



HAL
open science

Imaginer un paysage sonore du passé Le processus de création des Sons de l'arrière par le collectif

Micro-sillons

Séverine Leroy

► To cite this version:

Séverine Leroy. Imaginer un paysage sonore du passé Le processus de création des Sons de l'arrière par le collectif Micro-sillons. Presses Universitaires de Rennes. Paysages sensoriels, 2019, 9782753576964. hal-04243610

HAL Id: hal-04243610

<https://hal.science/hal-04243610v1>

Submitted on 23 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Ce chapitre d'ouvrage figure dans le livre *Paysages sensoriels*, Véronique Mehl et Laura Péaud (dir), Presses universitaires de Rennes, 2019

**Imaginer un paysage sonore du passé :
Le processus de création des *Sons de l'arrière* par le collectif Micro-sillons**

Séverine LEROY

Le Groupement d'Intérêt Public *La Mission du Centenaire*, constitué pour organiser et coordonner les différentes manifestations en lien avec les commémorations de la Grande Guerre, a révélé encore une fois combien les archives étaient susceptibles de devenir un matériau pour la création. Dans ce cadre, de nombreuses actions se sont déroulées sur le territoire français comme dans plusieurs pays concernés par le conflit. C'est dans ce mouvement événementiel que les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine ont développé des actions scientifiques et culturelles qui se sont essentiellement concentrées sur les bouleversements de la vie quotidienne dans un département de l'arrière. Parmi les différentes réalisations, figure la création sonore *Les sons de l'arrière*¹ composée par le collectif Micro-sillons en 2015. Le pari était alors de proposer un voyage sonore dans la vie quotidienne des bretons au cours des quatre années que dura la Première Guerre mondiale en s'appuyant essentiellement sur des fonds d'archives².

L'enjeu de cette contribution est de présenter une démarche de création inscrite dans une dynamique de valorisation du patrimoine par la création sonore et de vérifier comment un tel projet participe d'une construction imaginaire des paysages sensoriels du passé. Nous commencerons par expliciter le processus en revenant sur les modalités de collaboration avec les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine. Nous verrons ensuite comment notre méthode implique une transposition matérielle et un déplacement de l'archive et les questions engendrées par ces modifications. En dernier instant, nous soulèverons des questions sur les enjeux épistémologiques de ce nouveau champ de recherche.

La démarche de création

Le fonds d'archives sur lequel nous avons travaillé ne contenait pas de documents sonores. Par conséquent, nous avons très rapidement relié notre pratique à celle des historiens attentifs à l'environnement sonore antérieur aux enregistrements tels qu'Arlette Farge³, Alain Corbin⁴ ou encore Jean-Pierre Gutton⁵ qui ont chacun ouvert la voie au développement d'une

¹ A. KROPOTKINE, S. LEROY, G. OLLIVIER, *Les sons de l'arrière*, Archives départementales d'Ille-et-Vilaine, Collectif Micro-sillons (prod.), 2015, 35'12 min.

² E. JORET, Y. LAGADEC (dir.), *Hommes et femmes d'Ille-et-Vilaine dans la Grande Guerre*, Rennes, Conseil Général d'Ille-et-Vilaine, 2014.

³ A. FARGE, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Montrouge, Bayard, 2009 et A. FARGE, entretiens avec Jean-Christophe Marti, *Quel bruit ferons-nous ?* Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.

⁴ A. CORBIN, *Les cloches de la terre : Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2013.

⁵ J.-P. GUTTON, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

lecture auditive des archives imprimées⁶. Arlette Farge a ainsi développé une approche particulière des archives judiciaires de Paris au XVIII^e siècle dans laquelle elle porte son attention au caractère sonore de la vie. Cette orientation permet, selon elle, de faire entendre la vie des hommes et femmes qui, ne sachant pas écrire, n'ont pas laissé de traces directes dans les archives :

« On se situe dans une société orale, non lettrée, pour les gens les plus démunis (qui vont des plus pauvres jusqu'à certains artisans, qui quelques fois savent juste signer). J'ai pensé que la voix était le moyen de communication, le rapport du corps au corps, le moyen de faire des embauches, de parler, de discuter. C'était aussi une façon de montrer une population qu'on n'imagine pas, c'est-à-dire dont on imagine rarement qu'elle n'a pas l'écrit, et que, par conséquent, l'oral est sa première façon de s'interposer au monde, de communiquer avec le monde. [...] Le XVIII^e siècle est très sonore, comme le disent tous les voyageurs qui arrivent sur les hauts de Saint-Cloud ou d'ailleurs, et qui entendent une cacophonie absolument incroyable faite de paroles, de cloches, des trompettes... Mais il y a surtout une espèce d'oralité absolue, puisqu'on vit dehors, d'une part, et puisque, d'autre part, on ne peut pas non plus faire aucun traité, aucune embauche, aucun contrat sans que ce soit accompagné de gestes de la main⁷... »

À la différence des historiens qui ont témoigné par leurs recherches de paysages sonores à partir de l'écrit et par les moyens de l'écrit, notre démarche visait à produire une proposition sonore capable de faire surgir le son depuis le papier. Il s'agissait dès lors de focaliser notre attention sur les documents imprimés – comprenant aussi bien des textes que des images et des photographies – qui témoignaient de l'environnement sonore et qui étaient à même de susciter une composition. Il faut ici préciser que notre démarche s'est d'emblée affirmée dans la dynamique de la création et de l'imaginaire sensible. Nous n'avons pas cherché la recomposition fidèle des ambiances sonores qui caractérise la pratique de Mylène Pardoën⁸ dans le projet Bretez et qui est inspiré des travaux de Robert Murray Schafer⁹. Le projet *Les sons de l'arrière* s'empare plutôt de l'archive comme un matériau d'écriture pour un récit. Cependant nous ne situons pas pour autant ce dernier dans le champ de la fiction, aucun personnage ni situation n'a été inventé. La narration a été construite par le montage des archives sélectionnées. Elle peut être caractérisée comme une narration fragmentée qui découpe la création en thématiques et suit le conflit de manière chronologique : ouverture avec la mobilisation générale, fermeture avec la démobilisation. À partir de cette démarche, quel processus avons-nous mis en œuvre dans la modalité de collaboration avec les archivistes, la recherche de documents et les choix d'écriture ?

Comme l'indique Simon Côté-Lapointe, compositeur, archiviste et auteur de plusieurs créations manipulant des archives, « l'archiviste est souvent la personne qui connaît le mieux

⁶ On utilise ici le terme d'imprimé en qualité de support et non tel que le définit Arlette Farge qui pose une nette distinction entre l'archive et l'imprimé : « L'imprimé est un texte intentionnellement livré au public (...) Rien à voir avec l'archive ; trace brute de vies qui ne demandaient aucunement à se raconter ainsi, et qui y sont obligées, parce qu'un jour confrontées aux réalités de la police et de la répression. » A. FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 12.

⁷ A. FARGE *et al.*, « Une véritable historienne » : voir et entendre sous le contrôle du document », *Littérature*, 166, 2012, en ligne.

⁸ M. PARDOËN, « Archi'sons : la valorisation d'archives par le sonore », journée d'étude *Valoriser les archives, diffuser les savoirs : dynamiques de partage et méthodes innovantes* organisée par l'AedAmu (Association des étudiants et diplômés en archivistique d'Aix-Marseille Université), 27 novembre 2014, <https://sites.google.com/site/cvpardoen/>

⁹ R. M. SCHAFER, *Le paysage sonore*, Marseille, Wildprojet éditions, 2010 (1977).

ses archives –, il apparaissait donc conséquent de les impliquer dans la sélection¹⁰ ». De même qu'Yvon Lemay souligne combien « face à ce nouveau type d'exploitation qu'est l'utilisation des archives à des fins de création, et à l'ampleur qu'il a connue au fil des ans [...] les archivistes sont appelés à collaborer avec le milieu artistique¹¹ ».

Dans le cas de notre production, la collaboration avec les archivistes a été menée à plusieurs niveaux tout en laissant une grande liberté à l'équipe de création. Par exemple, le rapport rythmique et musical avait été envisagé dès les premiers échanges avec le directeur des Archives qui trouvait là une valorisation sensible des archives pour un public élargi.

En ce qui concerne les premiers temps du projet, les différents niveaux de collaboration se sont déclinés de la manière suivante :

Premier temps : conception d'un cahier des charges avec le directeur

Lors du premier rendez-vous consacré à la définition du projet, il s'est agi de vérifier les pistes d'exploration des archives dans la dynamique d'une production sonore. Nous avons alors présenté la méthode que nous souhaitions expérimenter à savoir une lecture interprétative des documents imprimés dans le sillage de l'histoire sensible et des travaux menés par Arlette Farge sur les archives. Une fois établie cette base d'investigation, nous avons réfléchi ensemble à tous les thèmes majeurs que la création pourrait investir et qui avaient été traités dans les travaux scientifiques¹² et la publication *Hommes et femmes d'Ille-et-Vilaine dans la Grande Guerre*. L'enjeu n'était pas d'ouvrir de nouvelles pistes de recherche mais de produire un contenu de médiatisation à destination de tous publics dans la perspective d'une diffusion aux Journées Européennes du Patrimoine et d'accompagner l'exposition « 14-18. Le Front, l'Arrière, la Mémoire » sur l'ensemble du territoire d'Ille-et-Vilaine ». Le projet a abouti à une création unique d'une durée de 35 minutes. Néanmoins, au départ, il était question de réaliser plusieurs créations courtes d'une dizaine de minutes dont chacune devait aborder un thème. Deux axes principaux et composés d'épisodes devaient ainsi être traités. Le premier axe s'organisait autour de la vie à l'arrière et était composé des trois univers suivants : « Enfants de la Patrie », « Machines arrière(s) » et « Allers-Retours ». Le second axe devait être consacré à l'après-guerre et la mémoire et abritait deux univers : « Le cénotaphe » et « La mémoire ». Ces capsules devaient alors faire l'objet d'un parcours sonore scénographié sous forme de cloches, panneaux de diffusion ou écoute au casque. Cela impliquait donc une articulation entre la conception sonore et la mise en œuvre de la scénographie de l'exposition désignée précédemment. Cette voie n'a pas pu être menée à bien et son abandon désigne une possible zone de réflexion pour les établissements patrimoniaux du point de vue de l'articulation entre les prestataires. Ainsi, des univers sonores proposés initialement pour une exposition est née une seule création indépendante qui se diffuse alternativement en marge ou en

¹⁰ S. COTE-LAPOINTE, « Créer à partir d'archives », dans Y. LEMAY, A. KLEIN (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique, Cahier 2*. Montréal, QC, Université de Montréal, EBSI, 2015, p. 62 et « Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins », dans Y. Lemay, A. Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, Montréal, Université de Montréal, EBSI, 2014, p. 60-83.

¹¹ Y. LEMAY, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », dans Y. LEMAY, A. KLEIN (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique Cahier 1*. Montréal, EBSI, 2014, p. 8-9.

¹² « La Grande Guerre des Bretons : Vécu(s) ; Expérience(s), Mémoire(s) – 1914-2014 », colloque organisé par le Centre de recherches historiques de l'Ouest et le Centre de recherche des écoles de Saint-Cyr Coëtquidan, Rennes et Saint-Cyr Coëtquidan, 14 et 15 mai 2014.

accompagnement de l'exposition qui devait l'héberger. Les thématiques alors évoquées se sont fondues dans un scénario qui a été modifié par les documents consultés et intégrés dans la composition.

Second temps : sélection des documents par une assistante de conservation du patrimoine, entretien avec un conservateur et découverte des documents.

À partir du moment où le directeur nous a assuré de la collaboration de ses équipes, nous avons demandé une sélection d'archives retenues pour leur capacité à évoquer le paysage sonore des Bretons pendant la Grande Guerre. C'est précisément la démarche qui a été appliquée par une assistante de conservation nous permettant ainsi de ne pas nous perdre dans une masse évidemment très importante de sources. Le premier jour de notre consultation, nous avions à notre disposition un chariot comprenant des boîtes d'archives et une liste indiquant des cotes vers lesquelles la personne nous indiquait d'aller. Nous avons commencé par prendre connaissance de ces documents en cherchant à nous immerger dans un imaginaire sonore en lien avec les thématiques recherchées puis nous avons rapidement vagabondé dans différents sentiers ouverts par le potentiel de création de nombreux documents. Cette prise de contact avec le passé qui surgissait des archives était essentielle en ce qu'elle nous permettait de nous imprégner du sujet de façon à faire ressortir deux niveaux de lecture : un tableau de l'environnement sonore en rupture avec ce qu'il pouvait être avant l'entrée en guerre d'une part, des fragments de vies qui habiteraient ce tableau et que allions animer pour faire émerger des voix d'autre part. Quels étaient ces éléments qui indiquaient une rupture du paysage sonore précédent l'état de guerre ? Nous avons relevé l'accroissement du trafic ferroviaire impliquant une modification de l'environnement sonore dans le quartier de la gare de Rennes, la présence des animaux réquisitionnés dans l'espace public des villes et places de village, la transformation du parc public du Thabor en champs dédié à la culture des légumes, les manifestations des *munitionnettes* et enfin l'occupation de tous les établissements d'enseignement rennais pour les soins des blessés.

Cette phase préparatoire à notre venue est suffisamment rare pour être signalée car la démarche peu commune qui est la nôtre assigne à l'archiviste un rôle qui allie sa grande connaissance des archives à une approche à visée artistique. C'est ce type d'alliance assez nouvelle que les travaux d'Yvon Lemay, et la thèse d'Anne Klein en particulier, ont abordé dans le cadre du projet « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » à l'École de bibliothéconomie et des sciences de l'information de l'université de Montréal :

« En portant l'attention sur les artistes comme usagers des archives, on se rend compte que les utilisations se multiplient hors des services d'archives. Les artistes qui ont recours aux archivistes ou qui travaillent en collaboration avec eux sont plutôt rares. Les pratiques les plus courantes étant l'accumulation de documents épars ou l'utilisation d'archives personnelles et familiales¹³. »

À partir de la première sélection combinée à un entretien sur les aspects saillants de la vie des civils, nous avons enquêté dans les documents pour saisir ce qui serait le plus à même de susciter une composition sonore tout en gardant une valeur de récit de la vie quotidienne et judiciaire. Les archives retenues dans ce deuxième mouvement ont ensuite été triées en fonction de leur capacité à s'articuler dans le récit chronologique des quatre années de conflit. À titre d'exemple, ont été retenus les types d'archives suivants :

¹³ A. KLEIN, « Approche dialectique et exploitation artistique », École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, thèse de Ph.D., sous la direction d'Y. Lemay, soutenue en 2014, p. 224.

- Les archives de police pour la récurrence des documents attestant d'une surveillance très importante de la population : des affaires d'espionnage et de complicité avec l'ennemi à la surveillance de la montée des militantismes pacifistes sans oublier celle de la revendication du droit des femmes

- Les archives religieuses et notamment le bulletin de la paroisse de la Guerche véhiculant des nouvelles du front et les mouvements d'allers retours des poilus.

- Les archives journalistiques avec des extraits de *L'Ouest Éclair* qui relataient les accidents dans les usines et les grèves.

- Un recueil d'archives municipales de Vitré qui informe sur les mouvements de la vie quotidienne de la commune avec les différents accueils de réfugiés, la présence des prisonniers, les offres d'emploi de l'armée et les multiples réquisitions.

- Les archives de la ville de Rennes comprenant des discours d'élus, l'organisation d'une réception de la délégation de l'armée américaine avec un discours du général américain Charles P. Summerall.

- Des correspondances privées comme la lettre de la petite Liliane F. à son père Armand ou des extraits d'une correspondance amoureuse.

Une fois cette « matière première » réunie, est venue l'étape d'écriture d'un scénario capable de révéler comment la guerre a modifié divers aspects de la vie quotidienne. À la lecture de l'ensemble des archives, des lignes de force sont apparues qui ont permis de construire une dynamique sonore : il s'agissait de récurrences, de thèmes qui revenaient tout au long des quatre années et qui évoluaient au fil du temps. De la sorte, nous pouvions saisir une rythmique intéressante pour la composition sonore. Les lignes de force que nous avons décelées et intégrées dans la création sont les suivantes :

- Les allers et retours entre le front et la vie à l'arrière ont été traduits par la récurrence des trains.

- L'évolution de la vie des femmes et leur entrée dans une économie qui ne se limitait plus à la sphère domestique qu'elle soit rurale ou urbaine.

- Les nombreuses réquisitions et le traitement des récoltes aussi bien que des animaux et la surveillance de la population.

Outre ces principales zones traitées dans leur évolution, nous avons abordé de nombreux autres aspects tels que la présence des hôpitaux militaires, la rééducation des mutilés, les arsenaux et leurs accidents, les conditions de vie des fermières, l'effort de guerre et la mise en place d'une économie municipale à Rennes.

La création sonore a donc été élaborée à partir d'une enquête dans les archives et son principe narratif a été organisé exclusivement à partir des archives sélectionnées. Il ne s'agissait pas d'une hybridation qui aurait placé des documents d'archives aux côtés d'un récit fictif : tout est gouverné par l'archive et sa puissance d'évocation sonore. De ce point de vue, notre processus est proche de la démarche adoptée par Simon Côté Lapointe dans son projet *Montréal et la Grande Guerre*¹⁴ : « En devenant le matériau et le sujet, les documents d'archives prendraient donc une place centrale dans la création. Ils ne seraient pas en périphérie du propos, mais constitueraient le point de départ d'où s'engendrerait le reste de l'œuvre¹⁵. » Mais, à la différence de S. Côté-Lapointe qui a utilisé la matérialité d'origine de l'archive pour ensuite la manipuler dans son processus créatif, nous ne disposions pas d'archives sonores. On est donc en droit de s'interroger sur la provenance des sons qui composent la création et il convient dès

¹⁴ <http://archivesdemontreal.com/2015/05/14/montreal-et-la-grande-guerre-une-creation-audiovisuelle-de-simon-cote-lapointe/>

¹⁵ S. COTE-LAPOINTE, art. cit., p. 59.

lors d'aborder la transposition médiatique opérée sur les archives qui, de l'état d'imprimé, sont passées à celui de sonore.

Transposition matérielle et déplacement de l'archive

L'enjeu était donc de composer une œuvre sonore et de raconter des éclats de vie quotidienne des hommes et des femmes dans un département de l'arrière avec, pour seules sources, des archives imprimées. Dès lors, plusieurs voies de transposition ont été empruntées. La première a consisté en une oralisation de la matière imprimée par la voix d'acteurs. La seconde en une composition sonore mêlant des chansons et témoignages sur la période concernée, des bruitages et phrases instrumentales. Ces deux options s'inscrivent dans un geste artistique et une approche créatrice de la matière archivistique. Nous n'avons aucune ambition de recomposition fidèle d'un paysage sonore que nous n'avons pas connu et dont nous n'avons pas de traces sonores. Si nous n'avons que très peu pratiqué une hybridation entre les mots de l'archive et les mots d'une écriture fictionnelle, nous en avons cependant appliqué une dans la composition sonore. En effet, le réalisateur par ailleurs musicien, développe une approche des sons qui s'inscrit dans une esthétique d'hybridation. L'enjeu étant de ne pas produire une illustration naturaliste de l'environnement sonore mais une approche plasticienne et dramaturgique du son. L'espace sonore fut alors travaillé pour produire du sens et une impression physique : nous avons allié le travail des comédiens à une texture musicale sensible comme en témoigne la séquence sonore consacrée aux hôpitaux militaires temporaires et à la thématique de l'effort de guerre¹⁶. Dans cet extrait le réalisateur compose un univers sonore où sont associés des bruitages, la voix de la comédienne et une phrase instrumentale. Le rapport rythmique et musical de cette séquence est révélateur de l'enjeu du projet et témoigne combien nous ne cherchions pas une composition naturaliste mais une dramatisation expressionniste à même de provoquer des réactions sensibles. Ainsi, la colonne vertébrale de la création est assurée par le montage de mots prélevés dans les archives mais le tissu organique qui relie ces éléments est assuré par une création sonore inédite. L'extrait que nous avons cité permet d'entendre combien l'archive se trouve modifiée par son intégration dans la création. De fait, le rapport que nous entretenons à l'égard de la source n'est aucunement « sacralisé » et bien que l'intention ne soit pas de détourner l'archive, elle est cependant de la déplacer. De quels déplacements s'agit-il ?

La composition d'une création nécessite un travail d'adaptation entre la source brute et sa mise en récit. L'adaptation a pris plusieurs formes parmi lesquelles le découpage et le montage de plusieurs documents dans un souci de dynamique du récit et de l'interprétation des comédiens. L'autre forme d'adaptation a consisté en une réécriture ponctuelle lorsque certains faits relatés dans des sources secondaires n'avaient pas été repérés dans les archives. Il en ressort un écart esthétique entre une langue de l'archive et une langue poétique ainsi qu'en témoigne les séquences¹⁷ relatives au traitement des animaux réquisitionnés, à l'économie municipale et aux besoins en nourriture pour la population, les prisonniers et les réfugiés. L'écriture sonore, la mise en voix des archives avec adaptation (découpage, montage en alternance) et réécriture rapproche peut-être cette création sonore de l'esthétique du *Hörfolge* mentionnée par Philippe Baudoin dans un article consacré au *Hörspiel* : « Le *Hörspiel* se différencie du *Hörfolge* (séquence sonore) où les différents éléments dont dispose l'homme de radio sont employés pour représenter une époque et les sonorités qui lui sont propres (musique,

¹⁶ A. KROPOTKINE, S. LEROY, G. OLLIVIER, *Les sons de l'arrière*, production Archives départementales d'Ille-et-Vilaine et collectif Micro-sillons, 2015, extrait de 4'35 à 7'38, <http://micro-sillons.fr/sons-de-larriere/>

¹⁷ *Ibidem*, 10'32 à 12'27

textes d'œuvres littéraires, discours politiques, etc.)¹⁸. » Si le *Hörfolge* comme le *Hörspiel* sont en priorité pensés pour être diffusés à la radio et intègrent ainsi la diffusion radiophonique dans leur mode d'écriture, le développement des outils de production et de diffusion numérique invite à repenser le glissement dans les moyens de diffusion des créations sonores autrefois réservés à la radiodiffusion. De fait, la production sonore réalisée en partenariat avec les Archives départementales d'Ille-et-Vilaine marque non seulement un nouveau territoire dans les usages de l'archive et leur valorisation mais aussi dans la diffusion de la création sonore à un public élargi selon des dispositifs variés.

Enfin, la transposition médiatique et l'insertion des archives dans un scénario conduisent à sa décontextualisation. La lecture du script et plus encore l'écoute de la création révèlent combien il est difficile de retrouver les sources pour quiconque ne les connaîtrait pas. Le découpage effectué sur les documents et le montage opéré par la suite ne permettent plus de localiser la source ; celle-ci n'est d'ailleurs pas renseignée. On indique seulement que la création a été essentiellement écrite à partir des archives présentes dans le fonds des Archives départementales d'Ille-et-Vilaine. Ces deux modalités de décontextualisation transforment alors la relation que l'auditeur entretient avec les documents. Il est en effet intéressant de comparer les réactions des différents publics en fonction de leur rapport au sujet. Les archivistes ayant travaillé sur le fonds ont reconnu certains extraits et ont opéré le jeu de la reconnaissance entre les archives qu'ils connaissent et leur transposition médiatique. Leur connaissance initiale leur a permis de faire l'expérience de l'écart produit par le geste de création sur la relation au matériau. De son côté, le public qui, au contraire, ne connaît pas les sources a manifesté des réactions davantage émotionnelles. Nombreux sont les auditeurs qui ont dit avoir fait l'expérience de la rencontre avec la dimension intime du sujet. En traversant les mots de l'époque prononcés par des voix contemporaines ils avaient la sensation d'entendre les voix de ce passé et d'entrer en lien affectif avec l'Histoire. Cette forme de renouvellement de la relation entre les documents du passé et l'auditeur est permise par l'acte de création qui introduit une dimension nouvelle dans l'usage des archives, dimension dans laquelle le passé s'offre au présent. C'est ce que soulignent les travaux d'Anne Klein :

« Le spectateur est amené à s'identifier au récit que proposent les archives exposées dans le geste artistique. Ce faisant, il retrouve quelque chose de lui-même dans un récit qui dépasse sa propre existence et s'inscrit dans une relation particulière au passé qui articule sa mémoire individuelle à une mémoire collective plus large.¹⁹ »

Il apparaît que l'usage des archives dans une perspective artistique implique le déplacement des relations que chacun des acteurs du processus entretient avec le passé. Pour l'archiviste, les sources sont livrées à un usage très différent de celui que les chercheurs, historiens et généalogistes (publics majoritaires des services de consultation) pratiquent. Les objectifs poursuivis par les auteurs de la création impliquent une modalité de consultation et de réemploi des documents qui se focalisent sur la capacité des sources à s'intégrer dans la visée créative poursuivie. De notre côté, nous travaillons avec la matière des archives et non avec un scénario pré-écrit ; l'enquête dans les sources nous conduit ainsi à nous mettre à l'écoute de ce que nous racontent les documents pour ensuite en faire une création. Nous devons alors déplacer notre pratique en adoptant une approche des archives réunissant la dimension artistique poursuivie et la capacité à s'articuler dans un récit destiné à raconter le passé. Enfin, le public est amené à entendre des archives qu'il n'aurait sans doute jamais consultées et à entrer en relation avec l'Histoire par une voie renouvelée qui est celle de la création sonore. De ce point de vue, le collectif Micro-sillons emprunte à la radio son utilisation du son pour raconter

¹⁸ P. BAUDOIN, « Du Hörspiel », <http://syntone.fr/du-horspiel/>, 19 mai 2011.

¹⁹ A. KLEIN, *op. cit.*, p. 256.

l'Histoire - on pense ici aux documentaires radiophoniques de *La fabrique de l'histoire*²⁰ – mais s'autorise à faire entrer le rapport à l'Histoire sur le territoire de l'émotion par une réalisation jouant des capacités du son à produire des effets et par une décontextualisation des sources. Nous nous situons donc davantage dans le territoire de la mémoire en ce qu'elle permet de travailler dans l'écart entre les faits historiques contenus dans les archives et leur transformation par le temps et l'acte de création.

Vers une épistémologie des paysages sensoriels dans *Les sons de l'arrière* ?

Les sons de l'arrière ne sont donc pas un projet de reconstitution du paysage sonore du passé. Il s'agit bien plutôt de proposer une expérience immersive à des auditeurs afin que ceux-ci activent leur propre imaginaire d'un passé qui leur est raconté. Comme l'affirme Rosenfield²¹, l'activité de la mémoire consiste à réinventer le passé plutôt qu'à restituer une vérité stockée dans des régions du cerveau. Notre projet rejoint cette conception de la mémoire si l'on admet que les archives sont un lieu de stockage du passé que nous nous sommes employés à réinventer plutôt qu'à restituer. Par ailleurs, la nature médiatique de la proposition a conduit l'équipe à porter une attention particulière à l'écriture du champ sonore mais il n'en reste pas moins vrai qu'un son est le prolongement d'un corps en ondes. Or, différents corps, animés comme inanimés, sont présents dans le récit proposé. Ces corps sont ceux des animaux réquisitionnés et placés au milieu de la ville et des villages, ceux des mobilisés attroupés aux alentours d'une gare, ceux des ouvrières qui se rendent à l'arsenal ou encore ceux des poilus qui reviennent du front. Tous sont racontés dans les archives convoquées. On trouve aussi les machines de rééducation, les trains et les charrettes. Ce sont des corps sonores autant que des corps odorants qui, par leur nombre et leur activité, modifient l'environnement dans lequel ils se trouvent. En cela, on peut se demander si l'auditeur ne se trouve pas en mesure d'imaginer l'expérience sensorielle par l'intermédiaire d'une mémoire de son propre corps et s'il ne peut alors saisir l'angoisse de la pression, le froid et l'humidité, la saleté, la faim et la colère, l'odeur des vaches, des chevaux, du blé et des fumées de trains. Dès lors que l'on aborde la question des paysages sensoriels ne doit-on pas s'interroger sur la question de la perception, de la sensation et dans le cas présent de l'imaginaire ? Selon la source CNTRL, la conception philosophique et psychologique de la perception est la suivante :

« Opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel. [...] »

1. "Nos perceptions du monde physique s'organisent en nous (...) sous forme d'images qui représentent avec le plus de fidélité possible ce qui se passe autour de nous. Mais perceptions, sensations, ne tombent jamais dans un terrain neutre ; elles engendrent immédiatement une réaction affective, une émotion qui varient selon la nature de ce qui les provoque, mais aussi selon la nature de celui qui les reçoit." HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, 1955, p.313 ²² »

Une telle définition suppose un rapport direct à l'environnement en tant qu'il est l'élément déclencheur de la perception et de la sensation. Cette approche exclut donc une conception des paysages sensoriels que le corps ne peut éprouver. Tout acte de médiation s'inscrivant sur une échelle plus ou moins proche du réel implique une conception élargie du paysage sensoriel et

²⁰ E. LAURENTIN (prod.), *La fabrique de l'histoire*, émission radiophonique diffusée sur France culture depuis 1999.

²¹ I. ROSENFELD, *L'Invention de la mémoire : Le cerveau, nouvelles données*, Paris, Flammarion, 1994.

²² Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Perception », <http://www.cnrtl.fr/definition/perception>

semble l'inscrire inévitablement dans le domaine de l'imagination et de la représentation. Ce sont là certaines pistes épistémologiques soulevées par le champ de recherche qu'ouvrent les paysages sensoriels. Il faut alors sans doute se tourner vers des disciplines telles que la philosophie phénoménologique mais aussi la psychanalyse en ce qu'elles permettraient d'inscrire la réflexion dans une perspective du corps et de l'expression de la sensation. De même, la question de l'imaginaire et de la représentation semble faire appel aux arts et à l'esthétique pour le développement d'une réflexion sur les pouvoirs de l'imaginaire en tant qu'acte de transformation d'un réel inatteignable. Dans les projets impliquant une médiation par la technique on pourra également se tourner vers des recherches consacrées à la relation entre homme, technique et société qui peuvent nous conduire à interroger la notion de représentation en impliquant l'impact de l'outil à l'exemple du laboratoire COSTECH²³ à l'université de technologie de Compiègne :

« La représentation, dans le sens de "rendre présent", est fondamentalement une *action*. Une opposition radicale sépare donc la représentation comme "activité de rendre présent" et la représentation comme "dédoublement". "Rendre présent" n'a rien à voir avec la mise en correspondance d'un tenant-lieu avec une "chose" ou un "objet" pré-donnés qui auraient existé avant toute action. ²⁴»

Ainsi s'ouvre un ensemble de questionnements qui favorise un investissement pluridisciplinaire confirmé par la difficulté à se saisir de la problématique sans recourir à la littérature philosophique notamment. Le projet des *Sons de l'arrière*, initialement conçu pour engager les services patrimoniaux à envisager le sonore comme acte de médiation et de valorisation de leurs objets matériels comme immatériels, peut alors s'ouvrir à une réflexion épistémologique sur la relation que nous entretenons avec le passé et nous invite à nous demander si nous ne sommes pas inévitablement pris dans le tourbillon de l'invention d'un monde disparu.

²³ Connaissance Organisation et Systèmes Techniques, EA 2223, Université de Technologie de Compiègne.

²⁴ V. HAVELANGE, C. LENAY, J. STEWART, « Les représentations : mémoires externes et objets techniques. », *Intellectica* 35, p. 115-131, 2003.