

# INTRODUCTION

# L'héritage sonore des poètes

## CÉLINE PARDO, ABIGAIL LANG, MICHEL MURAT

### Des enregistrements à l'archivage

Ce n'est pas sans un certain vertige que l'on songe, avec Judith Schlanger, à cet espace en marge de la « mémoire des lettres » où s'accumulent toutes sortes de livres et de documents menacés d'oubli, livrés au hasard des relectures et redécouvertes : ces « terres d'absence où sommeille ce qui n'est plus en usage, les livres que personne ne consulte, les idées qui n'ont plus cours, des constructions que rien n'anime, le compte rendu éteint de ce que quelqu'un a dit<sup>1</sup> ». On pourrait ajouter à cette liste les enregistrements de voix d'auteurs, les traces recueillies de lectures littéraires, de performances d'écrivains, toute cette part sonore de la littérature au mieux remise en circulation sous forme de disques ou sur le web, au pire dormant au fond de réserves obscures, à peine inventoriée, menacée de disparition.

Parmi ces traces sonores ou audiovisuelles de la littérature, les enregistrements de poètes occupent une place à part. C'est d'ailleurs un poète, Charles Cros, qui le premier, parallèlement aux travaux d'Edison, mit au point une technique d'enregistrement des sons : une invention qui dès ses débuts, voire dès ses prémises imaginaires, interfère donc avec l'histoire de la poésie. C'est que le poème, malgré son inscription sur la page, n'a jamais cessé d'être dit, véhiculé oralement, de bouche à oreille. Guillaume Apollinaire, qui dit-on parlait ses poèmes avant de les fixer par écrit, imaginait pour sa part un avenir phonographique à la poésie, dégagée de la page imprimée. Et l'on sait que l'enregistrement des voix comme des sons est bel et bien devenu l'une des voies nouvelles de création poétique à partir des années 1950. Mais à côté du massif de ce qu'on appelle la « poésie sonore » (sortie en partie, aujourd'hui, des limbes de la « mémoire des lettres »), il y a tous ces enregistrements de poètes, accumulés depuis maintenant plus de cent ans, non destinés *a priori* à faire œuvre, conçus plutôt comme des traces sonores livrées à la postérité, fixant l'éphémère d'une voix ou conservant le souvenir de ces cérémonies singulières que sont les lectures poétiques.

Parmi ces tout premiers enregistrements, celui du grand poète britannique Robert Browning est particulièrement saisissant et révélateur. En 1889, quelques mois avant sa mort, Browning confie sa voix à la *talking*

1. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Lagrasse, Verdier, 2008, p. 181.

*machine* d'Edison lors d'un dîner<sup>2</sup>. Il commence par réciter quelques vers à la cadence anapestique marquée d'un de ses poèmes les plus fameux, « How They Brought the Good News from Ghent to Aix », s'interrompt, hésite puis renonce. Quand il reprend la parole, c'est pour confesser qu'il a oublié ses vers, mais il déclare qu'il n'oubliera jamais le sentiment extraordinaire que lui a procuré cette merveilleuse invention pour laquelle il entonne, pour finir, quelques vivats enthousiastes. L'enregistrement cristallise un changement d'époque, un passage de relais symbolique de la mémoire humaine à une nouvelle forme de mémoire externalisée, mais aussi de la poésie comptée-rimée, dont la fonction était originellement mnémotechnique, à une poésie du vers libre puis à une poésie entièrement libérée du vers. Car comme l'ont noté Friedrich Kittler et Charles Bernstein, l'enregistrement sonore a joué un rôle non négligeable dans l'émergence des nouvelles prothèses modernes.

Certains de ces premiers enregistrements ont d'emblée été réalisés dans l'idée d'un archivage : c'est le cas en France, dès 1913, des « Archives de la parole », qui comportent un certain nombre de voix de poètes ; c'est le cas aussi de nombreux enregistrements réalisés dans les studios de la radio publique, dont l'une des missions, du temps que des poètes en dirigeaient les programmes littéraires et artistiques, fut de constituer un « conservatoire de la voix des poètes<sup>3</sup> ». Dans ces deux cas pourtant, le mode de présentation adopté pour ces archives poétiques ne permet pas de les isoler du reste du fonds auquel elles appartiennent : ni les « Archives de la parole », désormais sur Gallica, ni le site des archives en ligne de l'Ina ne comportent en effet de rubrique « poésie », si bien que, perdues dans la masse, elles restent difficilement repérables.

En dépit des très nombreux enregistrements existants, dispersés çà et là, on peut dire qu'il n'existe pas à proprement parler en France aujourd'hui d'archive sonore spécifique à la poésie<sup>4</sup>. Il en résulte que, jusqu'à fort récemment, la question de l'oralisation de la poésie en France, dans le contexte

d'une culture de l'écrit, a été presque complètement passée sous silence. Mais on peut aussi inverser le point de vue, et soutenir que c'est parce que cette part sonore de la poésie n'a presque jamais fait l'objet d'études en France qu'elle est invisible, et mal identifiée dans les fonds d'archives.

La situation est différente dans le monde anglophone. Aux États-Unis, très tôt, ce sont les universités qui enregistrèrent les poètes. La première fut Harvard avec son « Harvard Vocarium », créé par un professeur de rhétorique, Frederick C. Packard Jr., quiregistra dès 1933 à l'attention des étudiants (et jusqu'en 1956, en fondant un label du même nom) les poètes venus lire leurs textes. Le premier poète ainsi enregistré fut T. S. Eliot. Le terme de *Vocarium* indique bien l'intention de constituer une sorte de collection de voix pour un usage scientifique (« *a collection of voice recordings for use as a study aid in the appreciation of literature*<sup>5</sup> »). Ces archives sont consultables à la Woodberry Poetry Room et, pour certaines, accessibles en ligne<sup>6</sup>. D'autres universités, labels et institutions ont suivi, comme Columbia, Stanford, Yale, Caedmon, the Library of Congress, the National Council of Teachers of English. Le site web de la Library of Congress a conçu, à la différence de ses homologues français, une rubrique « Archive of Recorded Poetry and Literature<sup>7</sup> », ce qui témoigne bien d'une prise en compte, en amont, de la spécificité de ce type de documents sonores. L'avènement du numérique au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle a rendu possible l'émergence d'un autre modèle, celui de l'archive en ligne. Les sites Ubuweb (fondé en 1996 par le poète Kenneth Goldsmith) et PennSound (co-fondé en 2005 par Charles Bernstein et Al Filreis, et rattaché à l'université de Pennsylvanie) ont fait le choix de recueillir des collections éparées, de les numériser et de les mettre gratuitement en ligne à des fins éducatives. Tous deux privilégient la tradition expérimentale, sous-représentée dans les collections institutionnelles, et entendent lutter contre la privatisation et l'exploitation commerciale des archives, à l'heure où certains fonds historiques sont rachetés par des éditeurs commerciaux. La numérisation résout le dilemme de l'archive écrite, entre conservation et circulation, le téléchargement gratuit (par opposition au seul *streaming*) multipliant les lieux de conservation<sup>8</sup>.

2. « Robert Browning Recites His Poem (1889 Edison Cylinder) », <https://www.youtube.com/watch?v=OYot5-WuAjE>.

3. Yvon Belaval, *Poèmes d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1964, p. 28.

4. Une exception est le cipM qui propose sur son site une « sonothèque » donnant accès, classés par noms de poètes, aux enregistrements des lectures poétiques qu'il programme. Sur cette différence entre archive et document, voir Camille Bloomfield, « Du document à l'archive : l'historien de la littérature face à ses sources », *Littérature*, n° 166, juin 2012, p. 75, [article en ligne], <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-2-page-69.htm>.

5. Voir Matthew Rubery, <https://www.loc.gov/programs/static/national-recording-preservation-board/documents/Harvard%20Vocarium%20essay.pdf>.

6. <http://hcl.harvard.edu/poetryroom/about/>.

7. <https://www.loc.gov/collections/archive-of-recorded-poetry-and-literature/about-this-collection/>.

8. L'histoire de la radio montre que des radioamateurs passionnés avaient conservé des collections complètes d'émissions, lacunaires dans les institutions.

Face à cette différence de traitement des enregistrements poétiques en France et ailleurs, on se prend à rêver à la constitution d'une archive sonore et audiovisuelle de la poésie française et francophone : un outil qui apparaît indispensable tant pour la compréhension du phénomène poétique (pour la recherche et pour l'enseignement) que pour la création poétique elle-même. À la suite du colloque international de novembre 2016, dont est issu le présent ouvrage, ce rêve est devenu projet<sup>9</sup>, avec comme objectif de créer, un peu sur le modèle de PennSound pour la poésie américaine, un site web permettant non seulement de référencer, d'indexer, de situer les enregistrements existants de poètes de langue française, mais aussi, dans le cas de certains enregistrements particulièrement importants et menacés, de contribuer à leur préservation en les numérisant.

## Archives et recherche

Demain, il y aura sans doute des équipes de chercheurs pour examiner de près ces documents sans prix, pour étudier les lignes de la voix des grands auteurs, comme nous étudions déjà leur écriture. [...] c'est le destin – et c'est le devoir – des grands auteurs de léguer leurs secrets à la postérité et c'est à nous de recueillir leur héritage<sup>10</sup>.

Tel était l'espoir confiant dans la recherche future que formulait Jean Tardieu dans une conférence de 1960, alors qu'il dirigeait encore le Club d'essai de la Radiodiffusion française. Nous entendons aujourd'hui ces mots comme un appel, un défi ne pouvant rester sans écho. Ce devoir de « recueillir l'héritage » sonore des auteurs – et en particulier des poètes, car ce sont eux que Tardieu prenait comme exemples dans la suite de son discours – ne concerne pas seulement les professionnels de la radio, mais lie par une commune responsabilité les poètes, les archivistes et les chercheurs<sup>11</sup>.

9. Ce projet, intitulé « Le patrimoine sonore de la poésie », est dirigé par Michel Murat dans le cadre du Labex « Observatoire de la vie littéraire » (OBVIL) de Paris-Sorbonne. Voir <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/le-patrimoine-sonore-de-la-poesie>.

10. Jean Tardieu, « Poésie et radio » [conférence de 1960], dans *Grandeurs et faiblesses de la radio. Essai sur l'évolution, le rôle créateur et la portée culturelle de l'art radiophonique dans la société contemporaine*, Paris, Unesco, 1969, p. 58.

11. Sur cette interaction liant chercheurs et conservateurs, il faut citer un rapport de 2010 publié par la Bibliothèque du Congrès et le Council on Library and Information

Alors comment recueillir cet héritage ? Parallèlement à la question fondamentale de l'archivage et de la centralisation numérique des archives, il est urgent d'entamer une réflexion collective sur les valeurs et usages de la poésie enregistrée. Avant d'en présenter les premiers fruits, rassemblés dans cet ouvrage, il convient de revenir brièvement sur l'état de la recherche en France dans ce domaine.

Ce n'est pas qu'il n'y ait jamais eu en France de travaux sur les lectures de poèmes par les poètes. Il existe bien une tradition universitaire, remontant aux études de phonologie expérimentale de Georges Lote, au début du xx<sup>e</sup> siècle, qui a cherché à repenser le vers (notamment l'alexandrin) à l'aune de sa prononciation effective par les comédiens et par les auteurs<sup>12</sup>. Ces travaux ont été les premiers à accorder une valeur scientifique à la diction des poètes. Mais souvenons-nous qu'au même moment, en 1912, Robert de Souza, dans son étude sur le rythme, déclarait, selon une idée de la poésie figée dans la métrique, que les poètes ne savaient pas lire<sup>13</sup>. Une opinion que l'on retrouve bien des années plus tard sous la plume du phonostylisticien Pierre Roger Léon, en 1971 :

L'art oratoire dépend essentiellement de la fonction impressive dans l'acte d'interprétation verbale. S'il est en effet des discours qui à l'audition laissent une impression inoubliable, on constate parfois que leur lecture est fort décevante. C'est donc bien la manière d'interpréter qui fait juger surtout un orateur. En cela l'orateur se distingue du poète ou du musicien. On n'attend pas de ces derniers qu'ils soient aussi de bons exécutants. L'expérience prouve souvent le contraire. En termes de psychologie et de notre point de vue, le poète tendrait à être un introverti alors que l'orateur serait un extraverti<sup>14</sup>.

Resources. Intitulé « Conservation des enregistrements sonores aux États-Unis : un héritage national en danger à l'ère du numérique », il met en lumière un cercle vicieux retardant gravement la préservation des archives : moins les collections sont recensées et accessibles, moins les chercheurs s'y aventurent ; moins les collections sont consultées, moins les conservateurs sont susceptibles d'obtenir des subventions pour les préserver et les mettre à disposition.

12. Georges Lote, *L'alexandrin français, d'après la phonétique expérimentale*, Paris, La Phalange, 1913.

13. Robert de Souza, *Du rythme en français*, Paris, H. Welter, 1912, p. 8 : « Les poètes ne savent pas se lire, et naturellement encore moins lire les autres. »

14. Pierre Roger Léon, *Essais de phonostylistique*, Montréal/Paris/Bruxelles, Didier, 1971, p. 131.

Dans l’imaginaire français, souvent, et conformément à certaines attentes de lecture « réussie » issues des modèles de l’éloquence aussi bien que de la diction des vers au théâtre, le poète ne sait pas lire. Mais qu’est-ce qu’être un « bon exécutant » ? Il convient en réalité, si l’on est chercheur, de suspendre un jugement trop rapide pour parvenir à affiner notre écoute de ces voix lisantes, en dépasser l’étrangeté – l’éloignement aussi bien parfois que la puissance de fascination. Les travaux de ce type sont peu nombreux. Un chapitre d’Henri Meschonnic dans *Critique du rythme*<sup>15</sup> met en lumière, avec force exemples, la dimension historique des dictions poétiques et, en revalorisant la diction des poètes par rapport à celle des comédiens, esquisse une poétique des voix. Un article de Michèle Aquien consacré aux enregistrements d’Apollinaire<sup>16</sup> propose quant à lui l’exemple unique en son temps d’une très fine « explication de voix », ce qu’aujourd’hui Michel Murat cherche à développer dans plusieurs analyses consacrées à quelques-uns des enregistrements poétiques des Archives de la parole<sup>17</sup> ou à ceux des poètes de la « modernité négative » (Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Emmanuel Hocquard)<sup>18</sup>. Dans le cadre de sa thèse, Céline Pardo a proposé un essai de typologie des dictions de poètes et testé des outils d’analyse sur quelques enregistrements historiques d’Éluard, Aragon, Cocteau, Prévert, Bonnefoy ou encore Pichette<sup>19</sup>. De manière plus large, on note depuis quelques années un intérêt croissant des études littéraires pour la part sonore des lettres, ainsi que pour la figure de l’auteur en performance<sup>20</sup> :

15. Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

16. Michèle Aquien, « La voix d’Apollinaire », *Poétique*, n° 111, septembre 1997, p. 289-306.

17. Michel Murat, « Dire la poésie en 1913 : les Archives de la parole de Ferdinand Brunot », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie?*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2015, p. 101-128.

18. Michel Murat, « Lire ce qui est écrit comme ce qui est imprimé », communication prononcée lors du colloque « “Ceci est mon corps”. La performance d’écrivain : spectacle, stratégie publicitaire et invention poétique », Montpellier 3, 31 janvier, 1<sup>er</sup>-2 février 2018, article à paraître.

19. Céline Pardo, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l’ère de la radio et du disque*, Paris, PUPS, 2015.

20. Tous les travaux sur radio et littérature, développés en particulier à Montpellier sous la direction de Pierre-Marie Héron, ont grandement contribué à rendre plus visible, dans le monde académique francophone, la part sonore de la littérature. Citons également les ouvrages collectifs suivants : Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie?, op. cit.* ; Stéphane Hirschi, Corinne Legoy, Serge Linarès, Alexandra Saemmer et Alain Vaillant (dir.), *La Poésie délivrée*, Paris, PU Nanterre, 2017 ; Olivier Penot-Lacassagne et Gaëlle

objets qui exigent donc de s’appuyer non plus sur les seuls textes, mais également sur des documents sonores et audiovisuels.

Aux États-Unis et, dans une moindre mesure en Grande-Bretagne, où le renouveau de la lecture publique remonte aux années 1950, cela fait plusieurs décennies que les archives sonores font l’objet de recherches, et depuis qu’elles sont aisément accessibles en ligne elles sont communément utilisées dans l’enseignement. Dès 1981, le poète et critique Michael Davidson, qui dirigeait à l’époque l’Archive for New Poetry à l’université de Californie à San Diego et y créait un fonds d’archives sonores, posait les bases de l’*audio-criticism*<sup>21</sup>. Imaginant les usages que la critique pourrait faire des enregistrements sonores, il montrait en particulier à quel point l’enregistrement relançait l’interprétation du poème. En 1998, les contributions réunies par Charles Bernstein dans *Close Listening. Poetry and the Performed Word* frayaient de manière décisive ce nouveau champ critique. Bernstein plaidait pour une prise en compte de la dimension orale de la poésie dont il pointait les nombreux bénéfices. La lecture à haute voix facilite l’accès aux textes ; renouvelle la question du rapport entre son et sens ; somme les prosodistes d’affiner leurs modèles d’analyse ; met en avant le caractère social de la poésie qui « se constitue dialogiquement par la reconnaissance et l’échange au sein d’une communauté d’égaux ». Méfiant à l’égard de la vision romantique de l’oralité (qui met l’accent sur la respiration, la voix et la parole), Bernstein préfère penser en termes d’auralité, et mettre ainsi au premier plan la dimension sonore de l’écrit. Pour autant, Bernstein récuse l’idée que la performance ne serait qu’une interprétation du « poème lui-même ». Considérant que la lecture de poésie n’est pas l’extension secondaire d’un texte premier, mais un médium à part entière, Bernstein avance l’idée que le poème est l’ensemble pluriel de ses performances textuelles et orales.

La démarche de Charles Bernstein est à nos yeux exemplaire à la fois par son caractère global et par la force de son engagement. Elle est théorique, puisqu’elle définit son objet, qui est la restitution à la poésie de sa dimension sonore, et au-delà, performancière. Elle est méthodologique, puisqu’elle

Théval (dir.), *Poésie & Performance*, Lormont, Éditions Cécile Defaut, 2018 ; Jérôme Cabot (dir.), *Performances poétiques*, Lormont, Éditions Cécile Defaut, 2018 ; ainsi que deux publications collectives à venir : Françoise Waquet (dir.), *Le Livre qui parle. Les lectures publiques d’œuvres littéraires (16<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles)*, PUPS, à paraître ; Catherine Soulier, Marie-Ève Thérenty, Galia Yanoshevsky (dir.), *La Performance d’écrivain : spectacle, stratégie publicitaire et invention poétique*, à paraître sur le site « Fabula ».

21. Michael Davidson, « “By ear, he sd” : Audio-Tapes and Contemporary Criticism », *Credences* 1.1, (1981), p. 105-120.

cherche à définir les conditions intellectuelles et les outils d'une écoute attentive (*close listening*, par homologie avec le *close reading*, d'où notre proposition de l'appeler « explication de voix »). Elle est pratique, car elle prend pleinement en compte les données technologiques et médiologiques du phénomène, aussi bien dans ses phases historiques (de la gravure sur cire au magnétophone à bandes), que dans les possibilités les plus récentes d'analyse numérique, telles que les développent Chris Mustazza et Tanya E. Clement. Elle est institutionnelle, car le site PennSound est maintenant solidement ancré dans le contexte universitaire américain, ce qui est un gage de stabilité dans la durée.

Nous avons donc considéré comme un « texte fondateur » la longue introduction écrite par Charles Bernstein pour le volume *Close Listening* (reprise ici dans une traduction de Michel Murat). Nous aurions pu lui adjoindre les réflexions, un peu antérieures, et elles aussi fondatrices, de Jacques Roubaud dans *Dire la poésie*. Mais celles-ci étaient au centre du volume récemment édité par Jean-François Puff, auquel nous nous contenterons de renvoyer<sup>22</sup>. Roubaud a très tôt pris en compte la dimension orale de la poésie ; il définit celle-ci comme un objet artistique de langue à quatre dimensions, avec deux formes externes qui en constituent la partition, et deux formes mentales qui existent dans la tête de chaque lecteur, incommunicables, toujours en mouvement dans la mémoire.

Nous avons en revanche intégré un important texte du linguiste russe Sergueï Ignatievitch Bernstein, sur lequel Reinhart Mayer-Kalkus avait attiré notre attention, et qui est complété par un article de présentation de ce même auteur. Bernstein est un oublié des « futuristes russes », contemporain de Jakobson, Tynianov, ou Eichenbaum ; il a développé à Leningrad un centre de recherche et d'archivage de la poésie contemporaine, avant que le stalinisme ne coupe les ailes à son travail. On ne peut qu'être frappé en relisant ce texte de 1924 par l'intensité de l'enjeu théorique, qui consiste ici à affirmer une spécificité de la « déclamation », irréductible à la structure du poème écrit, et à l'inscrire dans une théorie générale de l'art, mais aussi par la convergence des préoccupations de Bernstein et des questions qu'il se pose, y compris sur le plan technique de l'analyse de l'archive, avec celles qui traversent, quatre-vingts ans plus tard, le volume *Close Listening* – et le nôtre.

Les études ici réunies comportent presque toutes une dimension historique : la constitution et le traitement de l'archive sont en effet des opérations

fondamentales de l'historien. Mais toutes parlent aussi de la poésie, à travers trois grands domaines linguistiques : français, anglo-américain (nord-américain surtout), allemand, auxquels s'ajoutent les poètes russes évoqués par Sergueï Bernstein. Elles se demandent, de la manière la plus pratique qui soit, et à partir d'expériences variées, comment on crée l'archive ; comment on peut l'étudier en tant qu'œuvre, document ou trace, et quelles techniques permettent d'élargir ou d'affiner notre approche ; quels usages on peut en faire, de la pédagogie à l'exposition publique, de la mémoire communautaire à la re-création, pour que cette archive ne reste pas lettre morte.

Car l'archive, nous le redisons avec conviction, n'est qu'un moyen : ce qui nous rassemble et qui définit notre tâche, c'est le désir de comprendre la poésie dans toutes ses formes. « À nous ! », dit la dernière contribution de ce volume, qui présente un montage réalisé à partir des enregistrements du colloque : à nous, la poursuite des muses.

22. Jacques Roubaud, « Poésie et oralité », dans Jean-François-Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, op. cit., p. 307-318 ; *id.*, *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981.