

## Les archives sonores de la poésie

Production, conservation, utilisation

### Recording in Progress

Producing, Preserving and Using Recorded Poetry

Colloque international organisé par l'université Paris-Diderot (LARCA—UMR 8225) et l'université Paris-Sorbonne (CELLF—UMR 8599 et Labex OBVIL), avec le concours de l'école doctorale III de Paris-Sorbonne, du réseau Usage des Patrimoines Numérisés (UDPN), de l'Institut Universitaire de France (IUF), et l'Institut des Amériques, (IdA), et en partenariat avec l'Institut National d'Audiovisuel (INA) et Double Change. Organisation: Abigail Lang (Paris-Diderot), Michel Murat (Paris-Sorbonne), Céline Pardo (Paris-Sorbonne).

jeudi 24 et vendredi 25 novembre 2016  
Maison de la Recherche de Paris-Sorbonne  
28 rue Serpente, Paris VI, salle 35

## Programme | Schedule

JEUDI 24 NOVEMBRE

### Préserver et valoriser les archives

Preserving and developing collections

9h : accueil | welcome

9h15-9h30 : Michel Murat (Paris-Sorbonne) : Le patrimoine sonore de la poésie

9h30-10h : Céline Pardo (Paris-Sorbonne) et Abigail Lang (Paris-Diderot) : Introduction

#### I. Conférence plénière | Keynote presentation (modératrice : Abigail Lang)

10h-10h45 : Charles Bernstein (Donald T. Regan Professor of English and Comparative Literature, University of Pennsylvania ; co-fondateur de PennSound)

« Radio Free Poetry: PennSound@13 »

10h45h-11h30 : discussion et pause

#### II. Nouveaux outils d'analyses des grands corpus | New technologies for the analysis of unprocessed archives (modérateur : Yann Rucar)

11h30-12h : Tanya Clement (University of Texas at Austin)

« High Performance Sound Technologies for Search and Analysis »

12h-12h15 : Jean Carrive (responsable adjoint à la recherche et l'innovation à l'Institut National d'Audiovisuel)

« Traitement automatique de la parole pour l'analyse d'émissions de poésie télévisées »

12h15 : discussion

12h45 : buffet sur place

### **III. Préserver et valoriser les archives | Preserving and developing collections**

(modérateur : Michel Murat)

14h-14h30 : Reinhart Meyer-Kalkus (Universität Potsdam)

« Les traces acoustiques des poètes germanophones 1899-1932 »

14h30-15h : Patrick Beurard-Valdoye (poète ; ENSBA de Lyon)

« Une légère désinvolture française à l'égard de l'oralisation des arts poétiques et de leur archive sonore, au XX<sup>e</sup> siècle. Dits, médits, mégarde. Contre-exempla »

15h-15h30 : discussion et pause

15h30-16h : Vincent Broqua (Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis)

« Préserver l'archive / générer l'archive : Anne Waldman et la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics »

16h-16h30 : Gaëlle Théval (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle)

« L'œuvre et la trace : quel statut pour l'archive dans la poésie action de Bernard Heidsieck ? »

16h30-17h : discussion

19h30 : Lecture bilingue organisée par Double Change, avec Charles Bernstein, Patrick Beurard-Valdoye, Jennifer Moxley à l'Atelier Michael Woolworth, 2 rue de la Roquette, cour Février, M<sup>o</sup> Bastille.

VENDREDI 25 NOVEMBRE

## Réceptions et usages des archives sonores et audiovisuelles

### Using Recorded Poetry

### **IV. Comment entendre aujourd'hui ces archives ? | Listening to the past**

(modérateur : Reinhart Meyer-Kalkus)

9h30-10h : Jean-François Puff (Université Saint-Etienne)

« Un feu vocal et capital ». Circonstances de diction et d'audition du poème « Liberté »

10h-10h30 : Will Montgomery (Royal Holloway, London)  
« Self and Presence in Audio Recordings of the Poetic Avant-garde »

10h30-11h : Daniel Kane (University of Sussex)  
« Paul Blackburn's Wollensak or how to reconstruct a poetic community from recordings and oral histories »

11h-11h30: discussion et pause

## **V. Usages pédagogiques et grand public | Encountering the general public** (modérateur : Vincent Broqua)

11h30 : Olivier Brossard (Université de Marne-la-Vallée, Institut Universitaire de France)  
« USA: Poetry (1966). Richard O. Moore's *poésie-vérité* TV poetry documentaries »

12h : Anne-Christine Royère (Université de Reims Champagne-Ardenne)  
« Le recours aux archives sonores et audio-visuelles dans la médiation expositionnelle de la poésie sonore »

12h30 : discussion

12h45 : buffet sur place

## **VI. Nouvelles approches critiques | New critical approaches** (modérateur : Jean-François Puff)

14h : Michel Murat (Paris-Sorbonne)  
« Enseignement, transmission, archive : une re-matérialisation de la poésie »

14h30 : Steve Evans (University of Maine)  
« The Poetics of Phonotextuality: Timbre, Text, and Technology in Recorded Poetry »

15h-15h45 : discussion et pause

## **VII. Chantiers | Projects**

15h45-17h30 : Table ronde animée par Céline Pardo avec William Chamay (Centre Georges Pompidou), Pascal Cordereix (Bibliothèque Nationale), Eric Giraud (centre international poésie Marseille), Emmanuelle Leroyer (Printemps des poètes) et Claude Mussou (INA).  
« Pour un accès public aux archives sonores de poésie ? Projets en cours, chantiers possibles, obstacles et solutions... »

17h30 : Camille Bloomfield (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle; Usages Des Patrimoines Numérisés)  
« À nous ! Créer l'archive sonore en direct ? »

20h : dîner | dinner

## Résumés | Abstracts

**Charles Bernstein (Donald T. Regan Professor of English and Comparative Literature, University of Pennsylvania ; Co-founder of PennSound)**

**“Radio Free Poetry: PennSound@13”**

**Charles Bernstein’s *Pitch of Poetry***, new essays, was published this spring by the University of Chicago Press. His most recent books of poems are *Recalculating* (Chicago, 2013) and *All the Whiskey in Heaven: Selected Poems* (Farrar, Straus, Giroux, 2010). Bernstein is Donald T. Regan Professor of English and Comparative Literature at the University of Pennsylvania, where he is co-director of PennSound. In French: *Pied bot*, tr. Martin Richet (Editions Joca Seria, 2012) and *Shadowtime*, tr. Juliette Valery (Droit de Cités, 2011) <<http://droitdecites.org/2011/02/02/shadowtime-charles-bernstein/>>

*In lieu of an abstract, we offer contextualizing excerpts from a selection of four essays from Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions. (University of Chicago Press, 2011)*

- **MAKING AUDIO VISIBLE: POETRY’S COMING DIGITAL PRESENCE (2003)**

Phonograph, the word Edison chose for his company, suggests something of the visual/verbal paradox that is my topic today, meaning, as it does, something like sound writing or sound drawing. We don’t, literally, read a sound recording but play it. And while the sound recording is able to capture far more acoustic data than phonetic script, "sound writing" shares with alphabetic writing the ability to retrieve recorded verbal data. This combination of inscription and retrievability marks recorded sound as a new form of textuality, new, that is, for the past century. Indeed, as I note in "The Art of Immemorability," sound recording is inextricably linked to modernist poetry and its specific textual forms. (108)

Reuven Tsur, following Roman Jakobson, defines the poetic mode of cognitive perception as the perception of speech as if it were sound. The grammophone reverses the Jakobsonian definition of poetry: it incites the perception of mechanical sound as if it were speech. The grammophone is a reverse order poetry machine. (110)

The first distributed sound recording (Frank Lambert's 1878 "Talking Clock") was not just of a human voice counting numbers but also the first sound poem. (111)

The fact that, with the cranked gramophone, the recorded voice can be played back in two directions is something that puts the earliest experiments with the plasticity of the reproduced voice in a conceptual tape loop with the rhythmic use of vocables in the sound performances of analphabetic cultures. Voice becomes text, just as with phonetic scripts text becomes voice. (111)

Within the context of literary criticism or textual scholarship, the performance of the poem has not been generally recognized as part of the work, a designation that is reserved for the text understood as the scripted incarnation of the poem. Nonetheless, in alphabetic and postalphabetic visual cultures, the a/oral dimension of the poem can't be split from the text "itself," even if it threatens to undermine the coherence of the poem by adding possibly

new and incommensurable textual layers [...] Grammaphony is not an alternative to textuality but rather throws us deeper into its folds. (111-12)

... there has been very little critical work on the poet's performance of a poem; at least up until very recently, literary criticism has pretty much been confined to the printed text.

The reason for this is practical as much as conceptual. While archives of poetry recordings exist, they are largely inaccessible. Very few editions of poets' sound recordings have been published. As a result, basic principles of textual scholarship have not yet been applied to the sound archive. But the times they are a-changin'.

With the advent of file compression and broad-band web connections, it is now possible for individuals to exchange sound files of recorded poetry. The digitalization of the archive of recorded poetry is just now getting started, and it is this digitalization that is my primary focus this morning. [March 21, 2003].

At the University of Pennsylvania, we have started a project we call **Pennsound**, which extends the work I have been doing with Loss Pequeno Glazier and Martin Spinelli at the Electronic poetry center in Buffalo (<http://iepc.buffalo.edu>) and builds on the foundational work of Kenneth Goldsmith at ubuweb (<http://www.ubu.com>). Pennsound is a collaboration between the center for programs in contemporary writing (Al Filreis) and the Annenberg Rare Book and Manuscript Library (Michael Ryan). For this project, we intend to develop protocols for the indexing and tagging of sound files of poetry readings. At this time, there are no such standards, and relative chaos exists at every basic level, from file-naming conventions to formatting to file-format choices to relevant bibliographic coding to copyright questions to storage and preservation issues.

I believe that the availability of compressed sound files of individual poems freely available via the Internet offers an intriguing and powerful alternative to the book format in collecting a poet's work and to anthology and magazine formats in organizing constellations of poems. Imagine for a moment that you had on the hard drive of your computer a score of MP3 files of poems by fifty of your favorite twentieth-century poets. I would bet that no matter how involved or committed any of you may be to twentieth century poetry none of you have such a collection readily available. But with poetry's coming digital presence you will, or anyway, you easily might. What would be the implications of such a collection? (113)

**For teachers**, one obvious implication of the archive of recorded poetry becoming more available is that listening to the poem read by the poet might become a commonplace feature in any course, since such recordings would be able to be assigned in much the same manner as the visual or alphabetic text of the poem. (114)

...

**[For readers]** Poems, set adrift from their visual grounding in alphabetic texts, might begin to resemble the songs from which, for so long, they have been divided. (114)

**[For poets]** A widely available digital audio poetry archive will have a pronounced influence on the production of new poetry. [...] In the coming digital presence, poets will compose the text of their poems by dictating and editing sound files much the way we now compose and edit alphabetic writing. In this sense, the production of poetry will come closer

to film or radio-works that are produced in the cutting room. [...] extending the formal possibilities of language worked as a virtually physical material for making the poem. (115)

**[For critical writing]** It might become as common to include sound clips in an essay as it is now to include an image; and the clips could themselves be subjected to a microanalysis, via a sound editing program, that we presently do strictly by visual parsing. (115)

**[For scholarly editions]** Just as there are often multiple alphabetic versions of a poem, there are also multiple performed versions documents. [...] To what extent to "authorize" such variations as credible versions of the poem is itself an issue. But what about different approaches to the performance: timbre, speed, rhythm, temporally marked lineation, emotional valences.

Perhaps of greatest significance is the paratextual framing of a poem in a reading: the introductory, peripheral, and explanatory remarks [...]; the context of the reading itself [...]; the order of the poems presented in a reading [...] (116)

Let me end with a brief manifesto for the PennSound archive of recorded poetry:

### **PennSound Manifesto**

#### *1. It must be free and downloadable.*

Ideally, all the sound material we put on the web should be cleared for copyright to be distributed free for noncommercial and educational purposes. Users of the site will be able to download the MP3s to their own computers or players or play them in a streaming fashion. Teachers could make course CDs or add the MP3s to their on-line syllabi. Other web sites and libraries could recollect the material. Credits for digitalization and copyright release would also be embedded into each file. One of the advantages of working with poetry sound files is that we don't anticipate a problem with rights. At present and in the conceivable future, there is no profit to be gained by the sale of recorded poetry. There is, however, considerable expense involved in preserving, cataloging, and distributing such material.

#### *2. It must be MP3 or better.*

RealAudio is a proprietary format with sound quality that will not stand the test of time. We need to use open formats that reproduce reasonably high quality sound, for a listenership that is used to astoundingly good sound quality from commercial sources.

#### *3. It must be singles.*

At present, the vast majority of poetry recordings are for entire readings, typically thirty or more minutes, with no tracking of individual cuts or poems. While these full readings have great literary and archival value taken as a whole, few but the most devoted listen to full recordings of readings or, if they do, fewer still listen more than once. The more useful format is to break readings up into individual poems and to make MP3s of each poem available. MP3s of song-length poems could become a very appealing format for poetry. The implications for audience, listenership, critical thinking, poetics, and poetic production are great.

4. *It must be named.*

Presently, downloaded poetry sound files tend not to have informative names. Looking at a directory of such files, it is impossible to determine what the file contains from the visual information available. File sharing for music employs a simple system of the name of the singer and the song, but the p2p system is not compatible with FTP, especially in terms of blank spaces between words, which need to have dashes or underlines. In addition, song MP3 file names start with the first name of the singer, but for the poetry files I think we need to move to the more conventional last name first and give the date and place of the performance as well. For poetry file names I propose: lastname-firstname\_cut-number\_title\_place/series\_date.mp3.

5. *It must embed bibliographic information in the file.* It's important that basic bibliographic information be embedded in the MP3 sound file itself, so that when someone downloads the file they get the right file name and also they get a full range of 'ID3' type information -- all in the same file. This is basically a consumer-oriented MP3 file exchange approach. The goal is to make these sound files available for users to have readily available for play and replay. Since downloaded files will be separated from their home library web site or catalog, information on that web site or in a catalog will not necessarily be retrievable (although the URL for the catalog can also be embedded).

6. *It must be indexed.*

It must be retrievable both from a library catalog under the author's name and via web search engines.

• **THE BOUND LISTENER (2009)**

The Alphabet is frozen sound. (121)

The rupture of word and thing is the repressed trauma of writing-as-rationalized-speech. (121)

In this view, interior to any song is the memory of the traumatic breaking of the unity of speech and things. (122)

• **HEARING VOICES (2007)**

What's the difference between the alphabetic text of a poem and its performance?

So much depends upon whether one imagines the poet's performance as an extension of an authorized and stable written work or as a discrete work in its own right. (123)

a poet's reading of her or his own work has an entirely different authority. (123)

For the contemporary poet, though not necessarily for her or his reader, performance is the ultimate test of the poem, both stress test, in which the rhythms are worked out in real time, and trial of the poet's ability to engage listeners. (124)

There are four features, or vocal gestures, that are available on tape but not page

that are of special significance for poetry: the cluster of *rhythm* and *tempo* (including *word duration*), the cluster of *pitch* and *intonation* (including *amplitude*), *timbre*, and *accent*. The first two of these features can be visually plotted with waveforms; the gestalt of these features contributes to tone. (126)

The performed rhythm and tempo of a poem are not identical to its meter. (126)

Nonmetrical and polymetrical poems will have rhythms and shifts of pitch that are not necessarily apprehendable on the page even while they are foregrounded in performance and visible in waveform graphs. Rhythm and pitch/intonation are not something inherent in the alphabetic script of the poem, but are extended, modified, improvised, invented, or enacted in performance. (126)

Like the face of the poet, timbre is both out of the immediate control of an author and the best picture we have of the poet's aesthetic signature or acoustic mark. (127)

While script permits the poet to elide (if not disguise) accent, performance is an open wound of accentual difference from which no poet escapes. This is not the accent of stress but accents of distressed language, words scarred by their social origins and aspirations. (127)

#### • THE ART OF IMMEMORABILITY (2000)

Poetry's singular burden in a digital age is to sound the means of transmission: call it *poetry's textual function*, making audible/visible the ethos enacted in and by the fabric of writing. Textuality does not erase poetry's epic and lyric functions; rather it supplements and transforms, and in so doing aestheticizes, these increasingly vestigial modalities of the medium.

Another way of saying this is that photography and phonography loosened the grip of representation not only on painting but also on poetry. (104)

A textual poetry does not create language that is committable to memory but rather a memory of the analphabetic that is committable to language. (104)

In the context of a postliterate writing, the transcription of speech looks very different than it did at the dawn of the alphabetic age: static, noise and other microtextures loom large when the art of memory is not at stake. Repetition without memorability uses the features of oral art for textual ends: it is not memory that is being stored but texture that is being exhibited. (105)

**Charles Bernstein** vient de faire paraître un nouveau recueil d'essais intitulé *Pitch of Poetry* chez University of Chicago Press. Ses derniers livres de poésie sont *Recalculating* (University of Chicago Press, 2013) et *All the Whiskey in Heaven: Selected Poems* (Farrar, Straus, Giroux, 2010). Bernstein enseigne la littérature américaine et comparée à l'Université de Pennsylvanie où il est titulaire de la chaire Donald T. Regan et co-directeur de PennSound. En français : *Pied bot*, tr. Martin Richet (Editions Joca Seria, 2012) et *Shadowtime*, tr. Juliette Valery (Droit de Cités, 2011) <<http://droitdecites.org/2011/02/02/shadowtime-charles-bernstein/>>



*En guise de résumé et pour contextualiser l'intervention de Charles Bernstein, nous proposons un montage d'extraits de quatre essais parus dans *Attack of the Difficult Poems. Essays and Inventions*. (University of Chicago Press, 2011)*

**• RENDRE LE SONORE VISIBLE: LA PRÉSENCE NUMÉRIQUE À VENIR DE LA POÉSIE (2003)**

Phonographe, le mot qu'Edison choisit pour sa compagnie, suggère en quelque sorte le paradoxe visuel / verbal que je souhaite aborder d'aujourd'hui, puisqu'il signifie quelque chose comme l'écriture ou le dessin du son. Littéralement, nous ne *lisons* pas un enregistrement sonore, nous le passons. Et même si l'enregistrement sonore est capable de capter bien plus de données acoustiques que l'écriture phonétique, « l'écriture du son » partage avec l'écriture alphabétique la capacité de restituer des données verbales enregistrées. Cette combinaison de l'inscription et de la restitution fait du son enregistré une nouvelle forme de textualité, nouvelle quoique déjà vieille d'un siècle. En fait, comme je le note dans "The Art of Memorability", l'enregistrement sonore est inextricablement lié à la poésie moderniste et à ses formes textuelles spécifiques. (108)

À la suite de Roman Jakobson, Reuven Tsur définit le mode poétique de perception cognitive comme une perception de la parole en tant que son. Le gramophone renverse la définition jakobsonienne de la poésie : il incite à percevoir un son mécanique comme si c'était une parole. Le gramophone est une machine poétique à rebours. (110)

Le premier enregistrement sonore commercialisé (« L'horloge parlante » de Frank Lambert en 1878) ne se réduisait pas à une voix humaine égrenant des nombres : c'était déjà le premier poème sonore. (111)

Avec le gramophone à manivelle, la voix enregistrée peut être repassée en avant ou en arrière ce qui d'emblée raccorde les premières expérimentations avec la plasticité de la voix reproduite avec l'usage rythmique que font les cultures sans écritures des vocables dans leurs performances sonores. La voix devient texte, tout comme avec l'écriture phonétique le texte devient voix. (111)

La critique littéraire ou la recherche textuelle ont rarement considéré la mise en voix (*performance*) du poème comme faisant partie de l'œuvre, cette désignation étant réservée au texte compris comme l'incarnation écrite du poème. Cependant, dans les cultures visuelles alphabétiques et post-alphabétiques, la dimension au/orale du poème ne peut être séparée du texte lui-même, même si cela menace la cohérence du poème en ajoutant de nouvelles couches textuelles incommensurables. [...] Loin d'être une alternative à la textualité, la gramphonie nous jette plus profondément dans ses plis. (111-112)

... il y a très peu de travaux critiques sur la mise en voix du poème par le poète ; jusqu'à très récemment, la critique littéraire s'est surtout confinée au texte imprimé.

La raison en est autant pratique que conceptuelle. Si les archives sonores de poésie existent, elles sont pour la plupart inaccessibles. Très peu d'enregistrements par les poètes eux-mêmes ont été publiés. Si bien que les principes de bases de la recherche textuelle n'ont pas encore été appliqués à l'archive sonore. Mais comme le chantait Bob Dylan, les temps changent.

Avec la compression des fichiers et les connections Internet à haut débit on peut désormais échanger des fichiers son de poésie enregistrée. La numérisation des archives sonores de poésie commence tout juste, et c'est de cette numérisation que je vais parler ce matin [21 mars 2003].

À l'université de Pennsylvanie, nous avons lancé un projet que nous appelons Pennsound, qui prolonge le travail que j'ai entrepris avec Loss Pequeño Glazier et Martin Spinelli à l'Electronic Poetry Center à Buffalo (<http://iepc.buffalo.edu>) et s'appuie sur le travail pionnier réalisé par Kenneth Goldsmith avec ubuweb (<http://www.ubu.com>). Pennsound est une collaboration entre le centre de programmes en écriture contemporaine (Al Filreis) et la Bibliothèque Annenberg des livres rares et des manuscrits (Michael Ryan). Pour ce projet, nous avons l'intention de développer des protocoles d'indexation et d'étiquetage des lectures poétiques. À l'heure actuelle, il n'existe pas de standard, et un chaos relatif règne à tous les niveaux : dénomination des fichiers, formatage, choix de formats de fichiers, références bibliographiques, questions de droits d'auteurs, problèmes d'entreposage et de conservation.

Je crois que la mise à disposition gratuite de poèmes sous forme de fichiers son compressés via Internet offre une alternative fascinante et crédible au format du livre lorsqu'il s'agit de réunir les œuvres d'un poète, et au format de l'anthologie et du magazine lorsqu'il s'agit de proposer une constellation de poèmes. Imaginez un instant que vous ayez sur le disque dur de votre ordinateur un ensemble de fichiers MP3 de poèmes lus par 50 de vos poètes préférés du vingtième siècle. Je parie que quel que soit votre intérêt pour la poésie du vingtième siècle, aucun d'entre vous ne possède une pareille collection. Mais avec la présence numérique de la poésie qui vient, ce sera le cas, en tout cas, il ne tiendra qu'à vous. Quelles seraient les implications d'une pareille collection ? (113)

**[Pour les professeurs,]** une conséquence évidente de la mise à disposition des archives de poésie enregistrée est qu'il deviendra banal de faire entendre le poème lu par le poète en cours puisque ces enregistrements pourront faire partie de la bibliographie du cours au même titre que le texte alphabétique ou visuel du poème. (114)

**[Pour les lecteurs]** Les poèmes, détachés de leur ancrage visuel dans des textes alphabétiques, pourraient commencer à ressembler aux chansons dont ils ont si longtemps été séparés. (114)

**[Pour les poètes]** La mise à disposition massive d'archives numériques de poésie enregistrée aura une influence profonde sur la production de la nouvelle poésie. [...] Avec la présence numérique de la poésie qui vient, les poètes composeront leurs poèmes en enregistrant et en révisant leurs fichiers son de la même manière que nous composons et révisons nos textes alphabétique. En ce sens, la production poétique se rapprochera des films ou des œuvres radiophoniques réalisés en salle de montage [...] étendant les possibilités formelles du langage travaillé comme un matériau quasiment physique. (115)

**[Pour les études critiques]** Il pourrait devenir aussi banal d'inclure des extraits sonores dans un essai qu'il l'est aujourd'hui d'insérer des images; et les extraits pourraient eux-mêmes être soumis à des micro-analyse par le truchement d'un programme de montage son, sans avoir plus besoin de passer par un découpage visuel.

**[Pour des éditions critiques]** Tout comme il y a souvent de multiples versions alphabétiques des poèmes, il y en a aussi de multiples versions sonores. [...] Jusqu'où faut-il

« autoriser » ces variantes comme autant de versions crédibles du poème ? Et à quel point faut-il prendre en compte d'autres approches de la performance : timbre, vitesse, rythme, vers marqués temporellement, valences affectives ?

Peut-être le plus significatif est-il le paratexte du poème lu : les remarques introductives, périphériques, explicatives [...], le contexte de la lecture [...], l'ordre des poèmes pendant la lecture (116)

Je finirai avec un bref manifeste pour PennSound.

## **Manifeste pour PennSound**

### **1. Les documents doivent être gratuits et téléchargeables**

Dans l'idéal, tout document sonore que nous mettons en ligne doit être libre de droits afin d'être diffusé gratuitement dans un but éducatif et non commercial. Les utilisateurs du site pourront télécharger les fichiers MP3 vers leur ordinateur et leur baladeur, ils pourront aussi écouter le morceau en lecture continue. Les enseignants pourront ainsi réaliser des CD pour leurs cours ou ajouter les fichiers MP3 à leur programme de cours en ligne. D'autres sites internet ainsi que les bibliothèques pourront proposer ces documents. Les mentions de sources pour la numérisation et pour les droits seront intégrés dans chaque fichier. S'agissant de poésie, il est peu probable que l'obtention des droits pose problème. Actuellement et dans le futur le plus vraisemblable, il n'y a aucun bénéfice commercial à tirer de la vente d'enregistrements de poésie. En revanche, la conservation, le catalogage et la diffusion de tels documents entraînent des dépenses considérables.

### **2. Les documents doivent être au moins des fichiers MP3.**

RealAudio est un format commercial dont la qualité sonore ne résistera pas à l'épreuve du temps. Il est nécessaire d'utiliser des formats ouverts qui permettent de reproduire un son de haute qualité pour des auditeurs habitués à la très grande qualité du son de ce qu'ils achètent dans le commerce.

### **3. Les documents doivent être des fichiers individuels.**

Actuellement, la très grande majorité des enregistrements de lectures de poésie proposent une lecture dans sa totalité, soit, généralement, trente minutes ou plus sans que chaque poème ou chaque extrait ne corresponde à une nouvelle piste audio. Ces lectures dans leur totalité ont un grand intérêt du point de vue littéraire et historique, mais excepté les auditeurs les plus zélés, personne n'écoute des lectures en entier ou il est rare qu'on le fasse plus d'une fois. Le format le plus utile est celui qui permet de segmenter les lectures en poèmes individuels et de faire de chaque poème un fichier MP3. Des poèmes convertis en MP3 de la durée d'une chanson pourraient devenir un format séduisant pour la poésie. Les implications pour le public, les auditeurs, la pensée critique, la poétique et la production de poèmes sont importantes.

### **4. Les documents doivent avoir un titre.**

Actuellement, les titres des fichiers sonores et téléchargeables de poésie n'ont généralement aucune valeur informative. Lorsqu'on lit un index de ces titres, il est impossible de déterminer le contenu du fichier. Pour les fichiers partagés de musique, un système simple existe qui donne le nom du chanteur et de la chanson, mais le système p2p n'est pas compatible avec le protocole de transfert FTP notamment en ce qui concerne les blancs entre

les mots, qu'il faut pourvoir de traits d'union ou de tirets bas. De plus, les titres de chansons en format MP3 commencent par le prénom du chanteur, alors que pour les fichiers de poésie, je pense qu'il est nécessaire de revenir à la notation plus conventionnelle où le nom de famille de l'auteur apparaît en premier, suivi de la date et du lieu de la lecture. Je propose donc pour les titres de fichiers de poésie : nom de famille-prénom\_numéro-d'extrait\_titre\_lieu/série de lecture\_date/mp3

### **5. Chaque document doit intégrer ses informations bibliographiques dans le fichier.**

Il est important que les informations bibliographiques soient intégrées dans le fichier MP3, de façon à ce que toute personne téléchargeant le fichier ait le bon titre et qu'elle dispose d'un large éventail d'informations de type 'ID3' – tout cela dans le même fichier. En d'autres termes, c'est une façon de concevoir l'échange de fichiers MP3 en ayant l'utilisateur à l'esprit. Le but est de rendre ces fichiers disponibles pour que les utilisateurs puissent les écouter et les réécouter facilement. Puisque les fichiers téléchargés seront séparés de la bibliothèque ou du catalogue de leur site internet d'origine, l'information qui figurait sur ce site ou dans le catalogue ne pourra pas forcément être retrouvée (bien que l'URL du catalogue puisse également être intégrée dans le fichier).

### **6. Chaque document doit être indexé.**

On doit pouvoir retrouver le fichier à la fois sur un catalogue de bibliothèque par recherche du nom de l'auteur et sur les moteurs de recherche.

—Charles Bernstein, 2003

<http://writing.upenn.edu/pennsound/manifesto.php>

#### **• L'AUDITEUR CAPTIF (2009)**

L'Alphabet est du son gelé. (121)

La rupture entre le mot et la chose est le trauma refoulé de l'écriture comme parole rationalisée. (121)

À cet égard, au sein de chaque chanson il y a la mémoire de la fracture traumatique de l'unité entre le mot et chose. (122)

#### **• ENTENDRE DES VOIX (2007)**

Quelle est la différence entre le texte alphabétique d'un poème et sa mise en voix (*performance*) ? Cela dépend si on imagine la performance du poète comme un prolongement d'une œuvre écrite autorisée et stable, ou comme une œuvre autonome en soi. (123)

la lecture que fait un poète de son propre travail a une autorité/ auctorialité entièrement différente. (123)

Pour le poète contemporain, quoique pas nécessairement pour son lecteur, la performance est le test ultime du poème, à la fois test de l'accentuation, au cours duquel les rythmes sont réalisés en temps réel, et test de la capacité du poète à captiver ses auditeurs. (124)

Il y a quatre traits, ou gestes vocaux, qui sont disponibles dans un enregistrement, mais pas sur la page, et qui sont d'une signification particulière pour la poésie : l'association du

*rythme* et du *tempo* (y compris la *durée du mot*), l'association du *ton* et de l'*intonation* (y compris l'*amplitude*), le *timbre*, et l'*accent*. Ces deux premiers traits peuvent être appréhendés visuellement sous forme d'ondes, la gestalt de ces traits contribue au ton. (126)

Le rythme et le tempo réalisés d'un poème ne sont pas identiques à son mètre. (126)

Les poèmes non-métriques et poly-métriques comportent des rythmes et des changements de ton qui ne peuvent pas toujours être appréhendés sur la page alors qu'ils seront prééminents pendant la performance et visibles sous forme de graphes d'ondes. Le rythme et le ton/intonation ne sont pas inhérents au script alphabétique du poème, mais sont étendus, modifiés, improvisés, inventés, ou joués pendant la performance.

Comme le visage du poète, le timbre est à la fois hors du contrôle immédiat de l'auteur et la meilleure image que nous ayons de la signature esthétique du poète ou de sa marque acoustique. (127)

Alors que l'écriture permet au poète d'éliider (sinon de déguiser) l'accent, la performance l'expose, parfois douloureusement. Il ne s'agit plus là de l'accent métrique mais de l'accent d'une langue en détresse, les cicatrices laissées sur les mots par les origines et les aspirations sociales. (127)

#### • L'ART DE L'IMMEMOR(IS)ABLE (2000)

Le fardeau singulier de la poésie à l'ère numérique est de sonder les moyens de sa transmission : appelons cela la *fonction textuelle de la poésie* qui consiste à rendre audible et visible l'ethos promulgué dans et par la texture de l'écriture. La textualité n'annule pas les fonctions épiques et lyriques de la poésie; elle complète et transforme, et ainsi esthétise, ces modalités de plus en plus résiduelles du médium.

Une autre manière de dire cela est que la photographie et la phonographie ont desserré l'étau de la représentation non seulement en peinture mais aussi en poésie. (104)

Une poésie textuelle ne crée pas un langage que l'on peut mettre en mémoire mais plutôt une mémoire de l'analphabétique que l'on peut mettre en langage. (104)

Dans le contexte d'une écriture postalphabétique (*postliterate*), la transcription de la parole prend une apparence très différente de ce qu'elle avait à l'aube de l'âge alphabétique : les parasites, le bruit et autres micro-textures viennent au premier plan quand l'art de la mémoire n'est plus en jeu. La répétition de ce qui n'a aucun caractère mémor(is)able emprunte les caractéristiques de l'art oral à des fins textuelles : ce n'est pas la mémoire qui est stockée mais la texture qui est montrée. (105)

Extraits choisis par Abigail Lang et traduits par Yann Rucar et Abigail Lang  
(sauf le manifeste PennSound, traduit par Vincent Broqua pour *Grumeaux* n° 1, 2009)

#### **Tanya Clement (School of Information at the University of Texas at Austin)**

##### **« High Performance Sound Technologies for Search and Analysis »**

Humanists have few opportunities to use advanced technologies for analyzing large, messy sound archives. In response to this lack, the HiPSTAS (High Performance Sound Technologies

for Access and Scholarship) Project is developing a research environment that uses machine learning and visualization to automate processes for describing unprocessed spoken-word collections of keen interest to humanists. This paper describes how we have developed, as a result of HiPSTAS, a machine learning system called ARLO (Adaptive Recognition with Layered Optimization). I describe a use case for finding moments of applause in the PennSound collection, which includes approximately 36,000 files comprising 6,200 hours of poetry performances and related materials. We conclude with a brief discussion about our preliminary results and some observations on the efficacy of using machine learning to facilitate generating data about unprocessed spoken-word sound collections in the humanities.

**Tanya E. Clement** is an Assistant Professor in the School of Information at the University of Texas at Austin. She has a PhD in English Literature and Language and an MFA in fiction. Her primary area of research centers on scholarly information infrastructure as it impacts academic research, research libraries, and the creation of research tools and resources in the digital humanities. She has published widely in DH. Some of her digital projects include High Performance Sound Technologies for Access and Scholarship (HiPSTAS), *In Transition: Selected Poems by the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven* and *Baroness Elsa: An Autobiographical Manifesto*.

Les chercheurs ont rarement l'occasion d'utiliser des technologies avancées afin d'analyser des archives sonores imposantes et désordonnées. En réponse à cette lacune, le projet HiPSTAS (technologies sonores de haute performance pour la recherche) développe un environnement de recherche qui utilise l'apprentissage automatique et la visualisation afin de générer des procédés de description d'enregistrements sonores du plus grand intérêt pour les spécialistes. Cette communication décrit comment nous avons développé, comme résultat d'HiPSTAS, un système d'apprentissage automatique nommé ARLO (reconnaissance adaptative avec optimisation). Je décris un cas d'utilisation qui consiste à trouver des moments d'applaudissements dans la collection PennSound, qui se compose d'environ 36 000 documents comprenant 6200 heures de lectures poétiques. Nous concluons avec une brève discussion sur nos résultats préliminaires et quelques observations sur l'efficacité des machines d'apprentissage automatique afin de générer des données à partir des collections d'enregistrements sonores.

**Tanya E. Clement** est Assistant Professor à l'École d'Information de l'Université du Texas à Austin. Elle détient un doctorat en littérature anglaise et un MFA en fiction. Sa principale thématique de recherche est centrée sur les structures d'information scientifique et leur impact sur la recherche universitaire, les bibliothèques de recherche, et la création d'outils de recherche ainsi que de ressources dans les humanités numériques. Elle a beaucoup publié dans le champ des humanités numériques. Certains de ses projets numériques utilisent High Performance Sound Technologies for Access and Scholarship (HiPSTAS): *In Transition: Selected Poems by the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven* et *Baroness Elsa: An Autobiographical Manifesto*.

### **Reinhart Meyer-Kalkus (Universität Potsdam)**

#### **« Les traces acoustiques des poètes germanophones 1899-1932 »**

Rainer Maria Rilke recommandait en 1926 l'utilisation du phonographe pour la transmission de la poésie. Il développait dans le détail comment le phonographe et le disque pouvaient être utilisés par les poètes pour conserver une lecture authentique de leur œuvre, différente de la déclamation des acteurs. Néanmoins, aucun enregistrement phonographique de la voix de

Rilke ne nous est parvenu, que ce soit parce qu'il s'y est obstinément opposé ou parce que les enregistrements sur cylindres de cire ont été perdus. Au total, seulement 19 voix de poètes germanophones enregistrées sur disque ou cylindre entre 1899 et 1928 ont été conservées. Ce n'est qu'à partir 1929 que les stations de radio se sont mises à enregistrer et à archiver les voix de poètes systématiquement (jusqu'à 1932), et que l'industrie du disque a commencé à commercialiser les voix de poètes, soit pour des fins didactiques à l'école, soit pour les amateurs de poésie.

**Reinhart Meyer-Kalkus** est professeur de littérature allemande à l'Université de Potsdam. Il a dirigé le bureau parisien de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) entre 1989 et 1992, et a été coordinateur scientifique au Wissenschaftskolleg zu Berlin entre 1992 - 2015. Ses publications portent sur la littérature allemande à partir du 18<sup>e</sup> siècle, sur les relations entre littérature et musique et sur l'histoire de l'élocution littéraire. Les titres de quelques-uns de ses livres: *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von 'Agrippina'*, Göttingen 1986; *Der akademische Austausch zwischen Deutschland und Frankreich*, Bonn 1994; *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Akademie-Verlag, Berlin 2000; *György Ligeti und Gerhard Neuweiler: Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, hg. Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2007.

In 1926, Rainer Maria Rilke recommended the use of the phonograph to transmit poetry. He developed in details the way the phonograph and the record could be used by the poets to keep an authentic reading of their work, different from actors' declamation. Still, we have no recording of Rilke's voice, either because he obstinately opposed it or because the recordings on cylinders were lost. In total, only 19 voices of German-speaking poets saved on records or cylinder between 1899 and 1928 have survived. It was only in 1929 that radio stations began to systematically record and collect poets' voices (until 1932), and that the record industry started to commercialize poets' voices, either for pedagogical purpose, or for amateurs of poetry.

**Reinhart Meyer-Kalkus** is professor of German literature at the University of Potsdam. He directed the Paris branch of the German office for academic exchanges (DAAD) between 1989 and 1992, and was the scientific coordinator at Wissenschaftskolleg zu Berlin between 1992 and 2015. His publications focus on German literature since the 18<sup>th</sup> century, on the relationship between literature and music, and on the history of literary elocution. His publications include: *Wollust und Grausamkeit. Affektenlehre und Affektdarstellung in Lohensteins Dramatik am Beispiel von 'Agrippina'*, Göttingen 1986; *Der akademische Austausch zwischen Deutschland und Frankreich*, Bonn 1994; *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*, Akademie-Verlag, Berlin 2000; *György Ligeti und Gerhard Neuweiler: Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, hg. Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2007.

**Patrick Beurard-Valdoye (poète ; ENSBA Lyon)**

**« Une légère désinvolture française à l'égard de l'oralisation des arts poétiques et de leur archive sonore, au XX<sup>e</sup> siècle. Dits, médits, mégarde. Contre-exempla. »**

L'art de dire son poème (en vers ou en prose) est un indicateur important du poème même. Il est désormais un marqueur pour les chercheurs, pour les auteurs et pour les lecteurs. Encore faudrait-il que les documents d'archive existent, soient accessibles, et techniquement acceptables.

Dès la modernité poétique – notamment lors des tournées belges de Baudelaire, puis de Mallarmé et de Verlaine – et jusqu’au milieu des années 1950 avec la Poésie/action et la Poésie sonore, l’oralisation du poème et sa « projection » dans l’espace public – c’est-à-dire sa dimension collective sur scène, dans un espace adéquat – était le plus souvent en France vouée à l’échec.

De fait, un poète français, jusqu’aux années 1990, considérait assez rarement la lecture comme un moment de création. Il y a des raisons précises à cette spécificité française, liées à la tradition du poème, différente à cet égard de celle d’autres pays, en particulier allemande et américaine. A quoi s’ajoute le désintérêt pour la voix seule – lorsqu’elle n’est ni didactique ni chantée – des personnels formés aux techniques audiovisuelles.

Ceci a une incidence décisive sur la manière de l’auteur de faire vivre son poème – de *le donner* – publiquement ; sur le peu de lieux professionnels voués à cette activité ; sur le peu d’archives sonores, et le faible intérêt pour ces archives, à l’exception d’enregistrements en studio radiophonique à l’initiative de poètes, et surtout de captations « live » réalisées par quelques médiateurs – souvent auteurs – et associations, à commencer par Blaise Gautier au Centre Georges Pompidou (1976-1992).

Mon intervention s’appuie sur quelques séquences d’archives enregistrées dans le cadre de structures que j’ai fondées et dirigées entre 1983 et 2000.

**Patrick Beurard-Valdoye** : il est poète. Son dernier ouvrage paru : *Gadjo-Migrandt*, (Poésie/Flammarion, 2014) est le sixième volume du *Cycle des exils*. Il a fondé et dirigé *la Revue parlée de l’elac*, puis *l’Écrit-parade*, à Lyon, où 400 auteurs ont lu et performé entre 1983 et 2000. Professeur d’enseignement artistique à l’ENSBA de Lyon, il a co-fondé la *Station d’arts poétiques*, programme de formation aux pratiques d’écritures poétiques.

The art of reciting poetry (in verse or prose) is an important indicative of the poem itself. It is now a reference point for researchers, authors and readers. Still there should be archives, and they should be accessible, as well as technically reliable. From the beginning of modern poetry—notably during the Belgian readings of Baudelaire, then of Mallarmé and Verlaine—, up until the middle of the 1950s with Poésie/Action and Sound Poetry, the oralization of the poem and its “projection” into public space – i.e. its collective dimension on stage, in a suitable space – was most often in France bound to fail. As a matter of fact, until the 1990s, a French poet rarely thought of the reading as a time of creation. There are precise reasons to this French specificity, linked to the tradition of poetry, different in this respect from its German and American counterparts. Add to this a lack of interest for the voice itself – when it is neither didactic nor sung – on the part of staffs trained to audiovisual techniques.

This has a decisive incidence on the way the author gives life to his poem—*gives it*—publicly, on the scarcity of professional spaces dedicated to this activity, on the scarcity of sound archives, on the scant attention for these archives, except radio studio recordings on the poets’ initiative, and above all “live” recordings made by a series organizers—often authors—and associations, beginning with Blaise Gautier at the Pompidou Center (1976-1992).

My paper is based on a number of archives I recorded as organizer of series I founded and ran between 1983 and 2000.

**Patrick Beurard-Valdoye** is a poet. His most recent published book: *Gadjo-Migrant*, (Poésie/Flammarion, 2014) is the sixth installment of *Cycle des exils*. He founded and directed *la Revue parlée de l’elac*, later *l’Écrit-parade*, in Lyon, where 400 authors read and performed between 1983 and 2000. A professor at the art school ENSBA in Lyon, he co-founded the *Station d’arts poétiques*, a teaching program for poetic writing practices.



### **Vincent Broqua (Université Paris 8)**

#### **« Préserver l'archive / générer l'archive : Anne Waldman et la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics »**

En 1974 dans le Colorado, Anne Waldman, Allen Ginsberg et Chögyam Trungpa créent la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics. Cette école particulière, d'inspiration bouddhiste, est toujours ouverte et accueille chaque été des poètes et des étudiants pour des cours d'écriture, des conférences, des lectures et des débats. Dans la lignée de ce qui se faisait alors à New York au Saint Mark's Poetry project, dirigé par Anne Waldman de 1968 à 1978, et parce que la bande magnétique était largement utilisée, l'école se mit à enregistrer et archiver systématiquement les interventions des poètes, pratique peu bouddhiste !

Dans ce nouveau millénaire, se pose la question de la pérennité de cette archive exceptionnelle qui contient les interventions des plus grands poètes, compositeurs et critiques des Etats-Unis d'Amérique. Les nouvelles technologies sont à la fois un moyen de sauver cette archive en danger et un danger pour celle-ci. Le combat pour cette archive est ce qu'Anne Waldman a transformé en fable dans son livre *Gossamurmur*.

Après avoir présenté les différents procédés d'archivage des interventions dans cette école, cette communication tentera de montrer la fragilité de l'archive pour terminer par exposer la tension qu'elle engendre, tension susceptible de générer l'un des meilleurs textes poétiques d'Anne Waldman de ces dernières années.

**Vincent Broqua** est Professeur de littérature et arts nord-américains à l'Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis, il est également écrivain et traducteur. Il est rédacteur (littérature) de la Revue Française d'Etudes Américaine, et de *Quaderna*. Il est co-responsable du groupe de recherche Textualités Contemporaines et Numériques à Paris 8. En 2000, avec Olivier Brossard, il a fondé le collectif franco-américain Double Change (2000), puis le groupe de recherche "Poets and Critics" (désormais dirigé par O Brossard, V Broqua et A Lang). Son travail de recherche porte sur les questions liées à l'expérimental de Gertrude Stein, Josef Albers à Caroline Bergvall en passant par John Cage, Steve Reich, Gordon Matta-Clark et bien d'autres. Il a travaillé sur l'infime et la littéralité (*A partir de rien: esthétique, poétique et politique de l'infime*, 2012), notions qu'il continue d'explorer dans un livre en cours sur le transferts littéralistes (Warhol, écriture conceptuelle, ...), et sur la relation des arts à la technologie. Dans le même cadre, il travaille sur les tentatives pédagogiques expérimentales aux Etats-Unis (Black Mountain, Naropa, le Poetics Program de Buffalo...). Il mène par ailleurs un projet sur la traduction de la performance et la performance de la traduction. Dans le cadre du Projet IUF d'Olivier Brossard, il travaille à une histoire de la poésie nord-américaine. Parmi ses traductions: Anne Waldman, *Archives, pour un monde menacé* (traduction et édition), (Joca seria, 2014); Thalia Field, *L'amateur d'oiseaux, côté jardin* avec O. Brossard et A. Lang (Presses du Réel, 2013); David Antin, *Ce qu'être d'avant-garde veut dire* (Presses du Réel, 2008). Parmi ses livres de création: *Récupérer* (Petits Matins, 2015), *même = same* (Contrat Maint, 2013), *Given, (roman pour s.)* (Contrat Maint, 2009).

In 1974 Anne Waldman, Allen Ginsberg, Chögyam Trungpa and others founded the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics in Boulder. This poetic school with a buddhist ethos is still running and attracts students for its famed summer program. Each summer, poets and students gather for workshops, lectures, readings and debates. In the wake of what was common practice at the Poetry Project in New York (Anne Waldman directed the poetry project from 1968 to 1978), the Jack Kerouac school started to systematically record and

archive seminars, readings and interventions, a rather non-buddhist gesture.

In the new millenium, the question of how to preserve this exceptional archive became complex and problematic. New technologies are both a tool to save the endangered archive and yet also a danger. The struggle to preserve the archive and keep it open and accessible was turned into a fable in one of Anne Waldman's latest books *Gossamurmur*.

I will first present various processes used to preserve the forms of interventions emanating from Naropa, then I will talk about the fragility of the archive and the struggle to preserve it and I will finally delve into the tension it engenders, a generative tension that led to one of Anne Waldman's best texts of these past years.

**Vincent Broqua** is Professor of North-American arts and literature at the university of Paris 8 Vincennes Saint-Denis, he is also a writer and a translator. He is editor of *Revue Française d'Etudes Americaines* and of *Quaderna*. He is co-head of the research group Textualités contemporaines et numériques. With Olivier Brossard he founded the Franco-American collective Double Change in 2000 and the research group "Poets and Critics" (now co-directed by O Brossard, V Broqua and A Lang). His research focuses on questions related to experimentalism from G. Stein, Josef Albers, to John Cage, Steve Reich, Gordon Matta-Clark, or again to contemporary poets such as Caroline Bergvall. He wrote more specifically on the infinitesimal and the literal (*A partir de rien: esthétique, poétique et politique de l'infime*, 2012), in line with this project, he is working on a series of essays in English about literalist transfers (Warhol, David Antin, conceptual writing, and others). He also studies experimental forms of teaching in the US (Black Mountain, Naropa, the Buffalo Poetics Program...). He is currently developing a project on the translation of performance and the performance of translation. Among his translations: Anne Waldman, *Archives, pour un monde menacé* (traduction et édition), (Joca seria, 2014); Thalia Field, *L'amateur d'oiseaux, côté jardin* avec O. Brossard et A. Lang (Presses du Réel, 2013); David Antin, *Ce qu'être d'avant-garde veut dire* (Presses du Réel, 2008). Parmi his creative publications: *Récupérer* (Petits Matins, 2015), *même = same* (Contrat Maint, 2013), *Given, (roman pour s.)* (Contrat Maint, 2009).

### **Gaëlle Théval (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle)**

#### **« L'œuvre et la trace : quel statut pour l'archive dans la poésie action de Bernard Heidsieck ? »**

À la suite de la publication de son premier et dernier recueil de poésie « écrite », en 1955, Bernard Heidsieck décide de « mettre la poésie debout », de « l'extraire la page » pour la « projeter » dans l'espace et ainsi la « re-brancher » sur la société. Il adopte dès lors, pour désigner ses œuvres, l'appellation de « poème-partition », pointant le statut hors-livre d'un poème écrit en vue de son oralisation, de son implémentation scénique. Si version publiée et imprimée il y a, elle n'est à considérer que comme une partition non réalisée, et non comme l'œuvre elle-même. À partir de 1959, Heidsieck se met à utiliser le magnétophone, dans le seul but d'enregistrer les mises en voix des premiers poèmes-partition réalisés entre 1955 et 1959. Publiée bien plus tardivement sur disques, cette toute première série d'enregistrements, relève donc de l'archive. Leurs lectures publiques en sont d'autres réalisations, selon un mode de fonctionnement commun aux arts à deux phases (N. Goodman). Cependant, le poète se donnant comme seul interprète possible de son œuvre, l'on peut aussi considérer qu'il s'agit des seuls accès possibles à l'œuvre réalisée : contrairement à la partition classique, le poème-partition n'est pas interprétable. L'œuvre n'y figure pas.

Cependant, à partir de 1961, sous l'influence de la musique électro-acoustique notamment, Heidsieck se met à utiliser le magnétophone d'une toute autre manière : intégrant des bruit extérieurs enregistrés, ayant recours à des procédés de montage puis de mixage, le magnétophone devient un véritable instrument d'écriture : à l'instar de la pièce de musique concrète, le poème procède du « son fixé » (M. Chion), et si la partition subsiste, son statut se modifie quelque peu : n'y figurent plus que le texte enregistré par le poète, et des indications sur la distribution des sons sur les pistes (piste de droite/de gauche) ainsi que sur la nature des bruits divers montés : dans cet ensemble, seul le texte peut faire l'objet d'une nouvelle actualisation sur scène, le reste, fixé sur bande, étant diffusé pendant la performance. La relation, sur la scène, entre l'enregistrement retransmis par les enceintes et la « voix physique » du poète, peut prendre diverses formes : « Il peut y avoir dialogue, rixe, simple superposition, affrontements, complémentarité, antagonismes, partage ou simple visualisation : en tout état de cause, échange ou corps-à-corps<sup>1</sup>. » Reste que le poème est toujours prévu pour s'implémenter sur scène, raison pour laquelle le poète requalifie, à partir de 1963 sa pratique en « poésie action », mettant l'accent sur le fait que le poème trouve son point d'achèvement dans sa performance, incluant alors une forte dimension visuelle : « Voix, texte et comportement ne font alors plus qu'un. Indissociables, le poème trouve dans cette conjonction son point d'aboutissement réel. [...] La présence physique du poète et le poème lui-même ne font alors plus qu'un. Devenu son vecteur, son transmetteur, le poète sait que c'est à travers lui, par lui, que doit fonctionner, se présenter, se définir le poème<sup>2</sup>. » Une pleine prise en considération de ce statut dès lors éphémère de l'œuvre réalisée en performance amène à reconsidérer le statut des objets éditoriaux publiés : disques et, plus souvent, livre-disques incluant les partitions et les enregistrements ne supportent alors pas l'œuvre à proprement parler, mais un ensemble hétérogène, incluant d'une part des composantes destinées à être activées dans le dispositif de la performance : la partition et le disque, ainsi qu'un ensemble plus ou moins développé de « notes » indiquant le protocole d'action mis en œuvre et, d'autre part, des traces : photographies de performances, et lectures enregistrées en studio. L'ensemble se donne non comme l'œuvre, mais comme document d'œuvre, brouillant au passage la frontière entre les deux notions.

C'est au regard de ce statut éminemment complexe des relations entre document, œuvre et trace dans la poésie de Heidsieck que peut être posée la question des archives audiovisuelles : quels peuvent être les apports de telles archives pour appréhender l'œuvre ? Quelles en sont les limites, compte tenu du fait que la grande majorité des enregistrements filmés sont tardifs ? A l'aide de quels documents archivistiques peut-on tenter de restituer les performances dans leur plurimédialité ? L'un des enjeux de l'examen des archives peut être de restituer le caractère éphémère de l'œuvre, de contribuer, après l'arrêt des performances et a fortiori la disparition du poète, à éviter le figement ou la réification de l'œuvre dans le livre. Au-delà de l'exploration de l'archive par le chercheur, peut-on penser un mode de publication de l'archive ?

Pour envisager ces questions nous partirons d'une brève exploration de l'archive que le poète a lui-même constituée, dans la mesure où sa pratique d'auto-archivage très tôt commencée a été poussée très loin, qui témoigne d'un souci de la trace. Nous focalisant notamment, par la suite, sur les séries de performances de *Canal Street* et *Derviche/Le Robert*, données au Centre Pompidou dans le cadre de la Revue Parlée de Blaise Gautier, nous

---

<sup>1</sup> Bernard Heidsieck, « Réponses aux questions sur la lecture publique posées par Térature », *Térature* n°3/4, septembre 1981, p.104.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.105.

examinerons les archives sonores et audiovisuelles pour interroger leur apport dans l'appréhension de l'œuvre.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon, professeur agrégé de Lettres modernes, et docteur en Histoire et sémiologie du texte et de l'image (« Poésies ready-made – XXe-XXIe siècles », sous la direction d'Anne-Marie Christin, soutenu en 2011 à l'Université Paris Diderot – Paris 7), **Gaëlle Théval** est actuellement chercheur associé au THALIM de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, et chargée de cours à l'Université de Rouen. Ses travaux portent sur la poésie des XXe et XXIe siècles, plus particulièrement sur les échanges interartistiques et les poésies d'avant-garde et expérimentales, ainsi que sur les médiations matérielles du poème, dans le livre et hors du livre (poésie visuelle, poésie sonore, performance). Elle développe actuellement des travaux autour de la poésie performance, plus particulièrement des œuvres de Bernard Heidsieck et Anne-James Chaton.

Bibliographie: (à paraître) : (collectif) « Poésie & performance », numéro de la *Revue des Sciences Humaines* co-dirigé avec Olivier Penot-Lacassagne, à paraître en 2017. *Poésies ready-mades, XXe-XXIe siècles*, Paris, l'Harmattan, 2015, coll. « Arts & médias » (ouvrage paru à la suite de l'obtention du prix de thèse du réseau d'écoles doctorales RESCAM (Réseau Création, Arts, Médias))

Following the publication of his first and last collection of « written » poetry, in 1955, Bernard Heidsieck made the decision to « put poetry back on its feet », to « extract it from the page » in order to « project » it into space and therefore to « re-connect » it with society, henceforth calling his works « score-poems » to underline the fact the poem must be performed orally and on stage. If a published version exists, it is to be considered as a non-realized score, and not as the actual work. From 1959, Heidsieck used the tape recorder to record his first score-poems, composed between 1955 and 1959. Published much later as vinyls, this first series of recordings is therefore an archive. Public readings constitute other performances, as they would in any allographic art (N. Goodman). However, because Heidsieck considered himself as the sole possible performer of his work, one can consider that these performances as the only points of access to the actualized work: contrary to a traditional score, the score-poem does not contain the actual work.

In 1961, under the influence of electro-acoustic music, Heidsieck started using the tape-recorder in a completely different way: by recording exterior sounds, by editing and mixing, the poet used the tape recorder as a writing instrument. As in concrete music, the poem stems from a « recorded sound » (M. Chion), and if the score survives, its status changes: it retains the text recorded by the poet and some indications on the positioning of sounds on the tracks (right or left track) as well as the origin of the edited sounds. Only the text may now be performed anew on stage, the rest, recorded on tape, is played during the performance. On stage, the relationship between the recording issuing from the loudspeakers and the « physical voice » of the poet can take different shapes: « There can be a dialogue, a fight, a simple superimposition, confrontations, complementarity, antagonisms, sharing or simple visualization: in any case, exchange or hard struggle ». Always, the poem is conceived to be implemented on stage, which is why the poet redefines his practice as « action poetry » in 1963, emphasizing the fact that the poem is only fully achieved in performance, with therefore a strong visual dimension: « Voice, text and behavior are one and the same. Being inseparable, the poem finds in this conjunction its real fulfillment. [...] The physical presence of the poet and the poem itself are one. Having become its vector, its transmitter, the poet knows that it's through him, with him, that the poem must work, be presented, and define itself ». A full awareness of the ephemeral character of the performed

work caused Heidsieck to reconsider the nature of the objects previously published: records and, more often, books comprising scores and recordings do not contain the work, but a heterogeneous set, including on the one hand components which will be activated in performance—the score and the record—, together with a set of more or less developed « notes » about the action protocol to be staged and, on the other hand, traces: photographs of performances, and studio recordings of readings. As a whole, these do not pretend to be the work, but the document of a work, blurring in the process the border between the two concepts.

From these extremely complex relationships between document, work and trace in the poetry of Heidsieck, one can investigate the question of audiovisual archives: how do these archives help grasp the work? What are their limits, considering that most video recordings occurred late in Heidsieck's career? Which archives help reconstitute the multimedia dimension of the performances? One of the reasons for examining these archives may be to reconstitute the ephemeral nature of the work, to avoid, after performances have stopped, after the poet has passed away, the fixation or the reification into a book. Beyond its scholarly use, does the archive require a wider publication?

To consider these questions, we will start with a brief exploration of the extensive archives that the poet himself made, having launched into a practice of self-recording very early on, thus testifying to his concern for the trace. Focusing on the performances of *Canal Street* and *Derviche/Le Robert* given at the Pompidou Center at the invitation of the *Revue parlée* founded by Blaise Gautier, we will examine the audio and video archives to see what they contribute to the understanding of the work.

A former student at l'École Normale Supérieure de Lyon, and a Doctor in History and semiology of text and image (« Poésies ready-made – XXe-XXIe siècles »), **Gaëlle Théval** is associate researcher at THALIM at the University Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, and lecturer at the University of Rouen. Her research concerns 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century poetry, more specifically exchanges between arts and experimental poetry in its material dimensions (visual poetry, sound poetry, performance). She is presently investigating performance-poetry, more specifically the works of Bernard Heidsieck and Anne-James Chaton.

### **Jean-François Puff (Université Saint-Etienne)**

#### **« Un feu vocal et capital ». Circonstances de diction et d'audition du poème « Liberté »**

L'un des poèmes les plus célèbres de la langue française, « Liberté » d'Eluard a été enregistré de nombreuses fois, à commencer par le poète lui-même. Nous disposons de deux enregistrements d'Eluard, tous deux réalisés pour la radio, en 1944, au plus près des circonstances de composition du poème. L'après-guerre voit se multiplier les occasions de lecture publique de « Liberté », par des comédiens ; mais il faudra attendre la décennie 1958-1968 et le plein développement du médium discographique pour qu'il soit à nouveau enregistré dans une perspective monumentale, ce qui témoigne d'une ferveur continuée. Une rupture a eu lieu cependant : d'une part la réception du poème semble s'être normalisée, ce dont témoignent un certain nombre de réalisations relevant nettement du kitsch ; d'autre part les différents styles de diction en usage dans les enregistrements historiques nous sont devenus étrangers. Je me demanderai dès lors de quelle manière ces derniers peuvent encore être audibles pour nous, autrement que comme purs documents. Cela me mènera à une réflexion sur la relation entre les circonstances originelles de la diction et l'audition

contemporaine du poème « Liberté » : car les archives sont une matière vivante, relative à notre actualité.

**Jean-François Puff** est maître de conférences en littérature française du XX<sup>e</sup> siècle à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne et membre du CIEREC. Spécialiste de poésie moderne et contemporaine, il a consacré de nombreux travaux à l'œuvre poétique de Jacques Roubaud, dont l'ouvrage *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale* (Garnier, 2009) et le livre d'entretiens *Roubaud :* (Argol, 2008). Il a également consacré des études aux œuvres de Reverdy, de Breton ou encore d'Aragon, ainsi qu'à des questions théoriques transversales (problèmes formels, oralisation de la poésie, théorie du sujet en poésie). Il poursuit actuellement ces recherches en approfondissant le thème de la pratique poétique comme forme de vie. Il a publié des poèmes dans les revues *Formes poétiques contemporaines*, *Petite*, *Rehauts*, *Passages à l'Act*, *Geste*, *Ligne 13*.

One of the most famous poems of the French language, « Liberté » by Eluard, was recorded many times, initially by the poet himself. We have two recordings by Eluard, both made for the radio, in 1944, close to the circumstances of the poem's composition. The post-war period witnessed many public readings of « Liberté » by comedians, but it was during the decade 1958-1968, with the full development of the recording medium, that the poem was recorded again from a monumental perspective, testifying to its continuing fervor. A break occurred nonetheless: on the one hand, the reception of the poem appears normalized, which is manifest in a number of interpretations obviously pertaining to kitsch; on the other hand, the different styles of diction in historical recordings now strike us as foreign. In these conditions, how can these recordings remain audible to us, other than as pure documents? This question prompts a reflection on the relationship between the original circumstances of the delivery and our contemporary listening to the poem « Liberté »: archives are a living matter, dependent on our present condition.

**Jean-François Puff** is associate professor of 20<sup>th</sup> century French literature at the University Jean Monnet in Saint-Étienne and a member of CIEREC. A specialist of modern and contemporary poetry, he has devoted numerous publications to the poetics of Jacques Roubaud, among which *Mémoire de la mémoire. Jacques Roubaud et la lyrique médiévale* (Garnier, 2009) and the interview book *Roubaud : Rencontre avec Jean-François Puff* (Argol, 2008). He has also written on Reverdy, Breton, Aragon, and about transversal theoretical issues (issues of forms, oralization of poetry, theory of the subject in poetry). He is currently investigating poetic practice as a way of life. He has published poems in the reviews *Formes poétiques contemporaines*, *Petite*, *Rehauts*, *Passages à l'Act*, *Geste*, *Ligne 13*.

### **Will Montgomery (Royal Holloway, London)**

#### **« Self and Presence in Audio Recordings of the Poetic Avant-garde »**

This paper discusses the role of presence in the poetry and poetics of the 1980s and 1990s. For many poets of this era a familiarity with early modernist exemplars, the New American Poetry and continental theory led to a multi-voiced poetry in which the notion of the speaking subject was put under pressure or suspended altogether. Yet this suspicion of what Charles Olson called the "lyrical interference of the ego" coincided with a commitment to public readings and recordings in which poems were read aloud by an author with clear anti-expressivist commitments. I wish to discuss the interplay between absence and presence in recordings of poets, both in performance and in the studio. Why should it be so rare to read the poetry of another aloud in public? What authority do we implicitly concede to the

author's performance of her own words? How does the re-publication on the internet of recordings made for short-run cassette editions affect our encounter with the works? I refer to the explicit link between self and voice made by Victorian pioneers of recording technology, arguing that a residual attachment to the charisma of vocal performance persists in our reception of audio recordings of poets.

**Will Montgomery** teaches contemporary poetry and poetics at Royal Holloway, University of London. He is the author of *The Poetry of Susan Howe: History, Theology, Authority* (Palgrave, 2010) and he co-edited (with Robert Hampson) *Frank O'Hara Now: New Essays on the New York Poet* (Liverpool UP, 2010). He is currently working on a monograph on short form in American poetry and an edited collection on field recording and literature. He has a long-standing involvement in contemporary experimental music and field recording as both critic and practitioner.

Cette communication concerne le rôle de la présence dans la poésie et la poétique des années 80 et 90. Pour beaucoup de poètes de cette époque, familiers des premiers modernistes, de la New American Poetry et de la pensée des poststructuralistes et de l'école de Francfort, s'est imposée une poésie à plusieurs voix dans laquelle la notion du sujet parlant était remise en question ou complètement invalidée. Cette ère du soupçon à l'égard de ce que Charles Olson appelait « l'interférence lyrique de l'ego » n'a pas empêché ces poètes de donner des lectures publiques au cours desquels les poèmes étaient lus par l'auteur avec une tendance anti-expressive, ni d'accepter d'être enregistré. Je souhaite revenir sur l'interaction entre absence et présence dans les enregistrements de poètes, à la fois à l'occasion de lectures publiques et en studio. Pourquoi lit-on si rarement la poésie d'un autre en public ? Quelle autorité implicite concédons-nous à la lecture par l'auteur de ses propres mots ? Comment la seconde publication que constitue la mise en ligne d'enregistrements réalisés sur des cassettes affecte-t-elle notre rencontre avec les œuvres ? Je ferai référence au lien explicite entre le moi et la voix posé par les pionniers de la technologie d'enregistrement à l'époque victorienne, et tenterai de montrer qu'un attachement résiduel au charisme de la performance vocale persiste dans notre réception des enregistrements de poètes.

**Will Montgomery** enseigne la poésie et la poétique contemporaine à Royal Holloway, University of London. Il est l'auteur de *The Poetry of Susan Howe: History, Theology, Authority* (Palgrave, 2010) et a co-dirigé (avec Robert Hampson) le volume *Frank O'Hara Now: New Essays on the New York Poet* (Liverpool UP, 2010). Il prépare actuellement une monographie sur les formes courtes de la poésie américaine et un volume collectif consacré aux enregistrements de terrain et à la littérature. Son investissement dans la musique contemporaine expérimentale et l'enregistrement de terrain, à la fois comme critique et comme créateur, est ancien.

### **Daniel Kane (University of Sussex)**

#### **"Paul Blackburn's Wollensak or how to reconstruct a poetic community from recordings and oral histories"**

This talk will describe and delineate the pleasures and pitfalls of researching the Paul Blackburn Papers in the Mandeville Special Collections Library, University of California, San Diego. Special attention will be paid to the uses I made of Blackburn's voluminous recordings of poetry readings and casual conversations among writers affiliated with the New American Poetry. Blackburn used a Wollensak reel-to-reel tape recorder, a highly prized device at the time analogous to the mimeograph printing machine in terms of its relative accessibility to

the New York poet of the later 1950s and 1960s eager to record the fugitive writing read and performed in literary cafes. These Wollensak recordings—a veritable time capsule of bohemian literature and life in downtown New York—went far in informing my book *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* and subsequent related essays, so I will linger on how I managed and didn't manage to think carefully and theoretically about the role recordings and oral histories more broadly considered could play in depicting a poetic community.

**Daniel Kane** is Reader in English and American Literature at the University of Sussex, Brighton, England. His publications include *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* and *We Saw the Light: Conversations between the New American Cinema and Poetry*. His book *Poetry and Punk Rock in New York City* is forthcoming in Spring 2017.

Cette communication décrira les joies que j'ai éprouvées et les pièges que j'ai dû éviter au cours de ma recherche dans les archives Paul Blackburn, conservées dans les collections spéciales de la bibliothèque Mandeville, à l'Université de Californie à San Diego. Je reviendrai particulièrement sur mon utilisation des nombreux enregistrements de lectures publiques et de conversations impromptues d'écrivains affiliés avec le mouvement New American Poetry. Blackburn utilisait un enregistreur à bande magnétique Wollensak, un appareil très prisé à l'époque (aussi accessible au poète new-yorkais de la fin des années 50 et des années 60 que la machine à imprimer miméographique) pour fixer le texte fugitif lu dans les cafés littéraires. Ces enregistrements Wollensak – une machine à remonter le temps qui nous emmène au beau milieu de la bohème littéraire de New-York – ont énormément informé mon ouvrage *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* et tous mes essais subséquents, si bien que je reviendrai sur la façon dont j'ai ou non réussi à penser méthodiquement et théoriquement le rôle que les enregistrements et les témoignages oraux ont à jouer dans la description d'une communauté poétique.

**Daniel Kane** est *Reader* en littérature anglo-américaine à l'Université de Sussex, à Brighton en Angleterre. Ses publications incluent *All Poets Welcome: The Lower East Side Poetry Scene in the 1960s* et *We Saw the Light: Conversations between the New American Cinema and Poetry*. Son ouvrage *Poetry and Punk Rock in New York City* paraîtra au printemps 2017.

### **Olivier Brossard (Université de Marne-la-Vallée, Institut Universitaire de France)**

#### **« USA: Poetry (1966). Richard O. Moore's *poésie-vérité* TV poetry documentaries »**

Richard O. Moore (1920-2015) was an American poet and film maker originally associated with the San Francisco Renaissance and, more particularly, with Kenneth Rexroth. A pioneer in American educational broadcasting—he was one of the co-founders of radio station KPFA—he was part of the original team at public TV station KQED, one of the first non-commercial educational television stations in the United States. According to Jim Scalem, former KQED Producer and Program Manager, "At KQED, Richard Moore went on to become an accomplished television producer, writer, and director. He eventually founded its documentary film unit, which was responsible for creating over 100 films funded and distributed by PBS's predecessor, National Educational Television."

In 1966, KQED and NET released what came to be known as the *USA: Poetry* documentary series for National Education Television with fourteen programs, nine of which were directed and produced by Richard O. Moore (1. William Carlos Williams; 2. **Allen Ginsberg & Lawrence Ferlinghetti**; 3. **Robert Duncan & John Wieners**; 4. Gary Snyder &



Philip Whalen; 5. Brother Antoninus & Michael McClure; 6. Theodore Roethke; 7. **Anne Sexton**; 8. **Richard Wilbur & Robert Lowell**; 9. **Louis Zukofsky**; 10. **Kenneth Koch and John Ashbery**; 11. **Frank O'Hara & Ed Sanders**; 12. **Denise Levertov & Charles Olson**; 13. **Robert Creeley**; 14. In Search of Hart Crane).

Richard O. Moore's own poetic practice and literary training permeate his films, which bring the spectator into the poet's world, each documentary an invitation to join the poet and her/his poetry. "A true pioneer of the cinema vérité movement," according to poet and critic Garrett Caples, Richard O. Moore made films about poets and poetry which have become landmarks in the art of literary documentary. This contribution will attempt to look at Richard O. Moore's style, the ways in which he stages the poet and poetry in his films, his own "poésie vérité" movement, i.e. both direct, following closely the poet, and leaving enough room for the poems to be heard in the films themselves.

**Olivier Brossard** is Associate Professor (American literature) at the University Paris Est (Marne-La-Vallée) where he has run the Poets and Critics program with Vincent Broqua and Abigail Lang since 2011: [www.poetscritics.org](http://www.poetscritics.org). A member of the [Institut Universitaire de France](http://www.institut-universitaire-de-france.fr), he is currently at work on "A Collective History of American Poetry and Poetics." Olivier Brossard is the American collection editor for éditions joca seria which publish American poetry titles in French:

<http://www.jocaseria.fr/Catalogue/Collection/collectionamericaine.html>.

Recent

publications include: *The Selected Poems of Anne Waldman* (trans. Vincent Broqua) and John Ashbery's *A Wave* (trans. Marc Chénétier). A volume of Joe Brainard's writings (trans. Martin Richet) is forthcoming. In 2000, with Vincent Broqua and friends, he started the Double Change collective, an online magazine and reading series in Paris [www.doublechange.org](http://www.doublechange.org). Olivier Brossard has translated many poets, among whom David Antin, Keith Waldrop, Frank O'Hara, Ron Padgett, Thalia Field and John Ashbery. His most recent translation is John Ashbery's *The Tennis Court Oath* which was published in French under the title *Le serment du Jeu de Paume* by éditions José Corti in October 2015. Academic page: <http://lisaa.u-pem.fr/presentation/equipes-de-recherche-du-lisaa/savoirs-et-espaces-anglophones-sea/membres-de-lequipe/olivier-brossard/>

Richard O. Moore (1920-2015) était un poète américain et un réalisateur de films associé au mouvement de la San Francisco Renaissance et proche de Kenneth Rexroth. Un des fondateurs de la fameuse station de radio KPFA, il fut aussi un pionnier de la télévision éducative et fit partie de la première équipe de la chaîne de télévision publique KQED, une des premières chaînes de télévision éducatives sans publicité aux Etats-Unis. Selon Jim Scalem, ancien producteur à KQED et directeur de programmes, « *A KQED, Richard Moore devint un producteur accompli, un scénariste, et un réalisateur. Il fonda son unité de production de documentaires, qui créa plus de 100 films financés et diffusés par le prédécesseur de PBS, National Educational Television.* »

En 1966, KQED et NET présentèrent à la National Education Television ce qui devint la série *USA: Poetry documentary* avec quatorze programmes, dont neuf furent réalisés et produits par Richard O. Moore (1. William Carlos Williams; 2. **Allen Ginsberg & Lawrence Ferlinghetti**; 3. **Robert Duncan & John Wieners**; 4. Gary Snyder & Philip Whalen; 5. Brother Antoninus & Michael McClure; 6. Theodore Roethke; 7. **Anne Sexton**; 8. **Richard Wilbur & Robert Lowell**; 9. **Louis Zukofsky**; 10. **Kenneth Koch and John Ashbery**; 11. **Frank O'Hara & Ed Sanders**; 12. **Denise Levertov & Charles Olson**; 13. **Robert Creeley**; 14. In Search of Hart Crane).

La pratique poétique de Richard O. Moore et sa formation littéraire imprègnent ses films, qui emmènent le spectateur dans l'univers du poète, chaque documentaire étant une invitation à rejoindre le poète et sa poésie. « Un véritable pionnier du mouvement de cinéma vérité », selon le poète et critique Garrett Caples, Richard O. Moore fit des films sur les poètes et leur poésie qui sont devenus historiques dans l'art du documentaire littéraire. Cette communication tentera d'observer le style de Richard O. Moore, la manière dont il met en scène le poète et sa poésie dans ses films, à travers son propre mouvement « poésie vérité », à la fois direct, suivant de près le poète, et laissant assez d'espace pour que les poèmes puissent être entendus au cours du film.

**Olivier Brossard** est maître de conférences en littérature américaine à l'Université Paris-Est (Marne-La-Vallée) où il dirige le programme Poets & Critics avec Vincent Broqua et Abigail Lang depuis 2011 : [www.poetscritics.org](http://www.poetscritics.org). Membre de l'[Institut Universitaire de France](http://www.institut-universitaire-de-france.fr), il travaille actuellement sur « Une histoire collective de la poésie et de la poétique américaine ». Olivier Brossard dirige la collection américaine des éditions Joca Seria qui publie des titres de poésie américaine en français : <http://www.jocaseria.fr/Catalogue/Collection/collectionamericaine.html>. Ses récentes publications incluent : *Les poèmes choisis d'Anne Waldman* (traduction Vincent Broqua) et *A Wave* (traduction Marc Chénétier). Un volume d'écrits de Joe Brainard (traduction Martin Richet) est à paraître. En 2000, avec Vincent Broqua et des amis, il a commencé le collectif Double Change, une revue en ligne et une série de lectures à Paris : [www.doublechange.org](http://www.doublechange.org). Olivier Brossard a traduit beaucoup de poètes, parmi lesquels David Antin, Keith Waldrop, Frank O'Hara, Ron Padgett, Thalia Field et John Ashbery. Sa plus récente traduction est *The Tennis Court Oath* de John Ashbery, qui a été publié en français sous le titre *Le serment du Jeu de Paume* par les éditions José Corti en octobre 2015. Page universitaire : <http://lisaa.u-pem.fr/presentation/equipes-de-recherche-du-lisaa/savoirs-et-espaces-anglophones-sea/membres-de-lequipe/olivier-brossard/>

### **Anne-Christine Royère (Université de Reims Champagne-Ardenne)**

#### **« Le recours aux archives sonores et audio-visuelles dans la médiation expositionnelle de la poésie sonore »**

Si la question du recensement, de la patrimonialisation, de la conservation, des usages scientifiques et pédagogiques des archives sonores et audiovisuelles de poésie sonore se pose de manière aiguë, il en va de même concernant celle relative à leur médiation culturelle, qui seule permet aux publics d'avoir accès à ces fonds. Ayant désormais dépassé le quart de siècle d'existence, la poésie sonore commence en effet à susciter des expositions muséales rétrospectives dont la gageure est de restituer l'expérience éphémère qui caractérise leur réception. Comment les dispositifs expographiques des expositions rétrospectives rendent-ils compte de cette spécificité ?

De 2010 à tout récemment, plusieurs expositions temporaires personnelles<sup>3</sup> et collectives<sup>4</sup> ont été consacrées à la poésie sonore. Comment scénographient-elles les archives sonores et audiovisuelles ? En font-elles un usage documentaire, pédagogique, créatif ? Quel

---

<sup>3</sup> Bernard Heidsieck *Poésie action*, 18 février - 22 mai 2011, Centre national d'art contemporain de la Villa Arson, Nice ; Michèle Métail, *Le Cours du Danube. Gigantexte n° 12*, 28 septembre - 24 novembre 2012, Centre International de Poésie Marseille, *Blaine au MAC : un tri*, 6 mai - 19 septembre 2009, MAC-Galeries contemporaines des musées de Marseille, UGO RONDINONE : I ♥ JOHN GIORNO, 21 octobre 2015 - 10 janvier 2016, Palais de Tokyo, Paris.

<sup>4</sup> *Sonopoetics, de la parole à l'image, de la poésie au son*, 3-18 septembre 2010, Iselp (Institut Supérieur pour l'étude du langage plastique), Bruxelles. *Henri Chopin and Revue OU*, 6 octobre-24 novembre 2012, Summerhall, Édimbourg.

discours (didactique, esthétique, associatif, théâtral) <sup>5</sup> l'expographie privilégie-t-elle ? Comment ces archives sont-elles présentées et matérialisées dans la médiation écrite que constitue le catalogue d'exposition ?

En répondant à ces questions, nous aimerions dresser une typologie de la diversité des pratiques expographiques actuelles et montrer comment elles peuvent concourir à faire de ces documents sous-exploités des « objets » patrimoniaux, « reconnu[s] collectivement, et entretenu[s] collectivement »<sup>6</sup>.

**Anne-Christine Royère**, Maître de Conférences à l'Université de Reims Champagne-Ardenne est membre du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) et membre associé de l'équipe « Écritures de la modernité » (UMR THALIM – Théorie et Histoire des arts et des Littératures de la modernité, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Ses recherches portent sur la poésie des XXe et XXIe siècles (poétique de la voix, relations entre le verbal et le visuel, pratiques et esthétiques du livre de poésie) et sur ses médiations hors du livre (poésie sonore, poésie performance, poésie exposée).

Elle a codirigé avec Julien Schuh *L'Illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)* (Reims, Épure, 2015). Ses derniers articles publiés ou à paraître portent sur le livre de création en poésie (« Pierre Lecuire : penser le Livre dans et hors le livre », dans *Les Espaces du livre : Supports et acteurs de la création texte/image XXe-XXIe siècles*, I. Chol, J. Khalfa dir., Éd. Peter Lang, 2015) ; la poésie exposée (« Les expositions rétrospectives de poésie au musée XXe-XXIe siècles. De la “muséologie” à l’“expoésie” », *Interférences littéraires* n° 16, M.-C. Régner dir., sept. 2015 : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/493> ; « L'espace du poème : du livre à l'exposition », dans *Livres de poésie : jeux d'espace*, I. Chol, S. Linarès, B. Mathios dir., Paris, Honoré Champion, sous presse) et la poésie sonore (« Michèle Métail : poésie publique », à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*, « Poésie & Performance », O. Penot-Lacassagne et G. Théval dir. ; « “Des chemins parallèles n'excluent pas flirts, tendresses, violences et passions” : poésie sonore et musique électro-acoustique », en collaboration avec G. Théval, à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*, « Poésie & Musique », D. Christoffel dir.).

After a quarter of a century of existence, sound poetry is beginning to generate retrospective exhibitions which must attempt to revive the ephemeral experience typical of its reception. How do galleries and museums achieve this? Since 2010, several temporary solo or group exhibitions have focused on sound poetry. How do they present audio and video recordings? Do they use them as documentaries, or make pedagogical or creative uses of them? Which discourse (didactic, aesthetic, associative, theatrical) does the “expography” favor? How are these archives introduced and rendered in the exhibition catalogue?

Answering these questions, we would like to devise a typology of current “expographic” practices and show how they allow these partly neglected documents to become patrimonial objects, « collectively recognized and collectively maintained ».

**Anne-Christine Royère** is associate professor at the University of Reims Champagne-Ardenne, a member of the Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires (CRIMEL) and an associate member of the team « Écritures de la modernité » (UMR THALIM – Théorie et Histoire des arts et des Littératures de la modernité, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3). Her research focuses on 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century poetry

---

<sup>5</sup> Nous nous référons ici à la typologie présentée dans l'article « Exposition », *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, André DESVALLÉES, François MAIRESSE (dir.), Paris, Armand Colin, 2011, pp. 152 - 155.

<sup>6</sup> Michel Melot, « Qu'est-ce qu'un objet patrimonial ? », *Bulletin des bibliothèques de France*, t. 49, n° 5, 2004, p. 6.

(poetics of the voice, relationships between the verbal and the visual, practice and aesthetics of the poetry book, sound poetry, performance poetry, exhibited poetry).

She co-directed with Julien Schuh *L'illustration en débat : techniques et valeurs (1870-1930)* (Reims, Épure, 2015). Her most recent articles either published or forthcoming focus on the creative book in poetry (« Pierre Lecuire : penser le Livre dans et hors le livre », dans *Les Espaces du livre : Supports et acteurs de la création texte/image XXe–XXIe siècles*, I. Chol, J. Khalfa dir. Éd. Peter Lang, 2015), exhibited poetry (« Les expositions rétrospectives de poésie au musée XXe-XXIe siècles. De la “muséologie” à l’“expoésie” », *Interférences littéraires* n° 16, M.-C. Régnier dir., sept. 2015 : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/493> ; « L’espace du poème : du livre à l’exposition », dans *Livres de poésie : jeux d’espace*, I. Chol, S. Linarès, B. Mathios dir., Paris, Honoré Champion, forthcoming) and sound poetry (« Michèle Métail : poésie publique », forthcoming in la *Revue des Sciences Humaines*, « Poésie & Performance », O. Penot-Lacassagne et G. Théval dir. « “Des chemins parallèles n’excluent pas flirts, tendresses, violences et passions” : poésie sonore et musique électro-acoustique », in collaboration with G. Théval, forthcoming in la *Revue des Sciences Humaines*, « Poésie & Musique », D. Christoffel dir.).

### **Michel Murat (Paris-Sorbonne)**

#### **« Enseignement, transmission, archive : une re-matérialisation de la poésie »**

L’enseignement aujourd’hui traditionnel de la poésie se situe entre la « réalité » du texte et la métaphore toujours convoquée, jamais opératoire, de la voix et du chant : texte sans support ni inscription sociale (du moins aux yeux de certains) se produisant dans sa propre évidence ; voix qui se reconnaît à « n’être la voix de personne » ; discours tendu vers l’indicible et s’absorbant dans sa propre idée. Il en résulte une intellectualisation pathétique, dont les essais de Blanchot donnent le modèle, non sans grandeur. Mais c’est appauvrir la poésie que ne pas tenir compte de sa dimension médiologique et communicationnelle ; c’est la couper des modalités sensibles par lesquelles elle vient à nous, et par conséquent rendre improbable une réappropriation intime, sans laquelle il ne se passe rien. La poésie est médiologiquement hybride, destinée à l’œil et à l’oreille, et cette hybridité est inscrite au cœur de son histoire par les débats sur la rime. Depuis le début du siècle, son archivage visible dans le livre se double d’un archivage audible, de plus en plus large et précis, et qui dans la seconde moitié du XXe siècle a produit des effets en retour sur la conception même de la poésie et ses pratiques. Mais c’est depuis une quinzaine d’années seulement en France que l’équipement des salles de cours a permis d’intégrer ces données médiales et intermédiales à des pratiques d’enseignement qui modifient à la fois l’objet et sa perception. La présente intervention n’a d’autre propos que d’en donner quelques exemples, et de réfléchir, *in fine*, à la question de la transmission d’œuvres ontologiquement instables, et qui pourtant sont, à leur manière, de la poésie.

**Michel Murat** est professeur de littérature française à l’Université Paris-Sorbonne et à l’Ecole Normale Supérieure. Ses travaux ont porté sur Julien Gracq et le surréalisme ; sur l’histoire des formes poétiques dans leur période de mutation (1870-1920) ; sur la construction de l’histoire littéraire par les écrivains. Principaux ouvrages: *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Etude de style*, José Corti, 1983. *L’Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, (Belfond, 1991), José Corti, 2004. *Robert Desnos. Les grands jours du poète*, José Corti, 1988. *L’Art de Rimbaud*, José Corti, 2002. *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, 2005. *Le Vers libre*, Champion, 2008. *Le surréalisme*, Livre de poche, 2013. *La Langue des dieux modernes*, Garnier, 2013.

The traditional teaching of poetry hovers between the « reality » of the text and the always invoked, but never operative, metaphor of voice and song, posits a text without a medium or a social inscription (at least to some opinions) actualizing itself in its own obviousness, a voice recognizable as « being no one's voice », a discourse aimed at the unutterable being absorbed in its own idea. The result is a pathetic intellectualization, of which Blanchot's essays are the model, not without magnificence. But it impoverishes poetry to disregard its dimension as a medium of communication; it cuts it off of its perceptive modalities through which it reaches us, and consequently discourages an intimate appropriation, without which nothing happens. Poetry as a medium is hybrid, aimed at the eye and the ear, and this hybridity is inscribed at the heart of its history through the debates on rhyme. Since the beginning of the twentieth century, poetry has not only been collected in books but also saved in the form of audio recordings, with feedback effects on the definition and the practice of poetry in the second half of the twentieth century. But it's only in the last fifteen years that French classrooms have been equipped to integrate these medial and intermedial data to teaching practices thus modifying both the object and its perception. This paper has no other aim but to give some examples of this, and to think, *in fine*, about the transmission of these ontologically unstable objects which are nonetheless, in their own way, poetry.

**Michel Murat** is Professor of French literature at the University Paris-Sorbonne and at Ecole Normale Supérieure. His works have focused on Julien Gracq and surrealism, on the history of poetic forms during their mutation (1870-1920), on the construction of literary history by writers. Main publications : *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Etude de style*, José Corti, 1983. *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, (Belfond, 1991), José Corti, 2004. *Robert Desnos. Les grands jours du poète*, José Corti, 1988. *L'Art de Rimbaud*, José Corti, 2002. *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, Belin, 2005. *Le Vers libre*, Champion, 2008. *Le surréalisme*, Livre de poche, 2013. *La Langue des dieux modernes*, Garnier, 2013.

### **Steve Evans (University of Maine)**

#### **"The Poetics of Phonotextuality: Timbre, Text, and Technology in Recorded Poetry."**

Drawing on and adapting the pioneering work of poets and scholars such as Charles Bernstein, Garrett Stewart, Jonathan Sterne, and Jean-Luc Nancy, the approach to analyzing recorded poetry that I propose in this talk is best emblemized by the metaphor of a braid. Phonotextual objects—which, as the proceedings of this conference make amply clear, take many different forms and exist at many different scales—typically braid together three strands: *timbre*, *text*, and *technology*. In the singular: a voice, a script, a recording device. In the plural: voices, scripts, devices. What happens when we revisit the categories inherited from print-based poetics, ranging from fine-grained formalism to wide-angled analyses of global social formations, with the phonotext primarily in mind? What new objects, what new concepts, and what new methodological practices might we as phonotextual researchers discover and construct? In this talk I'll survey some of the more interesting convergences and divergences between the long-standing traditions of poetics (which tend to mute the timbral dimension of poetic practice) and the emergent, hybrid discipline of "sound studies" (which tends to proceed without reference to poetic practice at all). And I'll advance and examine a handful of claims that may prove fruitful for future phonotextual research, including: (1) The pre-Edisonian poem is *already* a recording (and playback) device. (2) A

sound recording is an (often unrecognized) form of publication. (3) The "set" that a poet constructs for a given reading is as rich a hermeneutic object as a print publication. (4) The circulation of sound recordings can play a critical role in the formation of poetic movements, groups, and coteries. (5) Lévi-Strauss's classic distinction between the *bricoleur* and the engineer can help us better understand the basic division in recording practices according to which amateurs making field recordings differ (especially in their access to "state-of-the-art" resources and practices) from experts making studio recordings. (6) As the analogue sound archives are converted into, and supplemented by, digital databases, instrumentalities for analysis proliferate: but which ones are worth the price of "uptake"?

**Steve Evans** was born in 1965 and grew up in southern New Jersey and southern California. He was educated at UC San Diego (BA) and Brown (PhD). Since 1999, he has served on the Poetry and Poetics faculty at the University of Maine, where he also co-directs the National Poetry Foundation, coordinates the New Writing Series, and tends the website Third Factory. His poetry criticism has appeared in *The Nation*, *The Baffler*, *The Poker*, *Aerial*, *Jacket*, *Qui Parle*, and his own "Notes to Poetry" project. In 2001 he edited *After Patriarchal Poetry: Feminism and the Contemporary Avant-Garde*. He is presently at work on a book-length project titled "The Poetics of Phonotextuality: Timbre, Text, and Technology in Recorded Poetry."

À partir du travail pionnier de poètes et de chercheurs tels que Charles Bernstein, Garrett Stewart, Jonathan Sterne, et Jean-Luc Nancy, l'analyse de la poésie enregistrée que je propose dans cette communication est le mieux illustrée par la métaphore de la tresse. Les objets phono-textuels – qui, comme cette conférence le montre amplement, prennent beaucoup de formes différentes et existent à bien des échelles – tressent caractéristiquement trois composantes : le *timbre*, le *texte* et la *technologie*. Au singulier : une voix, un script, un appareil d'enregistrement. Au pluriel : des voix, des scripts, des appareils. Qu'arrive-t-il quand nous revisitons les catégories héritées de la poétique de l'imprimé, qui vont du formalisme le plus granulaire à des analyses larges de formations sociales d'ensemble, en mettant le phono-texte au premier plan ? Quels nouveaux objets, quels nouveaux concepts, et quelles nouvelles pratiques méthodologiques pourrions-nous découvrir et construire en tant que chercheurs phono-textuels ? Dans cette communication j'examinerai certaines des plus intéressantes convergences et divergences entre la poétique traditionnelle (qui a tendance à taire la dimension du timbre dans la pratique poétique) et la discipline émergente, hybride, des études sonores (qui tendent à ignorer la pratique poétique). J'examinerai une poignée d'affirmations qui pourraient être fructueuses pour la recherche phono-textuelle à venir, à savoir : (1) le poème pré-edisonien est déjà un mécanisme d'enregistrement. (2) Un enregistrement sonore est une forme de publication (souvent non-reconnue). (3) La « scène » que le poète construit pour une lecture donnée est un objet herméneutique aussi riche qu'une publication imprimée. (4) La circulation d'enregistrements sonores peut jouer un rôle critique dans la formation de mouvements poétiques, de groupes, de coteries. (5) La distinction classique de Lévi-Strauss entre *bricoleur* et *ingénieur* peut nous faire mieux comprendre la différence essentielle dans les pratiques d'enregistrement, entre les amateurs qui procèdent à des enregistrements sur le terrain (sans toujours avoir accès à des pratiques et des ressources de « pointe ») et les experts qui procèdent à des enregistrements en studio. (6) Maintenant que nous numérisons les archives sonores analogiques et les complétons grâce à des bases de données numériques, les instruments d'analyse prolifèrent : lesquels méritent notre attention ?

**Steve Evans** est né en 1965 et a grandi dans le New Jersey et en Californie. Il a fait ses études à l'université de San Diego et à Brown. Depuis 1999 il enseigne la poésie et la poétique à

l'université du Maine à Orono où il dirige également la National Poetry Foundation, coordonne la New Writing Series et anime le site Third Factory. Ses critiques ont paru dans *The Nation*, *The Baffler*, *The Poker*, *Aerial*, *Jacket*, *Qui Parle*, et dans ses propres "Notes to Poetry". En 2001, il a dirigé le volume *After Patriarchal Poetry: Feminism and the Contemporary Avant-Garde*. Il prépare actuellement un ouvrage qui s'intitulera *The Poetics of Phonotextuality: Timbre, Text, and Technology in Recorded Poetry*.

#### **Table ronde animée par Céline Pardo**

avec William Chamay (Centre Georges Pompidou),  
Pascal Cordereix (Bibliothèque Nationale),  
Eric Giraud (centre international poésie Marseille),  
Emmanuelle Leroyer (Printemps des poètes)  
Claude Mussou (Institut National d'Audiovisuel).

#### **Camille Bloomfield (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle ; Usages Des Patrimoines Numérisés)**

##### **« À nous ! Créer l'archive sonore en direct? »**

Dans la lignée des travaux qui mêlent proposition critique et pratique créative, parfois nommés « ficto-critique » ou « critique créative » (voir le colloque « Lire pour faire » à Paris 3 en juin 2016), autrement dit dans l'espoir d'assouplir les lignes qui séparent encore trop souvent le monde universitaire de celui de la création, il s'agira d'expérimenter une action-recherche qui tente un retour quasi-instantané sur les propos du colloque, à partir des mots-mêmes qui auront été prononcés, en une sorte de conclusion ouverte et polyphonique. Cette action-recherche sera permise par la manipulation de l'objet qui sera au cœur des réflexions, et qui sera ici mis en abyme : l'archive sonore de poésie. Le contenu de l'intervention, construit en effet à partir de l'enregistrement qui sera fait du colloque, et sa forme (montage, dispositif technique, moyens de diffusion, durée) seront en grande partie déterminés par l'événement, dans une tentative de cut-up à vocation critique.

Ce projet s'inscrit dans une série de travaux poétiques qui mêlent généralement une structure contrainte, un dispositif multimédia, et une version orale souvent déclinée en lecture-performance, incluant parfois de l'improvisation. Ces travaux sont notamment diffusés sous des formes diverses sur les réseaux sociaux (voir par exemple la chaîne Youtube [www.youtube.com/c/CBloomfield](http://www.youtube.com/c/CBloomfield) et le compte Instagram @clebilingue).

**Camille Bloomfield** est PRAG à l'Université Paris 13 et chercheuse associée à l'UMR Thalim de Paris 3. Spécialiste de l'Oulipo (voir notamment : *Oulipo*, Gallimard/Editions de la BnF, 2014) et co-fondatrice de l'Outranspo (Ouvroir de translation potencial), elle est aussi l'auteure de plusieurs traductions de poésie publiées à l'Atelier de l'Agneau (H.D. Thoreau, Patrizia Valduga, Mariangela Gualtieri, Lily Robert-Foley). En tant que poète, elle s'est produite dans divers manifestations (Le printemps de la traduction, La nuit remue, le Salon L'autre livre...) et a publié dans des revues telles que *Chroniques errantes et critiques*, *L'intranquille*, [Remue.net](http://Remue.net), *Mudlark*, *Omnia Vanitas Review*, *Drunken Boat*...

In the wake of works which mingle critical analysis and creative practice (see the colloquium "Lire pour faire", Paris, June 3<sup>rd</sup> 2016), in other words in the hope of softening the persistent divide between the academic world and the creative sphere, a performance/research will be experimented, so that the talks during the colloquium will be almost instantly reexamined, using the very own words which will have been pronounced, in a kind of open and

polyphonic conclusion. This performance-research will be possible thanks to the manipulation of the very object at the core of the conference, and which will be placed into a *mise en abyme*: recorded poetry. The content of this intervention, made from the recording of the colloquium, and its shape (editing, technical apparatus, means of diffusion, length), will be in large part dependent on the event; an attempted cut-up with an exegetical aim.

This project belongs to a series of poetical works which mingle a structural constraint, a multimedia apparatus, and an aural version often manifested as a reading-performance, sometimes including improvisation. These works are broadcast in different forms through social networks (see for instance Youtube [www.youtube.com/c/CBloomfield](http://www.youtube.com/c/CBloomfield) and the account Instagram @clebilingue).

**Camille Bloomfield** is PRAG at Université Paris 13 and associate researcher at UMR Thalim at Paris 3. A specialist of the Oulipo (see: *Oulipo*, Gallimard/Editions de la BnF, 2014) and co-founder of Outranspo (Ouvroir de translation potencial), she is also the author of several poetic translations published at l'Atelier de l'Agneau (H.D. Thoreau, Patrizia Valduga, Mariangela Gualtieri, Lily Robert-Foley). As a poet, she has performed at different venues (Le printemps de la traduction, La nuit remue, le Salon L'autre livre...) and has published in reviews such as *Chroniques errantes et critiques*, *L'intranquille*, [Remue.net](http://Remue.net), *Mudlark*, *Omnia Vanitas Review*, *Drunken Boat*...

Traduction | Translation: Yann Rucar



## Appel à communications

Si la poésie n'a jamais cessé d'être dite, la possibilité d'enregistrer et de réentendre les lectures et récitations de poèmes, en particulier celles des auteurs, de fixer et de transmettre l'éphémère de leur voix vive, constitue une mutation médiatique majeure pour le genre poétique : les poètes découvrent d'abord l'étrangeté de leur propre voix, travaillent pour certains à des poèmes conçus pour ces nouveaux supports ; on entend avec stupeur et émotion la voix d'un poète, on découvre le poème autrement que sur la page ; se développent de nouveaux modes d'édition de la poésie (on l'écoute plus qu'on ne la lit, un marché se constitue, etc.). La vogue des lectures publiques et plus récemment la révolution numérique n'ont fait que renforcer ces tendances, tout en faisant aujourd'hui du poème oralisé (et du poème sonore) un objet souvent transmédiatique.

Le corpus dont nous disposons aujourd'hui, depuis plus de cent ans que les enregistrements existent, est donc gigantesque et très hétérogène, que ce soit en termes de supports (mécaniques, magnétiques, optiques, numériques) ou de sources (émissions de radio ou de télévision, enregistrements phonographiques, lectures scéniques, lectures privées, etc.). Or il ne fait encore l'objet, même partiellement, que de rares études, du moins en France. Qui répondra aux appels des poètes et hommes de radio Jean Tardieu ou Claude Royet-Journoud, qui invitaient les chercheurs, l'un à analyser les « lignes de la voix » des écrivains, l'autre à réaliser « des études sur la façon dont lisent les écrivains » ? Par ailleurs, en quoi les enregistrements sonores changent-ils notre conception de ce qu'est un poème ? De même que la critique génétique a rappelé qu'il existait de multiples états d'un texte (brouillons, publication en revue, éditions aux formats variés), les archives sonores offrent une autre réalisation (et parfois plusieurs) d'un « même » poème, et mettent les chercheurs au défi d'inventer l'approche et l'outillage critiques adéquats pour les commenter.

Aux États-Unis, où la renaissance de la lecture publique a eu lieu dès 1955, la création d'archives de poésie en ligne (avec Pennsound et UbuWeb notamment) a changé les habitudes de recherche, d'enseignement et la façon dont la poésie est abordée. Fondé en 2003 au sein de University of Pennsylvania, Pennsound propose ainsi plus de 40000 fichiers audio et 1000 fichiers vidéo à consulter ou à télécharger gratuitement, et comptabilise plus de 6 millions de téléchargements annuels. Créé par (et pour) des poètes, des chercheurs et des enseignants, le site fournit également l'information nécessaire à la contextualisation et à la compréhension de ces archives. Né de l'initiative d'un collectionneur passionné, le site UbuWeb rassemble quant à lui un ensemble impressionnant d'archives sonores, cinématographiques et écrites des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle ; sous l'effet de la numérisation, la poésie s'y trouve d'emblée en dialogue avec les autres disciplines artistiques.

En 2010, la Bibliothèque du Congrès et le Council on Library and Information Resources ont publié un [rapport](#) contenant les conclusions d'une très vaste enquête consacrée aux archives sonores. Intitulé « Conservation des enregistrements sonores aux États-Unis : un héritage national en danger à l'ère du numérique », ce rapport met en lumière un cercle vicieux qui retarde 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. En 2015, après une enquête destinée à inventorier les fonds d'archives sonores menacés en Grande-Bretagne ([UK Sound Directory](#)), la British Library a lancé le programme [Save our Sounds](#) pour préserver ces fonds et les mettre à disposition en ligne. Lancé en 2014, le programme [Europeana Sounds](#) vise à rendre un million

de documents sonores accessibles d'ici 2017 sur Europeana, la bibliothèque numérique européenne.

L'une des ambitions de ce colloque est de **précipiter une prise de conscience de la part des institutions françaises quant à la nécessité de préserver et de valoriser ce patrimoine oral de poésie, et d'encourager à un travail d'identification et de recension des collections, de dépouillement et de numérisation.** Le colloque voudrait aussi être l'occasion de **réfléchir de façon pratique à ce chantier.** Car nous sommes convaincus que les archives sonores et audio-visuelles ont beaucoup à apporter à la connaissance et à la transmission de la poésie.

Nous invitons donc les participants à s'interroger sur les modes de production, de conservation ainsi que sur les différentes utilisations des archives sonores et audio-visuelles de poésie, à travers des études de cas pris dans la poésie francophone et anglophone. Ces études de cas pourront porter sur des poètes, mais également sur des collections : archives de la Parole, archives de la Phonothèque nationale, archives de la radio-télévision publique, archives privées, archives émanant d'autres institutions comme les musées, théâtres, associations, etc.

Quelques pistes de réflexion supplémentaires :

- Qu'est-ce qu'une archive de poésie ? Comment passe-t-on de la trace sonore/filmique à l'archive (question de la patrimonialisation) ?

- Quelle place donner aux archives ? Comment juger si elles relèvent de l'œuvre ou du document ? Toutes les archives se valent-elles ? Y a-t-il lieu d'opérer un tri, une hiérarchisation des traces à archiver ?

- Quelle place les poètes eux-mêmes accordent-ils à l'archive sonore ou audiovisuelle ? Quels sont les effets rétroactifs des enregistrements sur les poètes ? Sur leur façon de lire en public ou de composer ?

- Quelle différence y a-t-il entre une archive radiophonique et l'enregistrement d'une lecture publique ?

- Quelle différence y a-t-il entre une archive sonore et une archive audiovisuelle ?

- Quel usage faire des archives sonores dans la recherche ? Que nous apprend l'écoute du poète lisant son poème ? Comment décrire une voix, analyser une diction ? Comment comparer divers enregistrements d'un même poème ? Que peuvent nous apprendre des logiciels de reconnaissance sonore (cf. le projet High Performance Sound Technologies for Access and Scholarship (HiPSTA)) ?

- Quels sont les usages pédagogiques (possibles, effectifs...) des archives sonores et audio-visuelles ?

- Quels sont les usages créatifs des archives sonores et audio-visuelles de poésie ? (art du recyclage, montage radiophonique, reprise (*cover*), *sampling*...) Et ceux-ci posent-ils des questions de droit ?

- Quelle est la place de l'archive sonore dans l'édition de poésie (disques, livres-disques ; livres augmentés...) ?

- Quelles sont les conséquences de la mise en ligne d'archives sonores de poésie pour le livre et l'édition en général ? L'accès gratuit à des ressources sonores en ligne se fait-il au détriment du livre ou reconduit-il l'internaute au livre ?

## Call for papers

While poetry has always been recited, the possibility of recording and listening to poets read and perform, of preserving the transience of their voices, constitutes a major evolution in how we understand the mediums of poetry. Poets encounter the strangeness of their own voice; some venture to create poems for these new recording devices; readers are stunned or moved to discover the voice of a familiar poet. The new medium of recorded poetry becomes the occasion for a renewed encounter with the poem; new modes of publication, new habits, new markets develop: in addition to being read, poetry can be listened to, viewed online. The revival of the poetry reading and the advent of the digital era both contributed to multiplying the mediums in which the poem is encountered.

Sound-recording technologies have existed for over a century and the material accumulated is enormous and extremely heterogeneous, both in terms of carriers (mechanical, magnetic, optical, digital) and sources (phonographic collections, radio and television broadcasts, reading series, private collections...). But too little has been made, at least in France, of these vast resources. Will scholars respond to Jean Tardieu's and Claude Royet-Journoud's instigations? These two poets who also worked for the French radio urged researchers, one to analyze "the lines of the voice" and the other to study "how writers read". More broadly, how do sound recordings modify our conception of what a poem is? Just as genetic criticism reminded us that there are multiple states of a text (drafts, magazine publication, various editions and reprints), sound archives offer another (and sometimes many) versions of the "same" poem, challenging scholars to invent the adequate approach and critical tools to comment upon them.

In the United States, where the revival of the poetry reading dates back to the mid-1950s, the creation of online archives of poetry (chiefly with Pennsound and UbuWeb) is changing how poetry is researched, taught and encountered. Founded in 2003 within the University of Pennsylvania, and now holding over 40.000 audio files and 1000 video files, the Pennsound website has over 6 million downloads each year. Created by and for poets, scholars and teachers, the website also aims to provide the necessary information to contextualize and make sense of these documents. Started by a enthusiastic collector, UbuWeb documents twentieth century avant-garde movements with an impressive gathering of sound, film and text archives, with digitization helping to set poetry in dialogue with other artistic fields.

In 2010, the Library of Congress and the Council on Library and Information Resources published a report entitled [\*The State of Recorded Sound Preservation in the United States: A National Legacy at Risk in the Digital Age\*](#) which pointed to a vicious circle endangering the preservation of sound archives: "If cataloguing and collection descriptions do not exist, potential users cannot become aware of materials of research value and will not make use of the collections. Low use statistics may argue against obligation of resources to the collections by library and archives administrators, and so on." In 2015, after a national audit of sound archives around the country to identify threatened collections ([UK Sound Directory](#)), the British Library is launching an ambitious 15-year [Save our Sounds](#) program to preserve Britain's sounds and make them available online. Launched in 2014, the [Europeana Sounds](#) program is aiming to make one million audio recordings available on Europeana, the European digital library, by 2017.

One of the aims of this conference is to promote an awareness on the part of French institutions of the need to preserve and make available this oral heritage of poetry,

to engage in the identification and inventory of collections, their analysis and digitization. The conference hopes to bring together scholars, library and archives administrators (and possibly owners of private collections) to discuss this project in very practical ways: the scholars' needs, the archives' financial, legal or human constraints.

We invite speakers to reflect on the production, preservation and uses of audiovisual archives of poetry through case studies of francophone or anglophone poetry. These case-studies may concern poets or collections: [archives de la Parole](#), archives de la Phonothèque nationale, broadcasting archives, private or public collections, [Naropa Poetics Audio Archive](#), the [Poetry Project's Archive](#), [British Library](#), [Poetry Archive](#), [Archive of the Now](#), etc.

Additional questions to consider might include:

- How does a recording take on archival status? How does it become heritage?
- What status should be given to sound-recordings? Are they works in their own rights or documentation? Is the value of all recordings the same? Should one prioritize which recordings to preserve?
- How important are audio/video recordings to poets? Do these recordings have feedback effects on how a poet reads, performs or composes?
- What is the difference between the recording of a live reading and the recording of a radio program?
- What is the difference between an audio recording and a video recording?
- What uses can poetry scholars make of audio/video archives? What does listening to a poet tell us? How can a voice be described, a delivery analyzed? How does one compare various recordings of the same poem? How can new technologies facilitate accessing and analyzing spoken word recordings (see [High Performance Sound Technologies for Search and Analysis \(HiPSTAS\)](#)):
  - What pedagogical uses can teachers make of audio/video recordings of poetry?
  - What creative uses can be made of audiovisual recordings of poetry? (editing, sampling, recycling, covers)? Do these uses pose specific rights issues?
  - What is the place of sound recordings in poetry publishing (records, books+CDs)?
  - What are the consequences of the growing online availability of audio/video archives of poetry for the book and publishing in general? Do internet users with free access to online resources turn away from books or come back to books?