bernard-heidsieck-silence-sur-la-poesie\\_1149918](http://www.nextliberation.fr/culture/2014/11/24/bernard-heidsieck-silence-sur-la-poesie_1149918).
- 2 Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version 1939), *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 269-316.
- 3 Cf. Bernard Heidsieck, « Entrevue et performances », *Poesia viva e dintorni l'ultima avanguardia* [exposition], Spolète, 30 juin et 1<sup>er</sup> juillet 1995, filmé dans Piero Matarrese, *Performances and Interview* [vidéo en ligne], Fondazione Nonotto, 1995, 18 min, [www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/heidsieckbernard/6923.html](http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/heidsieckbernard/6923.html).
- 4 Jean-Pierre Bobillot approfondit le travail de coupure de la bande sonore. Nous renvoyons à son indispensable essai : *Bernard Heidsieck : poésie action*, Jean-Michel Place, 1996, p. 98 et suiv.
- 5 B. Heidsieck, « Vaduz à l'Élysée Montmartre », *Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, Les presses du réel et Villa Arson, 2013, p. 739.
- 6 *Id.*, « Lettre à Jean-Pierre Bobillot, 24 décembre 1990 », *ibid.*, p. 291.
- 7 *Id.*, « Vaduz à l'Élysée Montmartre », *ibid.*, p. 739-740.
- 8 Guillaume Apollinaire, « Du coton dans les oreilles », *Calligrammes*, Mercure de France, 1918, p. 167.
- 9 L'enregistrement est disponible sur le site de la Fondazione Bonotto au [www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/heidsieckbernard/1/7676.html?from=6923](http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/heidsieckbernard/1/7676.html?from=6923).
- 10 Giovanni Fontana, « La poésie action de Bernard Heidsieck. Texte, voix, geste et technologie en convergence poétique », *Inter, art actuel*, n° 120, printemps 2015, p. 92 ; [PDF en ligne] [www.erudit.org/en/journals/inter/2015-n120-inter01823/77860ac/](http://www.erudit.org/en/journals/inter/2015-n120-inter01823/77860ac/).
- 11 L'enregistrement est disponible sur le site de la Fondazione Bonotto, au [www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/heidsieckbernard/7674.html](http://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/heidsieckbernard/7674.html).
- 12 B. Heidsieck, « Tu viens chéri(e) », *Les tapuscrits, op. cit.*, p. 743.
- 13 Cf. G. Fontana, « La poésie action de Bernard Heidsieck », *op. cit.*, p. 91.
- 14 Il s'agit de *Sitôt dit*, parue en 1955 chez Seghers. Cf. J.-P. Bobillot, « Bernard Heidsieck et le concept de poème-partition : un tournant médiopoétique », dans B. Heidsieck, *Les tapuscrits, op. cit.*, p. 1168.
- 15 B. Heidsieck, « Adriano, tu étais présent dans mon Derviche... », *Doc(k)s*, nouvelle série, n° 5, automne 1989, p. 33. Nous signalons, par ailleurs, la parution toute récente d'un volume avec CD recueillant les poèmes d'Adriano Spatola : Adriano Spatola, *Opera*, G. Fontana (éd.), DreamBook, 2020, 500 p.
- 16 Cf. Anne-James Chaton, « L'écriture de la voix », dans B. Heidsieck, *Les tapuscrits, op. cit.*, p. 1180-1182.
- 17 Anne-Laure Chamboissier et Philippe Franck, *Bernard Heidsieck : la poésie en action* [documentaire en ligne], G. Coudert (collab.), a.p.r.è.s production, 2013, 56 min, [www.vimeo.com/ondemand/bernardheidsieck?autoplay=1](http://www.vimeo.com/ondemand/bernardheidsieck?autoplay=1).
- 18 Serge Pey, « La poésie est une langue arrachée », dans Hélène Campaignolle-Catel, Sophie Lesiewicz et Gaëlle Théval (dir.), *Livre/poésie : une histoire en pratique(s)*, Des Cendres, 2017, p. 37.
- 19 Cf. Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 252.
- 20 B. Heidsieck, « Poème-partition D 3 Z » (1961-1962), *Les tapuscrits, op. cit.*, p. 405-439.
- 21 Il est intéressant de comparer à ce propos les mots de Roland Barthes dans *L'empire des signes* (Gallimard, 1970, 151 p.) où le blanc typographique est considéré négativement comme un vide, alors qu'Anne-Marie Christin, dans *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet* (Vrin, n. é. a., coll. « Essais d'art et de philosophie », 2009, 208 p.), affirme que le blanc typographique participe du sens d'un poème.
- 22 Quelques-unes de ces lectures se trouvent sur le site de la Fondazione Bonotto, au [www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/heidsieckbernard/7642.html](http://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/heidsieckbernard/7642.html).
- 23 Eugenio Montale, « Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale », « Ossi di seppia » (1925), *L'opera in versi*, Einaudi, 1980, p. 57.
- 24 B. Heidsieck, « Giuseppe Ungaretti » (1990-1991), *Les tapuscrits, op. cit.*, p. 1089-1990.
- 25 Marie-Louise Lentengre, « L'écriture de la guerre chez Apollinaire, Marinetti et Ungaretti », dans Willard Bohn (dir.), *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, Quaderni del novecento francese, n° 17, M. Décaudin et S. Zoppi (éd.), Cattera di lingua e letteratura francese, Facoltà di scienze della formazione, Università di Torino, 1997, p. 223. C'est nous qui soulignons.