Document generated on 08/07/2025 1:13 p.m.

Inter
Art actuel

Poésie-action-réflexion
Entretien de Philippe Franck avec Jean-Pierre Bobillot

Philippe Franck

Number 137, Spring 2021

Pratiques du silence, du son et de l'oralité

URI: https://id.erudit.org/iderudit/95942ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Franck, P. (2021). Poésie-action-réflexion : entretien de Philippe Franck avec Jean-Pierre Bobillot. *Inter*, (137), 38–49.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

POÉSIE-ACTION-RÉFLEXION

ENTRETIEN
DE PHILIPPE FRANCK
AVEC
JEAN-PIERRE BOBILLOT

Rencontré par l'entremise de Bernard Heidsieck à qui il a consacré un essai[1], somme impressionnante d'érudition et d'analyse, et avec qui il a organisé le colloque « Poésie sonore / Poésie action : théories, pratiques, perspectives » à Cerisy-la-Salle en 1999, Jean-Pierre Bobillot a, entre autres, la particularité d'être à la fois un « académique non académique » (professeur en littérature du XX^e^ siècle à l'Université Stendhal Grenoble-III, aujourd'hui à la retraite) et un poète performeur « bruyant », comme il aime à se définir.

Depuis les années soixante-dix, il a inlassablement œuvré à faire mieux connaître les poésies audioexpérimentales dans leur diversité, leur spécificité et leur transhistoricité. Dans son dernier essai[2], il convoque René Ghil, le pionnier de l'« instrumentation verbale », et Jean-François Bory, à l'origine du mouvement international de poésie visuelle, nous faisant découvrir, au passage, un autre « poète de trop » français, Lucien Suel.

Cette exigeante approche « médiopoétique » anime un corpus foisonnant, à l'érudition généreuse, mais également un corps-parole au souffle énergique et à la rythmique jubilatoire.

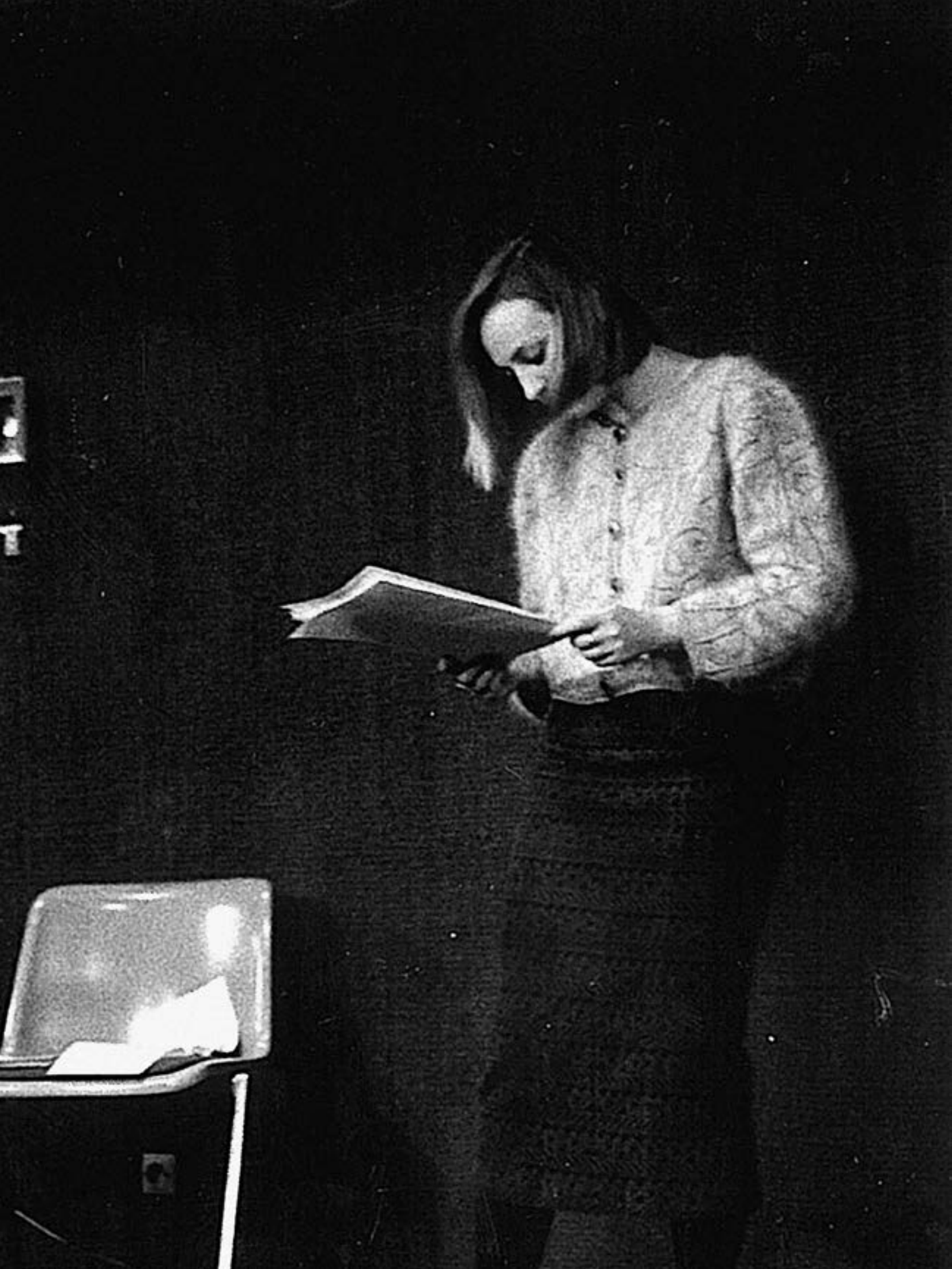
P. F. : Philippe Franck : Comment en êtes-vous venu à vous intéresser, à la fois en tant que critique-chercheur-passeur et qu'auteur-performeur-agitateur, à la cosmogonie des poésies sonores ?

J.-P. B. : Jean-Pierre Bobillot : C'est un processus assez long, et rien ne semblait devoir m'entraîner vers ces horizons, immergé que j'étais, comme tant d'autres, dans l'écrit, plus précisément l'imprimé. Du fait de l'enseignement scolaire (langue *et* littérature), qui passait quasi exclusivement par l'écrit, et des théories et représentations alors régnantes, concernant la langue – ou le langage – déjà fort bousculée par la photo-, phono-, puis l'audio-vidéosphère, la vieille « galaxie Gutenberg » – ou typosphère, soit la bibliosphère mécanisée – tenait bon – idéologiquement.

Si la linguistique saussurienne et ses dérivés, en matière de poétique de la poésie notamment, *semblaient* faire rupture avec le graphocentrisme ou, plutôt, le typocentrisme hérité, je prenais de plus en plus la mesure de l'effet délétère produit par l'exclusion de la « parole » et des « sujets parlants » hors du champ de la réflexion linguistique et, pouvait-on penser, du langage lui-même : on était entré dans l'ère du *phonocentrisme sans phonè*, c'est-à-dire sans corps et sans cette « bouche » où quelqu'un avait écrit que « la pensée se fait », pourtant. Mais Dada n'avait pas tant la cote, alors… Et les transcriptions phonologiques de poèmes de Baudelaire, Nerval ou Mallarmé – qui « marchaient » si bien – ne disaient, finalement, rien de plus que ce qu'on croyait déjà savoir : on ne dépassait guère la notion floue et ressassée de « jeux de sonorités », fussent-ils requalifiés en « travail du signifiant ».

Si Jakobson avec ses « fonctions du langage » avait le mérite d'y réintroduire le sujet parlant, en tant que « destinateur » et/ou « destinataire » dans un « acte de communication verbale », il ne lui octroyait que des rôles marginaux, repérables à quelques marqueurs linguistiques épars dans l'énoncé. Mes études en linguistique comparée des langues indo-européennes m'avaient amené à Benveniste qui, distinguant de la langue comme *système* – le « tout » de la langue chez Saussure – la langue comme *discours*, y réintroduisait, au moins potentiellement, non seulement les sujets parlants, mais le contexte communicationnel ; le « basculement » du système en discours restait cependant peu clair. Son fameux *distinguo*, entre « discours » et « histoire », rebaptisée « récit » chez les stylisticiens, ouvrait pourtant de fructueuses perspectives : encore restait-il à passer d'une linguistique de l'*énonciation* à une linguistique et à une stylistique *pragmatiques* – incluant locuteurs et situations de parole à parts entières.

Quant à l'exclusion de l'écriture, comme « travestissement de la langue », le philologue que j'étais y voyait un pur diktat idéologique : l'échec, reconnu par Queneau, de ses propres tentatives en faveur d'un « néo-français »[3], où il pensait trouver le secret d'une littérature délivrée du carcan de l'écrit et de sa norme – mais ne tendait-il pas, ce faisant, à rabattre celui-là sur celle-ci ? – par l'usage généralisé de l'alphabet phonétique international – qui n'en est pas moins une écriture, et combien normée ! –, montrait clairement que l'écrit, dans les « langues-avec-écriture » ou, plutôt, « langues-*à*-écriture », est *partie intégrante de la langue*. On « voit » les mots qu'on entend, on « entend » les mots qu'on voit : ça se passe dans les neurones *ad hoc*, mais l'enseignement scolaire, en particulier les théories de l'apprentissage de la lecture – et de l'écriture –, et le discours ambiant sur la littérature, notamment sur la poésie, semblent se liguer pour *interdire de voir* les lettres, les mots, les phrases, les pages, même dans leur réalité matérielle et sensible – et de rêver sur elles, comme y incite Rimbaud dans *Voyelles*. La poésie, comme la langue, ne peut qu'aller sur ces deux jambes – et en jouer… –, ce qui n'interdit pas le cloche-pied !



Telles furent, je crois, les premières prises de conscience, encore peu assurées, qui devaient me conduire aux poésies « vocaudioscéniques »[4] et « lisuelles », en tant que « poète bruyant », aussi bien que dans *Trois essais sur la poésie littérale* (2003) – plutôt côté lisuel – et *Poésie sonore* (2009) – exclusivement côté vocaudioscénique. Par ailleurs, depuis mon plus jeune âge, l'écoute de la radio m'avait fortement sensibilisé aux voix, aux accents, aux sonorités étranges, aux « bruits », même, justement, en tout genre[5] : mes premiers bricolages au magnétophone s'en ressentirent fortement. Aussi, lorsque j'ai entendu pour la première fois en boucle au centre Noroît, à Arras, celle de Camille Bryen, ai-je connu ma première grande « émotion *vocaudiopoétique* » – hélas, *in absentia*[6]. Puis ce furent – *live*, cette fois – Bernard Heidsieck, Michèle Métail, François Dufrêne et bien d'autres. C'était le temps des premiers *Polyphonix*[7]...

Or, les textes que j'avais écrits jusque-là, sans intention de les proférer publiquement, avaient été dûment passés et repassés au filtre – et à l'épreuve –, non du flaubertien « gueuloir », mais de ce que je baptiserais volontiers mon « chuchotoir » ou mon « murmuroir ». C'est ainsi que deux d'entre eux, de 1978, l'« envoi » (devenu « envoiX ») de *Crevez le matelas de mots !* et les treize segments de *13* (ou *Ode à M. Larsen*), basés chacun sur un procédé typiquement lisuel, en l'occurrence « lettrique », respectivement l'acrostiche et dans une première version l'« iso-arithmogrammatisme »[8], devaient bientôt compter parmi mes *live* favorites...

J'étais donc, au-delà de ce que je pouvais imaginer, prédisposé à une écriture résolument tournée vers le vocal et l'enregistrement : une *audiovocature*, et même, dans certains cas, *vociture*... Mais c'est en duo, avec Sylvie Nève, que ces prédispositions allaient prendre pleine réalité, dès 1980, dans le cadre de ce que, de tâtonnements en tâtonnements, nous finîmes par baptiser *PoèmeShow*[9]. Viendraient ensuite *Dadamix*, *Cracking Vocals*, etc.

P. F. : On note qu'encore aujourd'hui, il y a peu d'universitaires qui enseignent sur ces matières poétiques orales expérimentales. Comment expliquez ou vivez-vous cela ? Cette situation est-elle en train de changer ? Et comment la France se positionne-t-elle par rapport à d'autres pays dans cette matière ?

J.-P. B. : Le point le plus encourageant est qu'un certain nombre d'ouvrages personnels et d'articles en volumes collectifs, dus assez souvent à de jeunes chercheurs et chercheuses telles Gaëlle Théval, Céline Pardo, Anne-Christine Royère et Cristina De Simone, ont paru, ces derniers temps : les pesanteurs idéologiques et économiques de l'Université ne parviennent plus à étouffer de telles initiatives, et il existe même des éditeurs – peu... – pour les publier. Cela durera-t-il ? Si certains dans l'Université – où « recherche » et « enseignement », ça fait deux... – ont une connaissance, plus ou moins avancée, de ces poésies, si, même, d'aucuns en font l'objet de leur recherche, ils sont rarement en position de les enseigner, ce qui ne les incite guère à en connaître ou à y travailler davantage ; et ceux qui le pourraient ne le font pas, soit – c'est la majorité – par ignorance, ou mépris, soit par frilosité, ou calcul. La situation est peut-être « moins pire » ailleurs, aux États-Unis par exemple où des auteurs n'ayant pas nécessairement suivi tout un cursus institutionnel peuvent obtenir un enseignement, en tant qu'auteurs, mais il n'y a pas un Steve McCaffery dans toutes les universités américaines ! Et ce qui a poussé Marc Smith à créer le premier *poetry slam* à Chicago, en 1986, fut bien le même constat d'atonie des lectures poétiques existantes que celui qui nous avait poussés, Sylvie et moi, à « y aller » !

Lorsque, maître de conférence depuis sept ans, j'ai candidaté sur des postes de professeur, il n'était toujours pas question de mettre en avant mes travaux sur Bernard Heidsieck, largement inconnu, ou fustigé, en haut lieu[10], bien qu'à cette date (1999) ma monographie et plusieurs articles consacrés à lui – et aux poésies vocaudioscéniques et lisuelles – fussent déjà parus : ma thèse sur l'abandon du « dispositif mètre-rime » dans les vers en France, des années 1860 à 1913 – qui en vérité aurait pu en indisposer beaucoup, mais qui l'avait lue ? –, mes articles sur ces questions, sur Rimbaud et quelques autres envoyaient des signaux apparemment plus acceptables. Et je ne parle même pas de mes propres pratiques en la matière... Mais une fois en poste à Grenoble, j'ai pu sans tarder mettre en place deux enseignements, au niveau *master*, axés sur les poésies qui nous intéressent ici : certains mémoires d'étudiants sont devenus des articles, pour publication en revue[11]. Mieux, même : aux yeux de mes collègues, l'incitation – très au goût du jour – à « faire de l'*extrême contemporain* » – pas si « contemporain » le plus souvent, et encore moins « extrême » – métamorphosait soudain mon caprice en un « plus » pour la « valorisation » de notre « formation » en lettres ! *The times they are a-changin'* (Bob Dylan), me disais-je... Sauf qu'avec mon départ à la retraite, tout est à recommencer...

P. F. : Un de vos ouvrages critiques majeurs est *Bernard Heidsieck : poésie action*, écrit sur sa recommandation et qui est aujourd'hui une référence. Qu'est-ce qui vous a particulièrement attiré chez l'inventeur de la poésie action et qu'est-ce qui a motivé ce travail de fond ?

J.-P. B. : Au départ, c'est, après Camille Bryen, la seconde révélation : Sylvie Nève et moi, en compagnie d'Alain Frontier et Marie-Hélène Dhénin – qui publiaient depuis peu *Tartalacrème*, leur fameuse « gazette d'orthographe et de poésie », en 1978 ou 1979, donc –, assistions, non sans ennui, à un long après-midi de lectures publiques lorsque, soudain, Bernard Heidsieck a entamé celle – tout autre ! – de *Poème-partition sur la lettre « A »*... Et nous voilà enfin transportés en poésie ! Je me plais à faire état de l'image que je conserve, vive, de cette lecture action, qui fut donc ma première grande « émotion *scéno*vocopoétique », et de quelques autres, qui suivirent bientôt[12] : *Vaduz*, *La poinçonneuse* – différemment scénovoc*audio*-, celles-là... Ainsi, de peu à peu crût une durable relation d'amicale complicité entre nous. Ayant enfin achevé ma thèse – Bernard était même venu assister à ma soutenance ! –, je pus commencer à écrire sur son travail deux articles[13] dont il se déclara fort satisfait et, Jean-François Bory – qui dirigeait la collection « Les plumes du temps » aux éditions Veyrier – lui ayant demandé s'il voyait qui pourrait être l'auteur d'un livre traitant de son œuvre, il me téléphona pour savoir si j'« accepterais » d'être ce *qui* : cadeau magnifique – et redoutable ! – auquel je ne m'attendais absolument pas, et que j'acceptai sans hésitation. Puis, Veyrier en faillite, le livre devait aboutir chez Jean-Michel Place : voilà pour l'aspect, disons, factuel de la « motivation ». Je passais d'un monde à un autre, mais – ce qui m'était apparu d'emblée – je restais dans la même histoire, qui se poursuivait au présent et qu'il me revenait, pour une bonne part, d'écrire. Ainsi le premier de ces articles développait-il, analyses rythmiques à l'appui, un parallèle inédit entre l'arrachement du poème à l'écrit, à la page, au livre, auquel procédait Heidsieck – à la suite de plusieurs, mais en le propulsant résolument dans l'audiosphère – et, d'un côté, l'arrachement du vers au mètre syllabique et à la rime, auquel avaient procédé en leur temps – en pleine typosphère – Rimbaud, Laforgue, maints « vers-libristes » historiques, Apollinaire..., de l'autre, enfin, l'arrachement du poème au vers par le « poème en prose », avec Baudelaire, Rimbaud encore ou Mallarmé, qui tenta en outre une synthèse des deux « côtés », par « spatialisation » lisuelle du texte, dans le Coup de dés – suivi, tout autrement, par Apollinaire et ses calligrammes, les futuristes et leurs « mots en liberté », etc.

Mieux : dans son exigence d'une « poésie debout », d'un « poème-serpillère » (!), immergés dans la réalité matérielle, économique, sociale, de l'époque, j'entendais un écho, point si éloigné de Rimbaud fustigeant les « Assis » et les poètes – non moins « assis » – qui, esquivant dans leurs « vers » impeccables cette réalité-là, ses laideurs et ses ravages humains, préféraient y chanter une irréelle et fallacieuse Beauté – poésie vénale, aux ordres de l'Ordre établi : « Des lys ! Des lys ! On n'en voit pas ! » (*Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*) – et pour cela belle, peut-être, mais aussi odieusement qu'était « [b]elle hideusement » la *Vénus anadyomène*. En ce sens, Bernard Heidsieck m'apparaissait – et aujourd'hui plus encore – comme le plus *engagé* des poètes : non au service d'un parti ou d'une idéologie mais, comme l'écrivit Arthur, « chargé de l'humanité », de l'humanité dans tous ses états : *Démocratie*, *Vaduz*, *La poinçonneuse*, mais aussi *Tu viens, chéri(e) ?* et *La scissure de Rolando* l'attestent suffisamment...

Mais cette histoire en croisait, au moins, trois autres[14] :

1. Celle, d'abord, d'une nouvelle oralité – celle dans certains cas et de plus en plus d'une balbutiante puis offensive vocalité scénique, remuante, de moins en moins amarrée au livre et à l'écrit, voire au langage articulé – qui avait peu à peu commencé à ébranler, en quelque sorte de l'intérieur, la typosphère et son oralité de salons et de « cénacles ». Née à l'initiative d'Émile Goudeau à Paris, au club des Hydropathes (1878-1880), qui se prolonge au premier Chat Noir (1881-1885), elle essaime, de cafés en cabarets et autres lieux improbables, se fait futuriste en Italie et en Russie, et Dada à Zürich (1916), pour régresser de plus en plus à l'approche de la Seconde Guerre mondiale, avant de renaître lettriste, voire ultra-lettriste, à Saint-Germain-des-Prés et ailleurs... Cette « lignée », bel et bien « oubliée »[15] en ces années cinquante, le jeune Bernard Heidsieck, qui venait de tourner le dos à la « poésie écrite », ne la connaissait pas, lorsqu'il en découvrit, par hasard et curiosité, plusieurs éminentes personnalités en « action » : François Dufrêne et, par lui, les lettristes et ultra-lettristes ; et bientôt, les Fluxus en tournée, de passage à Paris (1962). Les deux dernières, qu'il ne connaissait pas non plus, sont celle de la poésie enregistrée, d'abord « phonographiquement », et celle de la poésie à plusieurs voix, soit « simultané[ist]e ». Rendues possibles par la première – dont elles étendent à l'infini le champ –, si elles étaient apparues séparément, elles se trouvèrent bientôt associées.
2. La simultanée, d'abord à la discrète et ponctuelle initiative de Jules Romains (répétition collective de *L'église,* 1908) puis, parmi d'autres expérimentations aussi bruyantes que remuantes, de Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck et Marcel Janco (*L'amiral cherche une maison à louer*, 1916) ou Pierre Albert-Birot (de *Crayon bleu* à *Métro*, 1917-1918, puis à *Légende*, où les « deux parties » de « la foule » exécutent, simultanément, deux « poèmes à crier et à danser », 1919). Il convient d'ajouter à cette liste, entre autres à l'actif du laboratoire Art et Action de Louise Lara et Édouard Autant, les réalisations scénique (1918) puis, grâce à la collaboration de Carlos Larronde, radiophonique – qui, alors, exigeaient un enregistrement préalable – et discographique (*La voix de son maître*, 1931) de *Naissance du poème*, de Fernand Divoire, ou celle, directement radiophonique, du *Douzième coup de minuit* de Carlos Larronde (1933).
3. L'enregistrée, avec la série historique d'enregistrements et la séance de diffusion publique de poèmes dits par leurs auteurs, dont Guillaume Apollinaire et René Ghil, au phonographe des Archives de la parole, organisées par Ferdinand Brunot et Jean Royère (1913-1914), d'où résultèrent les audacieuses anticipations de l'auteur du *Pont Mirabeau*, envisageant la substitution du disque au livre, comme *medium* poétique majeur, et appelant à « faire enregistrer directement un poème par le phonographe et [à] faire enregistrer en même temps des rumeurs naturelles ou d'autres voix, dans une foule ou parmi ses amis »[16]. Kurt Schwitters, quant à lui, n'aura-t-il pas jusqu'à son dernier souffle ardemment espéré pouvoir un jour réaliser un enregistrement intégral de son *Ursonate* (version courte canonique en 1932) ?

Heidsieck, avec le magnétophone, devait reprendre ces flambeaux... Ainsi – par une synthèse hardie et visionnaire de ces quatre histoires méconnues – aura-t-il su s'approprier, pour en faire œuvre, les composantes et les *configurations médiologiques* les mieux adaptées à ses intuitions et intentions et, ce faisant, en explorer et en exploiter plus avant les potentialités poétiques – se faisant, par là même, le *scéno-vocaudiopoète* par excellence...

P. F. : Votre dernier essai, *Trois poètes de trop*, convoque René Ghil (pionnier du siècle passé), Jean-François Bory (vénérable intempestif encore actif) et Lucien Suel (que vous nous faites découvrir). Quels liens et singularités identifiez-vous essentiellement chez chacun d'eux et entre eux ?

J.-P. B. : Ce travail résulte, comme souvent chez moi, d'une reprise et remise à jour d'articles précédemment parus – dûment corrigés, augmentés et enrichis de développements inédits –, au fil du temps. Le premier lien entre eux, avant même tout rapprochement, est donc l'intérêt que je porte, de longue date, à leurs œuvres respectives, car elles participent, chacune à ses manières, de ce que j'ai appelé une « ligne de crête *matérialiste* » (pour sa philosophie générale) et « *matériste* »[17] (pour sa philosophie de la composition). Ligne qui passe également, dans la poésie de langue française, par Rimbaud, Apollinaire, Albert-Birot, Ponge, Heidsieck, et qui trouve sa source majeure chez Démocrite, Héraclite, Lucrèce. Le passage du *De natura rerum* consacré aux atomes et au *clinamen* reste fondateur pour moi – comme il le fut pour les latinistes Rimbaud et Ponge – ainsi que *Le rêve de D'Alembert* de Diderot, précédé et suivi de *La suite d'un entretien entre M. D'Alembert et M. Diderot* et de la *Suite de l'entretien précédent* : sa vision une et moléculaire, dynamique et infinie, de la matière, me ravira toujours...

Mais une ligne de crête n'étant pas une autoroute, l'on ne va pas sans détours, ou obstacles infranchissables, de Ghil à Bory, de Bory à Suel, de Ghil à Suel – pas plus que d'Apollinaire à Ponge – ou vice versa, et il ne s'agit pas là d'œuvres bénéficiant d'une vaste littérature critique ou d'une place indiscutée dans l'histoire de la poésie française : quelle meilleure occasion de m'aventurer, sans « fil conducteur » – ou avec toute une pelote, bien emmêlée ! –, parmi les méandres, contradictions et impasses, effectives ou seulement apparentes, d'une histoire bien plus diversifiée, mais surtout moins *orientée* – et moins *réductible*, après coup, en fonction d'orientations supposées – que l'officielle ou reçue – d'où, en sous-titre, le terme mallarméen de *Divagations* ? Là encore, j'avais – j'ai – le sentiment que cela m'incombait – m'incombe...

De René Ghil, dont la soulevante singularité d'écriture m'avait frappé, et happé, dès les années soixante-dix, à la lecture de quelques pièces de vers recueillies dans une anthologie[18], j'avais déjà publié[19] un large choix opéré parmi cette vaste épopée de la Matière en son elliptique Évolution – y compris l'Humanité en son Histoire – que constitue la part poétique de son *Œuvre* (1889-1926), puis réédité ses deux essais de 1909 et 1920, *De la poésie scientifique* et *La tradition de poésie-scientifique*, et son ultime volume de 1923, *Les dates et les œuvres : symbolisme et poésie scientifique*, qui en constituent, pour l'essentiel, la part théorique. L'idée, longuement méditée, était de l'arracher à l'oubli ou, quand on le mentionnait, au mépris, au(x)quel(s) il semblait voué à jamais, malgré une influence certaine et de durables échos menant – avoués ou non, quelquefois revendiqués – de Verhaeren aux poètes de l'Abbaye, aux futuristes russes et italiens, à Breton et Aragon, et jusqu'à Isou et ces lettristes dissidents que furent Jean-Louis Brau et François Dufrêne, et reposant davantage sur sa conception et sa pratique de l'« Instrumentation-verbale » et du « Rythme-évoluant », qui sont la forme de son matérisme *acousticiste*, que sur sa mystique matérialiste, qui en est le fondement métaphysique.

S'il la concevait, cette « Œuvre-une » – en fonction de sa théorie – comme moment décisif, aboutissement d'un long processus *et* commencement absolu d'un nouveau – la poésie pleinement « scientifique », enfin – dans une histoire dûment orientée, il n'ignorait pas que tous les poètes, les anciens, bien sûr, mais non moins ses contemporains, étaient loin de marcher dans la même direction : il crut devoir les convaincre, ou les combattre. Ce qui fit de lui, bientôt, avec sa revue *Les écrits pour l'art*, le fondateur et le combatif *leader* du tout premier – en tous points prototypique – groupuscule d'avant-garde (1887-1892).

Dans sa « lutte » contre le symbolisme et tout idéalisme, Ghil est celui qui osa, sur ce point crucial, « dire non à Mallarmé ». Il ne manque, à la vérité, ni d'arguments et de cohérence, ni de clairvoyance quant à la situation réelle du champ poétique, en pleine(s) dé/recomposition(s) en ce XIX^e^ siècle finissant, et aux tendances qui s'y faisaient jour. N'alla-t-il pas, même, peu avant sa mort (1925), jusqu'à prophétiser, à l'intention du jeune Arthur Pétronio (futur inventeur de la verbophonie) : À« DANS CINQUANTE ANS LE POÈTE SERA CELUI QUI COMMANDERA À DES MACHINES PHONÉTIQUES »[20] – quelque chose comme une *auditure*, en somme ? Mais il ne sut reconnaître ce qui se tramait de neuf et de vif dans la poésie de cabaret – trop débraillée pour lui, et allant « sans méthode » – ni au Chat Noir ni chez Dada, cette « lignée » par lui *dédaignée*…

De Jean-François Bory, en feuilletant par hasard – ce qui était un bon début – un numéro de la revue *L'énergumène*[21], j'avais assez tôt découvert, avec quelle époustouflée jubilation, certains poèmes lisuels, vite devenus pour moi des références absolues, au premier rang desquels *Cauchemar* (« Tel Quel, Tel Quel, Tel Quel… ») et *Angoisse 3* (« maman / maman / maman… », en forme de trou de serrure), mais aussi, sur des principes proches, *Poème lépreux*, *Voyage dans le temps* ou, sur un autre principe, *Poème copié* (les quatre premières strophes du *Bateau ivre*). Il fallait bien qu'un jour, j'en osasse des « explications de texte » – car, oui, c'en sont… –, histoire d'objectiver quelque peu, voire de conceptualiser, ce qui avait, obscurément, déterminé ma première grande « révélation lisuelle *mononymique* », même s'il y avait déjà eu « hurle hurle hurle… », mais, là, l'émotion décisive m'avait saisi dès l'incipit du premier des *Sept manifestes* : « DADA est notre intensité… », que je citais à tout bout de champ.

Mais il me fallait tracer – ouvrir ? – quelques sentiers, parmi d'autres possibles et qui bifurqueraient tout autant, à travers cette œuvre foisonnante, contrastée, imprévisible, placée… et sans cesse déplacée… sous le signe du *provisoire* et d'un rapport ambivalent à la « littérature » – qu'elle bouscule et interroge volontiers *a quia*, à travers ces trois composantes médiologiques et, ainsi traitées, médio*poétiques* majeures : les « lettres », le « livre », l'« auteur ». Ainsi, dans le fondateur *Bientôt le livre*, dans *Un auteur sous influence* et à travers maints poèmes où la typographie, voire le geste d'écriture, se manifeste(nt) expressément, tel, plus récemment, *Un hiver près des ptyx* et son emblématique « Grand jet d'encre ». Rapport ambivalent, non moins, aux « avant-gardes », justement : s'il s'y aventure ou s'y réfère, c'est moins – ou avec humour, comme dans *Pluies à Manaus*, lors de sa rencontre rêvée avec Marinetti – du côté des *avant-gardes* au sens groupusculaire et dogmatique du terme – les « avant-gardismes », dont il n'oublie pas de signifier au passage, par collure lexicale, l'affinité historique avec les « totalitarismes » : Dada-Berlin et Tel Quel n'en sortent pas indemnes… – qu'à Dada-Zürich ou à « l'esprit FluXuS » – qui en sont, au moins pour une part, autant d'« inversions carnavalesques ». Ainsi d'*Abracadada* et de l'étonnante lecture « *live* and *drunk* » qu'il en donna – tour à tour rageuse, moqueuse, emportée, sinueuse, insinuante, puis presque solennelle, ou amusée, soudain hyperscandée, voire onomatopéique ! – un jour de l'été 1998[22].

Avec Lucien Suel, l'un de mes plus anciens « amis-en-poésie », entre Alain Frontier et Alain Robinet, le contact eut lieu, je crois, grâce à ces listes de *mail artists* qui circulaient beaucoup à l'époque. Aussitôt me frappa et me séduisit la sereine cohabitation, en lui, de sa part « enracinée » (travail de la terre, mémoire familiale, ouvrière et minière du Nord et la langue qui en est l'héritage, célébration d'auteurs liés à la région, de l'abbé Lemire à Bernanos) et de sa part « hors sol », ce qu'avait de quasi planétaire sa pratique du *mail art*, son intérêt majeur pour les poètes *beat* et, à l'instar du Heidsieck de *Vaduz*, un souci de l'humanité dans son ensemble – complémentarité comme naturelle, dont témoignent exemplairement deux de ses écrits majeurs : *Mort d'un jardinier*, le « roman » comme devenir de la poésie, ou vice versa, et *Patismit*, une évocation émue et amusée d'un concert de la poétesse rockeuse auquel il assista en compagnie de sa fille, dont il donne lecture, avec une joie communicative, en picard !

Ce dernier texte – à vocation scénique, donc – n'en est pas moins, typographiquement parlant, un *arithmogramme*, et plus précisément un *iso*arithmogramme[23], à l'image de bon nombre de ses écrits, tels que *La justification de l'abbé Lemire* ou *Eurydice*, mais les si bouleversantes *Litanies du tombeau de Mouchette* sont un *hétéro*arithmogramme régulier (par alternance ligne longue et ligne brève) comme le poème liminaire du virtuose *Mastaba d'Augustin Lesage*, où alternent ensuite, à l'instar d'une prose incluant différentes pièces de vers, blocs isoarithmo- réguliers et une grande variété d'hétéro-arithmogrammes diversement réguliers (majoritairement par allongement graduel des lignes).

Se disant « poète ordinaire », ce qui n'est pas sans implications idéologiques et théoriques quant aux représentations touchant à la poésie et aux poètes, Lucien Suel a également conçu, et donné à maintes reprises, ces deux « performances », où il « bricole » en public :

• *POESIE CONCRETE*, titre visible pendant toute la durée de l'action, sans accents, ce second terme pouvant se lire comme le mot anglais *concrete*, désignant ce ciment qu'il utilise pour y sceller l'un de ses recueils tandis qu'il en diffuse des extraits enregistrés, ou comme l'épithète concrète, présentant ce à quoi l'on assiste comme de la « poésie concrète » – pas tout à fait, sans doute, au sens où on l'entend, ou la voit, d'ordinaire ;
• *FAIRE SON TROU DANS LA LITTÉRATURE*, avec sa voix enregistrée répétant en boucle « percer dans la littérature, faire son trou dans le monde des lettres », pendant qu'il troue, à la perceuse, plusieurs livres à la suite, au choix de l'assistance.

Ces deux actions sont comparables, par la complexité et le raffinement des configurations médiopoétiques mises en œuvre, y compris les titres-calembours, à Ecfruiture ou Chute-chut ! de Julien Blaine – mais point ce spectaculaire modeste qui lui est propre.

P. F. : Vous vous définissez comme « poète bruyant ». À quelle(s) pratique(s) ou approche(s) cette appellation renvoie-t-elle au regard d'autres poésies sonores ? Quels en seraient à part vous les pionniers ?

J.-P. B. : À l'origine, c'est une boutade, à intention critique : on me qualifiait un peu vite de « poète sonore », au vu – ou au su – de mes lectures publiques, disons, « vitaminées », mais surtout, je crois, pour ma proximité avec Bernard Heidsieck qui avait très tôt opté pour une poésie *action*. C'est que les étiquettes *poésie sonore* et *poète sonore* s'étaient imposées et étaient même en passe de devenir un *must* : n'importe quelle lecture publique – n'y entendît-on qu'oralisations de textes manifestement écrits pour la page imprimée – arborait désormais le label *poésie sonore*, d'aucuns n'hésitant plus à se dire, sans le moindre recul – ou la moindre précaution, ou décence –, poètes sonores ! C'en était trop, j'y voyais comme une usurpation à laquelle il était exclu que je participasse, d'où l'épithète – puisqu'il en fallait une ! – *bruyant* – « bruillant » ou « brouillant » ? – qu'il était difficile d'asséner avec sérieux et, de fait, je suis le seul à ce jour, officiellement, de cette catégorie, même si d'autres, ne dédaignant ni la fantaisie, ni l'humour, ni le bruit, ont pu, et peuvent, s'y reconnaître – à commencer par mes amis de *BoXon*[24].

Mais, derrière l'épithète plaisante, se profilait la notion de bruit, avec les significations et considérations nouvelles dont elle était porteuse, depuis pas mal de décennies. Russolo avait beaucoup œuvré, comme théoricien (*L'arte dei rumori*), concepteur d'une nouvelle lutherie (les intonarumori, le russolophone), compositeur et instrumentiste[25], à arracher le *bruit* aux seuls statuts, subjectif et social, de « son non désiré » et, esthétique, de « son censuré » (par l'idéologie musicale de l'Occident : la gamme). Or, n'est-ce pas à ce titre que les poésies « phonétiques », « sonores », « action », celles qui n'ont pas de nom, mais qui crient quelquefois, ont si longtemps été censurées – avec Artaud en victime expiatoire – et demeurent souvent dénigrées ou marginalisées ? Ces sons-là, censément non désirés, « passent mal » à travers le filtrage qu'opère la « gamme » linguistique héritée. En ce sens, toutes ces poésies sont « bruyantes »…

1 Jean-Pierre Bobillot, *Bernard Heidsieck : poésie action*, Jean-Michel Place, 1996, 390 p.
2 *Id.*, *Trois poètes de trop*, Patrick Fréchet et Les presses du réel, 2020, 141 p.
3 Cf. Raymond Queneau, « Préliminaires », *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, 1950, p. 9-94.
4 Pour une présentation de cette terminologie, voir J.-P. Bobillot, « Précis de médiopoétique », *Quand éCRIre, c'est CRIer : de la POésie sonore à la médioPOétique & autres nouvelles du front*, Atelier de l'agneau, 2016, p. 95 et suiv.
5 Cf. *id.*, « Désir-de-PO ? », *TXT*, n° 33, septembre 2019.
6 C'était à l'automne 1977, durant l'exposition *Hommage à Bryen*, lequel venait alors de mourir (le 8 mai). Les textes qu'on pouvait ainsi entendre étaient ceux du disque « Bryen parle Bryen », inclus dans *Carte blanche à Bryen* (livre, disque et diapositives), Librairie Connaître, 1964.
7 Nom du festival international de poésie sonore organisé, depuis 1979, dans différentes villes à travers le monde par l'association éponyme, qui a réuni des centaines de poètes, performeurs, artistes, en action.
8 Jean-Pierre Bobillot appelle ainsi le procédé consistant à composer en lignes comprenant un égal nombre de caractères, eux-mêmes tous égaux entre eux (façon machine à écrire). Lucien Suel en est l'un des inventeurs et, à coup sûr, le plus créatif des pratiquants.
9 Plusieurs publications en font état : J.-P. Bobillot et Sylvie Nève, *Libretto, ma non troppo*, Atelier de l'agneau, 1988, 23 p. ; *PoèmeShow : textes de scènes* [et CD], Les contemporains favoris, 2000, 171 p. Parmi les œuvres personnelles de Nève se trouvent : *De partout*, Les contemporains favoris, 2000, 320 p. ; *Érotismées*, Atelier de l'agneau, 2006, 87 p. ; *Bande de Gaza*, Atelier de l'agneau, 2015, 94 p. Également, sa trilogie de « poèmes expansés » (d')après Charles Perrault a fait l'objet de maintes adaptations scéniques : *Poème du Petit Poucet* ; *Peau d'âne ; Barbe bleue* (Trouvères & Cie, 2007, 2008, 2010).
10 Si Henri Meschonnic, dans *Critique du rythme* (1982), condamnait globalement les poésies « sonores » et « visuelles » – où se manifeste pourtant quelque chose comme le « rythme », au sens où lui-même le définissait, mais ne l'entendit point –, Paul Zumthor qui, dans son Introduction à la *poésie orale* (1983), ignorait totalement les poésies alors dites « sonores » ou « action » expédia nommément, et sommairement, « Bernard Heidsieck, *encore attaché* aux significations explicites » (nous soulignons), dans son bref essai *Une poésie de l'espace* (1992). C'est qu'il avait été d'emblée circonvenu par Henri Chopin…
11 Mentionnons notamment le dossier « Poésies expérimentales » du n° 10 de *GPS* (Plaine Page, 2017) comportant des articles de Marie Cazenave, Aurélie Boiron et Élodie Piccarreta, avec une synthèse de son travail par Gaëlle Théval et deux fragments de la thèse de Gilles Dumoulin.
12 Cf. J.-P. Bobillot, *Bernard Heidsieck*, *op. cit.*, p. 179-180.
13 *Id.*, « Quelque chose comme le Rythme existe-t-il ? De la "poésie objective" à la "poésie action" », *Ritm*, n° 1, octobre 1991, p. 55-80 ; « Lyrisme et objectivité. De quelques paradoxes que suggère et déplace la démarche poétique de Bernard Heidsieck », *Poésies sonores*, Contrechamps, 1993, p. 177-202.
14 Cf. *id.*, « La poésie sonore : poésie scénique et poésie enregistrée », *Quand éCRIre, c'est CRIer*, *op. cit.*
15 Cf. Marc Partouche, *La lignée oubliée*, Al Dante, 2004, 376 p.
16 Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme » (1914), *Les soirées de Paris*, cité dans J.-P. Bobillot, *Poésie sonore : éléments de poésie historique*, Le clou dans le fer, 2009, p. 78.
17 Terme introduit en français par Philippe Castellin, transposant l'original italien à la faveur de sa traduction d'Adriano Spatola, dans *Vers la poésie totale* (Via Valeriano, 1993, 220 p.).
18 Bernard Delvaille, *La poésie symboliste*, Seghers, 1971, 431 p.
19 Respectivement : *Le vœu de vivre et autres poèmes*, Presses universitaires de Rennes, 2004, 340 p. ; *De la poésie-scientifique & autres écrits*, Ellug, 2008, 299 p. ; *Les dates et les œuvres : symbolisme et poésie scientifique*, Ellug, 2012, 353 p.
20 René Ghil, *De la poésie-scientifique & autres écrits*, *op. cit.*, p. 12.
21 *L'énergumène*, nos 6-7, 1975, 154 p. Les éléments descriptifs correspondent à cette édition.
22 Cf. Jean-François Bory, *Abracadada*, Fête de la lettre, 1997, 39 p. ; repris dans *Pound provisoirement posthume*, Spectres familiers, 1998, 119 p. ; enregistré dans *Game Over* [CD], trAce, 1998, piste 13, 11 min 44 s.
23 Sur ce mode de composition typographique apparu, en particulier, dans la revue amiénoise *Le jardin ouvrier*, voir la note 5, ci-avant, et Ivar Ch'Vavar & camarades, *Le jardin ouvrier, 1995-2003*, Flammarion, 2008, 410 p.
24 *BoXoN* est une revue poétique à périodicité aléatoire fondée en 1997 à Lyon par Gilles Cabut.
25 Il a accompagné, par exemple, au russolophone la récitation d'Erreur brevetée par Michel Seuphor lors de l'exposition *Cercle et carré* à la Galerie 23, le 30 avril 1930.
26 Cf. J.-P. Bobillot, « *Canal Street*. "Communication… Communication…" », *Bernard Heidsieck*, *op. cit.* p. 161-178.
27 Cf. *id.*, « Le vers la lettre : des rimes grammaticales au poème littéral », *Trois essais sur la poésie littérale*, Al Dante et Léo Scheer, 2003, p. 131-189.
28 Cf. *id.*, *pRose des Rats*, Atelier de l'agneau, 2019, 96 p.
29 Maurice Roche, *Compact*, Seuil [en noir sur blanc], 1966, 166 p. ; Tristram [en couleurs, conformément au tapuscrit], 1996, 162 p.
30 C'est là où Jean-Pierre Bobillot s'est aventuré, à sa manière, avec une pièce « bruitiste » intitulée *Les soliloques de l'Iroquois dans la vallée sauvage* (1989), qu'on peut entendre sur son site, au www.politiquementincorrect.com.
31 Il précise que la *lisualité* réside dans la faculté de l'écrit, ou de l'imprimé, de concerner simultanément deux fonctions d'un même « sens », la vue, mettant en jeu deux circuits neuronaux spécifiques. L'*auralité* concerne, d'une part, un type d'acte, la profération, et, de l'autre, un sens, l'ouïe (phénomènes anatomiquement distincts, quoique étroitement associés), simultanément chez le locuteur, en différé pour l'allocutaire.
32 Voir, à propos de phénomènes comparables chez Jean-François Bory, J.-P. Bobillot, T*rois poètes de trop*, *op. cit.*, p. 77-78.
33 *Id.*, *Poésie sonore : éléments de typologie historique*, Le clou dans le fer, 2009, 133 p.
34 Il s'agit de quelque chose comme ce « collectif de survie » qu'évoquait Marion Naccache dans *Bernard Heidsieck & Cie : une fabrique du poétique*, thèse [Ph. D.], École normale supérieure de Lyon, 2011, p. 33-43 ; [en ligne] www.tel.archives-ouvertes.fr/tel-00680287/document.
35 J.-P. Bobillot, « Poésie sonore, aujourd'hui ? L'exemple d'Anne-James Chaton et de Sébastien Lespinasse », *Inter, art actuel*, n° 114, printemps 2013, p. 12.
36 Yoann Thommerel, *Mon corps n'obéit plus*, Nous, 2016, 75 p.
37 Pour en savoir plus sur ce collectif « bruyant » et « remuant », créé en 1997 à Lyon, consultez le site tapin2.org.
38 Julien d'Abrigeon, *P.Articule*, Plaine Page, 2017, 73 p. ; *Coupe courte*, Lanskine, 2020, 92 p.

p. 40-41
Jean-Pierre Bobillot et Sylvie Nève, *Dada et fils : l'écrit parade*, Lyon, 1994. Photo : Maxime Gonzalez.

MA

IL ME FA

TRA

—

OUV

Philippe Franck

AIS
ALLAIT
CER
—
RIR ?

Surtout s'y laissait entendre le sens donné au terme *bruit* dans la théorie de la communication, à savoir tout ce qui contribue à l'affaiblir ou à la brouiller – et l'on se souvient que c'est là-dessus que travaillait Shannon, lorsqu'il en vint à proposer son matriciel schéma, qu'adapta ensuite Jakobson, soumettant ainsi le langage aux principes de l'ingénierie technocommunicationnelle à vocation dominatrice… Sens, donc, à retourner comme un gant ! D'où ce slogan – qui fut longtemps le titre de mes prestations scéniques et de mes conférences et autres interventions sur ces sujets : POÉSIE = DU BRUIT DANS LA POINTCOM / POETRY = NOISE IN THE DOTCOM. D'où non moins, à propos de Heidsieck et, notamment, de *Canal Street* où s'entend à voulue satiété le mot *communication*, mais aussi, exemplairement, de *La poinçonneuse*, le distinguo que j'ai proposé[26] entre *communication* (au sens techno-idéologique qui nous est constamment asséné, ou insinué, et qui était déjà ma cible dans *La momie de Roland Barthes* publiée en 1990 aux éditions Cadex) et *communicativité* (dans l'acception humaine, sensible et empathique du terme que l'isolement consumériste et écranique de nos sociétés ne cesse de nous interdire) : en ce sens, le bruit est en effet plutôt du côté de la communicativité – ou inversement – et, pour cela, *désirable*…

Or, communication et communicativité n'étant en rien réservées au seul domaine sonore, le bruit, ainsi redéfini, ne l'est non plus. Et puisque la poésie, comme langue, marche sur les deux jambes de l'écrit et de l'oral, ce que je disais à propos des poésies vocaudioscéniques doit être étendu aux poésies lisuelles, des immémoriaux acrostiches aux « rimes grammatiques »[27] de Rimbaud ou aux « rimes pour l'œil » d'Alphonse Allais, des anciens « poèmes figurés » aux « calligrammes » d'Apollinaire ou aux « mots en liberté futuristes » de Marinetti, des « calligrammes après Apollinaire » de Bory aux « vers justifiés » (ou arithmogrammes) de Lucien Suel ou aux désordres, déviances, surcharges typographiques de textes tels que *pRose des Rats*.

P. F. : D'où vient ce travail sur la typographie et l'apparence de la lettre, sans pour autant que cela soit directement apparenté au lettrisme *stricto sensu* ?

J.-P. B. : Cela découle directement de ma prise de conscience de la « visibilité de la lettre », qui demandait à se traduire en pratique, dans l'écriture – c'est-à-dire, en l'occurrence, typographiquement –, de façon qu'elle puisse être prise en compte à même l'acte de lecture – d'où la poésie *lisuelle*. Contrairement à l'idée – singulièrement restrictive – reçue et imposée par le dressage social, selon laquelle lire, ce serait « aller directement au sens » – mais quel « sens » ? Un maigrichon *signifié* désincarné… –, lire pleinement, c'est lire sensuellement, en voyant pleinement tout ce qu'on peut voir en lisant. Pour le dire un peu vite : de même que j'en étais venu à une profération active, « bruyante », en réaction aux fastidieuses séances de lecture publique atone, sans voix, auxquelles j'avais assisté, de même j'en suis venu à une typographie bousculée, « voyante », en réaction à cette pléthore de volumes où se succèdent, de page en page, les mêmes insipides rectangles typographiques, sans rien qui parle aux yeux.

Dans pRose des Rats, par exemple, il m'a été reproché – comme naïvement redondant ou quelque chose comme ça – d'avoir imprimé en gras toutes les occurrences de « **Rat** » ou « **Rats** », de « **Ra** » ou « **ra** », et même de « **ar** » ou « **oir** ». On n'a pas remarqué, semble-t-il, que cela participe par ailleurs d'une sorte de *gestualité typographique* généralisée sur l'ensemble du recueil, que j'ai encore accentuée dans sa récente « 2e édition reVuë et auguemantée » par une disposition plus résolument ZiGZaGante de la matière textuelle[28]. Feuilletez-le, et les surfaces imprimées entameront pour vous leur danse saccadée : « Danse, ma cabrée ! » sont les derniers mots de la note liminaire de *pRose des Rats* – clin d'œil, c'est le cas de le dire, au séminal *Compact* de Maurice Roche, également auteur de *Macabré*, livre qu'il faut lire *et* feuilleter, feuilleter *et* lire, surtout, bien sûr, dans sa version en couleurs[29].

L'effet produit, double page après double page, par toutes ces « taches d'encre », ou « de gras », ou « de sang » (noir !), ou…, s'il le fut délibérément, était pour une bonne part hasardeux quoique, comme effet d'ensemble, prévisible : évocation – et non représentation – de quelque cahoteuse ou chaotique invasion de ces rongeurs que désignent, même épars, les éléments typographiques (**R**, **a**, **t**, **s**, etc.), affleurements, en surface, de leurs labyrinthiques galeries, trous dans la page, troubles dans le langage, dérisoire agitation planétaire des humains en proie à leurs pires cauchemars – qu'incarnent, pour Winston dans *1984*, les rats –, aléatoire agitation moléculaire du vivant, humains compris, fût-il mortifère – puisqu'il ne saurait ne pas l'être… – ou tout autre chose ? Ou tout cela à la fois ? Surtout : qui ne voit rien de tout cela en lisant, loin d'aller directement au sens, risque d'en manquer une bonne part, la plus significative et la plus jubilatoire – j'y tiens ! – à la fois.

Visibilité de la lettre, donc, mais non moins hétérogénéité et autonomie des configurations médiologiques – et, en l'occurrence, médiopoétiques – diversement mises en œuvre par la version écrite (pour un lecteur livresque *in absentia*) et la version proférée, scénique (pour des auditeurs ou spectateurs *in præsentia*) ou enregistrée (pour un ou des auditeurs *in absentia*) d'un « même » texte. Car *pRose des Rats*, comme les deux autres poèmes du triptyque, présente bien des « teXtes pouR la lectuRe/aXion », ce dernier terme valant aussi bien pour la lecture livresque, silencieuse ou non, que pour la profération scénique, par le poète ou non.

À rebours de l'idée reçue, dont se soutient le mythe des « écritures phonétiques », l'écrit n'a pas pour seule ou principale fonction – par nature ou par quelque exigence supérieure… – la représentation la plus parfaite de l'oral : il n'y a, fondamentalement, rien de commun entre la réalité et la composition matérielles et perceptives – médiologiques, donc – du tracé (imprimé-)vu et celles du proféré (enregistré-)entendu. Et c'est justement cette béance – que d'aucuns croient devoir, et pouvoir, combler – dont jouent – avec plus ou moins de raffinements médiopoétiques – les versions écrites (imprimées) et orales (scéniques et/ou enregistrées) de textes tels que *pRose des Rats*.

P. F. : Dans vos propres œuvres poétiques, vous avez choisi, à l'instar, notamment, de Bernard Heidsieck ou de Jean-François Bory, de ne pas pulvériser la langue et sa sémantique, mais plutôt de travailler sur le rythme et la musicalité des mots…

J.-P. B. : D'une façon générale, on peut dire ça, encore que j'aie commis quelques textes franchement lettriques ou à mots déchiquetés – comme c'est le cas, d'ailleurs, de Heidsieck ou de Bory : aucun niveau articulatoire du langage n'est à exclure et, contrairement à ce que voulurent les lettristes, ce n'est pas parce qu'on en est venu à la « poésie à lettres » qu'on ne peut plus retourner à la « poésie à mots » ou même « à phrases »… et vice versa ! Ce qu'avait fort bien compris Dufrêne qui menait de front, d'un côté, ses crirythmes – et là, on est même au niveau *inarticulatoire*[30] – et, de l'autre, le *Tombeau de Pierre Larousse* et ses « suites » (poèmes allitératifs lettriques, typographiquement très lisuels), puis la *Cantate des mots camés* (poème allitératif syllabique à forte dimension lisuelle, dans sa version graphique inachevée), sans parler de tous ses poèmes-calembours tels que *Comptinuum*.

Certains engrappements de lettres (sur le plan « lisuel ») et/ou de phonèmes (sur le plan « aural »[31]) peuvent contribuer, par récurrence, à la texturation rythmique, communicative, voire à la *signifiance* d'un texte entier, de plusieurs textes qu'ils connectent entre eux ou d'un ou plusieurs passages particuliers d'un texte ainsi connectés : les exemples abondent chez Rimbaud (« Oh ! là là ! que d'amours splendides », « Un hydrolat lacrymal lave », « L'ode Açoka cadre avec la », « Je ris au wasserfall blond qui s'échevela », etc.) et se manifestent à jets quasi continus chez Dufrêne ou, différemment, Verheggen – qui sont les deux dont je me sens, de ce point de vue, le plus proche…

D'une façon générale, je me plais à ce qu'à chaque stade, la « progression textuelle » – qui peut aussi bien se faire régressive, tourbillonnaire, se figer ici, se précipiter là, tant sur le plan graphique que phonique, et sur plusieurs niveaux simultanément, mais pas dans le même sens ou pas à la même allure – me soit le plus possible non pas dictée, mais, disons, « soufflée » par le jeu de tous ces phénomènes, et des tensions qu'ils suscitent entre les différentes composantes du texte, mon rôle d'« auteur » consistant dès lors à en ressentir le mieux possible – c'est une question d'attention – la dynamique, à en évaluer – sans critères stables – la cohérence et les enjeux, les effets que susciterait sur l'ensemble, tant en amont qu'en aval, telle ou telle « proposition » – et à l'accepter, ou non : n'est-ce pas ce qu'expliquait Ponge à propos de la récurrence, certes moins insistante, des séquences *-ître* et *-âtre* dans L'huître[32] ?

Hugo Ball notait dans son journal *La fuite hors du temps*, à la date du 2 mars 1916 : « J'ai fait de la lecture à haute voix le critère de qualité pour un poème. » D'accord, mais à condition de préciser « pour un poème vocoscénique (ou vocaudio-, etc.) » ou « pour un poème considéré sous le rapport de ses composantes phoniques et de ses potentialités *aurales* » et d'ajouter : « J'ai fait de la lecture à pleine vue le critère de qualité pour un poème lisuel ou pour un poème considéré sous le rapport de ses composantes et de ses potentialités tant visuelles que lisibles. »

P. F. : Parmi les récentes générations de poètes auteurs ou performeurs, quels sont ceux qui vous semblent les plus pertinents, et en quoi selon vous, dans la filiation – ou en rupture avec celle-ci – des pionniers aujourd'hui disparus ?

J.-P. B. : Comme je l'indiquais déjà en introduction à mon petit essai de 2009, *Poésie sonore*[33], la notion – de longtemps problématique – de « poésie sonore » – ou « action » – comme sous-champ *séparé*, à l'intérieur du vaste champ de la poésie, en incessante(s) dé/recomposition(s) en ce XXIe siècle déjà bien entamé, « n'a plus lieu d'être » – comme l'avait déclaré, de la « poésie écrite », Bernard Heidsieck, autrefois : c'est que les diverses dimensions médiopoétiques qu'elle a apportées – que j'ai tâché de résumer sous l'appellation, un peu cuistre, mais qui a le mérite d'une certaine précision, de « poésies vocaudioscéniques », voire, de plus en plus fréquemment, vocaudio*vidéo*scéniques – se sont maintenant acclimatées, non certes partout dans le champ, mais assez largement pour qu'un tel sous-champ, historiquement né du rejet ou de l'ignorance dont elle était l'objet et de la nécessité d'y opposer un « front (relativement) uni » , en vînt à se fondre, ou à *rhizomatiser*, dans quelque chose de plus large et diversifié, et surtout moins clairement délimitable, que lui. C'est peut-être là que ma fameuse notion de « poésies bruyantes » pourrait gagner en pertinence.

Un peu plus tard, j'avais cependant précisé que, dans ce processus général, certains – et au premier chef Anne-James Chaton, côté *scénauditure*, et Sébastien Lespinasse, côté *scénovociture* – manifestaient dans leur propre évolution « la pérennité et les capacités de renouvellement de pratiques de composition ou de divulgation issues d'une histoire spécifique et susceptibles, au-delà de cette histoire, de poursuivre le séculaire processus du *devenir-sonore* [et *-action*] de la poésie »[35], ce qui ne signifiait pas, bien sûr, qu'ils fussent seuls à prolonger avec inventivité certaines pratiques et conceptions héritées de cette histoire. C'est le cas, parmi les plus récemment apparus, de Yoann Thommerel, corefondateur de la revue *TXT*, que j'ai découvert dans une version scénique, d'une grande pertinence en toutes ses composantes, de *Mon corps n'obéit plus*[36], texte par ailleurs remarquable en tant que tel : promesses tenues depuis. C'était le cas, déjà, de Julien d'Abrigeon, membre fondateur de BoXoN[37] et fondateur du site tapin², infatigable *scénovociférateur*, auteur de mémorables performances (*L'instrument*) et de plusieurs livres, tous très différents dans leur principe, dont les deux derniers[38] illustrent assez plusieurs des propos qu'on a pu lire au fil de cet entretien : *P.Articule*, recueil de textes partitionnels, comme l'indique au plus près le sous-titre « Le corps - à-plat », accompagnés de précises didascalies, mais dans une mise en espace paginale tendant, à maintes reprises, à s'émanciper, lisuellement, de leur destination vocoscénique ; *Cou p e / Cou rte*, recueil à l'inverse manifestement lisuel et exploitant à l'envi l'insoupçonnée plasticité d'un *poly*arithmogrammatisme en expansion, allant à trous et à colonnes, voire en obliques, tantôt iso-, tantôt hétéro-, tour à tour régulière ou irrégulière, mais suggérant, par le mode de progression textuelle (répétitif ou paronomastique) associé à ce dispositif typopaginal inédit, une indubitable vocation à, eût dit Heidsieck, « basculer dans l'oralité ».

En outre, d'Abrigeon est un veilleur, pour ne pas dire un guetteur, et il pourrait utilement compléter mon esquisse de réponse à cette question.