

Poésie sonore. Abigail Lang, Michel Murat et Céline Pardo (dir.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, 303 p., 24 €. L'intérêt que les spécialistes de la poésie moderne et contemporaine portent à sa diffusion orale nourrit, depuis cinq ans environ, une onde massive de publications, les collectifs croisant les enquêtes individuelles de Céline Pardo, Jan Baetens, Vincent Laisney ou encore Christina de Simone. La vague est d'autant plus marquée qu'à de rares exceptions (tels les travaux de Jean-Pierre Bobillot), l'université avait jusque-là maintenu cette

publiés en 1927 par Sergueï Bernstein, l'inscrivent selon Reinhart Meyer-Kalkus parmi les chercheurs russes qui voulurent alors donner « à la déclamation littéraire un statut spécifique, la distinguant de l'art de la scène ». En quoi ces textes sont-ils plus fondateurs que d'autres, et pour qui ? Si la question mérite d'être posée, c'est qu'elle permet de signaler quelques insuffisances ressurgissant au fil du volume. Connu déjà des spécialistes français, le texte de Charles Bernstein est stimulant (par exemple quand il introduit le concept d'*auralité* ou suggère que l'enregistrement « a pour effet de créer un espace de résistance auctoriale à l'autorité textuelle »). Il n'en est pas moins daté et certaines de ses affirmations n'auraient pas dû être reproduites sans commentaire : l'idée que, sans « mise en son », la poésie « reste à l'état de signes inertes sur la page », est ainsi contredite par toutes les observations des mouvements impliqués dans la lecture muette. De plus, cet essai est ancré dans un moment de la pensée américaine dominé par le dialogue avec la *French Theory*, de sorte que Bernstein convoque Kristeva, Meschonnic et les propositions de Barthes sur la voix. Pourtant ces références sont à peu près absentes sous la plume des contributeurs du volume, tout comme la figure de Paul Zumthor, dont *l'Introduction à la poésie orale* (1973) n'est guère exploitée, pas plus que la synthèse de Genette sur les différents régimes d'immanence (*L'Œuvre de Parti*, 1994). S'il n'est pas question d'ériger ces ouvrages en bibles, leur prise en compte aurait évité d'opter, dans la traduction de Bernstein, pour une formulation contestable : ce que le penseur américain nomme *close listening* ne peut pas se rendre, comme Michel Murat le propose, par « explication de voix ». Le *close listening* n'écoute pas une « voix » saisie dans son essence et dans tous ses possibles, mais une mise en voix

singulière, un rendu oral parmi d'autres. Et l'archive ne peut se réduire à une voix : ce serait balayer les gestes ou bruits qui accompagnent la déclamation, ainsi que le rôle du medium, ses limites, et la différence qui sépare enregistrement et moment vif. Quant au propos de Sergueï Bernstein, quel que soit son intérêt, on comprend mal que sa sélection ne soit pas plus motivée, dans la mesure où son inclusion ne compense pas un déficit généalogique. Les directeurs du volume auraient gagné à interroger de manière plus critique leur choix de prendre comme point de départ l'émergence des média audiovisuels. La rupture est certes indéniable ; mais David Edgerton, parmi d'autres, a attiré l'attention des historiens sur le danger de penser qu'une technique nouvelle efface des techniques plus anciennes (*The Shock of the old*, 2006). Une histoire conséquente des archives de la poésie dite ne peut donc pas être menée indépendamment d'une archéologie plus poussée. Or la « méthode graphique » a précédé de plusieurs décennies l'invention du phonographe et, comme l'a montré Robert Brain (*The Puise of modernism*, 2015), il est possible, à partir des échanges menés entre un physiologiste comme Charles Henry et Gustave Kahn, d'aborder le vers libre comme un tracé codant l'émission orale selon ce premier modèle. Plus en amont, bien des écoutes analytiques, impliquant un travail d'archivage, ont été développées au sein de la scriptosphère. La poésie du XVIII^e siècle est ainsi traversée par un ample débat sur les relations entre la séduction exercée par l'écoute des auteurs lisant et la qualité littéraire des fragments lus, et ce débat a nourri des tentatives pour distinguer lecture de poèmes et déclamation théâtrale. Il est donc erroné de postuler que les travaux de Bernstein, Tynianov ou Jakobson « apparaissent comme la

première tentative de faire de la déclamation littéraire un art à part entière », d'autant qu'un tel point de vue réserve indûment aux « archives sonores » de l'oralité poétique des questionnements qu'avaient déjà stimulés des « archives » non sonores du même phénomène (expérimentations parmi d'autres, le compositeur Grétry transpose sur une portée les intonations du comédien Lekain et des professeurs de lecture ou de déclamation développent, jusque dans les années 1850, des systèmes de notation complexes pour marquer tempo, variations de hauteur ou encore postures). Le colloque de 2016 ne pouvait, certes, lancer un chantier d'une vaste ampleur rétrospective, mais Charles Bernstein rappelle avec raison ces précédents quand il évoque G. M. Hopkins et son « système élaboré et excentrique de notation des hauteurs et des intensités ». À partir du moment où ces actes se dotaient d'une sorte de généalogie séculaire, il n'aurait donc pas été inutile de dire quelques mots de cet arrière-plan, pour éviter quelques erreurs. Non, le désir de « fixer l'éphémère d'une voix ou [de conserver] le souvenir de ces cérémonies singulières que sont les lectures poétiques » n'a pas été concomitant à la mise au point par Cros et Edison d'une « technique d'enregistrement ses sons », comme le suggère l'introduction du volume. Non, la séance d'Antonin Artaud au Vieux-Colombier ne fut en aucun cas, pour citer cette fois Patrick Beurard-Valdoye, « la première [*performance poétique*] d'ampleur à Paris»: sous le Premier Empire, un Delille remplissait les salles... Fort heureusement, si ces traits ressurgissent au fil du volume, ils y sont aussi nuancés. Ne boudons donc pas notre plaisir: la plupart des contributions méritent lecture, à commencer par celle qui ouvre la section *Constituer l'archive* et qui est due au même Beurard-Valdoye. Ce poète y offre un témoignage passionnant sur

l'évolution des conditions matérielles des « lectures » demandées aux auteurs : soulignant combien elles ont longtemps tendu, dans son expérience, à être traitées comme des « animations », il invite à appréhender leur archivage comme la préservation « d'une donnée fondamentale surgie du sensible ». Reinhart Meyer-Kalkus se penche ensuite sur « les traces acoustiques » laissés par les poètes germanophones du premier tiers du XX^e siècle, en retraçant l'histoire de plusieurs collections phonographiques, tout en mettant en garde contre une illusion anachronique: « Comparé à l'impact de la littérature imprimée [...] et des lectures publiques, les voix des poètes sur disque constituaient un aspect marginal, voire une curiosité échappant à la plupart des lecteurs ». Pour sa part, Heiata Julienne examine les vidéos présentes sur YouTube, qui contournent la logique traditionnelle de l'archive « conservée parce que sa valeur a été approuvée en amont ». Enfin, Gaëlle Théval analyse la manière dont Heidsieck a remis en performance ses pièces sonores, tout en étudiant son travail d'« auto-archivage ». Dans la section *Écouter l'archive*, Jean-François Puff compare quatre enregistrements distincts de « Liberté » d'Éluard, lus d'abord par le poète puis par des comédiens. Will Montgomery aborde la question du caractère culturel et générationnel des phrasés, afin de mettre à distance le risque de donner aux lectures par le poète une autorité supérieure à d'autres : plutôt qu'une voix passée, chaque enregistrement n'archive-t-il pas une pluralité de « voix du passé » ? Olivier Brassard étudie la manière dont Richard Moore a intégré les scènes de lecture aux documentaires qu'il a consacrés à des figures comme Frank O'Hara. Et Michel Murat réfléchit à l'usage pédagogique et herméneutique des enregistrements, soulignant combien l'écoute de « l'interprétation

» du texte par son auteur peut faire rebondir l'analyse, avant de déplorer qu'on ne dispose pas pour la poésie française « d'une audiothèque assez cohérente et assez complète » quand, conclut-il avec force, « l'enregistrement sonore est entré dans la poésie ».

Dans *Activer l'archive*, Chris Mustazza décrit le « nouvel outil numérique » qu'il a développé pour « restitue[r] » le son sous forme visuelle, ce que tentent de donner à percevoir quatre pauvres saisies d'écran. Mais l'article a le double mérite d'inviter à penser les parentés entre ces résultats et des systèmes de notation écrite (en l'occurrence, ceux du poète James Weldon Johnson), puis de rapprocher ce que Charles Bernstein nomme, dans l'oral, le « débordement du sens » et la capacité de l'ordinateur à « révéler certaines dimensions du poème qui demeurent imperceptibles [...] à la seule oreille humaine ». Enfin, Anne-Christine Royère étudie la façon dont les archives de la poésie sonore ont été intégrées à différentes expositions.