

# Fonctions et usages de la cartographie dans les poèmes de Julien Blaine et de Bernard Heidsieck

## Les exemples d'*astrologico-nomie* (1968) et de *Vaduz* (1974)

Julia Raymond

Au début des années 1960, deux poètes, Julien Blaine et Bernard Heidsieck, mènent leurs premières expérimentations de poésie-action interrogeant les relations entre le livre et ce qui lui est extérieur, le hors livre. Leurs publications hybrides prennent les formes de « Lecture/Action », de « Lecture/Performance<sup>1</sup> » ou de performance. Elles répondent également à l'épithète de « Lecture/Action/Diffusion<sup>2</sup> » lorsqu'ils recourent aux nouvelles technologies d'enregistrement et de diffusion du son, comme, par exemple, le magnétophone<sup>3</sup>. Au contact de cette corporalité et de cette oralité naissante, qui tendent à sortir la poésie du livre, le statut de la page change également. Son rôle est, en effet, réduit à celui de simple « partition<sup>4</sup> », d'où sont tenus de se « pro-

<sup>1</sup> Bernard Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche/Le Robert* [1988], Romainville, Al Dante, 2004, p. 19.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Bobillot, *Quand éCRIre, c'est CRler. De la POésie sonore à la médioPOétique & autres nouvelles du front. 5 petits essais*, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'agneau, 2016, p. 15.

<sup>3</sup> Dès 1959, Heidsieck utilise le magnétophone comme outil d'enregistrement analogique de la voix et comme instrument de transcription, de diffusion et de sauvegarde. En 1961, le magnétophone devient, avec le microphone, le moyen d'extraire et de faire valoir, par des montages effectués à même la bande magnétique, les sons ambiants et les matériaux non verbaux constituant l'environnement urbain. Blaine y a recours en 1962 dans son bestiaire intitulé *Reps Elephant 306*. Cette performance est une interview enregistrée en direct avec les pachydermes d'un cirque, dans lequel la voix du poète devient inaudible et les barrissements intelligibles après que Blaine ait accéléré la vitesse de la bande magnétique, laissant ainsi entendre des sons qui n'appartiennent ordinairement qu'à des modes d'incarnation langagière propre à l'homme, à savoir des interjections aux expressions exclamatives et des onomatopées.

<sup>4</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, Romainville, Al Dante, 2001, p. 80. Voir également J. Blaine, *Partitions*, Paris, Manuella éditions, 2017.

jeter » dans l'espace, celui de la performance, « verbes, phonèmes, lettres, mots, cris », en somme « le poème<sup>5</sup> ». Forts de leurs expérimentations des années 1960, les deux poètes appliquent, au cours de la décennie suivante, leurs techniques d'extraction de la poésie aux représentations de la surface de la Terre, situant ainsi leurs poèmes au cœur d'une relation d'interdépendance entre la « vue » et le « langage », pour reprendre les mots d'Anne-Marie Christin<sup>6</sup>. *Astrologico-nomie*, est réalisé par Blaine en 1968 et édité en 1972 dans *Processus de déculturation : un itinéraire...*<sup>7</sup>. *Vaduz* est composé et lu publiquement par Heidsieck en 1974<sup>8</sup>. Il est le vingt-deuxième poème *Passe-partout* de la grande série éponyme qui compte, dans son ensemble, vingt-neuf poèmes écrits entre 1969 et 1980<sup>9</sup>.

Il peut, de prime abord, sembler paradoxal que ces deux représentants de la poésie-action, dont les poèmes se déploient dans le *hic et nunc* de la performance, s'intéressent à la carte topographique. Produire un espace poétiquement autre en ayant recours à la spatialisation du poème sur la partition, aux techniques de l'offset, de la photocomposition, de l'inscription manuscrite, du collage et au procédé de Lecture/Action/Diffusion sont des intentions qui peuvent paraître radicalement distinctes. Néanmoins, il est aussi possible de penser que l'agencement scriptural du poème sur la partition et les images ou les tracés qui constituent les cartes ne sont pas tout à fait étrangers les uns aux autres.

Toponymes, ethnonymes, lignes frontalières, courbes de niveau, points géodésiques et coordonnées géographiques (comprenant, notamment, degré, minute, seconde, latitude, longitude ou encore altitude) deviennent autant d'éléments graphiques constitutifs d'un faire scriptural qui pense l'écriture alphabétique dans ses relations à l'image et aux sons de la langue, mais aussi dans ses liens avec l'expérience du temps, de l'espace et de la matière qu'implique la vitalité gestuelle et corporelle de toute performance scénique. Cet article se propose de présenter les principaux aspects de ce faire, appliqué aux représentations de la Terre, en étudiant, dans un premier temps, la façon dont les deux poètes rendent à l'écriture alphabétique les parts d'iconicité et

<sup>5</sup> B. Heidsieck, *Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, Dijon/Nice, les presses du réel/ Villa Arson, 2013, p. 449.

<sup>6</sup> Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique* [1995], Paris, Flammarion, 2009, p. 7.

<sup>7</sup> J. Blaine, *Processus de déculturation : un itinéraire...*, Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaires, Les Anartistes, 1972.

<sup>8</sup> Au printemps 1974, Roberto Altmann demande à Heidsieck de concevoir une œuvre sonore pour l'inauguration d'une fondation d'art contemporain à Vaduz qui doit se tenir au mois de juillet de la même année, avec la programmation d'une exposition dédiée à Paul-Armand Gette et Jacques de la Villeglé. Achievé en décembre 1974, *Vaduz* n'a jamais été lu à Vaduz.

<sup>9</sup> B. Heidsieck, *Passe-partout*, Limoges, Al Dante, 2009.

d'oralité qui lui reviennent, en faisant partir l'origine de leurs recherches au Moyen-Âge. Puis il sera question de comprendre dans quelle mesure Blaine et Heidsieck entrent en possession de ces régimes de représentations et de ces instruments de connaissance dans une perspective de création d'un paradigme d'approches plurielles de l'écriture : l'un en Terre d'*astrologico-nomie* et l'autre dans un temps habité autour de *Vaduz*. Il s'agira également de voir comment la ressaisie performative des inscriptions et des tracés de ces représentations imprimées, qui sont des produits de l'industrie humaine, autrement dit des *artefacts*, fait acte de mémoire de civilisations délaissées ainsi que de résurgences d'une écriture habitée par l'homme, l'astrologie et la nature.

### **Exorcisme d'une « poésie centripète<sup>10</sup> » en faveur d'un « Chant inusité<sup>11</sup> »**

L'une des composantes majeures des poésie-actions de Blaine et d'Heidsieck est la procédure de révocation du texte en tant que coordinateur principal du déroulement temporel des actions, des *gestualités*<sup>12</sup> ainsi que des sons prononcés dans l'instant de la performance. Si le texte demeure, leurs poésie-actions exhortent à dépasser le caractère linéaire et la forme figée du texte imprimé de sorte que l'écriture ne soit plus « inféodée par l'extension technique du pouvoir de l'alphabet<sup>13</sup> ». Chez Blaine, cette exhortation s'incarne dans l'élargissement de la matrice scripturale à un faire scriptural qui soit capable de « faire état d'un mouvement<sup>14</sup> » dans le langage. Ce mouvement correspond, chez Heidsieck, au passage d'une poésie centripète qu'il désigne comme une forme d'expression « passive », désuète et complaisante qui a mené le poème à se replier sur lui-même, à presque frôler « l'asphyxie », ainsi retranché au plus profond d'une page « bourrée de résistance ou devenue quasi blanche » jusqu'à « se jouer du lecteur sinon même le fuir<sup>15</sup> » à une poésie centrifuge, « dégu-tembergrisée<sup>16</sup> », qu'il définit encore de cette façon :

<sup>10</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p. 16.

<sup>11</sup> J. Blaine, « Extraits de "L'Illusion technique" après "Le Chant inusité" » dans *Les Carnets de l'Octéor*, juillet-octobre 1962, n° 3 et n° 4, repris dans *Du Mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, Jacinto Lageira (dir.), Marseille, le Mot et le reste, 2006, p. 221-226.

<sup>12</sup> À propos de la notion de *gestualité poétique*, voir Gaëlle Théval, « Gestes d'écriture et écritures du geste dans les poésies expérimentales depuis les années 1960 », dans *Les Gestes du poème*, Caroline Andriot-Saillant et Thierry Roger (dir.), actes du colloque (Rouen, avril 2015), Publications numériques du CEREdI, n°17, 2016. En ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?gestes-d-ecriture-et-ecritures-du.html>

<sup>13</sup> Marshall McLuhan, Eric McLuhan et Frank Zingrone, *Essential McLuhan*, New York, Basic Books, 1995, p. 85.

<sup>14</sup> J. Blaine, *Manuscrit de Reps Elephants 306 ou nouveau bestiaire à l'orphisme éléphantin*, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Blaine, Julien, BLA 261 : *Reps Elephant 306*, 1962.

<sup>15</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., 136.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 167.

Active, publique et tendue vers autrui, ayant humblement ou agressivement choisi pour supports, le corps, l'espace, le temps, et le risque en prime dans un débordant souci de recommunication<sup>17</sup>.

La poésie centrifuge d'Heidsieck est centrale dans *Vaduz*. Elle mêle la voix machinée du poète, qui parvient aux auditeurs/spectateurs sur un rythme qui se transforme en sonorités technoïdes au moyen du magnétophone, et sa voix naturelle qu'il combine aux expressions posturo-gestuelles qui composent, sur scène, la Lecture/Action/Diffusion afin de créer un mode de communication que le poète souhaite simultanément visuel, oral, physique et immédiat. Il explique :

Des mots, des sons ont été donnés à entendre, mais s'y sont collés des gestes, des attitudes, des façons d'être dans son corps et dans sa peau, 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 concrète. Propre à chacun, ou chaque œuvre<sup>18</sup>.

La lisibilité visuelle à laquelle Heidsieck se réfère suppose de « donner à voir le texte entendu<sup>19</sup> ». Celui-ci devient les « premiers rites, tout ou moins, ou ébauches de gestes » d'une poésie « tête-chercheuse<sup>20</sup> » qui rend aux mots leur puissance visuelle, qui redonne à l'écriture, à l'égal de sa dimension spatiale, la conscience de sa structure au moyen de la projection du texte hors du livre, hors de la page et qui retrouve, ainsi, les liens qu'entretient la lecture avec les civilisations de l'oralité. Selon le poète, lire un texte « simplement, à haute voix, [...], sur scène » n'est, en effet, pas suffisant pour qu'il « soit mieux “reçu”, “réceptionné”, ou pour accélérer sa circulation ». Il faut plutôt « le faire entendre visuellement », le « rendre physiquement sensible » afin que « l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil<sup>21</sup> ». Les propos d'Heidsieck peuvent faire écho à ceux tenus par Anne-Marie Christin lorsque celle-ci se pose la question de ce qu'est l'écriture. D'après l'auteure, l'écriture n'est pas le simple « véhicule graphique d'une parole » en ce qu'elle « transmet des messages *verbaux* par des *images* ». Dans une situation énonciative, toutes les sociétés, y compris celles qui sont dites « orales », précise-t-elle, ont, en effet, recours à « deux modes de communication différents et parallèles », donc complémentaires, que sont l'image, que celle-ci soit « matérielle ou virtuelle, comme elle l'est dans nos rêves », en tant qu'*artefact* visuel sollicitant la « réceptivité » du destinataire du

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 173-174.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>19</sup> B. Heidsieck, *Bernard Heidsieck : Les tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, *op. cit.*, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>21</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 174.

message et la langue en tant que médium sonore dont l'efficacité dépend de l'action dynamique du « locuteur »<sup>22</sup>.

Dans cette tradition, laisser l'imprimé de côté et sortir la poésie du livre en faveur d'une exploration corporelle, visible, audible, orale et technoïde du poème équivalait, pour Heidsieck, à entamer « un nouveau Moyen-Âge » qu'il présente ainsi :

Table rase a été faite de tout. Ah l'a-t-on dit, et vu. Bien. Et de repartir donc d'un point zéro. Que quelque chose de radicalement nouveau se fasse et glisse sous nos doigts : oui. Indubitablement. Et tout un chacun d'en apercevoir, aborder, vivre les prémices. Fragiles et floues. Et cependant évidentes. Sortis à peine d'une sorte de préhistoire, nous entamons tout juste un nouveau Moyen-Âge. Dont les structures se cherchent. Et les valeurs surtout. Alors d'écarquiller les yeux sur cet équilibre vers lequel nous le supposons tendre. Cet équilibre idéal à saisir. Atteindre. Plus précisément à constituer ou reconstituer. Établir ou refondre. Ou découvrir. Simplement. Tragiquement. Au jour le jour. [...] D'où aussi ce retour spécifique aux sources, pour y capter, – tout devant être repensé et refait – outre un enseignement et une vitalité à l'état brut, la vie même, dans le cours et l'instant précis de sa manifestation<sup>23</sup>.

Le fait qu'Heidsieck fixe le Moyen-Âge comme point de départ de ses recherches poétiques n'est pas anodin. Cette période est celle d'une transition dans l'histoire de l'écriture occidentale, qui marque le passage du manuscrit médiéval au texte imprimé moderne. C'est au cours de ce long processus que « la page a perdu sa voix<sup>24</sup> », et, avec elle, la « mémoire<sup>25</sup> » des premiers gestes d'écriture au même titre que les signes bourdonnants d'une oralité résiduelle, écrit Tim Ingold. Pour Heidsieck, cette perte atteint aussi les poésies des troubadours et trouvères, dont il compare les manifestations itinérantes à celles de la poésie-action<sup>26</sup> :

Les troubadours, certes, déjà, au Moyen-Âge, sillonnaient l'Europe, eux qui, mais oui, aussi, appartenaient à la tradition orale de la poésie. C'est à cette reconquête que nous assistons. D'où les Festivals et les Rencontres qui de par le monde se multiplient. Face à des publics subitement pourvus

<sup>22</sup> A.-M. Christin, « Pensée écrite et communication visuelle », *Forum International d'inscriptions, de calligraphies et d'écritures dans le monde à travers les âges* (24-27 avril 2003), Alexandrie, Bibliotheca Alexandrina, 2007, p. 15. Document en ligne consulté le 26 novembre 2021

<[http://www.ceei.univ-paris7.fr/04\\_bibliotheque/01/pdf/01\\_Anne-Marie\\_Christin.pdf](http://www.ceei.univ-paris7.fr/04_bibliotheque/01/pdf/01_Anne-Marie_Christin.pdf)>.

<sup>23</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>24</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* [2007], trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p. 27.

<sup>25</sup> *Ibid.* p. 37.

<sup>26</sup> À propos des festivals et rencontres de poésie-action voir, entre autres, Cristina de Simone, *Profération ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, les presses du réel, 2018, p. 405-466 ; J.-P. Bobillot, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Paris, Les éditions le clou dans le fer, 2009, p. 38-39 ; Jacques Donguy, *Poésies expérimentales – Zone numérique*, Dijon, les presses du réel, 2007, p. 169.

du don des langues ! Sorte de preuve par 9 d'une justification supplémentaire ! D'une confirmation que la poésie récupère, non sans forceps, un impact « naturel », a-culturel, et non historique, qu'elle tend peut-être à disparaître des *a priori* douteux et/ou *Pensums* rasoirs à « éventuellement » se taper<sup>27</sup>.

Chez Blaine, l'évocation du Moyen-Âge est animée du désir de « retrouver les cultures premières qui ont brûlé dans les bûchers<sup>28</sup> », ceux orchestrés, notamment, par les inquisiteurs papaux sous le règne d'Innocent VIII<sup>29</sup>. Depuis le début des années 1960, Blaine inscrit sa poétique dans une recherche menée sur le matériau du poème et « l'élémentarité immémoriale » du langage, dont il souhaite réactiver la trace et la matière scripturales pour initialiser « les procédures et processus des écritures délaissées des civilisations premières<sup>30</sup> ». *Processus de déculturation, un Itinéraire...* en marque les passages. L'ouvrage se présente comme une traversée de la matière poétique au fil des âges à partir de sept poèmes spatialisés, auxquels *astrologico-nomie* appartient<sup>31</sup>. Ce poème relève d'une poésie élémentaire qui entend décomposer le poème en la somme de tous ses éléments matériels et signifiants (image, graphisme, geste, chair, os, feu, terre, ciel, sang...). L'élémentarisme revendiqué par Blaine dans *astrologico-nomie* coudoie la quête d'un « chant inusité ». L'imaginaire lié à « une technique neuve » substituée, selon lui, « la poésie traditionnelle » qui « n'a plus aucun [*sic*] audition » en faveur d'un « chant » qui exprime un espace scriptural depuis lequel se répand une écriture spongieuse à d'autres structures que la syntaxe, la phonétique et la sémantique. Le « chant inusité » est une « Aventure ». Il se forme par le « Verbe » qu'il corporalise, l'« Image » qu'il véhicule et par le « Thème<sup>32</sup> » qu'il crée. Dans *astrologico-nomie*, tout comme dans *Vaduz*, le thème est celui de l'hégémonie de la carte en tant qu'outil de représentation « gutembergrisée<sup>33</sup> », donc passive, désuète, poussiéreuse, désincarnée et totalisante de l'espace, mais aussi du monde, de la vie et du langage.

<sup>27</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes, op. cit.*, p. 174.

<sup>28</sup> Interview de Julien Blaine réalisée par Toni Negri, 2009, 25'. Document en ligne consulté le 1<sup>er</sup> juin 2021 <[http://www.documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro5.html#Toni\\_Negri](http://www.documentsdartistes.org/artistes/blaine/repro5.html#Toni_Negri)>.

<sup>29</sup> Cette référence historique apparaît dans l'ouvrage de Blaine résultant de sa performance éponyme *L'Arc c'est la lyre : Poème en chair et en os* (Marseille, Al Dante, 1998). Dans cette performance, le poète renoue avec le mythe de Diane et d'Actéon dans une triple version. Celle-ci se veut métissée et transhistorique. La première correspond au mythe originel, la deuxième à une version aurignacienne supérieure et la troisième à une version africaine Bamiléké.

<sup>30</sup> Isabelle Maunet, « La poésie "en chair et en os, à cor et à cri" de Julien Blaine » dans *À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine, La Poésie à outrance*, Gilles Suzanne (dir.), Dijon, les presses du réel, 2014, p. 230.

<sup>31</sup> Ces sept poèmes se découvrent selon l'ordre d'apparition suivant : *Contes-rendus sur le médiéval-matière, Quant au livre de l'échec / quant à l'échec du livre, Lili von paradise, astrologico-nomie, Clermont dans l'Oise, Bruay-en-Artois, et maintenant, etc. etc.*

<sup>32</sup> J. Blaine, « Extraits de "L'illusion technique" après "Le Chant inusité" », art. cit., p. 221.

<sup>33</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes, op. cit.*, p. 165.

Tim Ingold relève que c'est au cours du même processus qui a réduit la page et le langage au silence entre le Moyen-Âge et l'époque moderne, que la carte a perdu sa voix. Michel de Certeau raconte la façon dont les cartes du Moyen-Âge, qui naissaient de l'interaction sensible entre des itinéraires et des histoires orales ou des récits d'aventures, ont été peu à peu remplacées par des représentations spatiales de la surface de la Terre au début de l'époque moderne. « La géométrie euclidienne », propre à la constitution des « atlas », contribue à effacer progressivement « la coordination entre un faire et un voir, entre deux langages symbolique et anthropologique de l'espace », comme elle tend aussi à éliminer « les représentations picturales des pratiques qui la produisent ». En ce sens, l'atlas se rapproche d'un « théâtre » institué « selon un ensemble formel de lieux abstraits<sup>34</sup> » qui laisse penser que l'apparence de la carte résulte sans équivoque de la structure du monde, explique-t-il. Tim Ingold précise que les anciens narrateurs avaient, dans certains cas, recours à leurs doigts et leurs mains pour raconter leurs histoires et illustrer leurs itinéraires, dont les « gestes » articulaient des « lignes<sup>35</sup> ». Ces lignes dénotaient le mouvement, un monde habité, une articulation de sons et de gestes, en somme « une force performative<sup>36</sup> », dont la carte imprimée a effacé la nature :

Les lignes qui traversent aujourd'hui la surface de la carte ne dénotent pas l'habitation, mais l'occupation. Elles symbolisent une appropriation de l'espace autour des points que ces lignes relient ou – s'il s'agit de lignes frontalières – contiennent<sup>37</sup>.

Construction subjective, sociale et idéologique, la carte devient un objet politique et culturel à partir duquel les deux poètes œuvrent à quelques années d'écart. Ils y cherchent respectivement l'expression d'une unité organique que le concept de nation ne peut offrir ainsi qu'un langage qui se dissimule et s'imagine dans la nature même des lignes qui la traversent, illustrant, ainsi, l'idée selon laquelle la fonction du langage dans la cartographie n'est pas exclusivement toponymique.

### **En terre d'astrologico-nomie**

*Astrologico-nomie* se compose de neuf poèmes spatialisés qui sont une succession de représentations de la surface de la Terre. *Astrologico* en italien et en espagnol signifie *astrologique* en français. *Nomie* forme traditionnellement le suffixe des mots appartenant aux domaines de la loi ou de la connaissance. Il peut également faire référence à la toponomie, une variante de la toponymie,

<sup>34</sup> Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, p. 177.

<sup>35</sup> T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>36</sup> M. de Certeau, *L'Invention du quotidien 1. Arts de faire*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>37</sup> T. Ingold, *Une brève histoire des lignes*, *op. cit.*, p. 113.

une discipline linguistique examinant les toponymes, plus précisément leur étymologie, leur évolution, leur ancienneté, leur signification et leur relation avec les langues parlées actuelles ou celles disparues. Chacun des neuf poèmes est édifié sur le même modèle : « une bipartition de la page en deux espaces inégaux<sup>38</sup> » délimités par deux cadres distincts. L'un forme un petit bandeau rectangulaire de couleur blanche, situé dans la partie inférieure de la page. Il contient la mention *astrologico-nomie* à gauche et le numéro du poème à droite. L'autre, dont l'espace est destiné aux représentations du monde, occupe la surface restante. La référence à la notion de « cadre » apparaît, dès 1962, dans « "L'illusion technique" après "Le Chant inusité"<sup>39</sup> ». Pour le poète, le cadre « s'invente » au même titre que le verbe. « Il est le fruit d'une recherche, égale – Et si le cadre existe déjà il n'a jamais été exploité en matière de poésie<sup>40</sup> », souligne-t-il. Dans *astrologico-nomie*, Blaine l'investit d'une charge poétique avec la notion de « texte-illustré » qu'il définit ainsi :

Les signes graphiques qui ne sont pas compris dans l'étroit enclos de notre alphabet peuvent augmenter la puissance du texte, cela s'est déjà vu depuis les enluminures médiévales jusqu'aux calligrammes explosifs du vingtième.

Ces signes peuvent être le cadre, l'autour du texte et ce sont les découpages et les textes-illustrés (le trait d'union est très important : cette illustration est plus qu'une participation il doit y avoir enchevêtrement) ; il ne s'agit pas d'un apport du texte au découpage ou à l'illustration mais de séries de découvertes qui permettent d'accéder à une unité laquelle peut être dans sa perfection un nouveau cri poétique.

De l'origine à l'aboutissement a eu lieu un continuel dialogue entre le poète qui a eu l'idée première et le matériau (ce cadre-signes tissé avec le poème) qui répond et dicte quelquefois<sup>41</sup>.

Dans le cadre-signes tissé avec *astrologico-nomie*, ce nouveau cri poétique, d'ordre élémentaire, se découvre à rebours. Les poèmes sont effectivement numérotés de 9 à 0. Du poème 9 au poème 5, Blaine reproduit en noir et blanc des fragments d'un atlas daté de 1944 sur lesquels il intervient occasionnellement à main levée à l'aide d'un crayon de couleur noire. Ces cinq poèmes tracent l'itinéraire d'un état du monde d'ouest en est, dans un temps donné, donc, et dans un espace délimité de plus en plus en vaste, débutant par l'ouest de l'Île-de-France, puis s'étendant à l'est de l'Europe et finissant par une représen-

<sup>38</sup> G. Théval utilise ces termes pour décrire la forme des *13427 poèmes métaphysiques* réalisés par Julien Blaine en 1986, dans G. Théval, « L'écriture intersémiotique de Julien Blaine : *13427 poèmes métaphysiques* » dans *La Poésie à outrance. À propos de la poésie élémentaire de Julien Blaine*, G. Suzanne (dir.), *op. cit.*, p. 280.

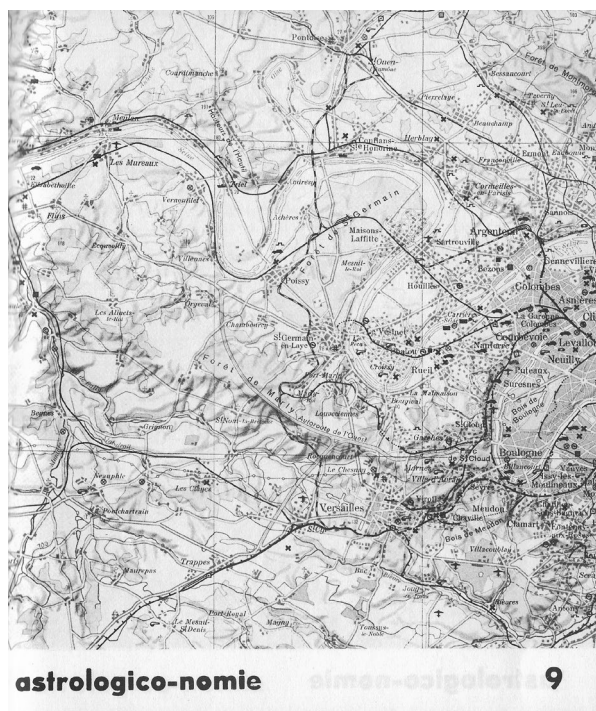
<sup>39</sup> J. Blaine, « Extraits de "L'illusion technique" après "Le Chant inusité" », art. cit., p. 221-226.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>41</sup> J. Blaine, « Pour en commencer avec le sémiotisme » [1966], repris dans *ibid.*, p. 187, puis dans *Du Mot à l'image & du son au mot : théories, manifestes, documents, une anthologie de 1897 à 2005*, J. Lageira (dir.), *op. cit.*, p. 295-296.



tation du globe terrestre. Plus précisément, le poème 9 (fig. 1) montre une partie de la région ouest parisienne. Ses points géodésiques et ses symboles linéaires font état d'éléments graphiques (points comptables, figures géométriques, ombrage) qui regroupent l'ensemble des bombardements, des fusillades, des lieux d'occupation et de libération ainsi que la totalité des mouvements des chars d'assaut, des victimes civiles et des militaires décédés, français ou étrangers, au cours de cette avant-dernière année de guerre mondiale.



*Fig. 1: Julien Blaine, Astrologico-nomie 9, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.*

Les poèmes 7 et 6 (fig. 2 et 3) mettent davantage l'accent sur les frontières naturelles. De l'Afrique subsaharienne au Tibet en passant par l'Afghanistan, Blaine rehausse les chaînes de montagnes, notamment celles qui traversent plusieurs pays (comme l'Atlas, les Apennins, l'Oural, l'Hindou Kouch), de hachures croisées et de traits rapprochés ou superposés, apposés méthodiquement à l'aide de son crayon.



*Fig. 2 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 7, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.*



*Fig. 3 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 6, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.*

Les poèmes 4, 3 et 2 (fig. 4, 5 et 6) présentent respectivement les reproductions de trois croquis de globes terrestres tracés à la main. Leurs dimensions diminuent au fur et à mesure des pages. Blaine remplit la surface de chacun des continents dessinés avec une encre de couleur noire. Ce remplissage lui permet de faire disparaître uniformément les frontières des pays et des États-nations qui sont ordinairement indiqués sur ce type de représentation carto-

graphique. Les îles peintes par le poète forment, quant à elles, des taches aux contours condensés, qui s'apparentent à des signes de ponctuation.



*Fig. 4 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 4, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.*



*Fig. 5 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 3, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.*

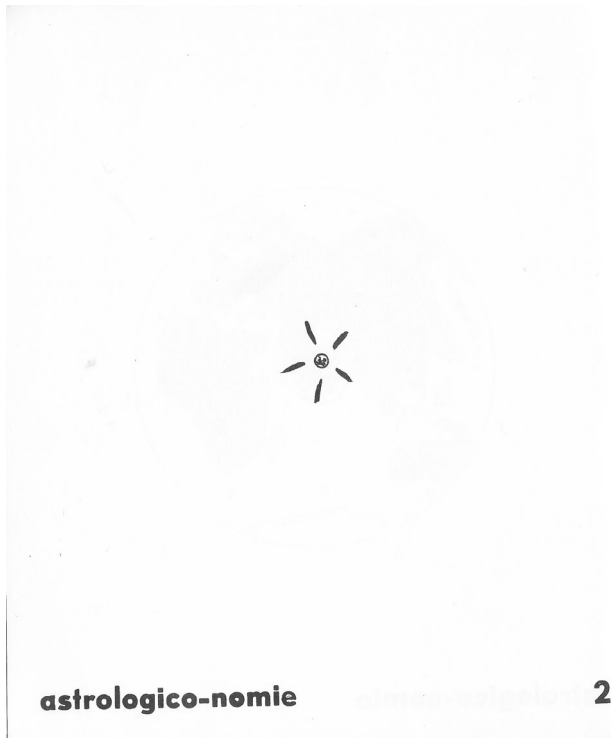


Fig. 6 : Julien Blaine, *Astrologico-nomie 2*, [1968] dans *Processus de déculturation : un itinéraire...*, Paris, Éditions de la tête de feuille, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

Ce travail rappelle celui que le poète a initié en 1965, *Étude sur la ponctuation*<sup>42</sup>, illustré de rayogrammes par Antonio Asis (fig. 7).

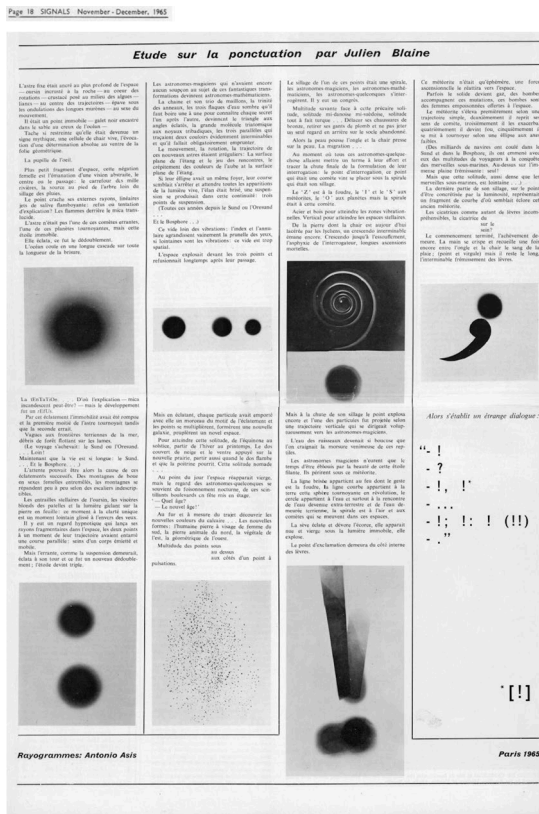


Fig. 7 : Julien Blaine, *Étude sur la ponctuation*, illustrée de rayogrammes par Antonio Asis dans *Signals News*, bulletin of Signals, London, n°10, novembre-décembre 1965, 50,7 x 34,2 cm, p. 18, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.

<sup>42</sup> *Étude sur la ponctuation* a été publié dans la revue de la galerie londonienne Signals en 1965.

Dans cet essai poétique, Blaine recherche, à l'image de celui qu'il définit comme « l'astronome-magicien » en opposition à celui qu'il désigne comme « l'astronome-mathématicien » ou « l'astronome-quelque chose », les traces d'une origine de l'écriture, de son invention et de sa découverte dans les formes qui appartiennent aux corps célestes, au corps humain, aux corps des animaux et au monde végétal. Cette entrée en matière s'observe dès le premier paragraphe avec, par exemple, la description que le poète donne de l'« astre fixe » :

L'astre fixe était ancré au plus profond de l'espace – oursin incrusté à la roche – au cœur des rotations – crustacé posé au milieu des algues – lianes – au centre des trajectoires épave sous les ondulations murènes au sexe du mouvement.

Il était un point immobile – galet noir encastré dans le sable au creux de l'océan –

Tache si restreinte qu'elle était devenue un signe mythique, une cellule de chair vive, l'évocation d'une détermination absolue au ventre de la folie géométrique.

La pupille de l'œil.

L'expression « astres fixes » désigne, dans l'histoire de l'astronomie, à partir de l'Antiquité puis au Moyen-Âge, les astres qui, hormis le soleil, paraissent être fixés à la voûte céleste. Du ciel étoilé aux signes graphiques qui composent le poème, Blaine compare dans cette même perspective les constellations de l'« espace stellaire » et les onze signes de ponctuation, donnant lieu et place à un « dialogue étrange » en guise de conclusion :

“- !

- ?

- !, !\*

-...

- !; !: ! (!!)

-.”

Le parallélisme établi entre l'astérisme<sup>43</sup> et le point d'exclamation ouvre la voie vers une autre idée formulée par Anne-Marie Christin au sujet de l'écriture. *Étude sur la ponctuation* peut, en effet, être comparée « aux documents écrits

<sup>43</sup> En astrologie, l'astérisme est une figure plus ou moins arbitraire et subjective qui est dessinée sur la sphère céleste par des étoiles voisines et particulièrement brillantes (constellations) sans qu'elles n'entretiennent d'interaction gravitationnelle manifeste, ni de gestation commune. En typologie, l'astérisme désigne un symbole qui se compose de trois astérisques disposés en triangle. Il sert à avertir le lecteur, marquer le début d'un paragraphe ou d'un chapitre ainsi qu'à informer d'une éventuelle rupture de format dans le texte.

*en langue visuelle*<sup>44</sup> » auxquels l’auteure se réfère. Dans les cultures mésopotamienne ou chinoise, ces documents, correspondant à « des foies d’animaux », des « carapaces » de tortue, ou des « os<sup>45</sup> » de bovidés, étaient élaborés « comme des miroirs du ciel<sup>46</sup> ». Par miroirs, Anne-Marie Christin entend « écrans », écrans sur lesquels les scribes s’efforçaient de produire, à partir de leur observation du ciel étoilé, des signes écrits susceptibles de retranscrire fidèlement les discours des dieux. Pour l’auteure, la pensée de l’écran<sup>47</sup> précède, en ce sens, celle du graphisme :

L’écriture est née de l’image dans la mesure où l’image elle-même était née auparavant de la découverte – c’est-à-dire de l’invention – de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l’écran. Cette pensée est aussi essentielle à l’aventure humaine que l’ont été celle de la parole et de l’outil. C’est elle qui a créé la géométrie comme elle a créé l’image. Elle procède par interrogation visuelle d’une surface afin d’en déduire les relations existant entre les traces que l’on y observe et, éventuellement, leur système<sup>48</sup>.

Dans *Étude sur la ponctuation*, qui ne revendique aucune parole divine, la page sur laquelle s’inscrit le poème remplace les supports antiques énumérés par Anne-Marie Christin, pendant que les signes graphiques et les rayogrammes cherchent les traces d’une origine de l’écriture dans les formes de la nature. L’écriture alphabétique n’est pas non plus en reste, puisque, selon Blaine la lettre « ‘Z’ » trouve son origine dans la ligne brisée de la « foudre ». La lettre « ‘O’ » s’inspire des formes des « planètes » tandis que le « ‘I’ » et le « ‘S’ » empruntent celles des « météorites ». Les expérimentations poétiques entreprises par Blaine sur l’origine de l’écriture dans le cadre de recherches menées sur l’astrologie se retrouvent, comme le suggère le titre, dans *astrologico-nomie*. En outre, le poème 1 remplace le globe terrestre représenté dans le poème 2 par le dessin d’une étoile de petite dimension colorisée à l’encre noire (fig. 8).

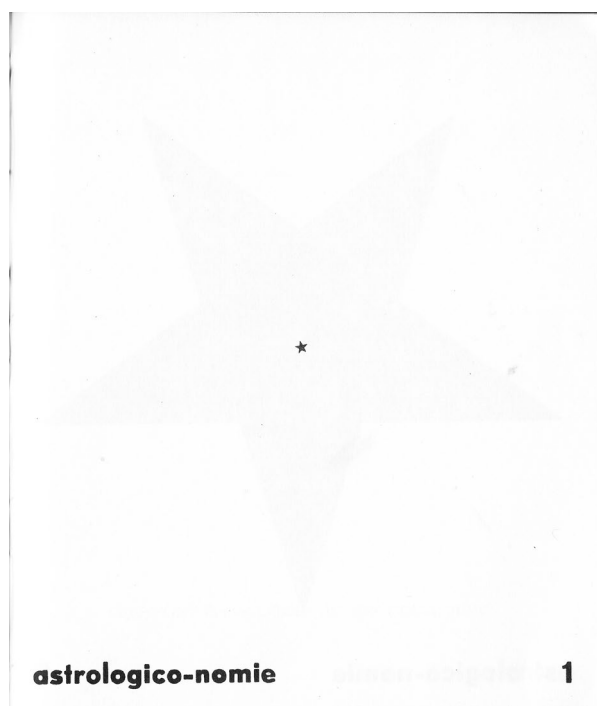
<sup>44</sup> A.-M. Christin, *L’image écrite ou La déraison graphique*, op. cit., p. 101 (souligné dans le texte).

<sup>45</sup> « L’histoire montre que les créateurs d’écriture ne furent pas les hommes de la parole légiférante et autoritaire – cette parole leur fût-elle seulement déléguée – les prophètes, mais ces observateurs silencieux, occupés à reconstituer signe à signe les messages inscrits par les dieux, dans une langue étrangère à celle des hommes, sur des foies d’animaux, des carapaces, des os, dont ils contemplaient dans le ciel les diagrammes composés d’étoiles », dans A.-M. Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l’alphabet*, Paris, Vrin, 2000, p. 41.

<sup>46</sup> A.-M. Christin, *Histoire de l’écriture, de l’idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001, p. 12.

<sup>47</sup> La pensée de l’écran développée par Anne-Marie Christin a fait récemment l’objet de plusieurs analyses scientifiques : *écriture et image*, n°1 (« La pensée de l’écran », sous la direction de Violaine Anger et Jan Baetens, 2020). Document en ligne consulté le 3 avril 2021 <<https://ecriture-et-image.fr/index.php/ecriture-image/issue/view/EI1>>.

<sup>48</sup> A.-M. Christin, *L’image écrite ou La déraison graphique*, op. cit., p. 8.



*Fig. 8 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 1, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.*



*Fig. 9 : Julien Blaine, Astrologico-nomie 0, [1968] dans Processus de déculturation : un itinéraire..., Paris, Éditions de la tête de feuille, Nouvelles éditions polaire, Les Anartistes, 1972, photocomposition et impression offset, 20,9 x 17,8 x 1 cm, archives privées Julien Blaine © Julien Blaine.*

Le poème 0 (fig. 9) clôture la série en affichant l'étoile rouge à cinq branches à l'envers, un geste pouvant rappeler celui qui causa la chute de l'étoile rouge lors de la répression du Printemps de Prague en 1968. Les neuf poèmes d'*astrologico-nomie*, répondent, en ce sens, aux principes d'une « poésie Deux points », que Blaine définit ainsi :

L'écriture va DU MONDE AU MOT.

La poésie Deux points, elle, fait le chemin inverse : DU MOT AU MONDE.

Si le monde est un texte, encore faut-il y aller voir.

LES POÈTES DEUX POINTS, EUX, PRENNENT LE MONDE À LA LETTRE ET CHOISISSENT DE LA MODIFIER<sup>49</sup>.

*Astrologico-nomie* est une rencontre entre des signes textuels, visuels, objectifs, arbitraires et naturels, créés ou préexistants, d'un registre topographique. Les cadres en interrogent les constructions spatiales. La rencontre entre signes et matériaux se réalise, ici, dans l'instant d'une poésie élémentaire qui souhaite faire partie intégrante d'un temps et d'un langage vécus, que réordonne et réactualise à chaque page le néologisme du titre. Ce néologisme instaure un processus de lecture qui interrompt les automatismes de reconnaissance visuelle des mots écrits et des images reproduites. En raison de sa non-grammaticalité, le néologisme suppose, en effet, un rapport particulier à ce qui est lu. Il contraint le lecteur à prendre conscience du message qu'il est en train de déchiffrer, comme il participe à l'émergence d'un paradigme d'approches plurielles de l'écriture. *Astrologico-nomie* illustre, en effet, l'histoire d'un langage inhérent aux formes de la nature ; ce là vivant, *topos* et *logos* à la fois, où pareil au corps « s'origine l'écrit<sup>50</sup> ». Sous le règne de l'étoile de « l'anartiste », jaillit « une puissance de figuration » qui, proche de l'allégorie, « fait de la nature une histoire et transforme l'histoire en nature, dans un monde qui n'a plus de centre<sup>51</sup> ». Cette puissance de figuration joue de va-et-vient entre images et textes, traitant, de fait, l'inscription en image et l'image en inscription. C'est ainsi qu'*astrologico-nomie* forme la passerelle entre une poésie élémentaire, sémiotique et une « idéographie » qui est, pour Blaine :

Non pas maniérisme mais acte et acte dialogué entre celui qui écrit et ses matériaux (ou ses outils selon le cas), matériaux (ou outils) qui en modifiant réinventent l'insufflation première<sup>52</sup>.

### Un temps habité autour de Vaduz

En décembre 1974, Heidsieck termine *Vaduz*. Sur une carte du monde, le poète trace, à l'aide d'un crayon de couleur rouge, une première série de onze cercles.

<sup>49</sup> J. Blaine, Alain Schifres et Jean-Claude Moineau, « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet » *Robho*, 1971, n 5-6, *Blaine au MAC, un tri*, cat. exp., MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille (6 mai – 19 septembre 2009), Limoges, Al Dante, 2009, p. 52-54.

<sup>50</sup> Propos de J. Blaine recueillis dans *Les Retrouvailles avec éléphant Repts 306. Une conversation entre Gilles Suzanne et Julien Blaine*, 2015, Paris, Les films de l'aire, 11'45". Document en ligne consulté le 12 avril 2021

<<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/blainejulien/video/10280.html>>.

<sup>51</sup> Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 170-171.

<sup>52</sup> J. Blaine, « Pour en commencer avec le sémiotisme » [1966], art. cit., p. 296.



Leur centre est la capitale du Liechtenstein et leur écart respectif correspond au rayon du premier cercle dessiné depuis Vaduz. Sur deux latitudes différentes, le poète poursuit son geste d'inscription de manière à occuper la surface totale de la carte. Il renforce également la matérialité de son tracé au-delà des frontières mêmes du support. La deuxième suite de cercles en contient six. La troisième en possède neuf. À cette première action, il ajoute celle du collage. En empruntant les mêmes itinéraires rotatifs, il plaque, dans chacun des vingt-six cercles ou parfois nécessairement au-dessus de leur tracé, de petits morceaux de tapuscrits rectangulaires sur lesquels sont dactylographiés les noms de chacune des ethnies « – et non nationalités – vivant là, dans leur spécificité de langue, culture, coutumes, aspirations et singularités<sup>53</sup> ». Ce qui intéresse Heidsieck n'est pas Vaduz, cet « endroit secret qui passe à tort ou à raison pour un paradis fiscal », précise-t-il. Ce qui retient davantage son attention, c'est « l'existence [...] de ce pays minuscule autour duquel tournerait toute l'humanité ». Il ajoute :

L'idée me séduisait de montrer qu'autour de Vaduz il n'y a pas simplement les quatre pays qui s'y trouvent, mais une multitude d'autres peuplades, même infimes, aussi petites que celles de cet endroit<sup>54</sup>.

Le poète colle ainsi les noms de six cent dix-sept ethnies qu'il identifie à l'aide d'ouvrages d'anthropologie, d'ethnologie et, spécifiquement, de ses visites au Musée de l'Homme. Puis, il restaure à main levée les parties oblitérées des cercles en passant par-dessus les étiquettes concernées. Ce geste de réhabilitation recouvre une ou plusieurs lettres qui composent les ethnonymes, de même qu'il déforme les tracés circulaires originels lorsque les collages sont nombreux, à l'instar des deux premiers qui entourent la capitale du Liechtenstein (fig. 10).

<sup>53</sup> B. Heidsieck, *Bernard Heidsieck, Les Tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, *op. cit.*, p. 735.

<sup>54</sup> Entretien avec Gérard-Georges Lemaire et Philippe Mikriammos, *Colloque de Tanger* (Genève, 24-28 septembre 1975), Paris, Bourgois, 1976, p. 353-356, repris dans J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Paris, Jean-Michel Place, 1998, p. 223.

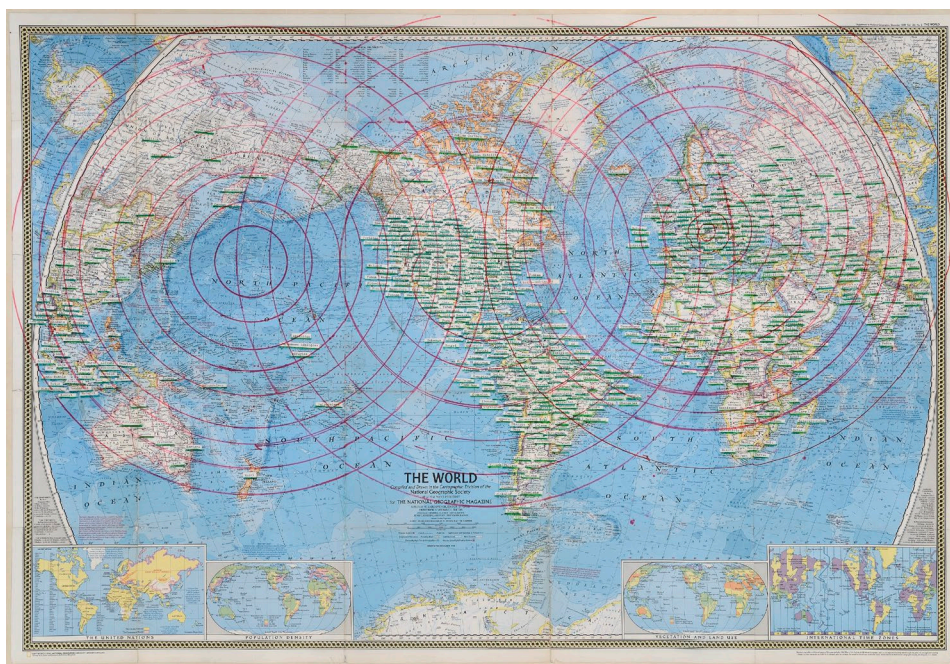


Fig. 10 : Bernard Heidsieck, Vaduz, 1974, carte géographique, feutre et bandes de tapuscrits découpées et collées sur papier imprimé, 74 x 108 cm, enregistrement audio - 11'58", Courtesy Galerie Natalie Seroussi © Bernard Heidsieck.

La quatrième étape de ce travail séquentiel concerne l'édification du texte lui-même. La carte, les cercles ainsi que la liste des ethnies en constituent les matériaux de base. Le poète les complète avec trois anaphores à vocation sonore, à savoir « Autour de Vaduz », « il y a » et « bien d'autres ». Il y ajoute également « le bruit colossal d'une foule dans un stade<sup>55</sup> ». Le système de notation de *Vaduz* répond au protocole de « deux voix pour une personne une voix pour deux textes ». Les deux textes sont enregistrés en stéréophonie de telle sorte que les sons, sortant d'au moins deux enceintes lors de la lecture publique, puissent sembler provenir de n'importe quel point situé entre les appareils de diffusion. En ce qui concerne le support de la partition, il se présente « comme un long papyrus de plusieurs mètres ». Il résulte de l'association de plusieurs tapuscrits de format A4<sup>56</sup> que le poète débobine, peu à peu, au fil de son protocole de « Lecture/Action » qu'il décrit ainsi :

En dépit d'une Lecture qui se doit d'être extrêmement rapide, dans la variété de ses rythmes successifs, prise comme elle doit l'être dans un flux physique et sonore torrentiel, il y a dans le déroulement de ce papyrus, de cette longue liste, qui finit par s'accumuler sur le sol, une volonté implicite d'en marquer visuellement, pour l'auditoire, le poids, la variété, la beauté, l'affolante ou paniquante [*sic*] richesse<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> B. Heidsieck, *Les Tapuscrits : poèmes-partitions, biopsies, passe-partout*, op. cit., p. 735.

<sup>56</sup> L'ensemble des feuillets qui constituent « le long papyrus » de Vaduz sont visibles dans *ibid.*, p. 722-734.

<sup>57</sup> *ibid.*, p. 735.

À compter de la 8<sup>e</sup> minute de lecture, le rythme du poème s'accélère. Les bruits de sifflets, d'applaudissements et de cris de foule montent *crescendo*<sup>58</sup>. Ceux-ci hachent les ethnonymes énoncés impassiblement par le poète. Il ne ressort, en effet, de sa lecture qu'un ensemble de sons articulés entre syllabes et phonèmes, laissant momentanément le poème dans un état général de confusion linguistique, proche d'un chaos babélique. Leur intensité sonore diminue ensuite progressivement pour laisser non plus place à l'énumération des ethnies, mais à l'évocation « des Apatrides, des Exilés, des Perdus, des Déplacés, des Laissés pour compte, des Désintégrés, des Fuyards, des Réfugiés, des Internés, des Paumés, des Inconnus et des Omis ». *Vaduz* ouvre le dialogue entre le dire et l'œil en même temps qu'il entraîne le glissement de la bouche vers la main, et inversement. L'entrelacement répété du « dispositif main/support/œil » et du « dispositif bouche/oreille/mémoire<sup>59</sup> » dévoile les potentialités iconiques d'une écriture incarnée dans le poids de ses géographies, de sa spatialité et de sa matérialité, en sortant celle-ci de l'idéalisme arbitraire à partir duquel la carte, avec laquelle travaille Heidsieck, a été historiquement pensée, tracée et diffusée. *Vaduz* livre, en effet, le témoignage visuel, sonore, corporel et oral d'un espace que le poète humanise dans le temps de sa lecture, inscrit et archive dans une mémoire collective. Il livre aussi celui d'un parcours temporel qu'Heidsieck ne cesse de retracer depuis les commencements, manipulant ainsi la carte imprimée et les représentations de ses lieux qu'il considère comme les formes d'une géographie préconçue, d'un ordre nationalement imposé. Brian Harley insiste sur la valeur rhétorique des cartes, qu'il considère comme des « textes culturels<sup>60</sup> », gardant de ses lectures de Jacques Derrida et de Michel Foucault les deux idées selon lesquelles les cartes entretiennent, d'une part, un rapport d'analogie avec le langage pour favoriser la diffusion d'une culture policée et, d'autre part, elles reflètent un pouvoir qu'elles produisent et véhiculent. De cette façon, Heidsieck pose, en pleine guerre froide, la question de la situation de l'homme dans un espace de représentation au sein duquel « la vie et le monde se sont éclipsés<sup>61</sup> ».

La poésie centrifuge de *Vaduz* se retrouve, en 1988, dans *Derviche/Le Robert*, spécifiquement dans les poèmes respectivement intitulés « Lettre D » et

<sup>58</sup> Nous nous appuyons, ici, sur l'intégralité de la lecture de *Vaduz* qui est enregistrée sur CD-Rom en accompagnement du volume papier B. Heidsieck, *Vaduz*, Limoges, Al Dante, 2008. Il est également possible d'écouter cette lecture en cliquant sur le lien ci-après : [https://www.ubu.com/media/sound/heidsieck\\_bernard/Heidsieck-Bernard\\_Vaduz.mp3](https://www.ubu.com/media/sound/heidsieck_bernard/Heidsieck-Bernard_Vaduz.mp3).

<sup>59</sup> J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, op. cit., p. 252.

<sup>60</sup> Brian Harley, *The New Nature of Maps. Essay in the History of Cartography*, Baltimore, Londres, Johns-Hopkins University Press, 2002, repris dans *Le Pouvoir des cartes : Brian Harley et la cartographie*, Peter Gould et Antoine Bailly (dir.), trad. de Philippe de Lavergne, Paris, Anthropos, diffusion Economica, 1995, p. 78.

<sup>61</sup> B. Heidsieck, *Notes convergentes*, op. cit., p. 166.

« Lettre V », poèmes pour lesquels Heidsieck relance un inventaire ethnique. Seulement cette fois, ce ne sont pas, précise-t-il,

les ethnies actuelles et vivantes de la planète, qui vont tourner, tourner autour de Vaduz, mais celles qui ont disparu. Celles dont on ne sait ce qu'elles sont devenues. Où elles ont sombré. Le temps et l'Histoire les ayant à jamais dissoutes. Sur place, ou dans leurs déplacements et pérégrinations. Avalées<sup>62</sup>.

Dans cette nouvelle grande série, c'est l'espace même du langage, sa « mythologie » et sa « mythographie<sup>63</sup> », qui sont interrogés dans le temps d'une « anthropologie historique<sup>64</sup> ». Celle-ci est mise en action par les gestes d'inscription, par la force visuelle de chaque mot écrit sur la partition, à partir des dix premiers mots inconnus du poète pour chacune des vingt-six lettres de l'alphabet, que la Lecture/Action/Diffusion vient compléter. À l'image de la danse extatique du derviche tourneur, Heidsieck recherche ainsi, dans les circonvolutions du langage, une origine rythmique de la poésie. Cette origine entend renouer avec les « Ostrogoths » ou les « Cantabres », avec « tous ses peuples<sup>65</sup> », dont les usagers de l'alphabet et les concepteurs de carte ont oublié les noms, les formes d'expressions et les systèmes d'écriture.

### Conclusion

Sous l'effet du passage de l'imprimé à la partition, de la poésie de tradition écrite à la poésie-action pour sortir de l'hégémonie du livre, Blaine et Heidsieck développent ce qu'Anne-Marie Christin décrit comme une « liberté foncière de l'écriture », dont « l'alignement phonétique de l'alphabet nous a privés<sup>66</sup> ». Celle-ci puise ses sources dans le Moyen-Âge qui correspond à cette époque au cours de laquelle la page conserve encore les traces de son régime d'oralité et les images participent d'un monde et d'un imaginaire qui nourrissent un lien étroit avec le texte. Cette redécouverte engage leur poésie-action dans des liens qui les unissent au visible. Ce même visible, dont les deux poètes interrogent les modalités au regard de la carte topographique. Leurs procédés s'engagent sur les traces d'une origine de l'écriture envisagée dans sa relation aux gestes d'inscription, aux sons, à l'oralité, à la nature et au ciel étoilé. Elles mettent également en perspective des cultures possédant des systèmes d'écriture différents, une relation entre alphabet, langue, ligne tracée et image ainsi qu'une fonction du langage autre que toponymique. Selon une logique

<sup>62</sup> B. Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche /Le Robert* [1988], *op. cit.*, p. 46.

<sup>63</sup> André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 270-272.

<sup>64</sup> Henri Meschonnic, *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

<sup>65</sup> B. Heidsieck, « Notes a posteriori », *Derviche /Le Robert*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>66</sup> A.-M. Christin, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, *op. cit.*, p. 19.

présentative et non plus représentative, *astrologico-nomie* et *Vaduz* proposent, en effet, une expérience du langage qui repose sur un faire scriptural, qui aborde les relations entre l'homme et la langue, entre la langue et le monde ainsi que les conditions d'existence de l'homme dans un espace prédéterminé et partitionné, dont le temps et ses temps de guerre ne sont pas absents. En prenant les rôles d'astrologue-magicien et de poète-ethnologue, Blaine et Heidsieck révèlent une pratique qui se rapproche de « procédures scientifiques », pour reprendre les propos de Gaëlle Théval. Celles-ci produisent, selon l'auteure, « un effet de mise à distance » qui donne aux représentations prélevées « un statut d'objet d'observation<sup>67</sup> ». À ce titre, ces deux poèmes peuvent être considérés comme des « documents poétiques », au sens où l'entend Frank Leibovici, c'est-à-dire « un dispositif mettant en place un système de retraitement de matériaux déjà existants, en vue de la production nouvelle d'un savoir<sup>68</sup>. » Ce savoir entend faire acte de mémoire dans une société qui présente les preuves d'un faire scriptural omis, de langages oubliés mais non morts, de civilisations délaissées au moyen d'une approche plurielle de l'écriture qui libère à nouveau des énergies sonores et visuelles.

<sup>67</sup> G. Théval, *Poésies ready-made XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 121.

<sup>68</sup> Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2007, p. 58.