



## DES SOURCES À SAISIR TEMPORALITÉS ET USAGES DE SOURCES À LA MARGE

Travaux issus de la journée d'étude des jeunes chercheurs ENC-EPHE organisée en ligne, le 23 juin 2021.

Études réunies par Camille Napolitano et  
Loïc Pierrot.

École nationale des chartes

Date de mise en ligne : décembre 2024.

*Contenu mis à disposition selon les termes de la licence  
Creative Commons : attribution, pas d'utilisation  
commerciale, pas de modification.*

---

# La poésie sans le texte : usages des archives sonores poétiques du New York des années 1970

par MARTIN GEORGE ◆

# La poésie sans le texte : usages des archives sonores poétiques du New York des années 1970

MARTIN GEORGE ◆

## I. Introduction : les sources sonores, des sources négligées en littérature

Au premier abord, le statut de la source en littérature ne semble pas aussi problématique qu'en histoire. Puisque la littérature est définie classiquement comme « [u]sage esthétique du langage écrit »<sup>1</sup>, les études littéraires semblent naturellement devoir privilégier le texte – de préférence stabilisé par un éditeur, imprimé dans un livre et accompagné d'un appareil critique – comme objet d'analyse. L'histoire de la littérature prouve pourtant à quel point celle-ci déborde en réalité le livre et embrasse les formes les plus diverses, des chants de l'*Odyssée* jusqu'au phénomène des *fanfictions* collaboratives sur Internet. Tout comme l'histoire, la littérature a donc ses « sources à saisir », qu'il faut défricher et déchiffrer – ce dont témoignent certains programmes de recherche actuels qui redéfinissent les paradigmes de la littérature en s'intéressant par exemple aux « frontières du littéraire »<sup>2</sup>, aux rapports entre littérature et publicité<sup>3</sup> ou à la littérature nativement numérique<sup>4</sup>.

---

1 Trésor de la langue française informatisé, « Littérature », <https://www.cnrtl.fr/definition/litterature> (consulté le 16 mai 2022).

2 Axe « FLT » du Laboratoire de recherches sur les cultures anglophones (LARCA UMR 8225) de l'Université Paris Cité. Voir, en ligne, <https://flt.hypotheses.org/> (consulté le 16 mai 2022).

3 Projet « LittéPub », porté notamment par le Centre des sciences des littératures en langue française (CSLF EA 1586) de l'université Paris Nanterre, le laboratoire Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles (THALIM UMR 7172) de l'université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, du CNRS et de l'ENS Ulm, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), et la Bibliothèque Forney. Voir, en ligne, <http://littepub.net/> (consulté le 16 mai 2022).

4 Projet « LiFraNum », porté par le laboratoire Information-communication et littérature (MARGE EA 3712) de l'université Jean Moulin-Lyon 3, l'équipe

Les thèmes qui seront ici traités sont également abordés sous divers angles dans l'ouvrage *Archives sonores de la poésie*, édité par Abigail Lang, Michel Murat et Céline Pardo<sup>5</sup>. Ce livre prend à bras-le-corps les conséquences de l'apparition, depuis plus d'un siècle, des techniques d'enregistrement de la voix pour la poésie, et invite ainsi à débiter « un tournant oral des études littéraires »<sup>6</sup>. Et en effet, au sein des sources littéraires sous-exploitées, les sources orales et sonores tiennent une place particulière. Non seulement les enregistrements sonores constituent une part en constante expansion de la littérature disponible (pensons au livre audio ou au podcast fictionnel), mais les études littéraires, et notamment les études poétiques, ont toujours reconnu l'importance des traditions littéraires orales dans les cultures antiques, vernaculaires ou non occidentales, sans cependant les intégrer totalement à l'espace canonique de la littérature<sup>7</sup>. Incarnée dans les figures fantasmées de l'aède, du conteur ou du griot, la « littérature orale » devient l'expression d'un Autre lointain et mystérieux, qui permet d'ignorer l'importance de la voix et des sources orales dans la production et la circulation des littératures écrites du monde occidental contemporain. Ces sources orales – par exemple les interviews radiophoniques d'écrivains ou les lectures publiques – sont ainsi reléguées au rang de documents annexes utiles à la recherche, plutôt que considérées comme des formes littéraires à part entière, que l'on pourrait soumettre à l'analyse<sup>8</sup>. De plus, la

---

Entrepôts, représentation et ingénierie des connaissances (ERIC) de l'université Lumière-Lyon 2, ainsi que la Bibliothèque nationale de France. Voir, en ligne, <https://projet-lifranum.univ-lyon3.fr/> (consulté le 16 mai 2022).

- 5 *Archives sonores de la poésie*, dir. Abigail Lang, Michel Murat et Céline Pardo, Dijon, 2019.
- 6 *Archives sonores...*, quatrième de couverture.
- 7 Par exemple, le manuel universitaire *La poésie* de Jean-Louis Joubert rappelle les affinités entre poésie et chant, et le rapport intrinsèque entre versification et performance poétique, mais souligne à chaque fois que ces points de vue sont plutôt prévalents dans « d'autres langues » que le français, le grec ou l'allemand, ainsi que dans les « cultures fondées sur la prééminence de l'oralité ». Jean-Louis Joubert, *La poésie*, Paris, 2015, p. 19 et p. 144.
- 8 Gérard Genette écrit ainsi qu'une lecture publique d'un texte par son auteur constitue un « épitexte public » de ce texte – au même titre que les dossiers de promotion éditoriaux ou les bribes de paroles d'auteur recueillies dans les journaux –, c'est-à-dire une entité annexe et subordonnée au texte. Il concède cependant que les lectures publiques d'œuvres par leur auteur mériteraient

question des technologies de reproduction et des médias de diffusion de la poésie apparaît rarement dans les travaux d'histoire et de critique littéraire – même si des ouvrages récents offrent des perspectives nouvelles sur la littérature comme point de rencontre entre l'humain et la machine<sup>9</sup>. Pourtant, l'introduction de ces thèmes en littérature ne date pas d'hier : Guillaume Apollinaire invitait déjà en 1918, dans « L'Esprit nouveau et les poètes », à « machiner la poésie comme on a machiné le monde », pour pouvoir « fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma »<sup>10</sup>.

La scène poétique du New York des années 1960-1970 fournit un contexte de choix à qui voudrait utiliser des sources littéraires non conventionnelles pour interroger certains critères dominants de la littérarité. Ce contexte a été décrit par plusieurs travaux, et entre autres par deux livres de Daniel Kane intitulés *All Poets Welcome* et « *Do You Have a Band?* », qui explorent, l'un, la dimension communautaire et collaborative de cette scène et, l'autre, les échanges entre les poètes new-yorkais et les musiciens des scènes rock et punk<sup>11</sup>. Grâce à des projets de co-écriture, à des lectures partagées, ainsi que des revues indépendantes qui circulent rapidement et suscitent des effets de conversation au-dedans et en-dehors des poèmes, la communauté poétique new-yorkaise adopte une éthique et une esthétique de la participation, dans laquelle la figure du poète-prophète inspiré et solitaire est mise au placard, tandis que l'écriture poétique devient potentiellement l'affaire de tout un chacun. Les nombreux enregistrements poétiques amateurs ou professionnels produits durant cette période sont donc particulièrement adaptés pour questionner

---

une étude à part puisqu'elles constituent potentiellement « une mine d'informations paratextuelles ». Gérard Genette, *Seuils*, Paris, 1987, p. 346-369.

- 9 On peut citer *Poet against the Machine* de Magali Nachtergaele, qui propose une « histoire alternative de la littérature contemporaine à travers les supports médiatiques et les nouvelles technologies ». Magali Nachtergaele, *Poet against the Machine. Une histoire technopolitique de la littérature*, Marseille, 2020.
- 10 Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », dans *Mercure de France*, n° 491, t. 130, 1<sup>er</sup> décembre 1918, p. 385-396, à la p. 396.
- 11 Daniel Kane, *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley, 2003 ; id., « *Do You Have A Band?* Poetry and Punk in New York City », New York, 2017.

certains des principes dominants des études littéraires, et notamment ceux qui concernent la figure de l'auteur comme père unique de l'œuvre et du poème comme objet singulier et fixé dans un texte.

À partir d'enregistrements sonores produits à New York au cours des années 1970, ce texte tente ainsi de montrer ce que les archives sonores font à la littérature, et notamment comment elles contribuent à décentrer les conceptions communes de l'œuvre littéraire. Dans un premier temps sera proposé un tour d'horizon des archives sonores de poésie en ligne pour cette période, afin d'évoquer les questions de conservation, de distribution et de propriété intellectuelle auxquelles elles sont soumises. Dans un deuxième temps, il sera montré comment les enregistrements de poésie peuvent contribuer à questionner l'autorité du texte – « autorité » comprise à la fois comme la supériorité qualitative du texte sur les autres réalisations du poème et comme la paternité d'un auteur singulier sur le poème. Dans un troisième temps, l'archive sonore sera appréhendée comme un document permettant de reconstruire son contexte matériel et social de production. Enfin, cette contribution s'achèvera par l'idée que la « lecture » d'un enregistrement sonore par un appareil technologique, loin d'être un geste neutre et sans conséquence, constitue déjà une interprétation de cet enregistrement, et donc une réinterprétation du contexte d'origine.

## II. Comment archiver la poésie en ligne ?

Contrairement au livre imprimé, qui constitue censément un espace stable et neutre pour l'analyse et un format de stockage pratique, facile à classer, et durable dans le temps, l'enregistrement audio est fondamentalement pluriel et fragile. Il est suspendu entre des temporalités multiples, et soumis aux cycles d'innovation et d'obsolescence des technologies de reproduction du son. Si l'on veut que les enregistrements de poésie puissent devenir des objets de recherche, il faut donc pouvoir trouver des réponses satisfaisantes aux questions suivantes : comment archiver un poème enregistré ? Comment le rendre accessible par-delà les limitations de son support physique ? Comment rendre justice à son contexte de production ?

Enfin, de quels usages pédagogiques, créatifs ou commerciaux peut-il faire l'objet ?

Dans le cas des archives traditionnelles, la question de l'archivage est séparée de celle de l'accessibilité. En revanche, à cause de la fragilité des supports, les restrictions d'accès qui s'appliquent déjà dans le cas de d'archives textuelles sont doublées de contraintes matérielles et techniques qui compliquent encore plus les recherches sur des archives sonores. Le chercheur Jason Camlot raconte ainsi, dans son livre le plus récent, comment se passe une consultation d'archives sonores du début du xx<sup>e</sup> siècle : on est installé dans une cabine d'écoute pendant qu'un technicien dans le studio voisin nous joue l'enregistrement qu'on veut entendre, sans pouvoir l'écouter plus de deux fois au risque d'abîmer le support physique, ce qui oblige à être extrêmement attentif dans sa prise de notes<sup>12</sup>.

Comme dans le cas des manuscrits fragiles, la numérisation apparaît donc comme la solution la plus adaptée pour rendre ces enregistrements disponibles. Un rapport de 2010 de la bibliothèque du Congrès des États-Unis la pose d'ailleurs comme une nécessité, puisque moins les collections sont recensées et accessibles, moins les chercheurs s'y aventurent ; et moins les collections sont consultées, moins les conservateurs sont susceptibles d'obtenir des subventions pour les préserver et les mettre à disposition<sup>13</sup>. Cependant, de nouvelles restrictions peuvent alors apparaître, notamment celles qui concernent le copyright. Malgré la faible valeur commerciale des archives sonores poétiques, les règlements sur le droit d'auteur interdisent de diffuser un enregistrement sans l'accord des ayants droit si celui-ci n'est pas encore tombé dans le domaine public, ce qui en restreint grandement les usages possibles<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Jason Camlot, *Phonopoetics: The Making of Early Literary Recordings*, Stanford, 2019, p. 172.

<sup>13</sup> Rob Bamberger et Sam Brylawski, *The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age*, Washington, 2010, p. 42.

<sup>14</sup> Le même rapport dresse un constat sans appel sur l'antagonisme entre la volonté de rendre accessibles des collections sonores rares et les contraintes posées par les règlements sur le droit d'auteur. R. Bamberger et S. Brylawski, *The State of Recorded Sound...*, p. 7.

Un certain nombre de fonds d'archive fournissent des témoignages sonores de la scène poétique new-yorkaise des années 1960-1970, mais ces derniers sont soumis à des régimes d'archivage et de distribution très variables. L'un des plus riches, le fonds des lectures publiques de poésie qui se tiennent à l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery depuis 1966, est conservé à la bibliothèque du Congrès : ce fonds a fait l'objet d'une campagne de numérisation couvrant la majorité des plus de 3 300 bandes, cassettes et VHS qui y sont conservées, mais, faute d'autorisations de diffusion, seuls 15 % de ces enregistrements ont été mis en ligne<sup>15</sup>. Un autre fonds universitaire très précieux est le fonds Paul Blackburn à l'université de Californie à San Diego, composé de bandes magnétiques de lectures de poésie enregistrées par le poète Paul Blackburn tout au long des années 1960<sup>16</sup>. Beaucoup d'entre elles sont numérisées et accessibles à l'écoute en un clic, mais quelques-unes font l'objet d'un accès restreint, soit parce qu'elles contiennent des extraits musicaux, soit parce que les droits de diffusion de certains textes n'ont pas été accordés. L'archive résultante est donc une archive « à trous », où la voix de certains poètes reste manquante.

Certains sites à portée plus large constituent également des sources de premier choix. C'est le cas par exemple de PennSound<sup>17</sup>, fondé par le poète Charles Bernstein à l'université de Pennsylvanie, qui se veut être une archive de tous types d'enregistrements poétiques, et dont chaque enregistrement fait l'objet d'une autorisation de diffusion. Mais c'est aussi le cas d'UbuWeb<sup>18</sup>, un site indépendant fondé par le poète Kenneth Goldsmith, qui constitue une véritable mine d'or pour la recherche sur les arts de l'avant-garde, puisqu'il rassemble un nombre incalculable de textes, de films, et d'enregistrements sonores d'artistes du monde entier. UbuWeb évacue d'ailleurs complètement la question du copyright : presque tout y est mis en ligne sans aucune demande d'autorisation. Dans un livre intitulé

---

15 <https://www.loc.gov/collections/st-marks-poetry-project-audio-archive/about-this-collection/> (consulté le 16 mai 2022).

16 La collection, en ligne depuis 2017, est disponible ici : <https://library.ucsd.edu/dc/collection/bb8158593z> (consulté le 16 mai 2022).

17 <https://www.writing.upenn.edu/pennsound/> (consulté le 16 mai 2022).

18 <https://www.ubu.com/> (consulté le 16 mai 2022).

*Duchamp is my Lawyer*<sup>19</sup> (qu'on pourrait traduire par « Mon avocat, c'est Duchamp »), Goldsmith explique d'ailleurs que le protocole que doivent suivre les institutions culturelles pour mettre en ligne des œuvres en restant dans les clous de la loi est tortueux, chronophage et coûteux, et que son site n'existerait pas s'il le respectait<sup>20</sup>. Le but de ce site est de mettre à disposition des œuvres dénuées de valeur commerciale, pour lesquelles il n'existe pas de marché. Même si la sélection et la classification mettent de côté la rigueur archivistique au profit du confort de navigation, le site permet d'accéder à un très grand nombre de ressources qui autrement resteraient introuvables.

Au terme de ce tour d'horizon, il est évident que les philosophies d'archivage en ligne ont un impact direct sur les objets de recherche possibles. Elles sont également un préalable indispensable à la mise en place de protocoles méthodologiques pour analyser les œuvres sonores, c'est-à-dire au travail direct sur la source.

### III. L'enregistrement sonore contre le texte

Le premier tournant critique concernant la prise en compte des enregistrements sonores dans l'étude de la poésie a eu lieu au cours des années 1990 aux États-Unis, avec la publication de plusieurs livres qui interrogent le rapport des études littéraires à la diversité des formes et des médias qu'adopte la littérature. L'exemple sans doute le plus célèbre est le recueil d'essais *Close Listening*, dirigé par Charles Bernstein et paru en 1998<sup>21</sup>. Ce livre insiste sur l'existence « plurielle » d'un poème lorsqu'il est considéré du point de vue de ses réalisations orales multiples, et encourage à adopter une approche formaliste de la lecture poétique comme un médium à part entière, et non comme une simple extension du texte.

---

<sup>19</sup> Kenneth Goldsmith, *Duchamp is my Lawyer: The Polemics, Pragmatics, and Poetics of UbuWeb*, New York, 2020.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 29-31.

<sup>21</sup> *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, dir. Charles Bernstein, New York/Oxford, 1998.

Pour effectuer une « explication de voix »<sup>22</sup> d'un poème, il faut donc nécessairement forger une méthodologie différente de celle de l'explication de texte. Par exemple, les considérations spatiales qui concernent la distribution des strophes et des blancs doivent laisser la place à une analyse du timbre, des durées, des rythmes et des silences. En prenant en compte ces facteurs, on se rend vite compte que la poésie, quand elle est dite, est extrêmement différente de la poésie écrite, et qu'elle offre aux poètes un éventail expressif totalement nouveau. Dans cette perspective, le texte n'est plus l'objet central de l'analyse ; il doit concéder son autorité à l'enregistrement sonore.

Un poème de Taylor Mead intitulé « Motorcycles »<sup>23</sup>, enregistré en 1969 et paru en 1972 sur le premier album du label *Giorno Poetry Systems*, fournit un exemple éloquent des pistes d'analyse nouvelles permises par l'écoute d'un enregistrement poétique.

### Proposition de transcription du début de l'enregistrement

Motorcycles!

[*grumbling and growling, like an engine*] Brrrm! Brrrm! Brrrm!

Motorcycles!

[*growling*] Brrrm! Brrrm! Brrrm! [*hissing*] Crrraaa! Crrraaassshh!

Chromium!

High handles, man!

High assed! Low assed! High hands!

[*hissing*] Crrraaa! Crrraaassshh!

Night, faraway.

Lonely.

[*hissing and slowly fading*] Crrraash craasssh crrrshhh

[...]

Enregistré en janvier 1969 à New York. Compilé dans *The Dial-A-Poem Poets*, New York, *Giorno Poetry Systems*, 1972 [2×33t].

<sup>22</sup> « Explication de voix » est l'équivalent de « *close listening* » proposé par Michel Murat dans sa traduction de l'introduction du livre éponyme. Charles Bernstein, « *Close listening* : l'explication de voix », trad. fr. Michel Murat, dans *Archives sonores...*, p. 21-47.

<sup>23</sup> Ce poème peut être écouté sur UbuWeb : [https://www.ubu.com/media/sound/dial\\_a\\_poem\\_poets/dial/The-Dial-A-Poem-Poets\\_08\\_mead.mp3](https://www.ubu.com/media/sound/dial_a_poem_poets/dial/The-Dial-A-Poem-Poets_08_mead.mp3) (consulté le 16 mai 2022).

Dans ce début de poème, ce qui frappe avant tout, ce sont les onomatopées, ou plutôt les bruits de bouche impossibles à transcrire phonétiquement, qui sont censés évoquer le moteur d'une grosse cylindrée. Ces éléments iconiques sont entrecoupés d'exclamations enthousiastes sur les caractéristiques de la moto : le chrome, le guidon haut et la selle basse ; puis sur la promesse de liberté qu'elle offre : fuir tout seul, vers la nuit. À la fin de l'extrait, Taylor Mead atténue progressivement le volume de ses bruits de bouche, comme pour reproduire le son du moteur qui s'affaiblit au loin. La palette expressive est, elle aussi, intranscriptible. Mead commence avec une excitation communicative, qui s'entend particulièrement dans sa façon de dire « *high handles, man!* », en ajoutant énormément de souffle à sa voix pour renforcer l'allitération en /h/, et il finit sur une tonalité plus contemplative avec le mot « *lonely* » qui clôt l'extrait.

Il serait donc très difficile d'avoir une version texte de ce poème qui puisse lui rendre justice. Une solution possible serait d'en faire une sorte de partition ou de guide de performance avec des didascalies, comme la proposition de transcription réalisée ci-dessus, mais ce support en appauvrit alors considérablement la lecture, puisqu'elle efface une grande partie des éléments non sémantiques qui renforcent le sens du poème.

Les archives sonores peuvent également servir à contester l'idée de la paternité d'un auteur singulier sur un poème. L'exemple suivant<sup>24</sup>, issu d'une lecture publique de Ted Berrigan, enregistrée à l'automne 1967 par Paul Blackburn, est un extrait de *Bean Spasms*, un livre écrit à quatre mains avec Ron Padgett<sup>25</sup>. Ce texte constitue déjà une remise en question de la figure de l'auteur, puisqu'il est composé de poèmes non attribués, sur lesquels l'un ou l'autre des poètes ont travaillé alternativement, et parfois avec des morceaux de texte volés chez d'autres auteurs.

---

<sup>24</sup> Le poème peut être écouté sur le site de l'université de Californie à San Diego : <https://library.ucsd.edu/dc/object/bb7886950p> (extrait de 07:19 à 08:42) (consulté le 16 mai 2022).

<sup>25</sup> Ted Berrigan et Ron Padgett, *Bean Spasms*, New York, 1967.

### Proposition de transcription du début de l'extrait

*This poem is called "Ananias". It was written by myself and Ron Padgett. Kenneth Koch once said that this was the worst poem that he'd ever read.*

While I was spending the winter of 1801  
going to the burnt penthouse, meaning  
bug gout running on the tent mouse leaning lumps  
As I was saying, winter of eighteen lumps. Dotted lumps.  
He said, eighteen, reading the spent lumps of winter under  
the covers.

[...]

Enregistré à l'automne 1967 ou au printemps 1968  
à l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery, New York.  
Paul Blackburn Audio Collection, université de Californie à San Diego.

Le poème commence avec un extrait de texte plagié à partir d'un essai célèbre de Heinrich von Kleist sur le théâtre de marionnettes, qui semble fournir une direction narrative au poème<sup>26</sup>. Pourtant, la prétention au sens est très vite évacuée, au profit d'une accumulation de mots qui ne semblent liés que par des associations phonétiques arbitraires : des formes verbales en *-ing*, des consonnes labiales et vélaires (/b/, /p/, /g/), ou encore la diphtongue /a /. Le mot le plus récurrent, « *lumps* », qui veut dire « grumeaux », « bosses » ou « excroissances », a sans doute été choisi pour ses caractéristiques phonétiques saillantes, en plus de son sens qui évoque quelque chose de superflu et de désagréable.

Le texte utilise des stratégies de diffraction du sens éprouvées depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle, et l'accumulation, par exemple, des formes en *-ing* laisse penser qu'il s'agit, au moins en partie, d'une parodie des poèmes de Gertrude Stein, qui use et abuse de ces formes dans ses premiers textes. De plus, vers la fin de l'extrait, Ted Berrigan s'exclame, « *Hey Ron! A thing of beauty is a stupid joy!* » (« Hé Ron, une

<sup>26</sup> « Alors que je passais l'hiver 1801 [...] » Heinrich von Kleist, « Sur le théâtre de marionnettes », dans *Œuvres complètes*, t. 1 : *Petits écrits, essais, chroniques, anecdotes et poèmes*, trad. fr. Pierre Deshusses, Paris, p. 211-218, à la p. 211.

belle chose est une joie stupide ! »), reprenant et détournant une célèbre maxime du poète romantique anglais John Keats dans le poème « Endymion » : « *A thing of beauty is a joy forever* » (« Une belle chose est une joie éternelle »). Ce poème assume donc sa plurivocité et son intertextualité, tout en faisant valoir sa désinvolture par rapport au canon de la poésie anglophone. Mais ce qui vient parachever cette mise à distance est le propos liminaire : « Kenneth Koch a dit une fois que c'était le pire poème qu'il avait jamais lu ». Kenneth Koch étant un poète plus âgé et déjà reconnu à New York depuis les années 1950, cette phrase prend une dimension performative : elle permet à Ted Berrigan de mettre sur son poème une sorte de certificat de désapprobation venu d'une figure tutélaire, et aussi de lancer un clin d'œil au public pour l'avertir qu'aucun de ces gestes de validation implicite ou explicite ne devrait être pris au sérieux. Puisque le texte problématise sa légitimité, son rapport au canon et aux figures d'autorité du monde littéraire, le public devient, à travers ce propos liminaire, une nouvelle instance de validation, et donc également une nouvelle partie prenante dans la co-création du poème. Dans cette archive sonore, on entend finalement un poème qui récuse toute idée de filiation à partir d'un auteur singulier et qui préfère se poser dans un réseau de références ironiques déplaçant son sens et remettant constamment sa valeur en jeu.

L'intervention du public dans la réalisation du poème analysé ci-dessus permet également de mettre en exergue un autre aspect de l'archive sonore, à savoir son lien fondamental avec le contexte matériel et social de production du poème.

#### IV. Écouter un texte, capter son contexte

Les technologies d'enregistrement inscrivent non seulement la mise en voix d'un texte, mais aussi l'empreinte sonore d'un événement advenu quelque part dans le monde. Le livre *Archives sonores du littéraire* insiste d'ailleurs justement sur l'existence plurielle de l'archive sonore, qui constitue tout à la fois une « œuvre », un

« document » et une « trace »<sup>27</sup>. En tant que trace, elle pointe directement vers le moment dont elle est issue, et permet de reconstruire, au moins en partie, ce moment.

L'extrait suivant est à nouveau un enregistrement de Ted Berrigan<sup>28</sup>, intitulé « To Jack Kerouac » et compilé sur un disque du label *Giorno Poetry Systems* daté de 1978, dans lequel Berrigan rend hommage au célèbre écrivain de la *Beat generation*, auteur notamment du roman *Sur la route* (1957), mort en 1969.

### Proposition de transcription de l'extrait

*My name is Ted Berrigan. When the beautiful American writer Jack Kerouac died, not really so long ago, and a certain part of my life ended, and another part began, I was too far away to go to him, to the place where he was going to be buried in the ground. And so, I wrote this telegram to send to him, where he lay in Lowell, Massachusetts.*

Telegram  
To Jack Kerouac

Bye-Bye Jack.  
See you soon.  
*Thank you.*

Enregistré le 28 octobre 1978 au club C.B.G.B.'s pour la soirée caritative de l'incendie de l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery.

Compilé dans *The Dial-A-Poem Poets: Sugar, Alcohol, and Meat*,  
New York, *Giorno Poetry Systems*, 1980 [2×33t].

Le poème à proprement parler, qui est en fait un télégramme, tient en deux phrases à la fin de l'enregistrement : « *Bye-Bye Jack. See you soon.* » (« Salut Jack. À bientôt. »<sup>29</sup>). Dans ce qui précède,

<sup>27</sup> Céline Pardo, Abigail Lang et Michel Murat, « Introduction. L'héritage sonore des poètes », dans *Archives sonores...*, p. 9-17, à la p. 17.

<sup>28</sup> Pour écouter l'enregistrement : [https://www.ubu.com/media/sound/dial\\_a\\_poem\\_poets/sam/Sugar-Alcohol-Meat\\_12\\_Ted\\_Berrigan-To\\_Jack\\_Kerouac.mp3](https://www.ubu.com/media/sound/dial_a_poem_poets/sam/Sugar-Alcohol-Meat_12_Ted_Berrigan-To_Jack_Kerouac.mp3) (consulté le 16 mai 2022).

<sup>29</sup> Ce télégramme, publié sous forme de poème dans le recueil *In the Early Morning Rain* en 1970, est également un écho d'un câble envoyé à Francis

Ted Berrigan explique qu'au moment où il a appris la mort de Jack Kerouac, il ne pouvait pas se rendre sur le lieu de son enterrement, et a donc tenu à envoyer ce message. Dans l'enregistrement, la mort de Jack Kerouac est construite comme un événement aux résonances à la fois collectives et personnelles. Berrigan rappelle, d'une part, que cette mort a eu lieu « il n'y a pas si longtemps », ce qui resitue Kerouac et son œuvre dans le contexte contemporain, et permet ainsi de mettre l'accent sur la communauté littéraire qui a hérité des innovations de Kerouac et de la *Beat generation*. De plus, l'extrait a été enregistré lors d'un moment solennel, au cours de la soirée caritative visant à récolter des fonds pour reconstruire l'église Saint Mark's Church in-the-Bowery, épice de la scène poétique et artistique new-yorkaise<sup>30</sup>. Mais Berrigan précise aussi, d'autre part, que la mort de Kerouac a coïncidé avec un tournant personnel, un changement de chapitre dans sa propre vie, ce qu'il évoque d'une voix lente, saccadée, et qui se brise presque quand il dit « *I was too far away to go to him* » (« j'étais trop loin pour venir le voir »).

En 1969, au moment de la mort de Jack Kerouac, Ted Berrigan écrivait en effet un poème intitulé « People Who Died »<sup>31</sup> (« Ceux qui sont morts »). Ce poème, en forme de liste, égrenait le nom de proches et de personnes admirées mortes prématurément, renouvelant le genre de l'épigramme en laissant au lecteur le soin d'imaginer la douleur engendrée par ces disparitions, au-delà de la présentation sobre et

---

Picabia par Marcel Duchamp en 1953, dans des circonstances similaires : « Cher Francis, à bientôt. » Alice Notley, notes pour « Telegram », dans Ted Berrigan, *The Collected Poems of Ted Berrigan*, éd. Alice Notley, Anselm Berrigan et Edmund Berrigan, Berkeley/Los Angeles/Londres, 2005, p. 684. Pour l'anecdote concernant Duchamp et Picabia, voir Marcel Duchamp, *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, 1977, p. 152-153.

<sup>30</sup> Trois mois plus tôt, le 27 juillet 1978, un accident sur le chantier de restauration de l'église avait déclenché un incendie conduisant à la destruction du toit et de neuf vitraux. L'église Saint Mark's Church in-the-Bowery hébergeait depuis 1966 le Poetry Project, un programme hebdomadaire de lectures et de performances poétiques publiques, en plus de nombreuses initiatives artistiques telles qu'une troupe de théâtre, une troupe de danse contemporaine ou des projections de films indépendants. Voir, en ligne, <https://stmarks-bowery.org/history> (consulté le 8 septembre 2021).

<sup>31</sup> Ted Berrigan, « People Who Died », dans *The Collected Poems...*, p. 236-237.

économe des faits<sup>32</sup>. Comme disparu le plus récent, et sans doute aussi le plus important, Jack Kerouac clôturait cette liste. Toutefois, dans le contexte de l'extrait présenté ci-dessus, ce fil conducteur prenait un autre sens, puisqu'en 1978, Ted Berrigan se savait atteint d'une hépatite qui l'a finalement emporté en 1983, ce qui confère un sens tout autre au « *see you soon* » qui clôt le télégramme. Alors que le poème « *People Who Died* » était une élogie, cet enregistrement devient quasiment une prémonition. Cette archive sonore résume donc en très peu de mots les temporalités multiples dans lesquelles elle s'inscrit. Pour le Ted Berrigan de 1969, le télégramme est un hommage à Jack Kerouac, qui se transformera ensuite en une méditation sur le deuil dans « *People Who Died* ». Pour le Ted Berrigan qui parle en 1978, ce même télégramme devient en revanche le signe de sa propre fin. Et pour les auditeurs d'aujourd'hui, il contient la trace d'une mort passée, d'une mort à venir, ainsi que toutes les résonances personnelles, sociales et littéraires de ces deux morts.

## V. Conclusion : entendre le médium

L'archive sonore possède des temporalités multiples, qui s'activent dès lors que l'on s'intéresse à son contexte de production. Mais ces temporalités sont aussi inhérentes à son mode d'existence comme support d'inscription soumis à l'évolution des techniques. Pour comprendre une archive sonore, il est donc utile de connaître aussi ses matérialisations successives et de garder à l'esprit toutes les transformations qu'elle a subies lors de ses migrations d'un médium à un autre. Les extraits poétiques présentés plus haut sous forme numérique ont par exemple été plusieurs fois codés et décodés, copiés et transférés. Auparavant, ils existaient sur des supports analogues en plastique – soit sur des bandes magnétiques, c'est-à-dire des rubans de polyester imprégnés de particules d'oxyde de fer, soit au creux

---

<sup>32</sup> Ce concept pouvait même constituer pour Berrigan une forme poétique à part entière à laquelle tout le monde peut s'essayer, étant donné que chacun a en tête une liste similaire. Le poète Jim Carroll le prit d'ailleurs au pied de la lettre en enregistrant sa propre version chantée de « *People Who Died* » en 1980. Alice Notley, notes pour « *People Who Died* », dans *The Collected Poems...*, p. 684.

d'un sillon gravé dans un disque en vinyle –, et il est même possible d'imaginer que, depuis le moment où un magnétophone les a captés pour la première fois, leur existence n'a été qu'une suite de migrations d'un médium à un autre.

Toutes ces migrations – d'un format analogique vers un format numérique, d'un format sans perte à un format compressé, etc. – sont non seulement des changements de support, mais aussi des changements profonds de nature. Où a lieu finalement le poème ? Est-ce qu'il change lui aussi avec ces migrations successives ? Et qui est vraiment le « lecteur » du poème, entre la personne qui le dit, le micro, le support d'enregistrement, la machine qui le rejoue, et l'auditeur ?

Un début de réponse pourrait être trouvé en retournant au New York des années 1970, pour écouter les anthologies poétiques du label *Giorno Poetry Systems*, d'où sont issus deux des extraits présentés dans cette communication. Ce label, fondé par le poète John Giorno à la suite d'une installation artistique qui offrait un service de poésie par téléphone<sup>33</sup>, propose en effet une réflexion profonde sur les conséquences du médium sur la littérature. Les disques collectifs de *Giorno Poetry Systems* jouent pleinement avec la tension entre les deux identités possibles du disque vinyle. D'une part, ce sont des supports d'enregistrements qui rassemblent des témoignages sonores de lectures de plusieurs poètes, ce que l'on pourrait donc décrire en utilisant le mot anglais « *record* », qui veut dire « enregistrement » mais qui se rapproche également du sens de « trace », d'« inscription », ou d'« archive ». D'autre part cependant, ces disques, comme des vinyles de rock, sont des produits de divertissement et des supports fétichisables, de beaux objets que l'on peut

---

33 Cette installation, intitulée *Dial-A-Poem* et hébergée par l'Architectural League de New York en 1969, puis par le Museum of Contemporary Art de Chicago et le MoMA de New York en 1969 et 1970, permettait à chacun d'appeler un numéro pour entendre un poème choisi au hasard parmi environ 700 enregistrements de 55 poètes, selon un programme modifié quotidiennement. John Giorno, « *Dial-A-Poem Hype* », notes de *The Dial-A-Poem Poets* [2×33t], New York, *Giorno Poetry Systems*, 1972, reproduites dans *Palais*, n° 22, 2015, p. 89.

collectionner et exhiber<sup>34</sup>. On tend alors plutôt vers l'idée d'« album », c'est-à-dire d'ensemble cohérent, bien présenté, et assemblé dans un but artistique. C'est cette tension entre « *record* » et « *album* » qui forme l'identité de ces disques et qui en fait, plus que des archives sonores, des réinventions de ce que peut être la poésie à l'ère de la culture de masse, fournissant un exemple tout à fait parlant de ces migrations successives de l'archive poétique qui donnent aux poèmes une vie fondamentalement nomade.

MARTIN GEORGE

Doctorant en langues et littératures étrangères,  
Université Paris Cité (LARCA, UMR 8225)

---

<sup>34</sup> Le site de la fondation John Giorno recense tous les albums du label, ainsi que leur pochette et la liste de leurs morceaux : <https://www.giornofoundation.org/av-recordings> (consulté le 8 septembre 2021).