

# « À nous ! » Notes sur un retour sonore, poétique et critique d'une archive en direct

CAMILLE BLOOMFIELD

## Contexte & proposition

Les 24 et 25 novembre 2016 s'est déroulé à Paris un colloque, organisé par Céline Pardo, Abigail Lang et Michel Murat, sur les archives sonores de la poésie. Lors de ce colloque, les participants ont diffusé, comme l'on pouvait s'y attendre, de nombreux extraits d'enregistrements de poètes (essentiellement des lectures, mais aussi quelques entretiens). À ces extraits s'est souvent superposée leur propre voix, parfois simultanément mais pas toujours, sonorisée par le système de la salle en Sorbonne, en forme de commentaire ou d'analyse. Ce prometteur enchevêtrement ou mieux : entrelacement<sup>1</sup> d'une archive sonore passée avec une archive sonore en cours a constitué le point de départ de ma proposition<sup>2</sup>.

Celle-ci consistait en une performance de *ready-made* en direct : un montage, façon *cut up* sonore, des différentes voix du colloque – celles enregistrées des poètes et celles des participant-e-s, réalisé à chaud, c'est-à-dire pendant le temps du colloque, et diffusé à la fin de celui-ci<sup>3</sup>. Commentaire critique autant que proposition créative, esquisse de synthèse et de mise en perspective *in vivo*, la proposition devait également permettre de faire émerger une archive au présent, dont la subjectivité et la spontanéité seraient assumées et observées en direct par les autres participants.

1. Comme nous le rappelle Jacques Roubaud, qui s'en inspire pour sa stratégie narrative, c'est ce que les troubadours nomment *entrebescar*, dont ils font une esthétique à part entière (voir notamment, pour la première occurrence de cette référence dans l'œuvre de Jacques Roubaud l'article « Enfances de la prose », *Change*, septembre 1973, n° 16-17, p. 348-365).

2. Ce texte a été écrit pour accompagner une pièce sonore que j'ai produite et que l'on peut écouter ici : <http://camlillebloomfield.com/archives-sonores-de-poesie/>

3. Tout le colloque a en effet été enregistré « pour archive ». Merci à Olivier Lemire, technicien de la salle en Sorbonne, grâce à qui des fichiers de qualité ont pu être produits et utilisés par moi. Une séparation courante qu'il semble bon d'abolir est d'ailleurs celle qui existe entre la technique (production, traitement, enregistrement du son ou de l'image) et le discours sur la poésie enregistrée, deux facettes complémentaires et indispensables de la mémoire collective, pour l'archivage comme pour la diffusion.

Pour d'évidentes raisons temporelles, le matériau utilisé pour ce *cut-up* ne provient que de la première journée du colloque, le montage ayant débuté le jour même, pendant les communications et dans la soirée, et s'étant poursuivi le lendemain matin pour d'être diffusé en fin d'après-midi. Seul un travail de mixage a été effectué *a posteriori* sur le son. Parmi les participant·e·s, les voix que l'on entend sont donc celles de Charles Bernstein, Patrick Beurard-Valdoye, Jean Carrive, Tanya Clement, Abigail Lang, Reinhart Meyer-Kalkus, Michel Murat, Céline Pardo – qu'ils en soient remerciés. Ces voix sont entrelacées avec des extraits de Wallace Stevens, William Carlos Williams, Gertrude Stein, Michel Butor, Hugo von Hofmannstahl, Georges Brassens, Bernard Heidsieck et Paul Éluard<sup>4</sup>.

### Une démarche de critique créative

L'origine de ce projet tient pour partie au souhait d'abolir des frontières, encore extrêmement étanches dans l'université française, entre activités créatives et activités critiques. Pourtant, et le fait est connu, de nombreux universitaires sont également poètes, même si le plus souvent discrètement, voire secrètement, comme s'il y avait une difficulté à assumer cette double posture. D'ailleurs, les publications de poésie ou même les traductions littéraires ne sont pas reconnues officiellement, aujourd'hui, comme des publications de recherche dans les CV académiques, puisqu'elles ne sont pas comptabilisées par les instances d'évaluation telles que l'HCERES lorsque celles-ci évaluent les travaux de recherche. Souvent donc, les écrits créatifs ne figurent pas sur les CV des chercheurs, alors même que ce sont souvent des problématiques proches qui sont abordées, bien que sous des perspectives différentes, qui permettraient d'entendre autrement le discours critique desdits chercheurs, en tenant compte cette fois de « la place d'où [ils] parl[ent]<sup>5</sup> » – un entre-deux fructueux entre la production créative et critique.

Réciproquement, de nombreux poètes sont invités à l'université, dans des colloques ou des séminaires, où on leur demande d'apporter un commentaire critique sur leur œuvre, le plus souvent, et sur leur champ d'appartenance et leurs contemporains parfois. Si les fonctions et les postures sont donc

4. Je remercie les participants du deuxième jour qui m'ont gracieusement transmis dès le premier jour les extraits sonores qu'ils allaient diffuser le lendemain (A.-C. Royère et J.-F. Puff), ce qui m'a permis de les intégrer.

5. Voir notamment Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, 1975.

relativement souples, les registres de discours, eux, demeurent clivés. Or l'on pourrait arguer du fait que l'écriture, qu'elle soit scientifique ou poétique, est toujours *in fine* un acte de création ; de même que la lecture à voix haute, qu'elle ait lieu en contexte scientifique ou artistique, est toujours *in fine* une sorte de performance – au sens anglo-saxon du verbe « *to perform* », littéralement « réaliser ». Gérard Mayen, à propos de la difficulté à définir la notion de performance, invite d'ailleurs à se recentrer sur la « notion de l'effectivité d'une action en train de se produire, avec les effets que cela provoque dans le réel<sup>6</sup> » et rappelle qu'en anglais, le terme désigne « l'effectuement de n'importe quelle action scénique, théâtrale notamment, dans n'importe quel style ». L'estrade d'un colloque où s'énonce la parole académique est bien une sorte de scène, puisque c'est là que cette parole passe du statut de discours privé à discours public, dans un *hic et nunc* typique de la performance.

Ce travail s'inscrit dans une frange innovante de la recherche qui s'attache à interroger ce réflexe séparatiste pour modifier en profondeur nos habitudes. L'appellation la plus englobante pour ce type de recherche est celle de « critique créative<sup>7</sup> ». De nombreuses féministes<sup>8</sup>, notamment, écrivent dans un genre qui est à la croisée des chemins de la fiction et de la théorie. Leur idée est de tenir compte du rôle du corps et de considérer que l'écriture et la lecture ne sont pas des actions désincarnées, mais des expériences qu'il faut rendre visibles afin de situer la parole et par là, d'en déconstruire les enjeux socio-identitaires sous-jacents. L'australienne Anna Gibbs, elle, revendique le terme « *fictocriticism* », traduit en français par

6. Gérard Mayen, « Qu'est-ce que la performance? », Dossier en ligne sur le site du Centre Pompidou, rubrique « Dossiers pédagogiques », <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>, page consultée le 4 juillet 2018.

7. Voir à ce sujet le colloque « Lire pour faire/Doing reading: fictocritique, critique créative et autres spéculateurs de texte » qui s'est tenu à l'université Paris 3 le 30 juin et 1<sup>er</sup> juillet 2016, organisé par Sophie Rabau, Lily Robert-Foley et Marie-Jeanne Zenetti (programme disponible sur [https://www.fabula.org/actualites/lire-pour-faire-doing-readingfictocritique-critique-creative-et-autres-speculateurs-de-textes\\_74495.php](https://www.fabula.org/actualites/lire-pour-faire-doing-readingfictocritique-critique-creative-et-autres-speculateurs-de-textes_74495.php), page consultée le 4 juillet 2018). Les ouvrages de Pierre Bayard ou certains travaux de Sophie Rabau peuvent être rattachés à cette tradition naissante, ainsi que ceux de Lily Robert-Foley, notamment l'article « Où maintenant? Quand maintenant? La difficulté de localiser un tiers texte entre les autotraductions de *L'Innommable/The Unnamable* de Samuel Beckett », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 21, 2017, issue 2, p. 159-168.

8. Voir par exemple en France Hélène Cixous, et dans son sillage Marie-Dominique Garnier, ou encore Anne Larue. À l'étranger, on peut citer Gloria Anzaldúa, qui écrit ce qu'elle appelle de l'« *autoteoría* », Aude Lorde, qui mêle « biomythographie » et essai, ou encore Cherríe Moraga, Avital Ronell, Nicole Brossard.

«fictocritique», pour désigner son style, lequel entrelace fiction, théorie et critique, et qui puise ses racines chez les féministes françaises comme Cixous – c'est désormais tout un courant en Australie qui s'inscrit dans son sillage. Enfin cette approche s'inspire également, bien que dans une moindre mesure, de la «recherche-action» telle qu'on la pratique en sociologie urbaine, par exemple, ou dans l'éducation populaire, où le chercheur est invité, pour le dire vite, à pratiquer en même temps qu'il observe. Ayant moi-même une pratique de poésie-performance en parallèle de mes activités de recherche, j'ai souhaité, pour la première fois, réduire quelque peu l'espace qui sépare d'ordinaire mes deux activités et proposer une contribution qui se situerait à mi-chemin, en une pièce où je serais présente seulement en filigrane, derrière le chœur des voix, à travers la succession de choix herméneutiques que constitue toujours l'opération de montage, mais où l'on entendrait avec une autre oreille, plus poétique, ce qui a été dit pendant ce colloque.

## Objectif

Le premier objectif de la performance était de restituer (et par là tenter de pérenniser) l'éphémère et belle polyphonie d'un moment de réflexion collective. Les actes de colloque, par leur caractère abouti et donc clos, ne sont à même de rendre qu'une version désincarnée et individualisée, article après article, de ces pensées en mouvement – version exempte des conditions humaines et matérielles de leur émergence. Productions de la recherche pour la recherche, les actes ont une dimension fonctionnelle, utilitaire bien plus que poétique. De même l'écriture critique est le plus souvent linéaire, car elle vise à retracer de la manière la plus claire possible la pensée d'un intervenant, d'un auteur, et ne s'offre donc que rarement la liberté par exemple d'une disposition visuelle du propos sur la page, ménageant des blancs ou des espaces de simultanéité tels qu'on en trouve fréquemment en poésie. La clarté, en recherche, est en effet étroitement liée encore à l'idée de linéarité. Le montage sonore permet de contourner la linéarité pour restituer, justement, des superpositions intéressantes d'idées telles qu'il apparaît dans les conversations spontanées. Mais l'archive d'un colloque peut également exister sous forme audiovisuelle, comme c'est le cas ici<sup>9</sup>, dans une visée qui est alors plutôt celle de la conservation. Si le caractère

9. On trouve en effet sur le site de l'OBVIL quelques extraits du colloque.

humain ou matériel des échanges est bien rendu par ce type de format, les interventions demeurent toutefois extrêmement scindées, puisque chaque intervenant a sa vidéo, et qu'il n'existe généralement pas de vidéo consacrée spécifiquement aux moments de discussion collective. Autrement dit, c'est l'individu plus que le collectif qui est mis en avant dans ce type d'archive.

Dans « À nous ! », la priorité est donnée au collectif, aux dialogues. Les émotions provoquées par l'écoute de certains vers, sons ou extraits ont droit de cité au même titre que les propos plus construits : je pense par exemple aux respirations, aux rires, à la nervosité de certains communicants avant leur prise de parole, à leurs professions de modestie ou aux revendications d'incertitudes et aveux d'échecs qui émergent parfois, et qui dynamisent véritablement leurs propositions tout en les humanisant.

Le projet était également d'isoler et donc de souligner, parmi les communications, des phrases qui semblaient importantes, soit du point de vue du thème traité, soit pour ce qu'elles révélaient de la dimension poétique d'une parole avant tout critique, mais se faisant poétique presque par accident : listes, images, effets d'emphase, néologismes<sup>10</sup> ou traits d'humour m'ayant « sauté à l'oreille » pouvaient ainsi apparaître comme des traits de style renforçant le propos critique. Une manière de transgresser ces barrières invisibles entre les types de discours fut alors de proposer un montage qui ferait dialoguer autrement poètes et chercheurs, par un mouvement de recomposition horizontale, non hiérarchisée des voix, par lequel les deux types de discours seraient indistinctement traités comme matière sonore de même importance. Cela semblait d'autant plus pertinent que de nombreux participants de ce colloque sont aussi poètes.

Enfin, j'ai tenté de rendre par le son le dialogue qui s'est produit entre ce que l'on pourrait appeler des « historicités enchâssées », celles provoquées par l'écoute d'archives anciennes, parfois du début du siècle, jusqu'aux plus récentes, avec leurs différentes qualités de captation, et leurs types d'énonciation très variés (didactique, poétique). La mise à plat de la hiérarchie entre chercheurs et artistes (voire musiciens – représentés ici par Georges Brassens) que permet un tel montage se voulait aussi une mise à plat de l'histoire littéraire, où deux auteurs de deux siècles différents se révèlent parfois plus proches par leur voix même que ce que l'on pourrait penser à la seule lecture silencieuse de leurs textes. Le mille-feuilles historique permet aussi de mettre en valeur les poètes qui ont travaillé explicitement sur

10. Voir par exemple les très belles appellations d'« archibernation » et d'« archivante » de Vincent Broqua, qui est d'ailleurs poète en plus d'être universitaire.

l'enregistrement de la voix, générant des effets riches et facilement exploitables lors d'un montage et marquant un tournant décisif dans l'histoire de la poésie. C'est pourquoi Bernard Heidsieck, par exemple, est largement à l'honneur vers la fin du morceau.

### La « carte postale sonore » : résultats

Ce jeu, car c'est bien dans une logique ludique que je me situe également, a influencé de manière particulière mon écoute, qui a varié selon les voix, les enregistrements et les langues qui parvenaient à mon oreille. Une constante de cette écoute, et une de ses particularités par rapport à l'écoute habituelle que je peux avoir dans un tel contexte, a été l'équilibre constant entre attention au propos et attention au son, au rythme, aux intonations. Sur le plan sonore, ce qui en a surgi est du même ordre, semble-t-il, que ce qui retient notre attention dans les archives sonores de poésie :

- des différences de débit : certains interlocuteurs parlent sans pause, sur un tempo rapide dans lequel il est difficile de trouver des respirations où couper. Cela dit quelque chose d'une pensée dynamique et rapide, nerveuse, non dénuée d'anxiété dans certains cas. Leur parole s'équilibre avec les voix plus lentes, qui pèsent chaque mot, prennent leur temps, réfléchissent longuement avant de parler ;
- des silences : quelques intervenants, visiblement experts en prise de parole en public, savent ménager dans leur discours des silences parfois lourds de sens, que j'ai souvent supprimés au montage afin de maintenir un rythme enlevé mais que je tiens à rappeler ici car ils participent de la couleur propre à chaque prise de parole ;
- des contrastes de voix, de tonalité et d'accent, ce qu'un intervenant a appelé les « lignes de la voix » : vives et décidées parfois, chantantes et exclamatives d'autres fois, ou encore monotones – la voix d'un chercheur apparemment confirmé pouvant suffire, par exemple, à révéler une certaine fragilité ;
- des respirations : comme élan nécessaire à la prise de parole parfois, comme une marque de soulagement en fin de discours, comme des halètements dus à l'essoufflement de l'interlocuteur ou des pauses parfois riches de sens. C'est ainsi que j'ai choisi de restituer quelques souffles, de mettre en dialogue certaines grandes respirations précédant de peu la grande plongée dans une phrase-fleuve, ou des petites respirations saccadées précipitant l'entrée dans la phrase-rafale ;

- le mélange des langues : particulièrement bienvenu dans un contexte d'attention au sonore était le mélange opéré entre l'anglais et le français<sup>11</sup> surtout, mâtiné d'un peu d'allemand – l'écoute de la diction autoritaire de Hofmannsthal ayant provoqué, par exemple, une vague d'effroi dans l'assistance. Les traditions de lecture allant avec les langues employées se sont alors succédé, ainsi que les qualificatifs de ces traditions : diction « classique », diction « moderniste », « *poet voice* » « *sound of a poem* », etc. ; - enfin, au-delà de ce qui est exprimé par le langage, il y a aussi tout ce qui existe autour, menus éléments sonores qui caractérisent toute ambiance de colloque universitaire et que seul un enregistrement d'ambiance peut restituer, et qui correspondent en quelque sorte à *l'infraordinaire* pereccuien : grincements de chaises, bruits de micro, applaudissements, rires, ronronnement d'un ordinateur, phénomènes d'échos laissant deviner la profondeur de la salle...

Sur le plan du discours, il faut souligner la multiplicité des registres et thèmes abordés. Ce qui m'a touchée par exemple est la tonalité parfois nostalgique ou résignée fréquemment utilisée pour évoquer l'enregistrement *princeps* – souvent perdu – d'un poème par son auteur, cette prise de voix prétendument « originale » que l'on auréole volontiers d'une couronne d'authenticité mais dont on sait, grâce au travail de la critique contemporaine, ce qu'elle comporte d'éléments mythographiques dont il faut se méfier. Charles Bernstein parle ainsi à juste titre d'une « fétichisation de la voix de l'auteur » et Vincent Broqua d'une archive « sacralisée et réifiée ». L'enregistrement « original », nécessairement déterminé et transformé par de nombreux facteurs techniques, n'est pas plus original au fond que la première version d'un texte, retravaillée par son auteur en vue d'une publication ou d'une adaptation pour un autre média. Lorsque cet original mythique est perdu, c'est alors la mission du chercheur que de le retrouver, ou de s'en approcher le plus possible, car il en va de sa « responsabilité » (Céline Pardo), de sa mission tacite de « conservateur » d'un patrimoine littéraire peu connu. C'est ce que résume bien la phrase de Michel Murat aussitôt dite, aussitôt nuancée : « Ah là là, si nous avions des enregistrements des mardis de Mallarmé ! » Cette recherche de l'original perdu a son pendant technique, avec les propos tenus à diverses reprises sur les formats d'enregistrement et

11. Un mélange généralement plus toléré à l'oral qu'à l'écrit, qui tend donc à disparaître des actes de colloque où chaque auteur choisit sa langue d'intervention.

leur absence de pérennité (cf. la question provocatrice de Charles Bernstein «Does anyone here remember CDs?»).

Ce que pose aussi cet attachement à l'enregistrement par la voix du poète est un discours esthétique sur la délimitation de l'œuvre d'art, en l'occurrence le poème: qu'est-ce qui fait exactement partie de l'œuvre? Comme l'a signalé justement Reinhart Meyer-Kalkus, nous n'en sommes pas encore au stade où l'on considère que l'héritage acoustique d'un auteur fait partie de son œuvre. C'est un changement de perspective qui s'opère actuellement et qui s'accompagne d'une distinction de plus en plus nette entre enregistrements faits par des comédiens et ceux faits par l'auteur lui-même. Les questions de propriété intellectuelle s'y mêlent: doit-on demander des droits pour citer un enregistrement de poète? Si oui, à qui? Le flou juridique semble à la mesure de la complexité de la situation.

Le discours fut aussi, à plusieurs moments, éminemment politique: sur le combat à mener auprès des institutions publiques pour leur faire entendre la nécessité absolue à la fois de la sauvegarde et de la diffusion et distribution des œuvres, de diffusion pour la sauvegarde des œuvres – le modèle américain, notamment celui d'UbuWeb et de PennSound, servant de parangon à un possible modèle français, pensé en accord avec les institutions de conservation.

Le propos fut également politique d'une manière à la fois plus subreptice et profonde, portant sur l'importance de faire encore confiance à l'humain pour pratiquer l'analyse d'une œuvre, même lorsqu'on recourt aux services de la machine, car comme l'a rappelé Tanya Clement en ouverture de sa communication, et comme l'ont montré plusieurs expériences d'analyse vocale automatisée entendues au fil du colloque: «Computers are [bien souvent] wrong».

Un autre fil rouge de la réflexion fut constitué par les questionnements de vocabulaire autour des manières, parfois extrêmement poétiques, de qualifier la voix: ses intonations, son timbre, son «grain» comme l'appelait Steve Evans, son articulation... Un poème sonore pourrait presque être produit à partir du vocabulaire de la poésie enregistrée.

Il y avait suffisamment de matière, dans ces enregistrements, pour composer une pièce de dix minutes. Le format a été resserré ici dans l'idée d'évoquer une sorte de carte postale sonore plutôt qu'un compte rendu détaillé, une esquisse plutôt qu'une toile. Consultable en ligne, «À nous!» se veut donc un complément poétique aux écrits scientifique approfondis qui rendent compte des travaux produits lors de ce colloque. L'œuvre nous invite à faire un pas de côté et à tendre une oreille sonore à des discours qui ne se présentent pas comme poétiques, mais qui peuvent le devenir, au même titre d'ailleurs que d'autres sujets encore plus inattendus en poésie,



tels que « le cours du kilo de la morue séchée », comme le prônait avec malice Jacques Jouet dans son art poétique :

car la poésie demande du concret d'abord  
pour ne pas se perdre dans les listes de mots généraux  
d'où serait exclu le cours du kilo de morue séchée<sup>12</sup>

12. Jacques Jouet, « Portugais-français », dans *L'Histoire poèmes*, Paris, P.O.L., 2010, p. 31.