



HAL
open science

Scénographie de l'écrit dans la poésie action de Bernard Heidsieck

Gaëlle Theval

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval. Scénographie de l'écrit dans la poésie action de Bernard Heidsieck. Gaëlle Théval; Olivier Penot-Lacassagne. Poésie & performance, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2018, 2350183920. hal-03198417

HAL Id: hal-03198417

<https://hal.science/hal-03198417v1>

Submitted on 16 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Scénographies de l'écrit dans la poésie action de Bernard Heidsieck

Gaëlle Théval

« Adieu à la page. [...] La Poésie s'en est extraite, enfin. » Par ces mots, Bernard Heidsieck décrit le mouvement par lequel il entend, au milieu des années 1950, « dégutembergriser » une poésie menacée d'étouffement par son médium dédié, le livre. « Des lieux *d'actions* et *d'auditions* se substituent ainsi à la page écrite : scène, rue, salle d'écoute, studio, espace, quel qu'il soit. » Projeté dans l'espace, le poème se fait non seulement sonore, mais aussi « action » : Heidsieck requalifie comme telle sa poésie à partir de 1963. Ne se cantonnant plus au texte écrit, ses nouveaux véhicules sont « la voix, le cri, le geste, l'action, le bruit, le son, le silence, la bande magnétique, tout et n'importe quoi [...]. Le poème visant à s'incarner dans son action même¹ ». Écrit pour et par le magnétophone, voué à être lu et agi face à un public dans le *hic* et *nunc* d'une performance, le poème trouve un mode d'incarnation qui vise à renouer les relations entre poésie et société que son confinement dans l'espace toujours plus blanc de la page avaient fini par distendre.

Si l'imprimé n'est pas le lieu d'achèvement ni de transmission du poème, la poésie action ne s'entend pour autant pas comme un quelconque retour à une oralité antérieure. De fait, l'écrit est, chez Heidsieck, toujours présent, visible, sur la scène :

J'insiste sur la nécessité que le poème soit lu, et non dit de mémoire.
Que la Performance, quelle qu'elle soit, s'y oblige. Un poète « lit ». Un acteur « récite ». Un poète, en public, n'a pas à réciter. Mais à lire. [...]

1. « Notes sur les poèmes-partition h1 et h2 ou le « Quatrième plan », versions I et II (juin-octobre 1963) », *Partition V*, Bordeaux, Le Bleu ciel, 2001, p. 72.

L'image que fournit alors le poète, lisant, de lui-même, ne peut être que singulière, au mieux captivante¹.

Le poète éloigne de la sorte sa pratique tant des récitations par des comédiens que du versant asémantique de la poésie sonore représentée par François Dufrêne ou Henri Chopin. Dans les « crirythmes » du premier ou les « audiopoèmes » du second, le magnétophone est l'unique réceptacle possible des sons produits par le corps, souffle, râles, raclements, sifflements : nulle lecture d'un texte écrit n'est alors plus concevable. Mais, dans le même temps, lorsque Heidsieck substitue à l'expression « poésie sonore » celle de « poésie action », c'est pour mettre l'accent sur l'aspect du poème qui s'incarne dans le corps concrètement présent du poète, seule habilité à le lire. En cela, il se veut aussi tributaire des pratiques de performance telle qu'elles commencent alors à se développer, soulignant à plusieurs reprises l'importance de Fluxus, aux manifestations duquel il assiste à l'American Center, dans la genèse de sa poétique. La série de séances du Domaine Poétique organisées en 1963 par Jean-Clarence Lambert et Jean-Loup Philippe au même endroit sera reconnue par lui comme « capitale » : « elle a réussi à réunir – le hasard n'existe pas, c'est-ce pas ? – FLUXUS, la POESIE CONCRETE, la POESIE SONORE/POESIE ACTION et [que] depuis lors ces mouvements ou courants parallèles n'ont cessé [...] sous le vocable général et fort vague de PERFORMANCE, de se côtoyer² ». Et le poète d'utiliser le terme de « Lecture/Action » ou encore de « Lecture/Performance³ » pour désigner une pratique hybride, quelque part à mi-chemin entre la lecture publique et la performance. L'envisager sous l'angle a priori paradoxal des scénographies de l'écrit permet de tenter d'en saisir la singularité, liée à l'articulation qui s'y opère entre écriture, oralité et performance.

1. Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche / Le Robert*, [Les éditeurs évidants, 1988], Romainville, Al Dante, 2004, coll. « Niok », p. 23.

2. « Nous étions bien peu en... » (1980), *Notes convergentes – Interventions 1961-1995*, Romainville, Al Dante, coll. « & », 2001, p. 201.

3. Dans « Notes a posteriori », *op. cit.*, p. 19.

Scénographie de l'écrit dans les poèmes-partitions

L'écrit apparaît tout d'abord dans les poèmes comme matériau : les séries réalisées à partir de 1965, nommées « biopsies » puis « passe-partout », sortes de « poèmes trouvés autour de [lui] dans le domaine économique, administratif, social, citoyen, etc. ¹ », se fondent sur le prélèvement de formules orales, clichés conversationnels, bruits de la ville, mais aussi d'écrits de toutes sortes.

Le texte de « Qui je suis en une minute – biopsie n° 8 » (1967) résulte de la lecture de documents récupérés dans l'entourage le plus immédiat du poète : sa poche. Permis de conduire, carte de sécurité sociale, carte d'identité et fiche de paie, dont la restitution des informations constitue une tentative d'autoportrait vouée à l'échec. Le matériau utilisé dans ces séries relève souvent du document administratif ou lié au monde du travail – le poète a été cadre dans une banque : exposé sur des techniques bancaires dans le « B2-B3 (exorcisme) », énoncé des objectifs économiques du Plan assorti d'un ensemble de statistiques prévisionnelles dans « H1-H2 – Le Quatrième plan ». Ces textes, dans les poèmes enregistrés, sont lus par le poète d'une voix neutre et anonyme, et mis en tension avec d'autres types de sons, fragments d'énoncés, onomatopées, cris, éclats de voix et échos, qui, enregistrés sur une autre piste, viennent en perturber l'audition. Le matériau premier subit par la lecture à voix haute une forme minimale de transmédiation. Il devient matériau sonore, mais, lu d'une manière plate et désincarnée, son statut premier d'écrit se donne à entendre, qui l'oppose, dans ces pièces, à une pure oralité, aux manifestations pulsionnelles de la voix et du corps. La description par le poète du jeu des voix dans les notes jointes le laisse entendre : « L'une progresse, imperturbable, sans faille, posément. Et l'autre s'y enroule, l'enrubanne, tourne autour, la brise, la frappe, la caresse et la stoppe... ». Les textes prélevés exemplifient ainsi leurs propriétés discursives, mais aussi leurs propriétés médiologiques.

1. Bernard Heidsieck, *Biopsies*, s.l., Romainville, Al Dante, 2009, p. 5.

Un second ensemble est constitué d'écrits urbains : enseignes, étiquettes, affiches de colonnes Morris, lues par le poète et d'autres interprètes dans *Le Carrefour de la Chaussée d'Antin* (1973). Mixés aux enregistrements de bruits de la rue, des rengaines publicitaires des Galeries Lafayette, ils participent de la topographie sonore de l'endroit. Dans ce même poème, ils sont confrontés à des citations issues d'ouvrages critiques sur la société de consommation. Plusieurs types d'écrits, livresques et non livresques, sont alors confrontés, ce qui devait aussi être le cas dans le passe-partout n° 26 et 27, *Démocratie I et II* (1977-1978). Le texte se fonde à l'origine sur la confrontation de quatre sources : « la liste intégrale des présidents du Conseil de la Troisième, de la Quatrième et de la Cinquième république » ; l'ouvrage de Montesquieu, *L'Esprit des lois*, « la bible, celle de la Démocratie, notre bible donc. » ; le mode d'emploi de sachets de soupe instantanée. Ces éléments furent par la suite assemblés avec l'enregistrement intégral du débat sur la motion de censure de mai 1968, pour donner *Démocratie I*, avant de subir une réduction qui donnera *Démocratie II*. Se met ainsi en place, au sein des poèmes, une scène énonciative ¹ sur laquelle le poète se présente comme lecteur.

S'il n'en est pas le matériau, l'écrit peut fonctionner comme matrice du poème. Ainsi du dictionnaire, au centre du programme de *Derviche / Le Robert* : réaliser un abécédaire « à partir des dix premiers mots de chacune des lettres de l'alphabet du Grand Dictionnaire Le Robert, et dont le sens m'était totalement inconnu². » L'écrit, envisagé comme medium communicationnel, est enfin au cœur des poèmes narratifs comme *La Poinçonneuse* (1970), construit autour de la trouvaille d'une lettre, déclaration passionnée d'une employée de la RATP, lue par une voix féminine et répétée sur divers tons. Noyé sous les répétitions, effets d'échos et superposition, puis sous les bruits de plus en plus forts des rames de métro, le message finit par se déliter. De même, dans « Ruth

1. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

2. « Notes a posteriori », *Derviche / Le Robert*, op. cit., p. 10.

Franken a téléphoné¹ », qui prend pour source « ce mot de ma secrétaire, trouvé sur mon bureau, à la banque... », l'écrit est le médium d'une communication qui manque son but.

Dans cette scénographie, l'écrit se désigne enfin comme le support provisoire du poème : la mention générique « poème-partition » met en évidence son caractère technique :

Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de Lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton²...

La disposition spatiale des textes y est alors à considérer comme autant d'instructions de lecture pour la mise en voix. Mais si les poèmes sont prévus pour une implémentation en performance, leur réception effective se fait, le plus souvent³, via leur publication en livre-disque, impliquant une écoute individuelle de l'enregistrement gravé sur disque⁴, doublée d'une lecture de la partition imprimée⁵. Ces publications contiennent en outre un ensemble désigné sous le terme de « notes ». Ces dernières participent à leur tour de la mise en place d'une scénographie : s'y décrivent en effet les modalités prévues pour la lecture sur scène, manière d'indiquer que ce dernier ne trouve son achèvement qu'une fois mis en action, et de permettre au lecteur de projeter cette scène finale. L'ensemble, notes + disque, peut alors être perçu comme un dispositif au sein duquel les partitions prennent sens, ce qui en bloque la possible autonomisation comme poèmes écrits : l'ensemble se donne non comme l'œuvre, mais comme sa documentation.

1. In *Partition V*, op. cit.

2. B. Heidsieck, cité par J. P. Bobillot, « Bernard Heidsieck et le concept de poème-partition : un tournant médiopoétique », in *Bernard Heidsieck : les Tapuscrits*, Dijon, Les Presses du réel/ Villa Arson, 2013, p. 1168.

3. A fortiori depuis l'arrêt de toute lecture en 2007.

4. Le premier livre-disque de Heidsieck est publié en 1964 : il s'agit de *B2B3 (exorcisme)*, Paris, Éditions du Castel Rose, 1 disque souple 18 cm.

5. Les rééditions de l'œuvre chez Al Dante à partir de 2001 l'intègrent systématiquement.

De l'écrit à la scène : arrachements et projections

Lors du passage à la scène, l'écrit reste présent, sur un mode qui entretient au livre un rapport qualifié par J.-P. Bobillot de « polémique » : le livre y est en effet « visuellement supplanté par la partition [...] dactylographiée¹ », façon pour le poète de mettre en place une scénographie qui diffère de la traditionnelle lecture de poésie, tout en mettant au cœur de la performance l'acte de lecture. Le dispositif scénique est minimal : un micro, un magnétophone et des enceintes, visibles ou non, qui diffusent les bandes préenregistrées simultanément à la lecture à voix haute. Parfois, une table et une chaise. Toujours, plusieurs feuilles sur lesquelles s'inscrit, dactylographié, le texte lu. Sur scène n'est donc présent que l'appareillage technique nécessaire à la lecture sonorisée.

Ce que je cherche toujours, c'est d'offrir la possibilité à l'auditeur/spectateur de trouver un point de focalisation et de fixation visuelle. Cela me paraît essentiel. 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 entendu².

Cette image fournie par le poète lisant connaît de nombreuses variations. Chaque poème prévoit en effet un protocole d'action :

Certaines donc, se doivent d'être lues sur le devant extrême de la scène. D'autres au fond. Certaines de face, certaines de biais, certaines de dos. Certaines debout, d'autres assis ou à genoux. Ou avec une table. Ou avec une chaise, ou même deux. Certaines Lettres, enfin, requièrent d'être lues en marchant. Les yeux ouverts, parfois fermés.

1. J.-P. Bobillot, *op. cit.*, p. 1168.

2. B. Heidsieck, G. G. Lemaire, P. Mikiriammos, « Quatrième entretien », in W. S. Burroughs, B. Gysin, *Colloque de Tanger*, Paris, Christian Bourgois, 1976, p. 361.

En ligne droite ou en cercle. Conduisent à tel geste, ou à tel ou tel ton de voix¹.

Détaillons quelques-unes de ce que Vincent Broqua propose d'appeler à la suite de Marcel Mauss, les « techniques du corps », « ensemble de mouvements et de positions qui, souvent, ne retiennent pas l'attention parce qu'ils sont apparemment communs, ordinaires et sans importance dramatique² », soit les gestes produits par la situation de lecture, dans leur relation au support écrit.

En cohérence avec l'appellation générique donnée par Heidsieck à ses poèmes, le premier statut de l'écrit sur la scène est celui de partition. En cela il est, déjà, signifiant : le poème ne se présente pas imprimé dans un livre. Cela pourrait en effet laisser présumer son existence autonome dans ce médium, « énoncé type, qui fait autorité », dont la lecture publique à haute voix ne serait « jamais qu'une occurrence³ », faisant alors relever l'action de la « lecture de poésie ». La substitution de la petite liasse de feuillets dactylographiés que le poète tient en main désigne alors l'écrit comme accessoire. Le poème n'y figure pas : il est ce qui se déroule dans le moment de sa performance, dont l'écrit fait partie à titre de composante secondaire :

C'est un face-à-face d'un auteur-lecteur-acteur et d'un public d'auditeurs/spectateurs [...] sans référence au livre, visuellement supplanté par la partition [...]. L'écrit quel qu'il soit, la page – fût-elle imprimée – y rétrograde au statut de composante, certes éminente, du complexe vocoscénique instable...⁴

1. L'intégralité de *Derviche / Le Robert* fut performée par Heidsieck les 1^{er} et 2 février 1986 au Centre Georges Pompidou, dans le cadre de la Revue Parlée de Blaise Gautier.

2. Vincent Broqua, « Le corps en lecture publique : surdramatisation, corps absent, corps et technologie (trois exemples nord-américains) », in Jean-François Puff (dir.), *Dire la Poésie ?*, Nantes, Editions Cécile Defaut, 2015, p. 287.

3. J.-P. Bobillot, « Bernard Heidsieck et le concept de « poème-partition » : un tournant médiopoétique », *op. cit.*, p. 1168.

4. *Ibid.*

Sur la scène générique de la poésie, la partition fait signe vers un autre champ artistique, celui de la musique et convoque ce que David Christoffel appelle un « imaginaire partitionnel », retenant d'elle moins l'idée d'un système de notations (comme dans le Lettrisme) que sa dimension projective : « Une partition n'est pas un espace poétique comme les autres. Il participe d'une dynamique de projection¹. » Sa présence scénique matérialise le poème « debout » :

...pour un poème donc, debout dressé les pieds sur la page, une
page : tremplin pour sa quête d'oxygène,
projeté aussi, mobile, errant, à l'affût
à l'assaut des corps
rôles renversés
sa chrysalide rompue².

Chaque mise en action du poème se fait alors non seulement lecture au premier degré, mais mise en scène de l'acte de lecture comme geste d'arrachement du poème à la page. Heidsieck le décrit comme une lutte physique avec le texte qui se cristallise dans le rapport au feuillet :

[...] car vient s'inscrire, à cet instant précis, l'image cruciale, bonne ou mauvaise, mais à tout le moins toujours révélatrice, de son écartèlement entre les feuillets, le texte, son texte, qu'il tient devant lui, et l'obligation dans laquelle il se trouve, précisément, d'avoir à l'en arracher, afin, à haute voix, de le dire, dire, de communiquer et de le projeter³.

La présence de l'écrit sur la scène ne relève ainsi ni d'une simple nécessité technique, ni du mode de symbolisation de l'objet théâtral,

1. David Christoffel, « L'imaginaire partitionnel dans la revue SIC », in Hélène Campagnolle, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval (dir.), *Livre/Poésie/Typographie : une histoire en pratique(s)*, Paris, Editions des Cendres, 2018.

2. B. Heidsieck, « Pour un poème donc... » (1961), *Notes convergentes*, op. cit., p. 9-10.

3. *Derviche / Le Robert*, op. cit., p. 23.

mais d'un régime d'exemplification¹. Il y exemplifie la propriété d'être le support traditionnel du texte, auquel le poète arrache par sa lecture le poème.

L'écrit scénique subit quelques variations de format. Comment le poème « Vaduz » se présente-t-il en effet à la mémoire si ce n'est d'abord par cette image du poète debout, dépliant un « papyrus de plusieurs mètres », à mesure du déroulement de la liste des ethnies localisées « tout autour de Vaduz » [Figure 1] ? Cependant il se présente, matériellement, dans la grande majorité des cas, sous la forme de simples feuillets au format A4, ceux-là même qui sortent de la machine à écrire du poète² – le « papyrus » de « Vaduz » en est d'ailleurs un assemblage. Le texte est donné à voir moins par le jeu sur la matérialité propre de son support³, que par sa mise en relation avec le corps du poète. La posture canonique du poète assis à sa table, est, dans les premières lectures, assez rare. Elle exemplifie en effet, comme le rappelle Eric Suchère, le travail d'écriture, et comporte, « une dimension sérieuse et cérébrale qui correspond à l'idée que l'on peut se faire de la poésie⁴ ». Or c'est, précisément, avec cette idée que le poète sonore entend rompre, pour « rebrancher » la poésie sur la société, dans un souci de « re-communication⁵ ». De fait, il est frappant de constater que la position assise est chez le poète sonore la plus « théâtrale » précisément dans la mesure où elle n'est pas rapportée à celle d'une lecture. Dans les poèmes de *Derviche/Le Robert*, elle participe de la mise en scène d'une situation d'énonciation construite par le discours : pour la lettre « I », le descriptif mentionne :

Une table et de part et d'autre : une chaise. Lune en face de moi, vide,
mais néanmoins symboliquement occupée. Il s'agit ici d'une consul-

1. Nelson Goodman, *Langages de l'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

2. Leur publication en fac-similé aux Presses du réel est à cet égard un document très précieux.

3. Voir G. Théval, « L'écrit en performance : le devenir des supports d'écriture dans la poésie action et les lectures performées », in Brigitte Denker-Bercoff, Florence Fix, Peter Schnyder (dir.), *Poésie et scène*, Paris, Orizon, 2015, p. 95-105.

4. Eric Suchère, « Dire la post-poésie », *Dire la poésie ?*, op. cit., p. 251.

5. « Poésie sonore et musique », *Notes convergentes*, op. cit., p. 147.

tation bancaire avec son lot de recommandations, prêchi-prêcha et diagnostics d'usage. Langue de bois et compagnie, et monologue du consulté¹.

Dans la lettre « K », le poète, assis à sa table, se tient la tête et semble chercher dans ses papiers quel nom aurait pu être celui de Joseph K, rappelant l'image du bureaucrate de Kafka : « Alors, seul, sur la scène, assis derrière une petite table, dans la pénombre, d'examiner, après tout, si les dix mots inconnus de ma lettre "K" n'auraient pu lui fournir un nom ! ² ». Le petit bureau peut aussi supporter un accessoire : le téléphone, pour la lettre « O ». La lecture assise, à la table, convoque ainsi des images de bureau, qui entrent en résonance avec le type d'écrit mis en scène dans les poèmes concernés.

Feuilles posés à terre, le poète est à genoux, les mains fichées sur les cuisses, le micro-abaisse, perturbant ostensiblement la traditionnelle position de lecture, pour lire plusieurs poèmes, dont *Canal Street* [Figure 2]. Pour la lettre « J » de *Derviche / Le Robert*, dédiée à sa compagne Françoise Janicot, elle se fait repli sur l'intime, en adéquation avec le discours amoureux dont se comporte le texte : « À genoux, accroupi, tout au fond de la scène, en boule, plié, replié, texte à bout de bras, et, bras tendus, en arriver aux "confidences sur l'oreiller"³ ! ». Lorsque le poète lit debout, les formats varient, mais l'impératif technique n'est pas seul à en dicter la forme. Pour « Vaduz », le papyrus s'accorde avec cette position pour imprimer à l'ensemble une verticalité, où s'incarne visuellement l'interminable liste. Dans *Démocratie II*, le petit rectangle de papier qui supporte le texte évoque le bulletin de vote [Figure 3]. La modalité d'action même est pensée dans ce sens :

Il est capital que cette « lecture » manifeste physiquement, visuellement donc, la précarité de cette course de haie [...] le nom de chaque président figure sur un petit morceau de papier, qu'après lecture, je dis-

1. *Derviche/Le Robert, op. cit.*, p. 25. 2.

Ibid., p.28.

3. *Ibid.*, p. 27.

perse ou laisse choir dans la salle [...] ou me frayant un chemin à travers le public lui-même [...]. Ainsi le « texte » se trouve-t-il pratiquer un mini-bain de public, se collant à lui, s'y fondant, la Démocratie étant l'affaire de tous et surtout de chacun¹.

L'image du poème lu finit alors par devenir indissociable du texte « en sorte qu'en sus de ces mots, de ces sons, et de leur audition, s'y est adjointe une sorte de lisibilité visuelle, physique, charnelle et concrète² ». Ces images ont d'ailleurs été fixées par les nombreuses photographies de scène réalisées par Françoise Janicot, dont les prises de vue composent une iconographie régulièrement publiée conjointement au texte.

L'écrit prend ainsi une place significative, non seulement comme tremplin, mais aussi comme partie du sens du poème, faisant de ce dernier un véritable dispositif intermédial.

Du texte en action à l'écrit en performance

Si l'imprimé n'est plus l'espace de la poésie, il devient ainsi partie de son espace, et acquiert par là une forme nouvelle de matérialité, liée au corps du poète, mais aussi à sa mise en relation avec les autres composantes dont l'ensemble compose le dispositif de la performance³.

Loin de prétendre à une quelconque immédiateté, l'action du poème met en branle la mécanique d'écriture ; elle mixe les supports sur scène, sans jamais se départir de son texte, se rendant ainsi un peu plus étrangère au sentiment de soi de l'oralité. [...] Le poète sonore préfère

1. « Démocratie I et II – passe-partout 26 et 27 », in *Démocratie II*, Romainville, Al Dante, 2004, n.p.

2. « La poésie sonore c'est ça + ça » (1983), *Notes convergentes*, op. cit., p. 271.

3. S'éloignant par-là de tout phonocentrisme. Voir Jan Beatens, *À Voix haute*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016.

la rencontre de l'imprimé et de l'enregistré au texte idéalisé qui se souffle à l'oreille de l'autre sans se soucier de la matérialité du signe¹.

Le poète sonore Anne-James Chaton décrit ici la rencontre et l'agencement sur scène de diverses matérialités du texte, qu'il oppose à la mémoire « dématérialisante du chanteur ou de l'acteur² ». Dérivée du modèle machinique, la notion de dispositif désigne un agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble, à l'hétérogénéité constitutive, et qui « ne se justifie que de son activation dans un fonctionnement³ ». Chez Heidsieck, ce dispositif peut être qualifié d'intermédiaire au sens où Dick Higgins a théorisé la notion, en ce qu'il implique une « fusion conceptuelle » de ses différents médiums constitutifs⁴. Ainsi dans « Vaduz », l'écrit entre en relation non seulement avec le corps et la voix du poète lisant, mais aussi avec la diffusion simultanée de la voix pré-enregistrée du poète. S'instaure une lutte entre les deux voix qui doivent agir « à tonus égal » :

Et alors de lire... lire... et de lire... accroché, oui ; agrippé à mes feuillets, provoqué, porté, oui, par cette écoute simultanée, de lire... lire ce texte... le poème... le même... tout à l'écoute de l'autre, dans l'espace, visant à la précéder, ou le suivre, à la promouvoir ou à le saccager⁵.

Voix corporelle et « voix technique » constituent un « dispositif audio-technique⁶ » auquel vient s'adjoindre la part visuelle constituée par le déroulement progressif de la partition. La progression de la pièce

1. Anne-James Chaton, « L'écriture de la voix », in *Bernard Heidsieck : Les tapuscrits*, op. cit., p. 1181.

2. *Ibid.*

3. Bernard Vouilloux, « La critique des dispositifs », *Critique*, n° 718, mars 2007, p. 157.

4. Dick Higgins, « Horizons – Poétique et techniques intermédiaires » (1965-1981), repris dans Jacinto Lageira (dir.), *Du Mot à l'Image & du son au mot*, Marseille, Le Mot et le reste, 2006, p. 272.

5. B. Heidsieck, *Les Tapuscrits*, op. cit., p. 735

6. J.-P. Bobillot, op. cit.

va vers une saturation progressive de l'espace sonore, par la superposition des voix, et de l'espace visuel puisque l'extrême longueur du papyrus finit par masquer le poète lecteur et joncher le sol de ses plis et replis, pour s'achever dans une acmé où la voix cède à une clameur de foule, avant de laisser place à un decrescendo puis au silence, coïncidant avec la chute à terre de la partition¹.

L'écrit acquiert alors un statut qui n'est plus celui de simple support de la partition pour entrer à son tour en performance. Le titre de « Qui je suis en une minute » programme une action à réaliser selon une contrainte de durée particulièrement restreinte, et l'exhibition progressive des documents lus relève d'une telle mise en action. Dans cette logique, l'écrit scénique peut s'autonomiser au point de n'avoir plus vocation à être lu. La version publiée en 1964 dans la revue disque *OU – Cinquième saison* n° 22 de « H1-H2 – Le quatrième plan » propose la photographie d'une salle d'ordinateur, dont l'une des machines semble imprimer un document de format oblong. Replié et collé sur la page, il paraît, littéralement, en sortir. Les derniers mots du poème y sont lisibles, inscrits en capitales grasses, alternant avec les données chiffrées. La matérialité du document rappelle sa source informatique, tout comme son traitement lors de la performance : « Les différentes parties de ce poème-partition ont toujours été retransmises, en public, par les seuls haut-parleurs. Mon rôle s'est alors borné à distribuer dans la salle des masses de statistiques inscrites sur feuilles d'ordinateurs ou rouleaux de machines à calculer² ». Ainsi mis en action, ils exemplifient leur statut de documents, faisant *in fine* coïncider les scénographies.

Aborder l'œuvre d'un poète sonore sous l'angle *a priori* paradoxal de l'écrit permet ainsi une prise en considération de toutes les matérialités qui la constituent et dont la relation fait émerger une forme, « poésie action », à l'hybridité constitutive. Ce qui se joue sur scène n'est alors pas à penser en termes de passage de l'écrit à l'oral comme le laisse sup-

1. Voir un extrait vidéo : <https://vimeo.com/23473497> [captation d'une lecture réalisée le 17 mai 1996 à Rennes. Filmé par Samuel Poulain.]

2. « Notes sur les poèmes-partition h1 et h2 ou le "Quatrième plan" », *Partition V, op. cit.*, p. 72.

poser le terme de « lecture » (même si cette dernière est mise en scène), mais d'articulation intermédiatique : la poésie action de Heidsieck participe moins d'un refus de l'écrit, que d'une remise en action autorisant une rematérialisation.

