



HAL
open science

À l'écoute de l'archive : usages artistiques des traces sonores

Christine Esclapez, Luis Velasco-Pufleau

► **To cite this version:**

Christine Esclapez, Luis Velasco-Pufleau. À l'écoute de l'archive : usages artistiques des traces sonores. Filigrane - Musique, esthétique, sciences, société, 29, 2024, 10.4000/12sj4 . hal-04589174

HAL Id: hal-04589174

<https://hal.science/hal-04589174v1>

Submitted on 9 Dec 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Filigrane

Musique, Sons, Esthétique, Société

29 | 2024

À l'écoute de l'archive : usages artistiques des traces sonores

Listening to the Archive: Artistic Uses of Sonic Remnants

Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/filigrane/1718>

DOI : 10.4000/12sj4

ISSN : 2261-7922

Éditeur

Association Revue-Filigrane

Référence électronique

Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau (dir.), *Filigrane*, 29 | 2024, « À l'écoute de l'archive : usages artistiques des traces sonores » [En ligne], mis en ligne le 29 novembre 2024, consulté le 02 décembre 2024. URL : <https://journals.openedition.org/filigrane/1718> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12sj4>

Ce document a été généré automatiquement le 2 décembre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

SOMMAIRE

Introduction

Introduction : Penser les usages artistiques des traces sonores

Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau

Introduction: Exploring the Artistic Uses of Sonic Remnants

Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau

Articles

Le murmure de l'archive

Loïc Bertrand

Listening in the Gaps: On Creative Practice, Knowledge Making and Archival Sound

Ariana Phillips-Hutton

Recomposer l'archive(s) de et dans la pratique musicale : fictions, angoisses et performances musico-archivistiques en Acadie

Eugénie Tessier

Jeux et enjeux de l'archive sonore dans On Nagra de Yann Paranthoën

Fanny Dujardin et Bastien Lambert

La pensée de la voix de Foucault

David Christoffel

L'archive sonore, moteur pour une création située

Corsin Vogel

Hantologie de l'archive : le Dark Ambient et la sonographie du désastre

Richard Bégin

Entretien

Éditer et performer les archives sonores : entretien avec le collectif FLEE

Olivier Duport, Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau

Introduction

Introduction : Penser les usages artistiques des traces sonores

Introduction: Exploring the Artistic Uses of Sonic Remnants

Christine Esclapez et Luis Velasco-Puffleau

NOTE DE L'AUTEUR

Ce numéro spécial est l'aboutissement d'un travail de recherche soutenu financièrement par le programme d'innovation et de recherche de l'Union européenne Horizon 2020, dans le cadre du projet Marie Skłodowska-Curie ONTOMUSIC (convention de subvention n° 101027828), ainsi que par l'Unité mixte de recherche PRISM (UMR 7061).

À l'écoute des traces sonores

- 1 Un intérêt grandissant pour la question des archives d'un point de vue institutionnel mais aussi épistémologique et éthique a progressivement vu le jour depuis la fin du XX^e siècle.¹ Le « tournant documentaire » ou documentaire a montré la nécessité de réfléchir à de nouveaux modes d'exploration des archives et données culturelles (notamment via les usages artistiques) ainsi qu'aux dynamiques de circulation, d'accumulation et d'extraction sous-jacentes à leur création.² Si la conservation des archives est souvent le temps de l'amenuisement de leurs usages, leur exploitation artistique et citoyenne (*archival use*) permettrait de relancer le cycle de la vie des archives, de créer de nouvelles connaissances et de repenser le patrimoine commun mais aussi la façon dont nous *fabriquons* notre histoire.
- 2 Les archives comme aide-mémoire, indices, preuves et témoignages sont devenues depuis le début du XXI^e siècle des « objets » à réinterroger. Elles sont à la fois le lieu de l'institution, du pouvoir, mais aussi celui de la mémoire qu'il est nécessaire de réactiver sans cesse. Dans la foulée des travaux de Michel Foucault sur l'historiographie, Jacques

Derrida souligne la profonde ambivalence de l'archive qui nous ramène (quelquefois à nos corps défendants) à nos passés les plus sombres.³ Le tournant dit postmoderne de l'archivistique impulsé par Derrida prolongera le débat en dotant les archives d'un « pouvoir » sémantique et métaphorique.⁴ Si les archivistes prennent soin de bien séparer les archives de ce qui est considéré comme données ou collections, nous pouvons remarquer qu'à l'heure actuelle la définition même de l'archive est plurielle. Ce qui crée indéniablement de la confusion. Pour l'historien et archiviste Dietmar Schenk, cette expansion pourrait être expliquée par la révolution numérique du début du XXI^e siècle.⁵

- 3 La production exponentielle de données culturelles sur les réseaux sociaux ou autres plateformes pose, en effet, les limites de ce qui fait ou pas archive, de son utilisation comme de sa réactivation, de sa réécriture à son détournement. Eric Ketelaar a, quant à lui, déplacé la problématique des archives vers le processus de mise en archive (*archivalization*) plus que vers leurs éventuelles limites ontologiques.⁶ Les archives sonores, quant à elles, sont des types de documents bien particuliers. Sous forme de sons enregistrés (voix, musiques ou milieux sonores), leur existence et leur connaissance par l'écoute – qu'elle soit individuelle ou collective – est dépendante de l'utilisation d'un média technologique. L'une des conséquences de la reconnaissance des processus d'archivage est de reconnaître que toute archive est *située* : décider ce qui mérite d'être conservé et ce qui ne le mérite pas n'est jamais neutre. Les archives sont des assemblages subjectifs qui, comme le rappelle Annegret Fauser, « privilégient certaines expériences par rapport à d'autres ». ⁷ De ce fait, il est essentiel d'écouter les voix qui sont présentes et celles qui sont passées sous silence,⁸ de prendre en compte les rapports de pouvoir et les technologies à l'œuvre,⁹ d'interroger les processus de production et de dépossession des savoirs.¹⁰
- 4 Comme nous l'avons déjà souligné, les archives sont aussi bien des lieux de pouvoir que des lieux de mémoire.¹¹ Elles sont « les lieux où le présent a le pouvoir de contrôler ce que l'avenir connaîtra du passé ». ¹² De ce fait, les pratiques artistiques qui explorent des archives sonores ont la capacité de transformer de façon sensible nos visions du passé et de produire de nouveaux savoirs. Comme l'affirme Giovanna Zapperi, « les artistes interrogent l'autorité du document – son caractère de témoignage et d'objectivité – tout en proposant de penser l'art comme une pratique de la connaissance ». ¹³ Les possibilités créatrices des archives sonores sont considérables : réactiver par l'écoute les voix du passé, proposer des nouveaux récits, explorer les dits et non-dits de la mémoire collective et de l'histoire officielle, faire résonner les luttes du passé pour comprendre celles du présent.¹⁴
- 5 Si les archives sont les traces des balancements ou des oscillations de nos histoires et de leur fabrique, elles engagent alors tous ceux et toutes celles qui les côtoient à les réactiver en prêtant attention aux écarts éthiques ou culturels que produit leur décontextualisation créative. Que *font* les artistes aux archives ? Se jouent dans cette question, qui est au centre de ce numéro de la revue *Filigrane*, les tensions fécondes et interdisciplinaires entre sciences archivistiques, sciences historiques et sciences de l'art et de la création.

Recomposer et recréer avec les archives sonores

- 6 Les articles de ce numéro de *Filigrane* interrogent le potentiel créateur des archives sonores, souvent délaissées par les institutions dédiées à la gestion, conservation et sauvegarde du patrimoine. Quelles sont les logiques de constitution des archives sonores ? Quel est le lien entre archives sonores et mémoire collective ? Dans quelles mesures les archives sonores permettent-elles d'accéder à une histoire orale et investie des communautés ? Comment, à partir des archives sonores, les artistes proposent-ils ou elles des récits contre-hégémoniques de l'histoire ? Quels sont les processus de création mis en œuvre dans la réutilisation des archives sonores ? Quels sont les liens entre les réécritures des archives sonores et des formes artistiques telles que le documentaire de création, les installations ou la composition à partir de paysages sonores ? Quelles sont les pratiques d'écoute induites par ces productions artistiques ? Dans le premier article du numéro, Loïc Bertrand explore la différence entre archive écrite et archive sonore à partir de la question fondamentale du passage du temps et de l'écoute. L'auteur aborde la question de la perception comme constitutive de l'archive et fait l'hypothèse que l'écoute répétée transforme l'archive et relance le « processus d'archivage ».
- 7 Les articles d'Ariana Phillips-Hutton, Eugénie Tessier et Corsin Vogel explorent ce que fait l'archive à nos mémoires : du processus d'identification plus ou moins référentiel à la réactivation d'une histoire de pratiques en voie de disparition, l'archive, qu'elle soit le fruit d'un travail de réappropriation, de reconstitution ou de recomposition, permet de remettre au travail l'histoire de nos mémoires individuelles et collectives. Nous rappeler devient dès lors un engagement politique et esthétique, nécessairement transhistorique, qui problématise les processus de création et les situe dans une histoire équidistante (et non plus linéaire). Ainsi, Ariana Phillips-Hutton explore des œuvres créées à partir d'archives sonores par des compositrices et compositeurs contemporains tels que William Basinski (1958-), Leyland James Kirby (1974-) et Mary Kouyoumdjian (1983-). À partir de l'écoute de ces œuvres, Phillips-Hutton analyse les différentes façons d'utiliser et de transformer les archives ainsi que les silences et les histoires mises en avant par les œuvres.
- 8 Pour sa part, Eugénie Tessier développe une réflexion critique de la notion de « recomposition » des archives sonores dans le cadre des performances contemporaines de l'artiste Rémi Belliveau. Loin des théories du *reenactment*, recomposer à partir d'archive est pour Tessier un geste en quelque sorte transhistorique où il s'agit « de déplacer les conceptions linéaires et littéraires de la transmission et de la reproduction des mémoires culturelles et d'argumenter que la recomposition de l'archive(s) musicale rend explicites les qualités intertemporelles des représentations incarnées du passé dans le présent ». La recomposition comme fictionnalisation du réel devient ici comme le lieu où dialoguent conservation et préservation, qui deviennent les conditions de réactivation d'une histoire oubliée ou en passe de l'être. Enfin, l'artiste et chercheur Corsin Vogel présente son processus de création à base de réutilisations de documents sonores dans le cas de recompositions sonores ou d'installations contextualisées. Vogel propose une typologie de réappropriation de documents sonores à l'œuvre dans son processus de création, qu'il identifie en trois catégories : « un usage littéral de l'archive sonore avec son contenu sémantique originel, un usage plus abstrait par

transformation radicale du son, et un usage mixte, qui joue avec nos frontières perceptives ».

- 9 Les archives sonores sont des traces qui demandent, comme le soulignent Fanny Dujardin, Bastien Lambert et David Christoffel dans leurs articles, à être « ressaisies » dans le présent de leur fabrique, du montage à l'écoute. Pour Dujardin et Lambert, la voix de l'archive enregistrée est celle d'un *présent absent*. À partir du geste singulier de Yann Paranthoën, Dujardin et Lambert étudient l'archive-matériau, écartelée entre deux temporalités : celle de l'enregistrement et celle de l'écoute contemporaine. Grâce à l'analyse de l'œuvre radiophonique *On Nagra* (1987), les auteurs interrogent ce que cette œuvre raconte « de la matérialité de l'archive, des caractéristiques symboliques et sociales du geste d'enregistrement et de la mémoire produite par la trace radiophonique ». Les auteurs montrent le *devenir-archive*, c'est-à-dire de quelle façon les archives sonores résonnent dans le présent et comment le médium radiophonique participe à une mise en récit de la réalité. L'article de David Christoffel est un texte d'artiste qui présente et analyse l'une de ses œuvres acousmatiques intitulée *La voix de Foucault*, créée en 2014 à Paris dans le cadre du Festival ManiFeste de l'Ircam. Tout en déployant son propre processus de création, le compositeur fait l'hypothèse d'une analogie entre celui-ci qui procède par montage et la pensée de Foucault qui lui semble participer d'une même organisation. L'auteur met à notre disposition son laboratoire de recherche-crédation, oscillant entre exploration précise de différentes sources liées aux archives disponibles, partis pris de composition, choix de textures et de fragments. *In fine*, *La voix de Foucault* fonctionne comme un espace où l'auteur, les auditeurs mais aussi Foucault lui-même se rencontrent dans le présent.
- 10 L'article de Richard Bégin explore le pouvoir expressif des archives sonores qui produisent une atmosphère hantée par la ruine, la désorientation et l'épuisement. Prenant pour objet des œuvres appartenant au genre *Dark Ambient*, l'auteur propose une exploration phénoménologique des liens entre archives sonores et création musicale. Enfin, dans l'entretien avec Olivier Duport, co-fondateur du collectif FLEE, nous abordons le travail conduit par le collectif à partir d'archives sonores représentatives de cultures musicales dites de « tradition orale ». Au-delà de la présentation du projet lui-même, l'entretien met en évidence la démarche éditoriale, éthique et artistique de FLEE. Duport revient sur les questionnements essentiels qui traversent le projet : comment éditer de façon critique des archives sonores patrimoniales ? Comment mettre à la disposition du plus grand nombre les traces sonores de ces cultures musicales ? Comment les restituer sur les territoires ? Comment les donner à réinterpréter à des artistes situés dans le champ des musiques électroniques, improvisées ou expérimentales ?
- 11 Si l'ensemble des autrices et auteurs qui ont contribué à ce numéro n'ont pas la prétention de répondre exhaustivement à l'ensemble des questions que pose l'archive sonore à l'histoire, leurs articles tracent un riche territoire des possibles usages artistiques des traces sonores : de leur portée épistémologique à leur potentiel créateur. Document et matériau, les archives sont également un bien commun que scientifiques et artistes explorent pour penser de façon critique la fabrique de nos mémoires passées et à venir. Si l'archive est construction, sélection, mise en forme, l'action artistique élaborée à partir d'archives ne nous donnerait-elle pas l'opportunité d'expérimenter de façon sensible nos histoires, de les transmettre de façon critique aux

génération futures en les donnant à entendre ? Nos écoutes permettraient-elles de redonner une voix au silence ?

BIBLIOGRAPHIE

- Birdsall, Carolyn, et Viktoria Tkaczyk. « Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Sciences ». *Technology and Culture* 60, n° 2 (2019): S1-13. <https://doi.org/10.1353/tech.2019.0061>.
- Bohlman, Andrea F., et Peter McMurray. « Tape: Or, Rewinding the Phonographic Regime ». *Twentieth-Century Music* 14, n° 1 (2017): 3-24. <https://doi.org/10.1017/S1478572217000032>.
- Caillet, Aline, et Frédéric Pouillaude, dir. *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Presses universitaires de Rennes, 2017.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Galilée, 1995.
- Esclapez, Christine, et Caroline Boë. « Écoute(s) active(s) en “territoire-laboratoire” infra-insulaire : Pigna, une maison de l'écoute ». In *Dos ou face au monde, habiter les îles*. Imbernon, à paraître.
- Farge, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Seuil, 1989.
- Fausser, Annegret. « Sound, Music, War and Violence: Listening from the Archive ». *Transposition*, hors-série 2 (2020). <https://doi.org/10.4000/transposition.4310>.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969.
- Hoffmann, Anette, et Phindezwa Mnyaka. « Hearing voices in the archive ». *Social Dynamics* 41, n° 1 (2015): 140-65. <https://doi.org/10.1080/02533952.2014.985467>.
- Ketelaar, Eric. « (Dé)Construire l'archive ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, n° 2 (2006): 65-70. <https://doi.org/10.3917/mate.082.0065>.
- Ketelaar, Eric. « Tacit Narratives: The Meanings of Archives ». *Archival Science* 1, n° 2 (2001): 131-41. <https://doi.org/10.1007/BF02435644>.
- Lange, Britta. « Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv ». *SoundEffects* 7, n° 3 (2017): 46-60. <https://doi.org/10.7146/se.v7i3.105232>.
- Leibovici, Franck. *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*. Questions théoriques, 2020.
- Lemay, Yvon, et Anne Klein. « Mémoire, archives et art contemporain ». *Archivaria*, 2012, 105-34.
- Méchoulan, Éric. « Introduction. Des archives à l'archive ». *Intermédialités*, n° 18 (2011): 9-15. <https://doi.org/10.7202/1009071ar>.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia, et Andrew N. Weintraub. « The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda ». *Ethnomusicology* 56, n° 2 (2012): 206-33. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.2.0206>.

- Phillips-Hutton, Ariana. « Performing the South African Archive in REwind: A Cantata for Voice, Tape, and Testimony ». *Twentieth-Century Music* 15, n° 2 (2018): 187-209. <https://doi.org/10.1017/S1478572218000142>.
- Phillips-Hutton, Ariana. « Sonic witnesses: music, testimony, and truth ». *Ethnomusicology Forum* 30, n° 2 (2021): 266-82. <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1944254>.
- Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. University of Minnesota Press, 2020.
- Schenk, Dietmar. « Pouvoir de l'archive et vérité historique ». Traduit par Philippe Forget. *Écrire l'histoire*, n° 13-14 (2014): 35-53. <https://doi.org/10.4000/elh.463>.
- Schwartz, Joan M., et Terry Cook. « Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory ». *Archival Science* 2 (2002): 1-19. <https://doi.org/10.1007/BF02435628>.
- Sprigge, Martha. « Tape Work and Memory Work in Post-War Germany ». *Twentieth-Century Music* 14, n° 1 (2017): 49-63. <https://doi.org/10.1017/S1478572217000056>.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.
- Subotić, Jelena. « Ethics of Archival Research on Political Violence ». *Journal of Peace Research* 58, n° 3 (2021): 342-54. <https://doi.org/10.1177/0022343319898735>.
- Velasco-Pufleau, Luis. « Conflits armés, idéologie et technologie dans Für Paul Dessau de Luigi Nono ». *Transposition*, n° 4 (2014). <https://doi.org/10.4000/transposition.1060>.
- Velasco-Pufleau, Luis. « Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier ». *Circuit* 28, n° 3 (2018): 65-70. <https://doi.org/10.7202/1055195ar>.
- Velasco-Pufleau, Luis, et Laëtitia Atlani-Duault, dir. *Lieux de mémoire sonore : des sons pour survivre, des sons pour tuer*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.28800>.
- Zapperi, Giovanna, dir. *L'avenir du passé : art contemporain et politiques de l'archive*. Presses universitaires de Rennes, 2016.

NOTES

1. Arlette Farge, *Le goût de l'archive* (Seuil, 1989 [1997]) ; Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Gallimard, 1969) ; Jelena Subotić, « Ethics of Archival Research on Political Violence », *Journal of Peace Research* 58, n° 3 (2021): 342-54, <https://doi.org/10.1177/0022343319898735>.
2. Aline Caillet et Frédéric Pouillaude, dir., *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (Presses universitaires de Rennes, 2017) ; Eric Ketelaar, « Tacit Narratives: The Meanings of Archives », *Archival Science* 1, n° 2 (2001): 131-41, <https://doi.org/10.1007/BF02435644> ; Eric Ketelaar, « (Dé)Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, n° 2 (2006): 65-70, <https://doi.org/10.3917/mate.082.0065> ; Franck Leibovici, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom* (Questions théoriques, 2020) ; Yvon Lemay et Anne Klein, « Mémoire, archives et art contemporain », *Archivaria* 73, 2012, 105-34 ; Éric Méchoulan, « Introduction. Des archives à l'archive », *Intermédialités*, n° 18 (2011): 9-15, <https://doi.org/10.7202/1009071ar>.
3. Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne* (Galilée, 1995).
4. Dietmar Schenk, « Pouvoir de l'archive et vérité historique », trad. par Philippe Forget, *Écrire l'histoire*, n° 13-14 (2014): 35-53, <https://doi.org/10.4000/elh.463>.
5. *Ibid.*

6. Ketelaar, « Tacit Narratives ».
7. Annegret Fauser, « Sound, Music, War and Violence: Listening from the Archive », *Transposition* hors-série 2 (2020), <https://doi.org/10.4000/transposition.4310>. Sauf mention contraire, les traductions sont des auteurs.
8. Britta Lange, « Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv », *SoundEffects* 7, n° 3 (2017): 46-60, <https://doi.org/10.7146/se.v7i3.105232>.
9. Carolyn Birdsall et Viktoria Tkaczyk, « Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Sciences », *Technology and Culture* 60, n° 2 (2019): S1-13, <https://doi.org/10.1353/tech.2019.0061>; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Duke University Press, 2003); Christine Esclapez et Caroline Boë, « Écoute(s) active(s) en “territoire-laboratoire” infra-insulaire : Pigna, une maison de l’écoute », in *Dos ou face au monde, habiter les îles* (Imbernon, à paraître).
10. Sylvia Nannyonga-Tamusuza et Andrew N. Weintraub, « The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda », *Ethnomusicology* 56, n° 2 (2012): 206-33, <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.2.0206>; Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (University of Minnesota Press, 2020).
11. Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault, dir., *Lieux de mémoire sonore : des sons pour survivre, des sons pour tuer* (Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2021). <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.28800>.
12. Joan M. Schwartz et Terry Cook, « Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory », *Archival Science* 2 (2002): 13, <https://doi.org/10.1007/BF02435628>.
13. Giovanna Zapperi, dir., *L’avenir du passé: art contemporain et politiques de l’archive* (Presses universitaires de Rennes, 2016), 7.
14. Andrea F. Bohlman et Peter McMurray, « Tape: Or, Rewinding the Phonographic Regime », *Twentieth-Century Music* 14, n° 1 (2017): 3-24, <https://doi.org/10.1017/S1478572217000032>; Anette Hoffmann et Phindezwa Mnyaka, « Hearing voices in the archive », *Social Dynamics* 41, n° 1 (2015): 140-65, <https://doi.org/10.1080/02533952.2014.985467>; Ariana Phillips-Hutton, « Performing the South African Archive in REwind: A Cantata for Voice, Tape, and Testimony », *Twentieth-Century Music* 15, n° 2 (2018): 187-209, <https://doi.org/10.1017/S1478572218000142>; Ariana Phillips-Hutton, « Sonic witnesses: music, testimony, and truth », *Ethnomusicology Forum* 30, n° 2 (2021): 266-82, <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1944254>; Martha Sprigge, « Tape Work and Memory Work in Post-War Germany », *Twentieth-Century Music* 14, n° 1 (2017): 49-63, <https://doi.org/10.1017/S1478572217000056>; Luis Velasco-Pufleau, « Conflits armés, idéologie et technologie dans Für Paul Dessau de Luigi Nono », *Transposition*, n° 4 (2014), <https://doi.org/10.4000/transposition.1060>; Luis Velasco-Pufleau, « Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier », *Circuit* 28, n° 3 (2018): 65-70, <https://doi.org/10.7202/1055195ar>.

RÉSUMÉS

Les archives sont aussi bien des lieux de pouvoir que des lieux de mémoire. De ce fait, les pratiques artistiques qui explorent des archives sonores ont la capacité de transformer de façon sensible nos visions du passé et de produire de nouveaux savoirs. Les articles de ce numéro de *Filigrane* interrogent le potentiel créateur des archives sonores. Comment, à partir des archives

sonores, les artistes proposent-ils ou elles des récits contre-hégémoniques de l'histoire ? Quels sont les processus de création mis en œuvre dans la réutilisation de ces archives ? Comment les artistes et leurs œuvres réactivent-ils par l'écoute les voix du passé, proposent-ils de nouveaux récits, explorent-ils les dits et non-dits de la mémoire collective et de l'histoire officielle, et font-ils résonner les luttes du passé pour comprendre celles du présent ?

Archives are both spaces of power and sites of memory. For this reason, artistic practices exploring sound archives have the capacity to reshape our visions of the past and produce new knowledge. The articles in this *Filigrane* special issue explore the creative possibilities of sound archives. How do artists use sound archives to propose counter-hegemonic historical narratives? What are the creative processes involved in reusing such archives? How do artists and their works reactivate the voices of the past through listening, propose new narratives, explore what is said and unsaid in collective memory and official history, and make the struggles of the past resonate in order to understand those of the present?

INDEX

Mots-clés : archives sonores, création sonore, interdisciplinarité, processus créatifs, transmédiabilité

Keywords : sound archives, sound creation, interdisciplinarity, creative processes, transmedia

AUTEURS

CHRISTINE ESCLAPEZ

Christine Esclapez est professeure de Musicologie à Aix-Marseille Université, membre de l'UMR PRISM UMR 7061. Ses axes de recherche sont profondément marqués par les orientations interdisciplinaires de la musicologie. Actuellement, elle conduit plusieurs projets de recherche autour des interactions entre archives et création en relation avec des structures culturelles. Elle a également réédité plusieurs textes des XX^e et XXI^e siècles en Esthétique de la musique et développe une réflexion épistémologique sur la recherche-création.

LUIS VELASCO-PUFLEAU

Luis Velasco-Pufleau est professeur affilié à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et ancien Marie Skłodowska-Curie Global Fellow à l'Université de Berne et l'Université McGill. Musicien et musicologue spécialiste de la musique des XX^e et XXI^e siècles, ses travaux portent sur les interactions entre création musicale et enjeux politiques contemporains. Il est rédacteur en chef du carnet de recherche *Music, Sound and Conflict* et membre élu de la Jeune Académie Suisse. <https://orcid.org/0000-0002-1330-974X>

Introduction: Exploring the Artistic Uses of Sonic Remnants

Introduction : Penser les usages artistiques des traces sonores

Christine Esclapez and Luis Velasco-Pufleau

AUTHOR'S NOTE

The research underpinning this special issue was financially supported by the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme, under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 101027828 (project ONTOMUSIC), and the Unité mixte de recherche PRISM (UMR 7061).

Listening to sonic remnants

- ¹ A growing interest in the issue of archives from an institutional as well as an epistemological and ethical point of view has gradually emerged since the late twentieth century.¹ The 'documental turn' or 'documentary turn' has highlighted the need to reflect on new ways of exploring archives and cultural data (especially relating to artistic use) and on the dynamics of circulation, accumulation and extraction underlying their creation.² While the conservation of archives often entails a diminishing usefulness, their artistic and civic use can launch a new phase of their existence, open the way for acquiring new knowledge, and enable the rethinking of common heritage as well as the way in which we *create* our history.
- ² Since the beginning of the twenty-first century, archives as reminders, clues, evidence and testimonials have become 'objects' to be re-examined. They are at once the locus of institutions and power, but also of memory, which must be continuously reactivated. Following on from Michel Foucault's work on historiography, Jacques Derrida underlines the profound ambivalence of the archive that takes us back (sometimes unwillingly) to our darkest pasts.³ Derrida's 'postmodern' turn in archival studies

extends this debate, endowing archives with semantic and metaphorical ‘power’.⁴ While archivists have been careful to separate archives from data or collections, today the proliferation of meaning is sometimes synonymous with confusion. For historian and archivist Dietmar Schenk, this expansion could be explained by the digital revolution of the early twenty-first century.⁵

- 3 The exponential production of cultural data on social networks and other platforms raises the question of what is and is not an archive, from its use to its re-use, from its rewriting to its misappropriation. Eric Ketelaar, for his part, has shifted the focus from the ontological limits of archives to the process of *archivalization*.⁶ Sound archives, on the other hand, are a special kind of document. In the form of recorded sounds (voice, music or sound environments), their existence and knowledge of them through listening – whether individual or collective – is dependent on the use of a technological medium. One of the consequences of taking an interest in these archiving processes is recognizing that every archive is *situated*: deciding what deserves to be preserved and what doesn’t is never objective. Archives are subjective assemblages which, as Annegret Fauser reminds us, “privilege certain experiences over others”.⁷ For this reason, it is essential to listen to the voices that are audible and those that are silenced,⁸ to take into account the power relationships and technologies at work,⁹ and to question the processes of both production and dispossession of knowledge.¹⁰
- 4 As we mentioned before, archives are at once spaces of power and sites of memory.¹¹ They are “the loci of power of the present to control what the future will know of the past”.¹² As a result, artistic practices that explore sound archives have the capacity to sensitively transform our visions of the past and to produce new knowledge. As Giovanna Zapperi asserts, “artists question the authority of the document – its testimonial and objective nature – while proposing to think of art as a practice of knowledge”.¹³ The creative possibilities of sound archives are significant: reactivating the voices of the past through listening, proposing new narratives, exploring what is said and unsaid in collective memory and official history, and making the struggles of the past resonate in order to understand those of the present.¹⁴
- 5 If archives are the remnants of the ebb and flow of our stories and how they came to be, then they call on all those who work with them to reactivate them, while paying attention to the ethical and cultural gaps produced by their creative decontextualization. What do artists *do* with archives? This question, central to this *Filigrane* special issue, reveals the richly interdisciplinary tensions between archival science, historical science, and the sciences of art and creation.

Re-composing and re-creating with sound archives

- 6 The articles in this *Filigrane* special issue explore the creative potential of sound archives, often neglected by institutions responsible for the management, conservation and safekeeping of cultural heritage. What is the rationale behind the creation of sound archives? What is the link between sound archives and collective memory? To what extent do sound archives allow us access to oral histories embedded within communities? How can artists draw on sound archives to create counter-hegemonic historical narratives? What are the aesthetic, legal and political consequences of these re-uses? What are the creative processes at work in the re-use of sound archives? What links are there between re-writings of sound archives and artistic forms such as sound

documentaries, installations or soundscapes? What listening practices are derived from these artistic productions? In the first article of the issue, Loïc Bertrand explores the difference between the written archive and the sound archive, starting from the fundamental notion of listening and the passage of time. The author addresses the question of perception as constitutive of the archive, and argues that repeated listening transforms the archive and relaunches the ‘archiving process’.

- 7 The articles by Ariana Phillips-Hutton, Eugénie Tessier and Corsin Vogel explore what the archive *does* to our memories; from the referential process of identification to the reactivation of a fading history of practices, the archive, be it the fruit of a process of re-appropriation, reconstitution or re-composition, enables us to put the history of our individual and collective memories back to work. Remembering ourselves thus becomes a political and aesthetic undertaking, necessarily transhistorical, that questions creative processes and situates them in an equidistant (rather than linear) history. Ariana Phillips-Hutton explores works created from sound archives, by contemporary composers such as William Basinski (1958-), Leyland James Kirby (1974-) and Mary Kouyoumdjian (1983-). Through listening, Phillips-Hutton analyses the different ways in which the archives are used and transformed, as well as the silences and stories set forth by the works.
- 8 Eugénie Tessier, for her part, develops a critical reflection on the notion of ‘re-composing’ sound archives in the context of contemporary performances by artist Rémi Belliveau. Far from theories of reenactment, re-composing from archives is, for Tessier, a kind of transhistorical gesture that involves “displacing linear and literary conceptions of the transmission and reproduction of cultural memories, and arguing that the re-composition of musical archive(s) makes explicit the intertemporal qualities of embodied representations of the past in the present”. Here, re-composition as fictionalisation of the real becomes the place where conservation and preservation can dialogue, a condition for revisiting a history that has been or is about to be forgotten. Finally, artist and researcher Corsin Vogel presents his creative process based on the re-use of sound documents for compositions or contextualised installations. Vogel proposes a typology of sound document re-appropriation at work in his creative process, which he identifies in three categories: “a literal use of the sound archive with its original semantic content, a more abstract use through radical transformation of sound, and a mixed use, which plays with our perceptual boundaries”.
- 9 Sound archives are remnants that, as Fanny Dujardin, Bastien Lambert and David Christoffel state in their articles, need to be ‘re-grasped’ throughout their creative process – from editing to listening. For Dujardin and Lambert, the *voice* of the recorded archive is that of an *absent present*. Based on Yann Paranthoën’s singular creative gesture, Dujardin and Lambert study the archive-material, caught between two temporalities: that of recording and that of contemporary listening. Through an analysis of the radio work *On Nagra* (1987), the authors investigate what this work says about “the materiality of the archive, the symbolic and social characteristics of the recording gesture, and the memory produced by the radiophonic remnant”. The authors show the *archive-becoming*, meaning the way in which sound archives resonate in the present and how the radio medium participates in a *mise en récit* of reality. David Christoffel’s article is an artist’s text that presents and analyses one of his acousmatic works, *La voix de Foucault*, commissioned by IRCAM’s ManiFeste Festival and premiered in Paris in 2014. While describing his own creative process, the composer puts forward

an analogy between this process, which proceeds by montage, and Foucault's thinking, which Christoffel feels participates in the same kind of organisation. He makes his research-creation laboratory available to us, oscillating between precise exploration of different sources linked to available archives, compositional biases, and choice of textures and fragments. *La voix de Foucault* functions as a space where the author, the listeners, and Foucault himself meet in the present.

- 10 Richard Begin's article explores the expressive power of sound archives that produce an atmosphere haunted by ruin, disorientation, and exhaustion. Exploring works belonging to the *Dark Ambient* genre, the author offers a phenomenological exploration of the links between sound archives and musical creation. Lastly, in the interview with FLEE collective co-founder Olivier Duport, we discuss the collective's work on sound archives from what are known as 'oral tradition' musical cultures. Apart from presenting the project itself, the interview highlights FLEE's editorial, ethical and artistic approaches. Duport reflects on the essential questions that run through the project: How can the sound archives of oral musical cultures be curated? How can we make the sonic remnants and knowledge of these musical cultures widely available? How can they be restored in local areas? How can they be performed by artists from the fields of electronic, improvised and experimental music?
- 11 Although the contributors to this issue do not aim to provide exhaustive answers to all the questions that the sound archive poses to history, their articles chart a rich landscape of possible artistic uses for sound remnants: from their epistemological scope to their creative potential. As documents and materials, archives are also a common good that scientists and artists explore in order to think critically about how our memories, past and future, are formed. If the archive is a construction, a selection, a shaping, then wouldn't artistic creation based on archives give us the opportunity to experience our histories sensitively and pass them on critically to future generations by allowing them to be heard? Could our listening give silence back its voice?

BIBLIOGRAPHY

Birdsall, Carolyn, and Viktoria Tkaczyk. "Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Sciences." *Technology and Culture* 60, no. 2 (2019): S1-13. <https://doi.org/10.1353/tech.2019.0061>.

Bohlman, Andrea F., and Peter McMurray. "Tape: Or, Rewinding the Phonographic Regime." *Twentieth-Century Music* 14, no. 1 (2017): 3-24. <https://doi.org/10.1017/S1478572217000032>.

Caillet, Aline, and Frédéric Pouillaude, eds. *Un art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017.

Derrida, Jacques. *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 1995.

Esclapez, Christine, and Caroline Boë. "Écoute(s) active(s) en 'territoire-laboratoire' infra-insulaire : Pigna, une maison de l'écoute." In *Dos ou face au monde, habiter les îles*. Marseille: Imbernon, forthcoming.

- Farge, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- Fausser, Annegret. "Sound, Music, War and Violence: Listening from the Archive." *Transposition*, Hors-série 2 (2020). <https://doi.org/10.4000/transposition.4310>.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- Hoffmann, Anette, and Phindezwa Mnyaka. "Hearing Voices in the Archive." *Social Dynamics* 41, no. 1 (2015): 140–65. <https://doi.org/10.1080/02533952.2014.985467>.
- Ketelaar, Eric. "(Dé) Construire l'archive." *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, no. 2 (2006): 65–70. <https://doi.org/10.3917/mate.082.0065>.
- Ketelaar, Eric. "Tacit Narratives: The Meanings of Archives." *Archival Science* 1, no. 2 (2001): 131–41. <https://doi.org/10.1007/BF02435644>.
- Lange, Britta. "Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv." *SoundEffects* 7, no. 3 (2017): 46–60. <https://doi.org/10.7146/se.v7i3.105232>.
- Leibovici, Franck. *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*. Paris: Questions théoriques, 2020.
- Lemay, Yvon, and Anne Klein. "Mémoire, archives et art contemporain." *Archivaria*, 2012, 105–34.
- Méchoulan, Éric. "Introduction. Des archives à l'archive." *Intermédiatités*, no. 18 (2011): 9–15. <https://doi.org/10.7202/1009071ar>.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia, and Andrew N. Weintraub. "The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda." *Ethnomusicology* 56, no. 2 (2012): 206–33. <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.2.0206>.
- Phillips-Hutton, Ariana. "Performing the South African Archive in REwind: A Cantata for Voice, Tape, and Testimony." *Twentieth-Century Music* 15, no. 2 (2018): 187–209. <https://doi.org/10.1017/S1478572218000142>.
- Phillips-Hutton, Ariana. "Sonic Witnesses: Music, Testimony, and Truth." *Ethnomusicology Forum* 30, no. 2 (2021): 266–82. <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1944254>.
- Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- Schenk, Dietmar. "Pouvoir de l'archive et vérité historique." Translated by Philippe Forget. *Écrire l'histoire*, no. 13–14 (2014): 35–53. <https://doi.org/10.4000/elh.463>.
- Schwartz, Joan M., and Terry Cook. "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory." *Archival Science* 2 (2002): 1–19. <https://doi.org/10.1007/BF02435628>.
- Sprigge, Martha. "Tape Work and Memory Work in Post-War Germany." *Twentieth-Century Music* 14, no. 1 (2017): 49–63. <https://doi.org/10.1017/S1478572217000056>.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham NC: Duke University Press, 2003.
- Subotić, Jelena. "Ethics of Archival Research on Political Violence." *Journal of Peace Research* 58, no. 3 (2021): 342–54. <https://doi.org/10.1177/0022343319898735>.
- Velasco-Pufleau, Luis. "On Luigi Nono's Political Thought: Emancipation Struggles, Socialist Hegemony and the Ethic Behind the Composition of Für Paul Dessau." *Music and Politics* XII, no. 2 (2018). <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0012.205>.

Velasco-Pufleau, Luis. "Some Have Said I 'Manipulated History': René Lussier on Sound Archives, People's Voices and Quebec History in Le Trésor de la Langue." *Music, Sound and Conflict*, 26 September 2022. <https://doi.org/10.58079/rny2>.

Velasco-Pufleau, Luis, and Laëtitia Atlani-Duault. "Sounds of Survival, Weaponization of Sounds: Exploring Sonic Lieux de Mémoire." *Violence: An International Journal* 1, no. 2 (2020): 265–72. <https://doi.org/10.1177/2633002420976479>.

Zapperi, Giovanna, ed. *L'avenir du passé: art contemporain et politiques de l'archive*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016.

NOTES

1. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (Paris: Éditions du Seuil, 1989); Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Paris: Gallimard, 1969); Jelena Subotić, "Ethics of Archival Research on Political Violence," *Journal of Peace Research* 58, no. 3 (2021): 342–54, <https://doi.org/10.1177/0022343319898735>.
2. Aline Caillet and Frédéric Pouillaude, eds., *Un art documentaire: enjeux esthétiques, politiques et éthiques* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2017); Eric Ketelaar, "Tacit Narratives: The Meanings of Archives," *Archival Science* 1, no. 2 (2001): 131–41, <https://doi.org/10.1007/BF02435644>; Eric Ketelaar, "(Dé) Construire l'archive," *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, no. 2 (2006): 65–70, <https://doi.org/10.3917/mate.082.0065>; Franck Leibovici, *Des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom* (Paris: Questions théoriques, 2020); Yvon Lemay and Anne Klein, "Mémoire, archives et art contemporain," *Archivaria*, 2012, 105–34; Éric Méchoulan, "Introduction. Des archives à l'archive," *Intermédialités*, no. 18 (2011): 9–15, <https://doi.org/10.7202/1009071ar>.
3. Jacques Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995).
4. Dietmar Schenk, "Pouvoir de l'archive et vérité historique," trans. Philippe Forget, *Écrire l'histoire*, no. 13–14 (2014): 35–53, <https://doi.org/10.4000/elh.463>.
5. Schenk.
6. Ketelaar, "Tacit Narratives."
7. Annegret Fauser, "Sound, Music, War and Violence: Listening from the Archive," *Transposition*, no. Hors-série 2 (2020), <https://doi.org/10.4000/transposition.4310>.
8. Britta Lange, "Archival Silences as Historical Sources. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915–1918) from the Berlin Lautarchiv," *SoundEffects* 7, no. 3 (2017): 46–60, <https://doi.org/10.7146/se.v7i3.105232>.
9. Carolyn Birdsall and Viktoria Tkaczyk, "Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Sciences," *Technology and Culture* 60, no. 2 (2019): S1–13, <https://doi.org/10.1353/tech.2019.0061>; Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham NC: Duke University Press, 2003); Christine Esclapez and Caroline Boë, "Écoute(s) active(s) en 'territoire-laboratoire' infra-insulaire: Pigna, une maison de l'écoute," in *Dos ou face au monde, habiter les îles* (Marseille: Imbernon, forthcoming).
10. Sylvia Nannyonga-Tamusuza and Andrew N. Weintraub, "The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda," *Ethnomusicology* 56, no. 2 (2012): 206–33, <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.56.2.0206>; Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020).
11. Luis Velasco-Pufleau and Laëtitia Atlani-Duault, "Sounds of Survival, Weaponization of Sounds: Exploring Sonic Lieux de Mémoire," *Violence: An International Journal* 1, no. 2 (2020): 265–72, <https://doi.org/10.1177/2633002420976479>.

12. Joan M. Schwartz and Terry Cook, "Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory," *Archival Science* 2 (2002): 13, <https://doi.org/10.1007/BF02435628>.
13. Giovanna Zapperi, ed., *L'avenir du passé: art contemporain et politiques de l'archive* (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2016), 7. Unless otherwise stated, all translations are our own.
14. Andrea F. Bohlman and Peter McMurray, "Tape: Or, Rewinding the Phonographic Regime," *Twentieth-Century Music* 14, no. 1 (2017): 3–24, <https://doi.org/10.1017/S1478572217000032>; Anette Hoffmann and Phindezwa Mnyaka, "Hearing Voices in the Archive," *Social Dynamics* 41, no. 1 (2015): 140–65, <https://doi.org/10.1080/02533952.2014.985467>; Ariana Phillips-Hutton, "Performing the South African Archive in REwind: A Cantata for Voice, Tape, and Testimony," *Twentieth-Century Music* 15, no. 2 (2018): 187–209, <https://doi.org/10.1017/S1478572218000142>; Ariana Phillips-Hutton, "Sonic Witnesses: Music, Testimony, and Truth," *Ethnomusicology Forum* 30, no. 2 (2021): 266–82, <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.1944254>; Martha Sprigge, "Tape Work and Memory Work in Post-War Germany," *Twentieth-Century Music* 14, no. 1 (2017): 49–63, <https://doi.org/10.1017/S1478572217000056>; Luis Velasco-Pufleau, "On Luigi Nono's Political Thought: Emancipation Struggles, Socialist Hegemony and the Ethic Behind the Composition of Für Paul Dessau," *Music and Politics* XII, no. 2 (2018), <https://doi.org/10.3998/mp.9460447.0012.205>; Luis Velasco-Pufleau, "Some Have Said I 'Manipulated History': René Lussier on Sound Archives, People's Voices and Quebec History in Le Trésor de la Langue," *Music, Sound and Conflict*, September 26, 2022, <https://doi.org/10.58079/rny2>.

ABSTRACTS

Archives are both spaces of power and sites of memory. For this reason, artistic practices exploring sound archives have the capacity to reshape our visions of the past and produce new knowledge. The articles in this *Filigrane* special issue explore the creative possibilities of sound archives. How do artists use sound archives to propose counter-hegemonic historical narratives? What are the creative processes involved in reusing such archives? How do artists and their works reactivate the voices of the past through listening, propose new narratives, explore what is said and unsaid in collective memory and official history, and make the struggles of the past resonate in order to understand those of the present?

Les archives sont aussi bien des lieux de pouvoir que des lieux de mémoire. De ce fait, les pratiques artistiques qui explorent des archives sonores ont la capacité de transformer de façon sensible nos visions du passé et de produire de nouveaux savoirs. Les articles de ce numéro de *Filigrane* interrogent le potentiel créateur des archives sonores. Comment, à partir des archives sonores, les artistes proposent-ils ou elles des récits contre-hégémoniques de l'histoire ? Quels sont les processus de création mis en œuvre dans la réutilisation de ces archives ? Comment les artistes et leurs œuvres réactivent-ils par l'écoute les voix du passé, proposent-ils de nouveaux récits, explorent-ils les dits et non-dits de la mémoire collective et de l'histoire officielle, et font-ils résonner les luttes du passé pour comprendre celles du présent ?

INDEX

Keywords: sound archives, sound creation, interdisciplinarity, creative processes, transmedia

Mots-clés: archives sonores, création sonore, interdisciplinarité, processus créatifs, transmédialité

AUTHORS

CHRISTINE ESCLAPEZ

Christine Esclapez est professeure de Musicologie à Aix-Marseille Université, membre de l'UMR PRISM UMR 7061. Ses axes de recherche sont profondément marqués par les orientations interdisciplinaires de la musicologie. Actuellement, elle conduit plusieurs projets de recherche autour des interactions entre archives et création en relation avec des structures culturelles. Elle a également réédité plusieurs textes des XX^e et XXI^e siècles en Esthétique de la musique et développe une réflexion épistémologique sur la recherche-crédation.

LUIS VELASCO-PUFLEAU

Luis Velasco-Pufleau est professeur affilié à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et ancien Marie Skłodowska-Curie Global Fellow à l'Université de Berne et l'Université McGill. Musicien et musicologue spécialiste de la musique des XX^e et XXI^e siècles, ses travaux portent sur les interactions entre création musicale et enjeux politiques contemporains. Il est rédacteur en chef du carnet de recherche *Music, Sound and Conflict* et membre élu de la Jeune Académie Suisse. <https://orcid.org/0000-0002-1330-974X>

Articles

Le murmure de l'archive

The whisper of the archive

Loïc Bertrand

Dans le murmure de milliers de mots et de phrases, on pourrait ne chercher que l'extraordinaire ou le résolument significatif. Ce serait sans doute un leurre ; l'apparement insignifiant, le détail sans importance trahissent l'indicible et suggèrent bien des formes d'intelligence vive et d'entendements raisonnés se mêlant à des rêves manqués ou des désirs en friche.

Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (Seuil, 1989), 110-111.

Introduction : trace, archive, archivation

- 1 Pour se mettre à l'écoute de l'archive, il faudrait avant tout distinguer la trace de l'archive, deux concepts corrélés mais distincts, comme le rappelait Jacques Derrida : « Toute trace n'est pas une archive, mais il n'y a pas d'archive sans trace ».¹ Ce qui sépare l'archive de la trace, c'est le processus de sélection et de conservation des traces, l'archivage. Or l'appel à communication de ce numéro spécial de la revue *Filigrane* pointe précisément l'écart entre la trace et l'archive. Il laisse ainsi entendre que la question des usages artistiques des traces sonores se joue peut-être dans cet écart. Aussi, la question peut se lire en deux sens : elle peut être considérée à partir du réemploi, du recyclage ou de l'incorporation d'archives dans des productions artistiques. Mais la question peut aussi se poser en amont, les usages artistiques des traces sonores intervenant dans le processus de sélection qui constitue l'archive, avant même que l'archive ne soit consignée, déposée ou archivée. C'est cette seconde piste que je tâcherai de suivre, en m'appuyant sur le concept d'*archivation* avancé par Derrida, qui élargit la problématique de l'archive. « Phase créatrice préalable » à l'archivage,² l'archivation implique en effet une « pulsion d'archive » qui, avant même

de conserver, ou pour conserver, se doit de détruire. Ces concepts seront mobilisés à l'écoute d'une archive sonore de 1952, l'enregistrement d'une émission radiophonique réalisée par Pierre Schaeffer, intitulée *Le temps retrouvé*, dont je proposerai une analyse détaillée avant de reposer la question des usages artistiques des traces sonores dans le cas de la musique concrète.

- 2 Mais qu'entendre au juste par « archive sonore » ? L'archive se définit généralement comme « l'ensemble des documents, y compris les données, quels que soient leur date, leur lieu de conservation, leur forme et leur support, produits ou reçus par toute personne physique ou morale et par tout service ou organisme public ou privé dans l'exercice de leur activité ». ³ D'autres définitions précisent qu'il s'agit de documents hors d'usage, rassemblés, répertoriés et conservés pour servir à l'histoire d'une collectivité ou d'un individu. Dans les deux cas, le type de document, le support ou le mode d'inscription ne sont pas spécifiés, si bien qu'on peut d'abord supposer que les archives sonores forment une sous-catégorie de l'ensemble des archives. Nous pouvons pourtant nous demander si la nature « sonore » du document enregistré n'affecte pas la définition même de l'archive, originellement liée à l'écrit, au document écrit. Doit-on distinguer l'archive sonore de l'archive écrite et sur quels critères ?

Du document écrit au monument sonore

- 3 Une première *différence*⁴ peut être relevée : l'archive sonore se caractérise par une discontinuité entre le contenu archivable (sonore) et la structure archivante (support matériel pouvant varier), alors que pour l'archive écrite, les signes graphiques et leur support sont placés dans une relative continuité. L'expérience de l'archive est fort différente dans les deux cas. Avec l'archive écrite, je peux lire les signes qui se trouvent sur le support. Avec l'archive sonore, j'ai besoin d'un instrument pour lire des signes invisibles à l'œil nu et restituer les sons enregistrés. Cette différence redoublée emporte toute une série de conséquences qu'on ne peut détailler ici. Remarquons simplement que, malgré cette distinction, c'est l'archive écrite qui a historiquement fait modèle pour l'archive sonore.⁵ De même pour les archives de la radio (Radiodiffusion-télévision Française), dont la responsable Lise Caldaguès rappelait ainsi la mission en 1964 :

Il ne nous suffira pas d'accumuler un certain nombre d'enregistrements sonores, il nous faudra créer un organisme qui soit à l'affût de toutes les voix célèbres, de tous les bruits curieux et qui porte chaque jour ses représentants aux quatre coins du pays pour les capter et les enregistrer. Il faudra concevoir une phonothèque assez vaste pour recevoir, jour après jour, tous les éléments de ce journalisme sonore [...]. Rien ne sera plus facile alors que de faire renaître ces sons au gré de nos désirs et de nos curiosités [...]. Ce que les bibliothèques font depuis si longtemps, les phonothèques le feront ; elles seront à la fois un centre de recherches et de production et un conservatoire. Le son aura rejoint l'écrit dans les justes préoccupations des hommes.⁶

- 4 On peut s'étonner que l'archive sonore trouve ainsi son modèle dans l'écriture, puisque l'invention de la reproduction sonore, à la fin du XIX^e siècle, est bien plus tardive que celle de l'écriture et qu'elle répond d'une tout autre technologie. Les techniques de reproduction se distinguent en effet des systèmes d'écriture par leur capacité à produire des traces singulières, des *indices*, qui se distinguent des signes de l'écriture des langues en ce qu'ils établissent un rapport de contiguïté et non de représentation

avec ce qu'ils désignent.⁷ Les traces sonores, tout comme la photographie ou le cinéma, témoignent d'une présence effective mais différée, comme le rappelait Derrida : « C'est quelque chose qui part d'une origine mais qui aussitôt se sépare de l'origine et qui reste comme trace dans la mesure où c'est séparé du tracement, de l'origine traçante. C'est là qu'il y a trace et qu'il y a commencement d'archives. »⁸

- 5 Qu'elle soit sonore ou écrite, l'archive est avant tout une trace qui témoigne du passé. Au premier abord, le mode d'inscription ou le type de support semblent presque secondaires : « Seul le lien qui lie le document au contexte de création est essentiel ». ⁹ « Trace brute de vie », l'archive provoque par suite ce que Arlette Farge appelle, après Roland Barthes, un « effet de réel » : « La parole dite, l'objet trouvé, la trace laissée deviennent figures du réel. Comme si la preuve de ce que fut le passé était enfin là, définitive et proche. Comme si, en dépliant l'archive, on avait obtenu le privilège de toucher le réel ». ¹⁰ Or cet effet de réel est encore plus vif dans le cas de l'archive sonore. L'enregistrement sonore restitue en effet le temps vécu, le souffle de vie du passé, quand l'écriture n'en livre que des traces muettes (c'est au lecteur de restituer le souffle). Le mécanisme radiophonique ajoute encore à cet effet de réel, car il se met en prise directe avec le mécanisme psychologique :

Si le réalisme radiophonique est si efficace, c'est parce qu'il déclenche les ressources de notre champ des perceptions auditives : un simple stimulus, une allusion, un mélange ou une superposition et voici que, à l'image des quatre plateaux du tourne-disque et des potentiomètres du mélangeur, nos propres enregistrements intérieurs se déclenchent, nos impressions anciennes aussi, à différents niveaux.¹¹

- 6 Si l'archive donne ainsi l'impression de « toucher le réel », les traces qu'elle recèle perdent pourtant vite leur évidence. À l'examen, la trace n'est plus la preuve irréfutable d'une pure présence mais à l'inverse « l'objet de la disparition », l'indice d'une absence.¹² Les traces sonores sont d'autant plus difficiles à saisir qu'elles se déploient dans un espace intangible :

C'est un rendez-vous dérisoire qu'offrent à l'historien comme à tout autre professionnel les archives sonores. Tandis qu'une bibliothèque se parcourt, que le livre se feuillette, et que la divergence des témoignages forme comme un garde-fou, la masse brute des sons enregistrés plonge l'auditeur dans le temps de l'événement et l'écrase d'une authenticité accablante.¹³

- 7 L'archive sonore se distingue *in fine* de l'archive écrite comme le *monument* du *document*. Le document écrit est intentionnellement rédigé pour officialiser une mémoire, alors que le monument est ce qui garde mémoire par son être même, ce qui parle directement, par le fait que ce n'était pas destiné à parler : « le monument est ce qui parle sans mots ». ¹⁴

- 8 Mais avant de se mettre à l'écoute de ces monuments singuliers, avant de se plonger dans la lecture des traces sonores, il faut dire quelques mots des archives de la radio, dont il sera ici question. Sans en faire l'historique, rappelons deux dates cruciales. Le Service des archives de la Radiodiffusion-télévision Française (RTF)¹⁵ est créé en 1945, soit plus de vingt ans après les premières émissions régulières de radio, débutées en 1922. Ce retard s'explique par le fait que la radio a d'abord été conçue (et peut-être encore aujourd'hui) comme un média de transmission. Jusqu'en 1945, les émissions se faisaient essentiellement en direct. Quelques enregistrements étaient ponctuellement réalisés, mais on ne gardait pratiquement rien, d'autant que les galettes de cire d'abeille utilisées jusqu'en 1940 pouvaient être effacées et réenregistrées.¹⁶ Les rares

enregistrements sonores ainsi réalisés formaient donc des traces éphémères.¹⁷ En 1964, Lise Caldaguès remarquait d'ailleurs que l'esprit de conservation à la radio n'était toujours pas ancré dans les consciences : l'enregistrement sur bandes magnétiques ayant connu le même sort que les galettes de cire, puisque les bandes pouvaient elles aussi être effacées et réenregistrées. Concernant les supports des archives de la radio, Caldaguès reconnaît toutefois une « période heureuse », de 1934 à 1947, avec l'usage des disques souples. Ceux-ci n'étant pas réutilisables, la question de leur conservation se posait nécessairement : 100 000 disques souples seront ainsi intégrés aux archives de la radio dès leur fondation, en 1945. La question du support est donc cruciale, elle conditionne l'archive ainsi que la possibilité même des pratiques artistiques cherchant à travailler sur support, à partir de traces ou d'archives sonores. Il est d'ailleurs remarquable que la musique concrète, qui émerge en 1948, clôturait en quelque sorte la « période heureuse » dont parle Caldaguès, en utilisant, manipulant ou détournant les disques souples qui commençaient alors à s'accumuler.

- 9 Historiquement, il existe en tout cas une « contradiction » entre radio et conservation. Le concept d'archive de la radio n'a donc rien d'évident. Il rassemble deux choses distinctes : un principe d'archivage et un principe de transmission, l'idée de conservation étant appliquée à un média sonore qui est avant tout un « média du présent ». Comment cette apparente « contradiction » a pu donc être traitée ? Comment a-t-elle perduré et conditionné l'archive sonore radiophonique dans ses pratiques, archivistiques ou artistiques ? Une chose est sûre : elle se retrouve au cœur de la réflexion de Pierre Schaeffer dans *Le temps retrouvé*.

Le temps retrouvé

- 10 *Le temps retrouvé*,¹⁸ c'est le titre d'un épisode des « Archives sonores », la première émission radiophonique d'archives sonores à voir le jour en France, qui se présente comme une « exposition des archives et de la documentation sonore de la phonothèque centrale de la radiodiffusion française ».¹⁹ Diffusée sur les ondes de France-Inter au printemps et à l'été 1952,²⁰ elle donnait carte blanche à des écrivains ou hommes de radio comme Philippe Soupault, Blaise Cendrars ou Pierre Schaeffer. Organisée par la Direction générale de la radio d'État, l'émission avait pour mission de faire connaître le travail du service des archives de la radio, fondé en 1945, ainsi que de mettre en valeur ses archives. Sur les douze émissions enregistrées, seules quatre semblent avoir survécu.²¹
- 11 *Le temps retrouvé*, c'est une archive sur les archives, une archive d'archives, une émission qui parle d'archives et pratique l'archive, en incorporant divers documents sonores. Schaeffer suit de fait un modèle qu'il applique dans nombre de ses productions radiophoniques, musicales ou sonores : l'écoute d'archives alterne avec leur commentaire.²² Il s'agit donc d'ouvrir l'archive par son écoute, de la déplier pour en faire apparaître différentes strates. Aussi, l'écoute n'est pas seulement un moyen d'analyser l'archive. Elle se prend elle-même comme objet. L'écoute de l'archive, c'est aussi une archive de l'écoute.
- 12 L'archive en l'occurrence s'ouvre par l'évocation d'une trace, le sillon creusé par un instrument de labour : « Quand la charrue trace un sillon, on l'ensemence et on le ferme. Passez-y une seconde fois, vous n'avez guère de chance de retrouver la même odeur d'hiver, le pas des mêmes bœufs, le tour de rein qui vous pliait le jour déjà

lointain des semailles. » Ce premier sillon, c'est l'image du « temps qui passe », celui de la vie, de la semence et de la fécondation universelle, qui ne se joue qu'une fois et ne revient jamais : « Le temps passe et nous nous en allons. » À côté de ce « temps qui passe », il y a « le temps passé, qui fripe les visages, vide les cœurs, fane les vies ». On l'appelle « le temps perdu », d'après un auteur célèbre dont Schaeffer ne mentionne tout d'abord pas le nom. L'émission s'ouvre donc par la mise en évidence de deux temps hétérogènes, un présent qui fuit sans cesse et un passé définitivement perdu.

- 13 Mais le sillon, ce n'est pas seulement celui creusé dans la terre, c'est aussi celui gravé à la surface du disque, la trace qui contient un enregistrement sonore. Or ce sillon-là possède un pouvoir singulier, puisqu'en repassant dans le même sillon, on ramène à la vie le temps passé : « Les sillons de nos disques ne fécondent rien mais gardent jalousement, comme les pyramides leur momie, des parcelles de temps comme suspendues dans l'éternel. Qu'on fasse tourner ce disque et les bandelettes sautent, la momie se délivre, le rêve de Goethe, de Proust, se réalise. L'instant renaît, le temps est retrouvé. » Et Schaeffer d'ajouter : « Un des miracles de ce siècle, c'est que ce temps perdu est tout entier contenu dans des réservoirs de temps retrouvé qu'on appelle les disothèques. »
- 14 Pour saisir les pouvoirs de l'enregistrement sonore, Schaeffer en appelle donc à la littérature, en reprenant à son compte le titre du dernier tome de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Pourquoi cet emprunt ? Le temps retrouvé, c'est le moment où le narrateur réalise sa vocation d'écrivain grâce à la remémoration du passé, déclenchée par une série de petites sensations. La vue de pavés disjoints, le son d'une cuillère frappant une assiette ou la raideur d'une serviette font remonter des souvenirs redonnant au narrateur l'envie d'écrire sur son passé, sur ce « temps perdu » qu'il retrouve par petites touches. Or ces sensations défient la loi du temps opposant le passé au présent. Elles illustrent en ce sens le principe de la reproduction sonore, qui permet de revivre le passé comme présent. L'enregistrement sonore permet lui aussi d'isoler, d'immobiliser, de reproduire ou de revivre « un peu de temps à l'état pur », « des parcelles de temps comme suspendues dans l'éternel ». ²³
- 15 Schaeffer se montre certes très littéraire dans son propos, ²⁴ mais la littérature fonctionne ici comme un point de départ duquel l'ingénieur du son va s'éloigner pour penser la spécificité de l'archive sonore. Cet écart se trouve déjà explicité quand Schaeffer affirme que l'enregistrement sonore « réalise » le rêve de Proust. Il « accomplit » la littérature car il est bien plus habile à rendre les sensations, la moindre intonation, le moindre accent, la moindre respiration ou le moindre froissement de papier : « Pour décrire la moindre chose ou l'évoquer, le langage se perd en efforts interminables et le résultat est toujours décevant ». ²⁵ Le « pouvoir concret » de la radio ou du cinéma tient au contraire, selon Schaeffer, en la capacité de fixer les « formes sensibles » d'un objet ou d'un bruit, des détails que l'écriture littéraire ne peut saisir en tant que tels :

À la radio, le pouvoir de la voix sur un texte est illimité : il est courant d'entendre les meilleurs textes anéantis par une voix médiocre ou de découvrir un sens nouveau aux phrases les plus banales, de sorte qu'il faut bien penser que ce ne sont pas des textes que nous apporte la radio, mais un texte parlé, absolument concret, c'est-à-dire où la moindre intonation, le moindre accent, peut, non seulement déséquilibrer d'emblée l'ordonnance formelle de la phrase, mais changer le sens ou fausser l'intention [...]. Il en est de même pour les accessoires ou les bruits : tel accessoire, insignifiant au théâtre, prend tout à coup dans le champ de la caméra

une importance exceptionnelle. Il est d'usage courant de faire parler les aiguilles d'une montre, la fumée d'une cigarette ; de même, à la radio, la moindre respiration, le moindre froissement de papier, non seulement s'entendent, mais on s'attend à ce qu'ils signifient quelque chose.²⁶

Pulsion d'archive

16 Il n'y a pas que les disques pour archiver des sons. On conserve aussi « le temps perdu » sur des rubans sensibles, des galettes de cire ou des pellicules, tous ces supports étant extrêmement fragiles. Après avoir salué le travail de celles et ceux qui ont la charge de sélectionner, restaurer et conserver les archives sonores qui méritent un jour de revivre, Schaeffer poursuit : « Quant à moi, je ne saurais pas, je garderais tout, même les chutes, qui brûlent de temps en temps dans le jardin de ce Studio. » Schaeffer ne parle donc pas en archiviste, si l'on considère que l'archiviste n'est pas seulement quelqu'un qui garde, mais quelqu'un qui détruit, comme le souligne Derrida : « il garde beaucoup, mais s'il ne détruisait pas, il ne garderait rien »²⁷. Schaeffer est lui aussi bien obligé de faire le tri pour produire *Le temps retrouvé*. Il sélectionne donc, mais comme à rebours, car son attention se porte d'abord sur ce qui se trouve précisément exclu dans le processus habituel de sélection des archives de la radio : les chutes qu'on détruit par le feu dans les jardins du Studio d'essai.

17 Schaeffer met ainsi en évidence un versant de l'archive souvent oublié ou passé sous silence, ce que Derrida a appelé la « pulsion d'archive »²⁸ : une pulsion de mort, de destruction ou de perte, qui semble contredire le principe de conservation mais qui en est pourtant constitutif, élargissant ainsi le concept de l'archive :

Il n'y a pas d'archive sans destruction, on choisit, on ne peut pas tout garder. Là où on garderait tout, il n'y aurait pas d'archives. L'archive commence par la sélection, et cette sélection est une violence. Il n'y a pas d'archive sans violence. Cette violence n'est pas simplement politique au sens où elle attendrait qu'il y ait un État désignant des fonctionnaires qui ont compétence reconnue. Non, cette archivation a lieu déjà dans l'inconscient. [...] Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé, que ce soit répété dans l'avenir. C'est un geste d'une grande violence. L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit. Il garde beaucoup, mais s'il ne détruisait pas, il ne garderait rien. C'est quelqu'un qui prétend savoir ce qu'il faut détruire, ou disons ce qu'il faut laisser tomber [...]. Le métier d'archiviste est un métier terrible. La pulsion d'archive est une pulsion terrible. C'est une pulsion destructrice, contrairement à l'image conservatrice qu'on en a [...]. Alors cette archivation sélective, qui est toujours à la fois bénéfique et monstrueuse, les deux à la fois, c'est une chance et une menace, ça ne vaut pas seulement dans les institutions sociales et politiques, ça vaut dans l'inconscient, c'est ce qui se passe en nous. On garde des tas de choses, on sélectionne et on détruit. Pour garder, justement, on détruit, on laisse se détruire beaucoup de choses, c'est la condition d'une psyché finie, qui marche à la vie à la mort, qui marche en tuant autant qu'en assurant la survie. Pour assurer la survie, il faut tuer. C'est ça, l'archive, le mal d'archive.²⁹

18 Il n'est pas indifférent que Schaeffer pose ainsi, comme préalable à toute réflexion sur l'archive sonore, la destruction par le feu des bandes magnétiques, qui « brûlent mieux que des sarments de vigne », rappelant par là même que l'archive est vouée à sa perte, que sa survie n'est que momentanée. C'est parce que la trace est finie, parce qu'elle peut disparaître à tout moment, qu'on organise sa survie, qu'on l'archive : « L'archivation est un travail fait pour organiser la survie relative, le plus longtemps

possible, dans des conditions politiques ou juridiques données, de certaines traces choisies à dessein ».³⁰

- 19 D'entrée, Schaeffer renverse donc la question de l'archive : il ne l'aborde pas en se demandant ce qu'il faut garder ou conserver, mais considère ce qui est détruit, effacé ou presque, mis à l'écart ou au rebut. À partir d'une pratique de l'archive radiophonique, Schaeffer semble ainsi préfigurer les réflexions de Derrida sur l'archive. Il s'en distingue pourtant sur un point crucial, car pour Derrida, suivant Freud, la pulsion d'archive est anarchivique. Elle est muette et ne laisse normalement pas de trace :

Elle est au travail, mais dès lors qu'elle opère toujours en silence, elle ne laisse jamais d'archive qui lui soit propre. Elle travaille à détruire l'archive : à la condition d'effacer mais aussi en vue d'effacer ses « propres » traces – qui ne peuvent plus dès lors être dites « propres ». Elle la dévore, l'archive, avant même de l'avoir produite au-dehors.³¹

- 20 La destruction à l'œuvre dans toute production d'archive opère avant que l'archive ne soit constituée au-dehors (l'archive est *hypomnésique*). Elle efface l'archive avant que celle-ci ne s'inscrive à l'extérieur, avant qu'elle ne soit consignée, car la violence de l'archive ne relève pas seulement d'un État. Elle opère dans l'inconscient : « Dans une seule personne, il y a ce que la mémoire garde ou ne garde pas, détruit ou ne détruit pas, refoule d'une manière ou d'une autre. Il y a donc constitution d'archives mnésiques là où il y a économie, sélection des traces, interprétation, remémoration, etc. ».³² La pulsion d'archive fait ainsi apparaître différentes *topiques* qui forment un « modèle archival » et commandent la censure, le refoulement ou la destruction de l'archive. Mais cette topologie permet aussi de comprendre comment il est possible d'archiver la pulsion d'archive, de faire apparaître cette pulsion muette qui ne laisse normalement pas de trace. Car la pulsion d'archive de Schaeffer, cette « pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre », prend justement le contrepied de l'archivage ayant cours au sein des archives de la radio, relançant par là même le processus d'archivation.
- 21 Dans *Le temps retrouvé*, Schaeffer nous fait écouter des archives vouées à disparaître, sauvées *in extremis* par leur intégration dans une méta-archive. N'est-ce pas là déjà archiver la pulsion d'archive ? C'est un geste artistique, qui extrait les archives d'un circuit déterminé, sans les fondre toutefois dans une œuvre d'art. Schaeffer les expose l'une après l'autre, isolément, pour les écouter et les commenter. Aussi peut-on considérer que *Le temps retrouvé* témoigne en tant qu'archive d'un processus de disparition inhérent à toute archive : elle forme en ce sens une archive de l'anarchivique.

Hantologie sonore

- 22 Mais de quelles archives s'agit-il au juste ? Pourquoi ont-elles été mises au rebut et pour quelles raisons Schaeffer choisit de les sauver ? Les premières archives écoutées, ce sont des extraits de voix de María Casarès, Pierre Freney ou Habib Benglia, qui ont participé aux aventures du Studio d'essai de la RTF, fondé en 1943. Comme le rappelle Schaeffer dans *Le temps retrouvé*, ces enregistrements ont dû être repris en raison d'un mauvais départ, d'un bruit de fond ou d'une erreur de diction. À l'écoute, ces « défauts » sont à peine audibles. Les enregistrements font davantage entendre le bruit

des sillons, les « grains de voix »³³ enregistrées plutôt que leur « contenu intelligible », mis au second plan grâce au montage de courts extraits, présentés hors contexte.

- 23 Après l'écoute de ces premiers extraits de voix, Schaeffer reprend : « Voilà, c'est vivement fait. Tout est brûlé. Tout est consumé. Il est fini le feu de joie dans le jardin couleur d'automne. » La remarque peut s'entendre en deux sens : la simple écoute des archives les consumerait en les rejouant ; ou bien les chutes en question ont effectivement été brûlées, après avoir été réenregistrées pour l'émission. Schaeffer souffre en tout cas d'un « mal d'archive ». Il se porte vers l'archive d'un désir nostalgique, « un désir irrépensible de retour à l'origine, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu »³⁴ (la fondation du Studio d'essai), là où l'archive se dérobe et s'anarchive, là où elle se confond avec l'origine de ce qu'elle a perdu en l'enregistreur. Privilégiant ainsi la mémoire vive, Schaeffer se livre à une anamnèse autobiographique et institutionnelle, si bien qu'on ne sait plus de quelles archives il s'agit : celles de Schaeffer ou celles de la radio, celles de l'institution ou celles du fondateur du Studio d'essai ? Où faire passer la limite ? Un « trouble de l'archive » fait écho au « mal d'archive » : « Le trouble des secrets, des complots, de la clandestinité, des conjurations mi-privées mi-publiques, toujours à la limite instable entre le public et le privé, entre la famille, la société et l'État, entre la famille et une intimité encore plus privée que la famille, entre soi et soi ».³⁵ Schaeffer illustre parfaitement ce trouble. Et s'il choisit de sauver ces archives, c'est aussi qu'elles se confondent avec sa propre mémoire, ses propres archives. C'est pourquoi il veut les conserver, d'autant plus si ces voix sont celles de disparus : « J'espère qu'on ne brûle pas dans ces bobines un essai même raté, une phrase même tronquée, de ceux qui n'en pourront plus dire jamais, de ceux qui ne sont plus et parmi ceux-là, que j'aimais, Louis Salou par exemple » :

[voix de Louis Salou]

« Le peu qu'on vous en dit vous brouille le reste qu'on vous tait
Certes l'évidence... mais déjà j'ai trop parlé, seul le silence... »

- 24 Ce n'est pas seulement la voix d'un disparu qui hante ici Schaeffer. C'est un énoncé performatif, qui laisse entendre autrement le mal d'archive, à travers une ellipse ou une phrase tronquée après le mot de silence... Mais lorsque Schaeffer reprend la parole, ce n'est plus sur le ton de la confidence, ce n'est plus d'une voix soufflée, chuchotée.³⁶ Il parle d'un ton plus assuré, comme s'il avait changé de plan, qu'il était sorti de la sphère privée, de l'espace du dedans : « Comment cacherais-je mon émotion ? Voici des voix qui ne sont plus, que le disque seul retient encore avec cet incroyable souffle de vie que les machines redonnent aux morts. Les morts parlent et se rassemblent les dispersés.
- 25 Schaeffer change donc de topique : il n'est plus dans la confidence et l'intimité. L'écoute n'est plus tendue vers le fantasme de l'origine. Elle n'est plus portée par la mémoire vive de l'instant où l'archive n'était pas encore archive mais se confondait avec « la pression du pas qui laisse sa marque encore vivante sur un support, une surface, un lieu d'origine ».³⁷ Schaeffer prend ses distances avec la nostalgie de l'origine pour reconnaître la spectralité de l'archive, l'hantologie de l'archive. Détournant le mot de Derrida, on dira que l'hantologie manifeste ici l'ontologie d'une trace à la fois audible et invisible, issue du passé et qui hante le présent. On le sait, la radio est le médium hantologique par excellence puisqu'elle fait entendre des voix sans visages, des voix fantomatiques qui hantent le présent.

- 26 L'hantologie déconstruit le concept d'ontologie. Elle défait l'absolu de l'origine, elle la dédouble, tout en répondant au concept d'anthologie : deux aspects de l'archive qui structurent *Le temps retrouvé*. Car en resuscitant les voix les plus diverses, de tous les temps, de tous les lieux, il est possible de « rassembler les dispersés », ce qui implique tout un travail de découpage et de remontage d'archives. Aussi, les archives sonores de la radio resuscitent plus que des voix, des dialogues, des ambiances, des bruits ou des plans sonores, autant d'éléments qui font partie de la « mise en onde » radiophonique, ravivant une question qui hante encore Schaeffer en 1952 : est-ce que la radio est un art ?

Du style radiophonique au cristal de temps

- 27 La question de l'archive sonore débouche donc sur celle de l'art, puisque l'art, c'est aussi une question de traces, une certaine économie de traces. Schaeffer repose ainsi, de biais, la question de l'art radiophonique : « Que serait la littérature si l'imprimerie n'existait pas ? Les œuvres n'existeraient que par tradition orale. Il n'y aurait pas de bibliothèque. Mais qu'est-ce que lire si on n'est pas capable de relire ? Qu'est-ce qu'une œuvre si elle ne flotte que de bouche à oreille ? La musique elle-même, sans partition, existe à peine... » De même, la radio aurait besoin d'archives pour devenir un art. Schaeffer l'avait souligné dès 1944, dans une de ses premières conférences sur l'art radiophonique, où il pointait le manque d'un service d'archives et la difficulté de rassembler les traces des premiers essais d'art radiophonique (comme ceux de Fernand Divoire ou de Carlos Larronde), si bien qu'il n'y avait pas de véritables œuvres à discuter ou à analyser, les documents trouvés étant fragmentaires et n'ayant pas valeur d'œuvre mais seulement d'exemples sonores.³⁸
- 28 Schaeffer s'est vite écarté de l'idée d'un art radiophonique pour s'attacher à ce qui fait le style radiophonique. Il y revient dans *Le temps retrouvé*, en estimant qu'on souffre d'un malentendu. On est habitué à écouter la radio pour ce qu'elle raconte, sans s'interroger sur la manière dont elle raconte. Or c'est justement là que se pose la question du style : « Existe-t-il en radio la même différence qu'en littérature où la façon de traiter le sujet est essentiellement un phénomène littéraire, plus que le sujet ? » Pour répondre à la question, Schaeffer va emprunter un exemple tiré de l'information et non plus de la dramatique radiophonique, en faisant cette remarque préliminaire : on écoute en général qu'une seule fois la radio, et on ne fait alors que participer à un événement ordinaire, tandis qu'on devrait l'écouter plusieurs fois : « On devrait se servir du disque comme d'un livre, si on voulait faire de la radio un art, si on voulait goûter ses œuvres et découvrir qu'il y a un phénomène de radio comme il y a un phénomène littéraire. » Mais pourquoi est-ce l'information qui se trouve ici convoquée alors qu'il s'agit de considérer les possibilités d'un art radiophonique ? C'est que l'information est l'exemple type du matériau radiophonique : elle ne s'écoute normalement qu'une fois et elle met en rapport avec le cours des événements ordinaires. Qu'advierait-il alors si on en répétait l'écoute ? Cette répétition changerait-elle la perception des événements ? Schaeffer nous convie alors à une expérience, un exercice d'écoute.
- 29 Sans être introduite par aucun commentaire, l'archive suivante commence de manière abrupte. Un bruit assourdissant, une série de coups de feu, puis une voix : « Ils sont sur les boulevards de Beaumarchais... » C'est un radioreportage de Pierre Crenesse sur la

Libération de Paris, durant les journées historiques du 19 au 26 août 1944³⁹. En direct sur les barricades, Crenesse interroge les combattants FFI (Forces Françaises de l'Intérieur) qui font face aux Allemands. L'archive est bien différente des enregistrements de voix qui précédaient. Ici, le micro est branché sur le réel. La radio témoigne en temps réel ou presque (certains reportages de Crenesse ont été diffusés quelques jours après leur enregistrement) de l'histoire en train de se faire. Or c'est cette actualité qui fait pour Schaeffer le *style radiophonique* par excellence : « Ce n'est pas ce qui se passe qui nous intéresse, mais le fait nu qu'il se passe, en ce moment même, quelque chose. »⁴⁰

- 30 Schaeffer reste donc attaché à l'idée d'une radio de transmission, une radio du direct qui serait une *archive vivante*. Mais si la radio retransmet l'événement dans l'instant même, elle est bien forcée de le rendre *tel quel*,⁴¹ avec toutes ses imperfections, les aléas du direct ou autres éléments perturbateurs témoignant justement du style radiophonique : « Ces personnalités qui bafouillent, ces figures qui hésitent, ces péripéties hors sujet, ces interventions incongrues, voilà bien la réalité, la vraie, celle dont le rythme nous surprend. »⁴² Pour Schaeffer, il existe donc deux domaines radiophoniques bien distincts :

celui de l'événement, à l'instant où il se passe, avec ses bavures, ses lacunes, ses boursoufflures, les irrégularités de son rythme et de son intérêt, qui est le domaine propre de la radio ; et celui de la retransmission (au mieux) ou de l'imitation (au pire) des genres les plus divers [...], du lyrisme au journalisme. Autrement dit, la radio ne s'exprime que là où l'art fait défaut, et l'authenticité lui manque dès qu'interviennent les artifices d'une mise en forme pourtant nécessaire.⁴³

- 31 On comprend pourquoi, dans sa recherche du style radiophonique, Schaeffer repart du radioreportage, du document brut, de l'actualité et du direct. Mais il fait alors face à un dilemme de taille. Car comment la singularité irréductible d'un instant vécu peut s'accorder avec la nécessité de sa reproduction ou de sa mise en forme artistique ?⁴⁴
- 32 Schaeffer soulève une question relative à toute archive : comment l'écoute d'un document, dans sa répétition même, peut-elle maintenir la singularité de son objet, ou son *aura* ? Appliquée au sujet de l'information, la question semble pourtant devoir être reformulée. Comment l'écoute répétée d'un radioreportage peut-elle transformer la perception de son contenu, ordinaire ou prosaïque, pour lui donner une dimension poétique, sinon artistique ?
- 33 Pour répondre à ces questions, Schaeffer décrit l'impression que laisse l'écoute répétée de l'archive sur la Libération de Paris, en la comparant à l'image d'une plaque photographique qui se serait développée très lentement : « Le jour où on a passé ce reportage, c'était un événement. Quelque temps après, c'était un souvenir, on était sensible au climat dramatique, et puis ensuite on s'est attaché à un tout petit fragment, à une parcelle qui a semblé briller au fond de ce disque. C'est cette réflexion terminale, ce propos absolument inattendu, dont l'accent faubourien est inimitable, ce : "On y passe en affaire". » Schaeffer repasse alors le fragment en question, l'enregistrement sonore (l'expression *et le rire qui suit*) d'un combattant anonyme, qui clôt le reportage de Crenesse.
- 34 L'écoute répétée transforme donc la perception de l'archive : elle la façonne au point où l'écoute s'y trouve incorporée, comme une autre couche de l'archive, venant relancer le processus d'archivage. L'écoute de l'archive, c'est aussi une archive de l'écoute, l'écoute comme archive. Car l'écoute, comme l'archive, opère par tri et sélection.

Schaeffer documente son écoute, manipule les archives, et ce qu'il relève fait directement écho à ses recherches sonores, radiophoniques ou musicales. L'écoute répétée de l'archive opère en effet un déplacement, un glissement, ici gradué en trois temps (événement/souvenir/fragment), s'écartant peu à peu du sujet principal, du récit ou de l'événement enregistré pour se recentrer sur des détails anodins, des accents ou des bruits de fond qui prennent soudain un nouveau relief.⁴⁵ C'est la même opération qui est à l'œuvre dans l'écoute de l'archive sur la Libération de Paris et que Schaeffer explicite en ces termes : « La recherche du temps perdu n'est donc pas un souci de puriste. Dans le temps retrouvé, il y a des perles et ce ne sont pas des poèmes exquis, ce sont des détails, ce sont des riens, ce rire un peu gras, cet accent. Et voilà la vie plus vraie que lorsqu'elle se déroulait. Cadrée comme par une caméra et cristallisée comme un corps pur. » Le temps retrouvé, ce n'est donc pas la simple reproduction du passé, c'est la transformation de ce passé et la transfiguration du réel.

Une épistémologie du détail

- 35 L'écoute répétée de l'archive transforme l'événement en déplaçant l'attention sur une série de détails, un rire, un accent ou un bruit, qui prennent un nouveau relief et transfigurent le réel. Le temps retrouvé passe donc par le recentrement sur le détail. Or ce déplacement n'est pas anodin au regard de l'archive. Il rappelle ce que Arlette Farge écrit dans *Le Goût de l'archive*. Plus on travaille l'archive, plus on se penche sur des détails anodins : « Les événements sont minuscules, les incidents plus qu'ordinaires, les personnages communs et les archives collectées à leur sujet ne sont que des fragments. »⁴⁶
- 36 Travailler ainsi sur le détail, le minuscule ou le quasi-imperceptible questionne d'abord la notion d'événement en histoire. Considérer le détail, c'est déplacer l'événement, abandonner les grands événements et les grands hommes pour s'intéresser à ce qui ne faisait pas événement : « L'événement est aussi cette expression morcelée de l'être, livrée comme trace, souvenir, amnésié en même temps qu'accompagné de l'écho des vibrations du monde qui l'entoure ». ⁴⁷ L'attention au détail participe d'une histoire non événementielle, d'une micro-histoire, qui se détourne des grands récits pour percevoir la démesure du singulier, pour construire de nouveaux objets du savoir, comme le peuple, les masses ou les discours. Farge considère ainsi que les mots de l'archive font événement. Les « façons de parler » créent de l'événement, car elles sont « un langage en actes ». ⁴⁸ C'est le cas des « formes d'expressions populaires ». ⁴⁹ Et celle que retient Schaeffer (« On y passe en affaire »), typique de l'argot parisien de l'époque, en donne un bel exemple, d'autant qu'elle fait entendre un « accent faubourien inimitable ».
- 37 Il y a donc une continuité de méthode entre l'archive écrite et l'archive sonore, lorsque la lecture ou l'écoute se recentre sur des détails : « Par moments, l'archive miniaturise l'objet historique [...] elle isole comme le ferait un microscope l'exercice des passions personnelles. » ⁵⁰ Les techniques de reproduction visuelles ou sonores sont autant de moyens pour isoler, observer ou analyser des détails. Mais le cadre de la caméra, le gros plan cinématographique ou le microphone, qui opère comme un microscope, ⁵¹ vont plus loin : elles permettent de saisir des détails que l'écriture ne peut fixer, des traces sonores, un accent ou un rire qui font la singularité, la signature *inimitable* d'un être à un moment donné.

- 38 Le recentrement sur le détail ne répond donc pas seulement à un changement d'échelle. Deux opérations au moins y sont en jeu, définies par Schaeffer lorsqu'il s'attache aux pouvoirs du microphone : grossissement et séparation.⁵² On pourrait aussi parler de *condensation*,⁵³ mais c'est peut-être le terme de *crystallisation* qui serait ici le plus approprié, car il indique une transformation de la matière sonore. Sous ce terme, Schaeffer répond en outre au dilemme auquel il faisait face entre l'actualité, qui ne s'écoute normalement qu'une fois, et l'œuvre d'art, dont on doit pouvoir répéter l'écoute. Après expérience, l'écoute répétée du radioreportage transforme bien le contenu informationnel. L'événement se déplace pour faire apparaître, à travers un détail, une matière sonore nouvelle, le langage dans sa réalité sonore concrète. Cette cristallisation marque une transformation dans la perception du matériau sonore, un changement de la valeur accordée aux sons, transformation qui renvoie donc à un changement de régime d'écoute et à une esthétique que Schaeffer a explicitée à maintes reprises, à partir de la distinction entre *prose* et *poésie*. Plutôt que de présenter les images ou les sons comme des signes abstraits au service d'un discours (prose), le micro les isole pour mettre en évidence leur forme sensible (poésie).⁵⁴ Ce sont des *opérations poétiques* qui sont ainsi appliquées à l'écoute de l'archive, le « cristal de son » étant ce à partir de quoi la poétique précipite.⁵⁵
- 39 L'attention au détail ne relève donc pas d'une simple phénoménologie. Il renvoie à une esthétique et à une épistémologie, mise en lumière par Georges Didi-Huberman. Pour ce dernier, le détail recouvre trois opérations distinctes : s'approcher (on entre dans le détail comme dans une intimité épistémique), découper (la taille qui met en morceaux), et faire le compte (la somme ne pouvant plus se faire qu'en passant par le détail).⁵⁶ Dans le champ conceptuel des sciences de l'observation, le statut épistémologique du détail est celui d'une disjonction du sujet de la connaissance, renvoyant à un conflit entre la minutie du détail descriptif et la clarté du dispositif interprétatif.⁵⁷ Selon Didi-Huberman, le regard détaillé parvient à délier la matière de la forme.⁵⁸ L'aporie du détail, c'est quand la finesse descriptive débouche sur une perte de contrôle, quand l'opacité matérielle renverse toute *mimésis* pour rendre sensible une « durée tremblante », des « extases de temps ».⁵⁹

Paradigme indiciaire

- 40 La question du détail nous emmène bien loin : elle emporte toute une épistémologie, qui concerne les sciences de l'observation, l'histoire ou l'histoire de l'art. Mais elle répond d'abord, pour ce qui nous occupe, à la question que pose tout traitement de l'archive. Comment décider entre l'essentiel et l'inutile, le nécessaire et le superflu ? La question intervient durant le processus de sélection de l'archive ainsi que dans sa lecture, son écoute ou son interprétation. On se trouve alors dans une situation comparable à celle décrite par Didi-Huberman : un *non-savoir*, l'incertitude de la connaissance approchée. Ainsi selon Farge, il n'y a pas de bonne méthode : « La démarche est en fait semblable à celle du rôdeur, cherchant dans l'archive ce qui y est enfoui comme trace positive d'un être ou d'un événement, tout en restant attentif à ce qui fuit, ce qui se soustrait et se fait, ce qui se remarque comme absence. »⁶⁰ Le détail, c'est aussi cela : la trace positive qui marque comme une absence.
- 41 L'archive, c'est un système de traces qui appelle une méthode de lecture des traces. La démarche du rôdeur que mentionne Farge fait référence au travail de l'historien Carlo

Ginzburg. Pionnier de la micro-histoire, Ginzburg a montré que l'attention au détail appartenait à un paradigme indiciaire⁶¹ qui a pénétré le champ des sciences humaines à partir de la fin du XIX^e siècle et que la réflexion sur les archives sonores gagnerait à considérer, les techniques de reproduction visuelle ou sonore appartenant de fait au paradigme indiciaire.

- 42 Très brièvement : à quoi renvoie ce paradigme indiciaire ? Selon Ginzburg, les méthodes développées par Giovanni Morelli⁶² pour authentifier des peintures de maître, celles de Sherlock Holmes dans les romans policiers de Conan Doyle ou celles que Sigmund Freud développa pour la psychanalyse ont en commun de se recentrer sur l'examen de détails apparemment insignifiants.⁶³ Dans *Le Moïse de Michel-Ange*, Freud explique que la technique médicale de la psychanalyse cherche à deviner par des traits dédaignés ou inobservés, les choses secrètes, cachées ou ignorées. Les détails habituellement jugés comme dépourvus de sens, triviaux ou bas, témoignent des moments où la vigilance se relâche pour laisser place à des traits personnels qui échappent au contrôle de la conscience individuelle.⁶⁴ Dans la lecture de l'inconscient, le « détail obscur » se fait ainsi le substitut de l'idée essentielle.⁶⁵ Selon Jacques Rancière, cette méthode du détail peut se pratiquer de deux manières :

Il y a d'une part le modèle de la trace que l'on fait parler, où on lit l'inscription sédimentée d'une histoire [...]. Mais il y a aussi l'autre modèle, qui voit dans le détail « insignifiant » non plus la trace permettant de remonter un processus, mais la frappe directe d'une vérité inarticulable, s'imprimant sur la surface de l'œuvre en déjouant toute logique d'histoire bien agencée, de composition rationnelle des éléments.⁶⁶

- 43 On retrouve là les deux pôles de l'archive : l'effet de réel qui témoigne d'une pure présence et le trouble où nous laisse toute interprétation de traces ou d'indices. S'il mobilise dans sa pratique ces deux manières de faire, Schaeffer appartient en tous cas au paradigme indiciaire. Lorsqu'il explicite les pouvoirs du micro, il semble osciller entre Sherlock et Freud. Le micro, qui fonctionne comme une loupe, révèle d'abord « les imperfections de la composition ou de la voix, des défauts d'interprétation ou de conception : là où le comédien, le musicien ou l'écrivain a manqué de sérieux dans l'exercice de son art ».⁶⁷ Mais l'examen des détails révèle bien plus qu'un défaut de maîtrise :

J'écoute l'enregistrement. De quoi témoigne-t-il ? Du rythme que j'ai bien ou mal pris ? De cet instant où ma vigilance s'est relâchée, où n'étant plus tout entier à ce que je disais, j'ai cru pouvoir faire illusion ? Si ce n'était que cela ! Cette voix qu'au premier essai j'entends comme celle d'un autre, est-ce la mienne ? Surprise cruelle. Terreur superstitieuse. Cet ami dont j'entends à présent la voix que je croyais si familière, l'avais-je méconnu ? Cette intonation, de sa part, me surprend, m'inquiète presque. Et ce rire...⁶⁸

- 44 Les détails de l'enregistrement sonore ne témoignent pas seulement des imperfections, des défaillances ou des défauts de l'artiste. Les indices qu'il rassemble ouvrent à quelque chose de plus fondamental : une altérité au cœur du sujet, approchant ce que Freud a appelé l'inquiétante étrangeté (*Unheimlich*, ce qui est à la fois familier et dissimulé).⁶⁹ L'indice devient alors *symptôme*, un accident qui déchire la représentation, à commencer par la notion de « moi » ou de « conscience ».⁷⁰ C'est donc un autre éclat de rire que celui qu'on entendait dans l'archive sur *La Libération de Paris*. Si ce dernier mettait au second plan le « message » ou la « communication », il fonctionnait encore comme indice là où le symptôme semble advenir ici comme une pure énigme, « une entité sémiotique à double face : entre l'éclat et la dissimulation ».⁷¹

Musique concrète

- 45 Pierre Schaeffer, qui produit l'émission *Le temps retrouvé* en 1952, a forgé le concept de musique concrète peu de temps auparavant. Après les *Études de bruits* (1948), il signe d'autres compositions sonores en 1950 et fonde en 1951 le Groupe de recherche de musique concrète (GRMC), qui deviendra en 1958 le Groupe de recherches musicales (GRM). Si les débats autour de cette nouvelle musique sont vifs, une chose est sûre : la musique concrète travaille à partir de supports, de documents ou d'archives qui sont utilisés comme matériaux pour la création sonore. L'enregistrement n'est plus pensé comme un simple moyen de reproduction technique. Il permet de produire un contenu sonore original, en travaillant, découpant et modifiant les traces sonores enregistrées ou en y appliquant des procédures spécifiques.⁷²
- 46 Dans sa constitution même, la musique concrète pose donc la question des usages artistiques des traces sonores. *Le temps retrouvé* prend ainsi un nouveau relief. Si l'émission n'est pas une œuvre musicale, elle témoigne néanmoins d'une pratique de l'archive qui a conditionné l'émergence de la musique concrète. Aussi, on pourrait se demander dans quelles mesures les procédures que Schaeffer explicite dans *Le temps retrouvé* ont pu informer les procédures inaugurales de la musique concrète. On en reviendra donc à l'exemple classique de la boucle sonore, où l'on découvrira que le fragment isolé et répété brille du même éclat que le fragment sonore perçu à l'écoute de l'archive sur la Libération de Paris.
- 47 Les premiers essais de sillon fermé sont réalisés sur disque souple à partir de documents, d'enregistrements, d'archives ou de chutes mises au rebut. Dans *l'Étude pathétique* (1948), par exemple, c'est un toussotement qui se trouve ainsi mis en boucle. Le sillon fermé permet d'isoler de tout matériau, quelle que soit sa nature, un « fragment sonore », un « éclat de son », qui peut être répété et écouté en boucle, conduisant à une transformation de l'écoute. Alors que la spirale du disque est « la réalisation matérielle » et « l'affirmation du temps qui passe, qui est passé, qui ne reviendra jamais »,⁷³ le sillon fermé n'a plus de début ni de fin. Il n'est plus inscrit dans un temps linéaire ou un développement discursif. Ce n'est plus la restitution du passé mais son éclatement, un « cristal de temps » qui échappe au langage musical et annonce le concept de l'objet sonore.⁷⁴
- 48 Les opérations ici en jeu sont donc très proches de celles qui se trouvent mobilisées dans *Le temps retrouvé* où l'écoute répétée de l'archive aboutissait à isoler un fragment sonore. Cette convergence se repère dans les termes employés par Schaeffer. Le mot de *cristallisation* avancé au sujet de l'archive sur la Libération de Paris (le fragment était « cristallisé comme un corps pur ») fait directement écho au terme de « cristal de temps », utilisé par Schaeffer pour qualifier la boucle sonore dans *À la recherche d'une musique concrète* : « Dès que le sillon « se sera mordu la queue », il aura isolé un « fragment sonore » qui n'aura plus ni début ni fin, un éclat de son isolé de tout contexte temporel, un *cristal de temps* aux arêtes vives, d'un temps qui n'appartient plus à aucun temps ».⁷⁵
- 49 Il y a donc une convergence de méthode entre les procédures propres à la musique concrète et les opérations explicitées dans *Le temps retrouvé*. Historiquement, la pratique de l'archive radiophonique précède les trouvailles de la musique concrète et il existe un continuum entre les productions musicales et les productions radiophoniques

réalisées par Schaeffer et ses collègues. Aussi pourrait-on rouvrir l'archive classée « musique concrète » pour la reconsidérer à partir d'un examen de l'archive, d'une pensée de l'archive et de ses usages, telle que *Le temps retrouvé* en donne l'exemple. Alors semble se dessiner une autre boucle : À la recherche de la musique concrète fait précisément écho À la recherche du temps perdu.

- 50 On pourrait ainsi considérer que les procédures inaugurales de la musique concrète répondent à une question dérivée de l'archive, où s'articulent les deux faces de l'archive, la trace brute d'un temps vécu et sa reproduction, avec en fond la même question qui hante Schaeffer dans *Le temps retrouvé* : qu'est-ce qui permet de sauver le temps vécu dans sa répétition même ? Qu'est-ce qui garantit qu'il soit maintenu dans sa pulsation originelle à travers la réitération de son écoute, sans tomber dans une reproduction mécanique conduisant à la perte de son *aura* ? D'une certaine manière, la boucle répond à cette question. Plus encore, la boucle répond à cette « pulsion d'archive », au « mal d'archive », en déplaçant les termes du problème. Car l'*aura* n'est plus alors l'origine perdue qui ne peut être saisie ou reproduite : c'est ce qui se constitue à travers l'écoute médiatisée et répétée de l'archive. La pulsion d'archive se trouve en tout cas inscrite au cœur de la musique concrète : celle-ci requiert l'archive, elle ne peut s'en passer, mais elle ne peut non plus se passer de ce qui échappe à l'archive, de ce qui ne peut être enregistré ou fixé : la frappe du réel, l'éclat de l'instant vécu. Le cristal de temps, comme le temps retrouvé, répondent à ce dilemme apparemment insurmontable.

L'archive muette

- 51 L'écoute détaillée de l'archive *Le temps retrouvé* est donc riche d'enseignements. Elle répond à la question des usages artistiques des traces sonores en identifiant des procédures spécifiques, relatives à l'archive, qui ont pu informer la méthode de la musique concrète. Elle permet aussi de dégager des éléments pouvant servir plus généralement à l'écoute et à l'analyse des archives sonores. Ainsi s'est dessinée une approche symptomatologique de la lecture des archives, s'attachant à saisir les traces (indices ou symptômes) d'une réalité que recèle l'archive mais qui s'y trouve en même temps dissimulée.⁷⁶ Pour la mettre à l'épreuve, je voudrais appliquer cette méthode à l'écoute d'une autre archive, tirée des *Dix ans d'essais radiophoniques*, anthologie qui, à l'image de l'émission *Le temps retrouvé*, rassemble toutes sortes d'archives sonores (dramatiques, poésies, documentaires ou essais de musique concrète) en vingt montages de vingt minutes chacun pour lesquels Schaeffer a exploré plusieurs centaines d'émissions conservées grâce aux soins du Service phonographique de la RTF.

77

- 52 Les *Dix ans d'essais radiophoniques* (d'abord édités en 1952) répondaient au désir d'archiver ce qui, à la radio, entre 1942 et 1952, n'avait souvent été qu'effleuré et risquait de se perdre. Le but de Schaeffer était de « transformer ces produits à la fois futiles et fugaces en quelque chose de plus consistant, de plus durable ».⁷⁸ C'est là encore une pulsion d'archive qui se trouve donc en jeu. Après l'analyse de l'émission *Le temps retrouvé*, mon attention s'est plus particulièrement portée sur les reportages ou les documentaires. Une archive a finalement retenu mon attention : la dernière du quatrième disque (*Le plein temps ou le temps des poètes*), qui clôt le coffret, intitulée « Sourds et muets ». L'archive comporte comme seule indication de source : Document

UNESCO.⁷⁹ Aucune note, aucun commentaire ne viennent l'éclairer. La première question qui se pose alors est celle de la sélection : pourquoi Schaeffer a-t-il retenu cette archive ? De quoi se fait-elle la trace ? Une première écoute renseigne sur le contenu de l'archive et justifie la source référencée : c'est l'enregistrement d'un exercice de diction donné à des élèves sourds et muets, tenus de répéter une série de phrases lues par un éducateur et tirées des principes de la Déclaration universelle des droits de l'homme (Unesco, 1948).

- 53 Mais que vient faire là cette archive ? Pourquoi Schaeffer l'a-t-il sélectionnée et incorporée à l'ensemble des *Dix ans d'essais radiophoniques* ? La première manière de répondre à cette question est d'ordre historique. Avant leurs usages comme médias de masse, les techniques de reproduction sonore ont pu être utilisées comme moyens d'éducation ou de rééducation. L'Institut de phonétique de l'Université de Paris, associé aux Archives de la Parole de la Sorbonne (les premières archives sonores en France), incluait ainsi la correction de la prononciation pour les étrangers ; la phoniatrie ou rééducation du système phonatoire après maladie, blessure ou chirurgie ; et la rééducation de la parole pour les sourds-muets.⁸⁰ L'Institut disposait de toute une panoplie d'instruments permettant de visualiser ou de reproduire les sons de la parole, utilisés pour l'éducation des malentendants. Les Archives de la Parole contiennent ainsi, à côté de l'enregistrement de voix célèbres ou des langues régionales, des exercices comparables à ceux que l'archive des *Dix ans d'essais radiophoniques* donne à entendre.⁸¹
- 54 L'archive fait ainsi apparaître ce qui dans l'histoire de l'enregistrement sonore est souvent mis de côté, ignoré, voire oublié. Car cet exercice de diction met aussi en évidence la violence de l'archive. Faire parler les sourds-muets, ce n'est pas seulement mettre les moyens techniques de reproduction au service d'une finalité pédagogique : c'est un programme qui répond à une méthode spécifique, l'oralisme. Développé pour enseigner la langue orale aux sourds-muets, l'oralisme s'oppose à la langue des signes employée par les malentendants. Elle s'impose en France dans un contexte particulier, celui de la troisième République, marquée par le développement de l'instruction publique, l'école obligatoire et l'enseignement du français comme langue unique. Après le congrès de Milan, en 1880, la langue des signes est interdite en France, au même moment où sont réprimées les langues régionales. En son fonds, l'archive qui clôt les *Dix ans d'essais radiophoniques* pourrait donc être rapprochée des archives judiciaires examinées par Farge : la parole retenue est contenue au cœur d'un système politique et policier.⁸² L'archive n'est pas un simple moyen d'enregistrer et de conserver, mais un moyen pour analyser, mesurer, contrôler et discipliner. L'archive est *nomologique*, elle établit une norme : avant de parler français, le fait même de devoir parler. Elle impose une norme en enregistrant ce qui lui échappe (comme les langues régionales). En ce sens, il est à la fois troublant et logique qu'elle en appelle à la Déclaration universelle des droits de l'homme.⁸³
- 55 L'écoute détaillée de l'archive est en effet troublante. On entend l'un après l'autre les élèves répéter différents articles de la Déclaration universelle. Le premier s'en sort bien, le second moins, le troisième encore moins bien, et puis avec le suivant, la phrase répétée n'est plus du tout reconnaissable : la langue se perd complètement. L'énoncé disparaît pour faire entendre quelque chose d'incompréhensible, d'inarticulé, d'indistinct, une « anomalie » qui fait pourtant écho aux opérations poétiques établies par Schaeffer pour dégager de tout discours une « forme sonore ». La musique concrète

se place ainsi du côté de l'anomalie. C'est sans doute une autre raison pour laquelle cette archive a été retenue par Schaeffer. Elle trace une filiation ambiguë de la musique concrète, celle-ci étant à la fois du côté de l'archive et du côté de ce qui lui échappe ou lui résiste. Mais ce n'est pas tout. Car on entend, dans le court silence qui suit l'essai infructueux de l'élève malentendant, en arrière-fond mais distinctement, un rire étouffé, celui sans aucun doute d'un membre de l'équipe d'enregistrement ou des éducateurs présents, quelqu'un en tous cas qui est du côté de la norme, car ce dont il (c'est le rire d'un homme) se moque, c'est à l'évidence de l'anomalie, du sujet de l'anormalité.

- 56 Ce rire étouffé, c'est un détail qui prend la dimension d'un symptôme et constitue dans l'écoute de l'archive un point de renversement, en ce qu'il démasque le pouvoir. Que ce rire soit étouffé (c'est quelqu'un qui pouffe de rire) n'est pas anodin : son auteur s'autorise certes à rire, mais il sait aussi qu'il doit en quelque sorte se retenir, se dissimuler, atténuer sa réaction (peut-être espérait-il ainsi ne pas être enregistré). Si la norme suppose non seulement une discipline mais une morale (la Déclaration universelle), le rire même étouffé en dévoile pourtant l'hypocrisie, puisqu'il tourne en ridicule la prétention à l'universel du discours ou du texte légitimant la volonté de faire parler les sourds-muets.
- 57 Mieux qu'aucun murmure,⁸⁴ cette archive forme une archive de l'anarchie. On peut y déceler les traces de ce que l'archive cherche à effacer : l'arbitraire de la norme et la violence de l'archive, qu'un détail suffit à démasquer. L'archive laisse par ailleurs entendre, comme en creux, tel un symptôme, entre éclat et dissimulation, ce qui est proprement inarchivable pour l'archive sonore : la langue des signes, les gestes et les corps indisciplinés des élèves malentendants. L'archive forme en ce sens un archétype de l'anarchivique sonore, qui permet d'« analyser à travers l'apparente absence de mémoire ou d'archive toutes sortes de symptômes, signes, figures, métaphores et métonymies qui attestent, au moins virtuellement, une documentation archivale là où "l'historien ordinaire" n'en identifie aucune ».⁸⁵

BIBLIOGRAPHIE

Bertrand, Loïc. « Musique concrète and the Aesthetic Regime of Arts ». In *Rancière and Music*, ed. João Pedro Cachopo, Patrick Nickleson and Chris Stover (Edinburgh University Press, 2020), 27-46.

Bertrand, Loïc. *Pierre Henry et Pierre Schaeffer. Symphonie pour un homme seul*. Contrechamps, 2021.

Birdsall, Carolyn and Tkaczyk, Viktoria. « Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Sciences ». In *Technology and Culture*, Vol. 60, Number 2, April 2019, p. 1-13.

Deraze, Marianne et Loyant, Xavier. « Représenter la parole. Autour des premiers appareils de laboratoire de l'Institut de phonétique de Paris ». *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 48 (2014).

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967.

- Derrida, Jacques. *Mal d'archive*. Galilée, 2005.
- Derrida, Jacques. *Trace et archive, image et art*. INA, 2014.
- Farge, Arlette. *Le Goût de l'archive*. Seuil, 1989.
- Ginzburg, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice ». *Le débat* 6 (1980) : 3-44.
- Héron, Pierre-Marie. « 1952 : la première exposition sonore de la radio française ». In *Fabula / Les colloques*, Corpus, Mémoire audiovisuelle de la littérature, dir. Alexandra Follonier, <https://doi.org/10.58282/colloques.9179>.
- Héron, Pierre-Marie. « Dix ans d'essais radiophoniques, de Pierre Schaeffer : les éditions de 1954 et de 1962 », *RadioMorphoses* 9 (2023), <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.3720>.
- Ketelaar, Éric. « (Dé)Construire l'archive ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, n° 2 (2006) : 65-70.
- Perriault, Jacques. « Entretien avec Pierre Schaeffer ». *Culture technique* 24 (1992), 258-264.
- Rancière, Jacques. *Figures de l'histoire*. Presses universitaires de France, 2012.
- Schaeffer, Pierre. *À la recherche de la musique concrète*. Seuil, 1952.
- Schaeffer, Pierre. *Machines à communiquer 1*. Seuil, 1970.
- Schaeffer, Pierre. *Dix ans d'essais radiophoniques : du Studio au Club d'Essai, 1942-1952*. Phonurgia Nova/Ina, 1994.
- Schaeffer, Pierre. *Essai sur la radio et le cinéma*. Allia, 2010.

NOTES

1. Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art* (INA, 2014), 49.
2. Éric Ketelaar, « (Dé)Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82 (2006) : 66.
3. Code du patrimoine, article L 211-1 (modifié en 2016).
4. Néologisme proposé par Jacques Derrida à partir d'une réflexion sur l'écriture pour désigner l'écart, l'altérité ou l'extériorité irréductible affectant la plénitude du signe.
5. En 1925, la décision d'étendre le dépôt légal des livres aux œuvres phonographiques et cinématographiques a mené à la fondation, en 1938, de la Phonothèque nationale. D'abord installée au Musée de la Parole, qui prolongeait les Archives de la Parole (1911), la Phonothèque nationale constituait une annexe de la Bibliothèque nationale, aujourd'hui devenue le département de l'audiovisuel de la BnF.
6. Lise Caldaguès, in Pierre Schaeffer, *Dix ans d'essais radiophoniques : du Studio au Club d'Essai, 1942-1952* (Phonurgia Nova/Ina, 1989), 18.
7. Voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* (Seuil, 1978), 158.
8. Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art* (INA, 2014), 49.
9. Ketelaar, « (Dé)Construire l'archive », 66.
10. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (Seuil, 1989), 18. Chez Barthes, l'effet de réel concerne le mode descriptif dans le réalisme littéraire et plus exactement le « détail insignifiant ».
11. Schaeffer, *Dix ans d'essais radiophoniques*, 27.
12. Derrida, *Trace et archive, image et art*, 52 : « La trace n'est pas un objet, parce que justement elle dit quelque chose de l'absence de la personne qui est passée par là avant et qui n'est plus là ».
13. Schaeffer, *Dix ans d'essais radiophoniques*, 67.

14. Jacques Rancière, *Figures de l'histoire* (Presses universitaires de France, 2012), 26.
15. Chargée du service public de l'audiovisuel, la RTF est créée en 1949, en remplacement de la RDF (Radiodiffusion Française), pour répondre en outre à l'essor de la télévision.
16. Lise Caldaguès dans *Magie et vérité des sons* 3/12 (1^{re} diffusion le 24 juillet 1964) : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/dans-le-secret-des-archives-sonores-de-radio-france-avec-lise-caldagues-9929208> (5').
17. Le procédé rappelle le bloc magique (une feuille de celluloid placée sur une feuille de cire), un système qui accueille les perceptions mais n'en recueille aucune trace durable, de sorte qu'il peut s'offrir à chaque perception nouvelle comme une feuille vierge. Voir Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Seuil, 1967), 329-330 et *Mal d'archive*, 37.
18. Réalisée par Georges Godebert, produite et présentée par Pierre Schaeffer, enregistrée le 18 juin 1952 et diffusée le 21 juin 1952 : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/audio/phz03001361/archives-sonores-le-temps-retrouve>.
19. La même annonce ouvrait chaque épisode de l'émission.
20. Pierre-Marie Héron, « 1952 : la première exposition sonore de la radio française », *Fabula / Les colloques*, Mémoire audiovisuelle de la littérature : <https://doi.org/10.58282/colloques.9179>.
21. *Ibid.*
22. Couramment employé dans les émissions radiophoniques, ce modèle d'alternance forme la trame du premier scénario de la *Symphonie pour un homme seul*.
23. *Le temps retrouvé* fait écho à une émission réalisée par Pierre Schaeffer le 6 août 1945, à la recherche du temps qui passe, diffusée à l'occasion de la Conférence de la Paix, en août 1946. Le montage mêlant documents historiques, témoignages ou fictions, faisait apparaître la multiplicité des temps vécus en se basant sur l'ubiquité de la radio.
24. Héron, « 1952 : la première exposition sonore de la radio française », § 16.
25. Pierre Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma. Esthétique et technique des arts-relais 1941/1942* (Allia, 2010), 53.
26. Schaeffer, *Essai sur la radio et le cinéma*, 52-53.
27. Derrida : « L'archiviste n'est pas quelqu'un qui garde, c'est quelqu'un qui détruit », *Trace et archive*, 62.
28. Jacques Derrida, *Mal d'archive* (Galilée, 2005), 23.
29. Derrida, *Trace et archive, image et art*, 60-64.
30. *Ibid.*, 61.
31. Derrida, *Mal d'archive*, 24.
32. Derrida, *Trace et archive*, 60-61.
33. Schaeffer a parlé de « grain de la voix » bien avant Roland Barthes, dans le texte « La radio cherche des voix. La radio attend des œuvres », *Comoedia*, 11 juillet 1942.
34. Derrida, *Mal d'archive*, 142.
35. *Ibid.*, 141.
36. Schaeffer écrit : « Si l'on s'approche du micro, à quelques centimètres, l'auditeur a l'impression d'être habité par cette voix qui prend une ampleur obsédante : c'est le très gros plan. Si l'on baisse la voix en s'éloignant à peine, voici le ton des confidences et toutes les nuances de la persuasion », *Dix ans d'essais radiophoniques*, 45.
37. Derrida, *Mal d'archive*, 142.
38. Schaeffer, « L'art radiophonique », conférence du Centre d'Étude Radiophonique, le 22 février 1944, INA archives.
39. Le document source est intitulé *Libération de Paris : barricades places de la République*, enregistré le 23/08/1944 (archive INA, PHD86069508). On pourra aussi écouter une série d'autres reportages de Crenesse : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/19-25-aout-1944-la-liberation-de-paris-a-la-radio>.
40. Pierre Schaeffer, *Machines à communiquer 1. Genèse des simulacres* (Seuil, 1970), 95.

41. *Ibid.*, 96.
42. *Ibid.*
43. *Ibid.*, 98-99.
44. Derrida écrit : « Singularité irremplaçable d'un document à interpréter, à répéter, à reproduire, mais chaque fois dans son unicité originale, une archive se doit d'être idiomatique, et donc à la fois offerte et dérobée à la traduction, ouverte et soustraite à l'itération et à la reproductibilité technique ». *Mal d'archive*, 141.
45. Voir les « Notes sur l'expression radiophonique », in *Machines à communiquer 1* (Seuil, 1970), 106 et s. Sur ce déplacement, je me permets de renvoyer à l'article de l'auteur, « Musique concrète and the Aesthetic Regime of Arts », in *Rancière and Music* (Edinburgh University Press, 2020).
46. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* (Seuil, 1989), 97.
47. *Ibid.*, 100-101.
48. *Ibid.*, 102.
49. *Ibid.*, 125.
50. *Ibid.*, 59.
51. Voir Schaeffer, *Machines à communiquer 1*, 100.
52. *Ibid.*, 103.
53. Voir Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (Gallimard, 1988), 100.
54. Voir *Machines à communiquer 1*, 106. Schaeffer s'appuie sur la distinction faite par Paul Valéry entre prose et poésie dans « Poésie et pensée abstraite », *Variété V* (Gallimard, 1944).
55. Schaeffer, *Machines à communiquer 1*, 108.
56. Georges Didi-Huberman, « L'aporie du détail », in *Devant l'image* (Minuit, 1990), 274.
57. *Ibid.*, 276.
58. *Ibid.*, 280.
59. *Ibid.*, 291.
60. Farge, *Le Goût de l'archive*, 88.
61. Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le débat*, n° 6 (1980) : 3-44.
62. *Ibid.*, 8.
63. *Ibid.*, 9
64. *Ibid.*, 11.
65. Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation* (Gallimard, 1989), 53.
66. Jacques Rancière, « Des divers usages du détail », in *L'inconscient esthétique* (Galilée, 2001), 58-59.
67. Schaeffer, *Machines à communiquer 1*, 102.
68. *Ibid.*, 101.
69. Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (Gallimard, 1985), 221.
70. Didi-Huberman, *Devant l'image*, 192.
71. *Ibid.*, 308.
72. Sur toutes ces questions, je me permets de renvoyer au livre de l'auteur sur la *Symphonie pour un homme seul*, de Pierre Henry et Pierre Schaeffer (Contrechamps, 2021).
73. Pierre Schaeffer, *À la recherche de la musique concrète* (Seuil, 1952), 40.
74. *Ibid.*, 41.
75. *Ibid.*, 40.
76. Voir Andrea Cavazzini, « L'archive, la trace, le symptôme. Remarques sur la lecture des archives », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* 5 (2009) : <https://journals.openedition.org/acrh/1635>.
77. L'anthologie a connu des remaniements importants entre la première édition sur disques LP de 1953 et celle de 1964. Voir Pierre-Marie Héron, « Dix ans d'essais radiophoniques, de Pierre

Schaeffer : les éditions de 1954 et de 1962 », *Radiomorphose*, n° 9 (2023), <https://doi.org/10.4000/radiomorphoses.3720>.

78. Jacques Perriault, « Entretien avec Pierre Schaeffer », *Culture technique* 24 (1992) : 259.

79. Voir le livret des *Dix ans d'essais radiophoniques*, 72.

80. Marianne Deraze et Xavier Loyant, « Représenter la parole. Autour des premiers appareils de laboratoire de l'Institut de phonétique de Paris », *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 48 (2014), 18.

81. Écoutez par exemple : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1281141>.

82. Farge, *Le Goût de l'archive*, 39.

83. L'ONU n'a reconnu que très récemment la langue des signes.

84. Carolyn Birdsall and Viktoria Tkaczyk, « Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities and Sciences », *Technology and Culture* 60, n° 2 (April 2019): 6.

85. Derrida, *Mal d'archive*, 103.

RÉSUMÉS

L'article propose l'analyse détaillée d'une archive sonore de 1952, *Le temps retrouvé*, produite par Pierre Schaeffer dans le cadre d'une émission consacrée aux archives de la radio de la RTF, créées en 1945. Comment le fondateur de la musique concrète aborde-t-il la question de l'archive ? Quelles archives propose-t-il à l'écoute, quelles méthodes d'exposition et quelles pistes suit-il pour nous ouvrir les oreilles ou lire les traces que recèle l'archive ? En quoi l'archive sonore se distingue-t-elle de l'archive écrite ? Et comment l'archive s'inscrit-elle au cœur de la démarche propre à la musique concrète ? Telles sont quelques problèmes qui résonneront à l'écoute de l'archive et qui nous permettront de répondre à la question des usages artistiques des traces sonores, l'analyse étant relayée par les travaux d'historiens (Arlette Farge ou Carlo Ginzburg) ou de philosophes (Jacques Derrida ou Georges Didi-Huberman) sur l'archive.

The article offers a detailed analysis of a sound archive from 1952, *Le temps retrouvé*, produced by Pierre Schaeffer as part of a program devoted to the RTF radio archives, created in 1945. How did the founder of the musique concrète address the question of the archive? What archives does he offer for listening, what methods of presentation and which ways does he follow to open our ears or read the traces that the archive contains? How is the sound archive different from the written archive? And which role does the archive play for the approach of musique concrète? These are some problems which will resonate when listening to the archive and which will allow us to answer the question of the artistic uses of sound traces, the analysis being relayed by the works of historians (Arlette Farge or Carlo Ginzburg) or philosophers (Jacques Derrida or Georges Didi-Huberman) on the archive.

INDEX

Keywords : Pierre Schaeffer, sound archive, radio, archivation, index

Mots-clés : Pierre Schaeffer, archive sonore, radio, archivation, indice

AUTEUR

LOÏC BERTRAND

Loïc Bertrand est chercheur, enseignant et écrivain. Il vit actuellement à New York et enseigne à l'Institut français de Manhattan. Ses recherches portent en outre sur le son dans les arts, la littérature et les médias, en particulier à la radio et au cinéma. Il a soutenu une thèse sur l'archéologie des arts sonores (Université Paris Cité, 2020), est l'auteur d'un livre sur la *Symphonie pour un homme seul*, de Pierre Henry et Pierre Schaeffer (Contrechamps, 2021) et publiera prochainement aux éditions MF un livre sur le film aveugle *Week-end* (Walter Ruttmann, 1930) et la conception d'un « art sonore photographique ».

Listening in the Gaps: On Creative Practice, Knowledge Making and Archival Sound

Écouter dans les silences : Sur les pratiques créatives, la production des connaissances et le son des archives

Ariana Phillips-Hutton

Introduction

- 1 For more than fifty years since Michel Foucault fired a starting gun in *The Archaeology of Knowledge* the archive has been viewed as a site of power and of its critique.¹ But what is the relationship between the archive as a discursive system identified by Foucault and archives more generally? The answer is inflected by disciplinary norms. For some historians, among them Carolyn Steedman, the archive is a collective, best understood as a series of spaces wherein those involved in the historical disciplines come into intimate contact with objects of the past.² According to Achille Mbembe, it is a similarly multi-sited and delicate ‘entanglement of building and documents’ that creates institutional, cultural, and political imaginaries.³ Other theorists have conceived of the archive in more abstract terms: as an exteriorization of memory, a means of political damage control, or a technology.⁴ Most writers on archives have focused on written records and for these and other theorists of ‘the archival turn’, the questions of primary importance are those of ontology and epistemology: what is an archive and how do its architectures shape what is possible to know and by whom?⁵ Still other scholars have been more concerned with the practical and ethical questions: who should own or access archival materials? How should we interpret them and how do they correspond to lived experience?
- 2 These and other questions remain salient. As Irving Velody notes, the archive/s in one form or another stands behind scholarly research, in that ‘appeals to ultimate truth, adequacy and plausibility in the work of the humanities and social sciences rest on

archival presuppositions'.⁶ From this perspective, the power of any given archive lies first in its gatekeeping of documents and materials that are to be preserved and made (semi)public for future generations of scholars. By conferring a status of *archivability* on particular materials, and by preserving and arranging them in particular ways, archives exercise authority over the production of knowledge within their institutional purview. Yet it is not only how the contents of an archive are chosen, preserved, and arranged (or not) that matters to scholars, but also how that archive shapes knowledge and experience outside its material contents: 'in the story it makes possible'.⁷

- 3 It is the musical stories that archives make possible that occupy me in this essay. Specifically, I consider how contemporary composers engage with archival materials not necessarily in the same way as historians, who may seek to 'conjure a social system from a nutmeg grater', but as creative artists, whose aim is to imagine new juxtapositions between past and present and who tell different kinds of stories through sound.⁸ There are multiple ways we might approach this question of how we hear with/in archival sound, and giving an empirical ground to what and who 'we' might hear in archival sound in general is beyond the scope of this paper. Rather, in what follows I attempt to lay out some of the conditions under which we as listeners hear archival stories and their lacunae as mediated through musical composition. I look first at the nature of sound archives, then turn to listen to the complementary processes of decay and preservation or transformation in contemporary composition and performance. Finally, I turn to two examples of relational storytelling through engagement with historical voices as components of creative storytelling in the archive.
- 4 In order to carry out this analysis, I draw on a range of interdisciplinary approaches, including Saidiya Hartman's literary genre-crossing 'critical fabulation' and Adriana Cavarero's philosophical approach to vocal relationality, both of which offer perspectives on storytelling and the relationship of past and present or of self and other.⁹ The compositional re-framing of archival sound becomes not an act of recovery or salvage – activities which characterise early sound archives in general – so much as a creative re-telling that promises manifold possibilities. This argument plays on and with the essentially liminal position of sound within the archive and the ways in which this liminality shows the limits and possibilities of our ways of hearing with/in archival sound.

Hearing stories with/in an archive

- 5 Storytelling is a foundational cultural technique that highlights the transmission of multiple kinds of knowledge through (re)narration. It also implies interpersonal reciprocity and a relationship between the one who demands 'tell me a story' and the one who obliges. In other words, all stories contain knowledge and all have audiences, because to tell a story is always to tell it to someone. Moreover, human beings need stories – and we need stories about ourselves, a point made by the feminist philosopher Cavarero in her exploration of intersubjective relationality. Cavarero goes beyond merely acknowledging the central importance of storytelling in establishing personal histories to argue that most modern knowledge comes to us via what she terms a story-taker – 'the one who solicits and listens to life-stories told by others, in order to then transcribe them into the scientific canons of his discipline'.¹⁰ Although the story-taker is identified with the archetypal modern figure of the psychoanalyst in Cavarero's

work, we might argue that the anthropologist, the oral historian, the ethnomusicologist-folklorist, or – pertinently for my purposes – the archivist might furnish equally resonant examples.

- 6 The relationship between the story-teller and the story-taker (who in translating the original story into disciplinary knowledge becomes a story-teller themselves) is shot through with questions about power relationships and potential imbalance, abuse, and deception. In *Time and Narrative* Paul Ricoeur frames this by noting that narratives are both lived and told; later in his work, the act of narration is given an ethical cast, in that ‘it is always possible to tell in another way [...] an exercise in *telling otherwise*’.¹¹ Yet because the archive is only ever partial, telling otherwise often means engaging with the archive’s silences. One creative possibility is that developed by Saidiya Hartman in her article, ‘Venus in Two Acts’. In the essay, she wrestles with the gaps in the historical archive of slavery, both in the sense of lamenting the fragmentary character of what is present within the archive and in frustration with the ‘impossibility of discovering anything [...] that hasn’t already been stated’.¹² This is a dilemma that faces all historical research in one way or another, but in Hartman’s work it takes an unexpected turn, for she is less interested in historical recovery than in the imaginative, generative, and reparative possibilities for telling new stories about old events. This is a wrestling with gaps in the archival record that has no interest in closing them. As she writes, ‘I want to do more than recount the violence that deposited these traces in the archive. I want to tell a story [...] capable of retrieving what lies dormant [...] without committing further violence in my own act of narration’.¹³
- 7 Hartman attempts this through what she calls *critical fabulation*, an impossible kind of writing that displaces the known-as facts of the archive by imagining ‘what might have happened or might have been said or might have been done’.¹⁴ This is related conceptually (and temporally) to the postmodern turn in history as a discipline, particularly to the question of historical representation as developed by Frank Ankersmit and the ‘postmodern’ openness to ambiguity and self-reflexivity within historical research championed by Beverley Southgate.¹⁵ Yet critical fabulation is not tantamount, as some might have it, to historical fiction, at least not in the common-sense understanding of the genre. Neither is it a straightforward account of how historical narratives are shaped in response to authorial choice. Rather, it is a creative practice of writing a kind of counter-history that illuminates not history itself, but the ways in which the present is connected to the past, or the ways in which we (collectively) are because of who we (collectively) have been. Examples of the genre include Natalie Zemon Davis’ *The Return of Martin Guerre* (1984) and Simon Schama’s *Dead Certainties* (1991), which both use critical fabulation (*avant la lettre*) to overcome lacunae in the archives. Although grounded in extensive archival research, critical fabulation deliberately goes beyond the boundaries of the archive and of historical knowledge in search of meaningful stories to tell.
- 8 Such an approach was and remains controversial, but critical fabulation bears some resemblance to other storytelling efforts that attempt to find a way through the incomprehensible gaps between the archive and lived experience. For example, the South African journalist and poet Antjie Krog used a method she called ‘quilting’ in her account of South Africa’s Truth and Reconciliation Commission, *Country of My Skull* (1999), which closes with the extraordinary line: ‘I have told many lies in this book

about the truth'.¹⁶ The revelation of some of the ways in which Krog altered and conflated material from the Commission's testimonies caused a sensation, precisely because *Country of My Skull* was not framed as a 'once upon a time' story (a phrase Neil Gaiman suggests is code for 'I'm lying to you').¹⁷ This raises questions about the ethical implications of re-working archival material more generally. Whether it is called quilting or fabulating or story-taking, the question of how artists manipulate sources to put them to new purposes – and what they might do with those sources in the process – reveals new, and not always comfortable, kinds of stories found within and among archival gaps.

- 9 The examples thus far have been centred on language and on verbal and written information, which make up the bulk of conventional archives, and which might lead one to question whether there is the distinctive role for sound in storytelling. After all, not all sounds are easily assimilable into narrative. Despite this, I suggest that Ricoeur's 'telling otherwise' applies to sonic materials just as much as to linguistic materials. Here I take up Nina Eidsheim's contention that sound itself is a complex amalgamation of reception, material constraints, and phenomena that – crucially – includes interpretive listening as a constituent part.¹⁸ This in turn suggests that the act of listening is inevitably mediated, whether by space, time, technologies, or bodies; through this mediation, many sounds are incorporated into narratives, and even those narratives are often individual and malleable. Listening to sound is thus transformed into a tactile and social hearing-with others, in a return to the relationality emphasised by Cavarero. Moreover, this hearing-with contains within it the potential of (multiple) narration. Indeed, the polysemic nature of sound together with what Ian Cross has called music's 'floating intentionality' means that creative re-working of archival sounds takes on particular resonance as one such 'exercise in telling otherwise'.¹⁹
- 10 Finally, I am interested in the way that archival sound might be a medium that 'cuts "things" together and apart' – a provocative statement from Karen Barad that highlights sound's active role in moulding experience and (re-)creating meaning.²⁰ Sound as cutting and suturing agent indicates that not only the process of sound manipulation but the reciprocal one of hearing-with can be thought of as invoking relationships emergent through the movement of sound in time and space. By focusing on this kind of listening or hearing-with as arising within a network of subjects, socialities, and spaces that is subject to a sonic cutting together/apart, we can trace how meaning is generated through the web of relationships that flow from a particular object or encounter. This opens the way to a deeper consideration of the multiple relations between archival sound, artist/composer, and listener. By exploring the contingent, and ultimately ephemeral, relations on which the musical work depends, we can better understand how listening practices inform creative processes as well as consider the emergent meanings in these artistic uses of sonic remnants.

Sound in the archive: Decay

- 11 As the framing for this special issue indicates, archival theorists and historians have long been haunted by the knowledge that archives are both fragile and fragmented, requiring interpretive work and active curation for their maintenance. Indeed, without engagement and curation, archives can be lost or become mere collections of inaccessible historical debris. Nowhere is the fragility of archived materials more

apparent than in the case of archives of sound, which are dependent for their preservation and re-animation on specific technologies of storage and playback. The first sound archives in which sounds were collected as sounds – that is, as recordings rather than as notation – came about at the turn of the twentieth century, with the Phonogram Archives in Vienna (founded 1899) and Berlin (founded 1900). Notably, the Viennese archive was created not to house existing records, but in anticipation of the possibilities of nascent recording technology to aid academic research.²¹ It sought to create, and thereby to preserve, records of languages, musical traditions, and individual voices, generating its own contents over time in the way a research centre generates data and ideas. In other places, commercial companies played significant roles in forming early collections of sound recordings. For example, in the UK what would eventually become the British Library Sound Archive began in about 1905 with donations from The Gramophone Company, while by the 1920s the Library of Congress in the United States began collecting recordings from companies alongside generating their own field recordings of American music and other folklore. Like the phonograph itself, which in its inventor's claim would 'retain a perfect mechanical memory of many things which we may forget', the sound archive promised to catalogue and preserve the totality of the world's sounds.²²

- 12 These early Euro-American sound archives are in many ways exceptions, rather than the rule, but their promise of comprehensive and accessible memory was always infelicitous. Across the world, today's sound libraries and archives are full not only of delicate shellac and vinyl discs, but magnetic wires and tape, wax cylinders, and a host of other recorded formats – together (or not, as the case may be) with the accompanying playback technologies. As is the case in the Library of Congress, many of these collections include audio recordings gathered during folkloric and anthropological research undertaken between the late nineteenth century and the present: for example, the American Folklife Center has among its collection the cylinder recordings of Korean songs made by Alice Cunningham Fletcher in 1896 and the discs of American folk songs made by John and Alan Lomax in the 1930s and 1940s; the British Library counts the collection of 141 wax cylinders recorded by Alfred Cort Haddon as part of the 1898 Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits in its Sound Archive; and the World Music Archives at Wesleyan University hold one of the only known collections of Afghan music in the recordings of the Mark Slobin Fieldwork Archive, *Music in the Afghan North, 1967–1972*.²³ This offers another important perspective on the significance of archival sound more generally, which is to say that sound archives demonstrate through their structure and contents how generations of largely European and American researchers came to exercise a particular kind of catalogic control over the sounds and voices of people and places around the world.
- 13 In recent years, discussions over the ownership and custodianship of these recordings have become more pronounced. Sylvia Nannyonga-Tamusuza and Andrew Weintraub highlight the significance of not only returning archived materials to communities from which they were taken, but of providing those communities with the technological means to access those sounds now and in the future. They describe this as 'sound repatriation', which is a 'process of returning cultural knowledge encoded in sound to the source of origin as well as presenting it in a format that is accessible to the communities to which it is returned'.²⁴ This presents significant difficulties, not least of

which is that early sound recordings made from wax, shellac, and other similar substances often have a limited playing lifespan before the materials degrade – as do more recent formats, including vinyl and CD.

- 14 The very same technological dependence that makes sounds vulnerable to silencing has made sound archives a site of intensive creative production by contemporary musical artists. The results evidence a variety of motivations: some are influenced by an aesthetic of pastiche or palimpsest in explicating the relationship of past and present in sound, while others are primarily interested in the new sonic resources offered by archival sound, rather than their semiotic potential. Still others are primarily concerned with drawing out the temporal character of musical sound and silence through compositions that highlight time's passage. A well-known example of the latter within the sphere of contemporary classical music is William Basinski's four-album cycle *The Disintegration Loops* (2002–2003), which records the process of physical decay as a piece of magnetic tape from his personal archive of sound recordings is played again and again, gradually losing its sound-holding coating.²⁵ With every reiteration, the gaps encroach on the surrounding sounds until nothing remains but a mechanical crackle.

15 This media file cannot be displayed. Please refer to the online document <http://journals.openedition.org/filigrane/2098>

- 16 Ironically, Basinski (b. 1958) came upon this core phenomenon of time-lapse audio destruction by accident as he attempted to digitise, and thereby preserve, his earlier found sound recordings. Once he realised what was happening, Basinski's initial impulse was to combine the taped audio with newly composed musical material. Yet, as he said in a 2012 interview with Emile Friedlander:

I sat there watching the recorder, monitoring it as this thing over the length of a CD-R completely disintegrated in the most profoundly beautiful way. [...] I realized I didn't need any countermelodies there; I just need to concentrate on what's happening and stay out of the way and make sure the recorder is on.²⁶

- 17 This is a simple version of the origin story for *The Disintegration Loops* that Basinski has told on many occasions, but it is also incomplete. For instance, the resulting recordings in the release are treated with reverb and other subtle effects added by the composer – they are not 'just' the sounds of decay. More than twenty years on, *The Disintegration Loops* have become Basinski's best-selling albums; the individual loops are regularly performed live (in versions for orchestra by Maxim Moston) and the processes of looping, decay, and recording remain central to Basinski's artistic practice.
- 18 Nonetheless, what is most interesting about *The Disintegration Loops* is not so much the technical process of recording, but how it surfaces the phenomenon of listening across time. What are we hearing in *The Disintegration Loops*? Are we listening to history or to a sound crafted and mediated by Basinski? Is it the past or the present that falls away in pieces? Some of these questions present false binaries, but in so doing, they highlight the tension between what we might, following James Mansell, call 'listening to' versus 'hearing with' archival sounds, where the latter implies a sensitivity to the production and sustaining of ways of hearing and to the historical situatedness of the listening ear.²⁷ In *The Disintegration Loops* we inhabit an uncanny space between sounds that are at once past, present, and future; how we hear these is shaped by the discursive and archival frame in which they are presented.

19 All materials are subject to loss, whether through damage, accidental destruction, or decay, but sound recordings can be distinguished from archivable material culture on the basis of their representation of moments in time and the resulting intimate connections to memory and forgetting.²⁸ This quality inflects Britta Lange's argument that the time-based medium of recording renders sound distinct from other objects collected as historical. She writes:

the principal documents of sound archives are time-based media, and they therefore 'speak' themselves; [...] the aesthetic experience of the time-based medium of the sound recording is not only that the sound is played back over time and that a segment of historical time seems to reoccur in the present, but also that the sound in this passage of time, as sound, can be suspended, can become silent, while the medium and time continue running.²⁹

20 Sound's distinctive, articulated engagement with time is key for understanding its re-creative potential. In fact, the phenomenon of sonic disintegration or suspension as a metaphor for the passing of time has proved popular amongst sound artists, including Leyland James Kirby (b. 1974), who, in his guise as The Caretaker, released the six-part musical series *Everywhere at the End of Time* on his label History Always Favours the Winners between 2016 and 2019.³⁰

21 This media file cannot be displayed. Please refer to the online document <http://journals.openedition.org/filigrane/2098>

22 Across the first half of the 6.5-hour project, crackly vinyl recordings of big band and ballroom music from the early and mid-twentieth century are heard dimly through an aqueous sound field. The insistence in the production on temporal distance is perhaps less than subtle, but it is what happens in the second half of the project that elevates the project beyond nostalgia. The samples – 'found', in Meaghan Garvey's phrase, 'on forgotten 78s in dollar bins worldwide' – lack the regularity of Basinski's looping.³¹ Rather, from pieces presented more or less in their entirety, sounds start to break up into snatches or to repeat themselves erratically, drowned within layers of drones, mechanical noise and a production sufficiently woozy as to make the listener feel unsteady. This is music succumbing to unheard ravages in what the composer describes as a reflection of the sonic world of The Caretaker himself succumbing to the grip of Alzheimer's disease, a form of dementia. The result is a stunning, if harrowing, exteriorization of the experience of time and memory instantiated in sounds lifted from an archive of the musical past and transformed in their decay past all recognition.

23 Beyond the human drama of the piece's 'brief', one of the striking features of listening to *Everywhere at the End of Time* is that it takes place in time even as the music itself depicts the passage of time. The strength of this depiction relies at least in part on the durational experience of listening as the experience of hearing 'old-timey' sounds from the archive changes across the multiple hours of a full cycle. As Stage Six of the piece proceeds from 'Confusion So Thick You Forget Forgetting' through 'Long Decline is Over' and 'A Brutal Bliss Beyond This Empty Defeat',³² critic Andrew Ryce notes that 'the music remains frustratingly out of reach – at times you can sense it's there, but it's impossible to make out'.³³ This sense of frustration becomes stronger as the sounds decay further into mush until they, too, cut out abruptly five minutes from the end. Out of the silence, a brief crackle of vinyl heralds the return of musical material, this time a choral piece so heavily distorted as to be almost unrecognisable as vocal music at all.

This is a new and private sonic world, but the relative coherence of the final few minutes makes no attempt to ameliorate what came before. Instead, the manipulation of sounds from the past and their decay in the listening present etches a version of the indescribable experience not just of losing one's mind, but also having lost it, through soundwaves that seem to wobble across past and present.

- 24 As these examples suggest, sonic loss provides both material and metaphorical resources for artists diving into archival material. This is not the result of a 'homesickness for the past', to quote cultural theorist Mark Fisher on *The Caretaker*; rather it is in recognition of the enduring value of the past and its records for the creation of new musical resources for the present and the future.³⁴

Sound in the archive: Preservation and transformation

- 25 While some artists engage with decay and silence as a creative resource, others link their work with preservation and transformation: processes of curation and knowledge production that have long structured both archives and the archive. It is possible to trace a musical lineage for such transformations through the recorded age via the works of artists as varied as Hildegard Westerkamp (b. 1946), Pierre Schaeffer (1910–1995), and Halim El-Dabh (1921–2017). In the digital age, the desire to preserve material has taken on new impetus. For example, in 2015, the British Library launched a multi-million-pound project called *Save Our Sounds*, which worked to digitise half a million rare, unique, or at-risk recordings from key UK collections. In addition to preserving sounds that might otherwise have been destroyed, the project aligned with the aims of the British Library itself, which is 'to ensure the nation's cultural and intellectual memory is sustained and accessible' – though achieving this via digitisation presumes a longevity and accessibility for digital audio formats that may turn out to be less future-proof than once imagined.³⁵ This is merely one instance of a widespread drive to digitise historical collections that has transformed the nature of archival research and opened these resources to new audiences on a large scale (with the caveat that the unequal distribution of resources affects the scope, quality, and accessibility of these digital collections). When this is taken into consideration, the interest in using archival material in creative work takes on a distinctly temporal character of its own.
- 26 I have argued previously that the transformational process that musicians engage in synthesizes multiple kinds of knowledge through bringing together that which is gleaned from the archive and what Diana Taylor has called the repertoire, or knowledge disseminated through embodied practices and enacted in performance.³⁶ Crucially, this exceeds – or at least has the potential to exceed – the boundaries of knowledge maintained by the archive. The overlap between these two realms of knowledge production within artistic practice comes into particularly sharp focus when archival recordings become intertwined with new repertoires. The clearest instance of this can be found where performers have engaged deeply with historical research as the foundations for creative practice. A familiar example is known as 'historically informed performance', but the contemporary engagement with past performance as a creative site for exploration extends beyond that tradition. One such performer is the pianist Anna Scott, who has produced new interpretations of nineteenth-century classics by Johannes Brahms and Robert Schumann by studying archival recordings by their contemporaries and pupils such as Ilona Eibenschütz (1872–

1967).³⁷ The results often depend on laborious listening and copying as well as visual aids such as tempo graphs, but the process does not end with a single performance or a new recording. Through long-term engagement, note-by-note imitation of historical recordings is transformed into an embodied practice that challenges the aesthetic values that underpin current Western art music performance. As Daniel Leech-Wilkinson writes in *Challenging Performance*, ‘It can be highly productive to copy past recordings; not mindless, as one might imagine, but revelatory in teaching one’s body to be differently musical’.³⁸ In listening to Scott one is confronted with an alien, yet creatively generative performance aesthetic. The archival material, in the form of the historical recordings she consults, disappears, but the repertory archive, in the sense of the types of knowledge generated through performance, is surfaced, troubled, and reshaped. This is contemporary playing that is thoroughly entangled with performances and performers of the past.

- 27 In a counterpart to the work of Scott, the American composer Richard Beaudoin (b. 1975) has analysed the expressive timing of historical recordings as a basis for several series of newly composed works, notably the series *Études d’un prelude*, which begins from a 1975 recording of Frédéric Chopin’s Prelude Op. 28, no. 2 by Martha Argerich, and *The Artist and his Model*, which uses Alfred Corot’s recording from 1931 of Claude Debussy’s ‘La fille aux cheveux de lin’. As archival snapshots of recorded performances, Beaudoin’s scores are reconceptualised artifacts that create new kinds of knowledge as they move back and forth across the boundaries of archive and repertoire.³⁹ Other composers take a more overtly transformative approach to the archive. Take, for example, Gavin Bryars’ 1990 version of *The Sinking of the Titanic*, which originates in a personal recollection from the historical archives, but moves quickly beyond it. Bryars (b. 1943) writes:

All the materials used in the piece are derived from research and speculations about the sinking of the ‘unsinkable’ luxury liner. [...] The initial starting point for the piece was the reported fact of the band having played a hymn tune in the final moments of the ship’s sinking. A number of other features of the disaster which generate musical or sounding performance material, or which ‘take the mind to other regions’, are also included.⁴⁰

- 28 Particularly noteworthy here is how the composer moves from representation, as when the music produced by the ensemble recreates the reported sound of the Titanic’s band, to an artistic speculation on sound in time, as the ‘band music’ continues even after the ship ‘sinks’ – as though the vibrations of those sounds from 1912 continue to move slowly through the water.⁴¹ Meanwhile, in some versions of the work these sounds are joined by recorded fragments of interviews with survivors from the Titanic looking back at the experience, though these are often muffled and partially unintelligible.⁴² The overall effect is one of deepening and reimagining a spectacular moment through a combination of artistic engagement with archival information and a form of critical fabulation: ‘research and speculations’ that expand into the gaps in the historical record to give sonic form to what might have been.

Sound in the archive: Voices from the past

- 29 Re-framing historical events as contemporary is part of a broader documentary aesthetic, in which composers use archival sounds to ‘giv[e] sensory embodiment to the historical world’ and establish in the music a sense of historical veracity and

significance that engages audiences in an immersive narrative structure.⁴³ Although vocal recordings play minor roles in the preceding examples, the use of pre-recorded human voices is a particularly powerful way to imply an historical re-animation. Voices, particularly those identified with a past event, emphasise a sense of an uncanny layering of different temporal frames and seem to speak anew to audiences; accordingly, they have formed a large proportion of both sonic archives and archival reimaginings in music since the very earliest days.⁴⁴

- 30 Both well-known and unknown moments in history can be used successfully to ground works in historical events. At times, this historical impulse becomes the artistic *raison d'être*; thus, the London-based group Public Service Broadcasting explicitly frames their work as 'teaching the lessons of the past through the music of the future'.⁴⁵ As their name suggests, Public Service Broadcasting is primarily interested in what we might call 'public history' as expressed in institutional archives and mass media. They use extracts from public information films, propaganda, and other archival material – often focusing on the work of the British Broadcasting Company (BBC) and the British Film Institute (BFI) – to drive their compositions. Their first album (released in 2013) adopted as its title elements of the BBC's founding principles *Inform - Educate - Entertain*, while their recent release, *This New Noise* (2023), remixes their August 2022 concert at the BBC Proms and features recordings from *BBC: Voice of Britain* and other recordings from the National Archives. Other Public Service Broadcasting works focus on particular historical moments (notably 2015's *The Race for Space*, which combines samples from NASA Audio Collection and the British Film Institute National Archive) or trace the long tail of history through social lenses (2017's *Every Valley*, which follows the rise and fall of the coal industry in south Wales). The vocal snippets in these pieces, including in *Every Valley* (2017) an interview with Richard Burton reflecting on his boyhood desire to become a miner, often function like voiceovers in documentary films and serve to evoke a particular version of history (often nostalgically so) which is then given a contemporary slant through the instrumental surround of guitar-driven electronica. Much of the impact of the work lies in the larger connections sketched through this collision between contemporary music (together with its implied contemporary audience) and historical voices. Despite their (mostly) anonymous character, these archival voices call listeners into a form of relationship predicated on storytelling.
- 31 In contrast, the Armenian American composer/documentarian Mary Kouyoumdjian (b. 1983) works outward from a much more intimate starting point: the sounds and speech of friends, family, and other interlocutors. The practice began as an explicit attempt to tell herself into the world through recounting the stories of people whose stories intersected with her own – a way to understand her own history refracted through music. Kouyoumdjian's documentary style interweaves fragments of speech with acoustic, electronic and prerecorded sounds, and deploys the sonic, technological and performative resources of contemporary music in order to faithfully communicate the words and experiences of her interviewees.⁴⁶ It is a form of musical storytelling in which the composer is prominently positioned as at once the story-taker and the story-teller: the creative agent bringing a wider community of listeners into relation.
- 32 The necessity of articulating personal stories means that the vocal recordings in Kouyoumdjian's compositions are often minimally processed, but it does not mean that the resulting narratives are straightforward. In fact, listening to the archival materials

in her works often entails a sense of temporal and experiential disjuncture. For example, one of her first major works, *Bombs of Beirut* (2014), is a collage of spoken fragments about the experiences of her family and family friends before, during, and after the Lebanese Civil War (1975–1990).⁴⁷ Voices are cut together and split apart, layered, bleeding into and out of one another in a buzzy haze of experience. These textual fragments are interwoven within a lightly textured string quartet combining electronic distortion and extended techniques with simple, folk-like melodic fragments, while the central dramatic point is a four-minute-long recording of an aerial barrage recorded in Beirut in the late 1970s that first rends the musical fabric before being slowly drawn back by the strings. The piece's titular framing and the overall punctuation by the central recording presents a clear temporal structure, but this narrative is troubled by the fragmented and often indistinct vocal interjections. In particular, as a listener, the juxtaposition of voices and themes means it is often difficult to determine *when* we are, a dislocation that is enacted through sound.

33 Kouyoumdjian has produced a number of other works that tell and retell stories in a similar way: *2 Suitcases* (2010/2017), *This Should Feel like Home* (2013), and *They Would Only Walk* (2022) consider the experience of exile and forced migration; *Aghavni* (2008) and *Silent Cranes* (2015) the generational effects of the Armenian genocide. Some of these efforts are more self-consciously historical than others. The most salient example of this is *They Will Take My Island* (2020), a documentary film made by Atom Egoyan reimagining the life and work of the Armenian American painter Arshile Gorky (1904–1948). As is typical in Kouyoumdjian's work, the sound design for *They Will Take My Island* layers together composed music for strings (played in the 2021 premiere by the JACK and Silvana quartets), fragments of recorded interviews with key figures in the curation of Gorky's memory, and samples of audio taken from Egoyan's other films *Ararat* and *A Portrait of Arshile*.⁴⁸ In a curious moment of doubling, Kouyoumdjian's own voice appears as part of the sound design. What is surprising in the context of a documentary is that there are no evocations of the music or sounds from Gorky's lifetime except as diegetic sound in film excerpts. Instead, the sound design is dramatic and brooding, often drifting into dreamy, or even sentimental, moods, without becoming unmoored from the present. When heard in combination with the visual admixture of archival photos and footage, the temporal disjunctions of the sound point to the mediation of the composer and to the promise for an unmediated experience that intensifies our understanding.⁴⁹ The lack of genuinely historical sounds becomes a sonic reflection of what Saskia Spender suggests is the situation of all of the archive's audiences when faced with its gaps: 'we have to make do with whatever fragments have attached themselves to the work'.⁵⁰

34 In some respects, these pieces are analogous to other works of art that engage with pre-existing material: they re-present and preserve archival material in a new form as well as disseminate it to a wider audience, but they do so specifically through the medium of vocal recordings that cut across other sensory information and splice distinct experiences. Thus they '[attest] to the past and to the continuing presence of the past'.⁵¹ Given that Kouyoumdjian in her role as composer and documentarian collaboratively generates the raw 'archival' sonic material before using it, we might characterise her work not so much as the compositional use of pre-existing archival material but as collecting material for a new and ever-expanding musical archive. However, unlike the early twentieth-century sonic archives she does not do so in order to collect, or even to broadcast knowledge about historical events; rather, her work is self-consciously a

form of listening to, telling, and re-telling stories in ways that both extend and preserve them for others. From this perspective, we could see her works as musical versions of critical fabulation that seek out gaps within our collective historical archives and creatively imagine what might have been. The result is that for the listener, Kouyoumdjian's works contain a rush of voices from elsewhere pressing upon the ear in a demand for attention that simultaneously calls the listener into a relationship through sound and causes the gaps in the archive to begin to speak.

Conclusion: Filling in the gaps

- 35 The fragility and incompleteness of archives inevitably shadows historical knowledge. Yet, just as this evidentiary partiality draws out the interpretative capacities of historians, anthropologists, and other scholars, it is not in spite, but rather because of such incompleteness that archives have proven to be productive and generative places for artists to work. This raises undeniable questions of access to and control of knowledge, of fidelity and interpretation of both past and present, and of the bounds of creativity. Nonetheless, an approach to archives that acknowledges their mereological character as a benefit rather than a drawback would go some way to deepening understanding of how archives of sound stand in relation to musical composition and performance.⁵² In short, archival sounds and voices have been crucial to re-presenting the past through musical composition in ways that render the past and its records newly present. Whilst the historian and the musical artist approach the archive for different reasons and using different intellectual and creative apparatus, their respective outputs and uses of archival material overlap in significant ways through storytelling and critical fabulation. To recognise this is not to suggest that there is nothing to the historical archive but the narratives and stories we make out of it in the present; rather, it is to affirm the ways in which the archive/s affords multiple kinds of knowledge making that are at once historical, critical, and creative. In the telling and retelling of stories from within and beyond the archive, artists who work with the archive and its sounds help to illuminate the fullness of the world alongside the persistent gaps in its records.

BIBLIOGRAPHY

- Amelides, Panos. 'Acousmatic Storytelling'. *Organised Sound* 21, no. 3 (2016): 213–21.
- Ankersmit, Frank. *Historical Representation*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.
- Ankersmit, Frank. *Sublime Historical Experience*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press, 2007.

- Basinski, William. Interview by Emilie Friedlander, 'Interview: William Basinski'. *The Fader*, 11 September 2012. <http://www.thefader.com/2012/09/11/interview-william-basinski/> (accessed 11 October 2024).
- Beaudoin, Richard, and Andrew Kania. 2012. 'A Musical Photograph?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no. 1 (2012): 115–27.
- Birdsall, Carolyn, and Viktoria Tkaczyk. 'Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities'. *Technology and Culture* 60, No. 2 Supplement (2019): S1–S13.
- Bolter, J. David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Bryars, Gavin. Notes for *The Sinking of the Titanic*. https://gavinbryars.com/work_composition/the-sinking-of-the-titanic/ (accessed 11 October 2024).
- Cavarero, Adriana. *Relating Narratives*. New York: Routledge, 2000.
- Cobain, Ian. *The History Thieves*. Cambridge: The Granta Press, 2016.
- Craenen Paul, Kevin Toksöz Fairbairn, Anna Scott, Suzan Tunca, and Jed Wentz. 'Roundtable: The Artist-Researcher Inside Out: Strategies, Methodologies, Refractions'. *European Drama and Performance Studies* 2, no. 19 (2022): 97–108.
- Cross, Ian. 'Is Music the Most Important Thing We Ever Did? Music, Development and Evolution'. In *Music, Mind and Science*, edited by Suk Won Yi, 10–39. Seoul, Korea: Seoul National University Press, 1999.
- Darnton, Robert. *The Case for Books: Past, Present, Future*. New York: Public Affairs, 2009.
- Derrida, Jacques. 'Archive Fever: A Freudian Impression'. Translated by Eric Prenowitz. *Diacritics* 25, no. 2 (Summer 1995): 9–63.
- Edison, Thomas A. 'The Perfected Phonograph'. *The North American Review* 146, no. 379 (1888): 641–50.
- Eidsheim, Nina Sun. *The Race of Sound*. Durham, NC: Duke University Press, 2019.
- Fisher, Mark. Liner notes for The Caretaker, *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*. V/Vm Test Record Label, VVMTCD25, 2005.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language*. Translated by A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- Gaiman, Neil. 'How Stories Last'. *The Long Now Seminar*, 9 June 2015. [https://longnow.org/seminars/02015/jun/09/how-stories-last/#:~:text=""Once%20upon%20a%20time%2C,truth%20at%20the%20same%20time](https://longnow.org/seminars/02015/jun/09/how-stories-last/#:~:text=) (accessed 11 October 2024).
- Garvey, Meaghan. 'What Happens When TikTok Looks to the Avant Garde for a Challenge?' National Public Radio. 22 October 2020. <https://www.npr.org/2020/10/22/926607585/tiktok-the-caretaker-challenge-avant-garde> (accessed 11 October 2024).
- Hartman, Saidiya. 'Venus in Two Acts'. *Small Axe* 26 (June 2008): 1–14.
- Kouyomdjian, Mary, and Atom Egoyan. Digital premiere of *They Will Take My Island*. New York Metropolitan Museum of Art. 26 January 2021. https://www.youtube.com/watch?v=NndMSB_99r8 (accessed 11 October 2024).
- Lange, Britta. 'Archival Silences as Historical Sources'. *SoundEffects* 7, no. 3 (2017): 47–60.

- Leech-Wilkinson, Daniel. *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*. Version 2.16 (23.viii.23). <https://challengingperformance.com/the-book/> (accessed 11 October 2024).
- Linehan, Andy. 'Saving Our Sounds'. *The British Council Blog*, 30 January 2023. <https://music.britishcouncil.org/news-and-features/2023-01-30/british-library-saving-our-sounds> (accessed 11 October 2024).
- Mansell, James G. 'Hearing With: Researching the Histories of Sonic Encounter'. In *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, edited by Michael Bull and Marcel Cobussen, 93–114. London: Bloomsbury, 2020.
- Mbembe, Achille. 'The Power of the Archive and its Limits'. Translated by Judith Inggs. In *Refiguring the Archive*, edited by Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid, and Razia Saleh, 19–26. Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2002.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia, and Andrew N. Weintraub. 'The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda'. *Ethnomusicology* 56, no. 2 (Spring/Summer 2012): 206–33.
- Nichols, Bill. 'Foreword'. In *Music and Sound in Documentary Films*, edited by Holly Rogers, ix–xi. London: Routledge, 2014.
- Phillips-Hutton, Ariana. 'Performing the South African Archive in *REwind: A Cantata for Voice, Tape, and Testimony*'. *Twentieth-Century Music* 15, no. 2 (Summer 2018): 187–209.
- Phillips-Hutton, Ariana. 'Sonic Witnesses: Music, Testimony, and Truth in Post-Conflict Societies'. *Ethnomusicology Forum*, Special Issue on Music and Conflict, eds. Fiorella Montero-Díaz and Abigail Wood, 30, no. 2 (2021): 266–82.
- Phillips-Hutton, Ariana. 'Remediating Relationships: Collaborative Storytelling and Conflict'. In *Sounding Conflict: From Resistance to Reconciliation*, by Fiona Magowan, Pedro Rebelo, Stefanie Lehner, Julie M. Norman, and Ariana Phillips-Hutton, 96–119. New York: Bloomsbury Academic, 2023.
- Picker, John. *Victorian Soundscapes*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Picker, John. 'Aural Anxieties and the Advent of Modernity'. In *The Victorian World*, edited by Martin Hewitt, 603–18. London: Routledge, 2012.
- Public Service Broadcasting. 'Biography'. <https://publicservicebroadcasting.net/#bio> (accessed 11 October 2024).
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative. Volume 1*. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Ricoeur, Paul. 'Memory and Forgetting'. In *Questioning Ethics*, edited by Richard Kearney and Mark Dooley, 5–11. London: Routledge, 1999.
- Moreda Rodríguez, Eva, and Iva Stanović. Eds. *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice*. New York: Routledge, 2023.
- Ryce, Andrew. 'The Caretaker – Everywhere at the End of Time (Stage Six)'. *RA*, 12 April 2019. <https://ra.co/reviews/23649#> (accessed 11 October 2024).
- Simon, Cheryl. 'Introduction: Following the Archival Turn'. *Visual Resources* 18, no. 2 (2002): 101–7.

Southgate, Beverley. *What is History For?* New York: Routledge, 2005.

Steedman, Carolyn. 'Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust'. *American Historical Review* 106, no. 4 (October 2001): 1159–80.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.

Velody, Irving. 'The Archive and the Human Sciences: Notes Towards a Theory of the Archive'. *History of the Human Sciences* 11, No. 2 (November 1998): 1–16.

Wievorka, Annette. *The Era of the Witness*. Translated by Jared Stark. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006.

NOTES

1. Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge & the Discourse on Language*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972).
2. Carolyn Steedman, 'Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust', *American Historical Review* 106, no. 4 (October 2001): 1159–80. As many have noted, there is considerable conceptual fuzziness over the distinctions between archives, libraries, collections, and other terminology, but here I gloss these as archives.
3. Achille Mbembe, 'The Power of the Archive and its Limits', trans. Judith Inggs, in *Refiguring the Archive*, ed. Carolyn Hamilton, Verne Harris, Jane Taylor, Michele Pickover, Graeme Reid, and Razia Saleh (Dordrecht, The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 2002), 19.
4. Jacques Derrida, 'Archive Fever: A Freudian Impression', trans. Eric Prenowitz, *Diacritics* 25, no. 2 (Summer 1995): 9–63; Ian Cobain, *The History Thieves* (Cambridge: The Granta Press, 2016); Caroline Birdsall and Viktoria Tkaczyk, 'Listening to the Archive: Sound Data in the Humanities', *Technology and Culture* 60, no. 2 Supplement (April 2019): S1–S13.
5. Cheryl Simon, 'Introduction: Following the Archival Turn', *Visual Resources* 18, no. 2 (2002): 101–7.
6. Irving Velody, 'The Archive and the Human Sciences: Notes Towards a Theory of the Archive', *History of the Human Sciences* 11, no. 2 (November 1998): 1–16.
7. Mbembe, 'The Power of the Archive and its Limits', 20.
8. Steedman, 'Something She Called a Fever', 1165.
9. Saidiya Hartman, 'Venus in Two Acts', *Small Axe* 26 (June 2008): 1–14; Adriana Cavarero, *Relating Narratives* (New York: Routledge, 2000).
10. Cavarero, *Relating Narratives*, 64.
11. Paul Ricoeur, *Time and Narrative. Volume 1*, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago: University of Chicago Press, 1984); 'Memory and Forgetting', in *Questioning Ethics*, ed. Richard Kearney and Mark Dooley (London: Routledge, 1999), 9.
12. Hartman, 'Venus in Two Acts', 1.
13. Hartman, 'Venus in Two Acts', 2.
14. Hartman, 'Venus in Two Acts', 11.
15. See, *inter alia*, Frank Ankersmit, *Historical Representation* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002) and *Sublime Historical Experience* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005), and Beverley Southgate, *What is History For?* (New York: Routledge, 2005).
16. The quotation comes in the *Envoi* to Antjie Krog, *Country of My Skull* (London: Jonathan Cape, 1999).
17. Neil Gaiman, 'How Stories Last', *The Long Now Seminar*, 9 June 2015, <https://longnow.org/seminars/02015/jun/09/how-stories-last/>

#:-:text="Once%20upon%20a%20time%2C%20truth%20at%20the%20same%20time. All weblinks accessed 11 October 2024.

18. Nina Sun Eidsheim, *The Race of Sound* (Durham, NC: Duke University Press, 2019).
19. Ian Cross, 'Is Music the Most Important Thing We Ever Did? Music, Development and Evolution', in *Music, Mind and Science*, ed. Suk Won Yi (Seoul, Korea: Seoul National University Press, 1999), 10–39.
20. Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC: Duke University Press, 2007), 179.
21. See John Picker, *Victorian Soundscapes* (New York: Oxford University Press, 2003), 110–45.
22. Thomas A. Edison, 'The Perfected Phonograph', *The North American Review* 146, no. 379 (1888): 649.
23. See Library of Congress American Folklife Center, <https://www.loc.gov/research-centers/american-folklife-center/about-this-research-center/>; British Library Sound Archive, <https://sounds.bl.uk>; Wesleyan University and Alexander Street, <https://search.alexanderstreet.com/>.
24. Sylvia Nannyonga-Tamusuza and Andrew N. Weintraub, 'The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda', *Ethnomusicology* 56, no. 2 (Spring/Summer 2012): 207.
25. You can also listen to Basinski's work via Bandcamp: <https://williambasinski.bandcamp.com/album/the-disintegration-loops>.
26. William Basinski, interview by Emilie Friedlander, 'Interview: William Basinski', *The Fader*, 11 September 2012, <http://www.thefader.com/2012/09/11/interview-william-basinski/>.
27. James G. Mansell, 'Hearing With: Researching the Histories of Sonic Encounter', in *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, ed. Michael Bull and Marcel Cobussen (London: Bloomsbury, 2020), 93–114.
28. Nannyonga-Tamusuza and Weintraub, 'The Audible Future', 207–8.
29. Britta Lange, 'Archival Silences as Historical Sources', *SoundEffects* 7, no. 3 (2017): 48–9.
30. You can listen to the albums via Bandcamp: <https://thecaretaker.bandcamp.com/album/everywhere-at-the-end-of-time>.
31. Meaghan Garvey, 'What Happens When TikTok Looks to the Avant Garde for a Challenge?', National Public Radio, 22 October 2020, <https://www.npr.org/2020/10/22/926607585/tiktok-the-caretaker-challenge-avant-garde>.
32. See <https://youtu.be/sM5hrkaPSo>.
33. Andrew Ryce, 'The Caretaker – Everywhere at the End of Time (Stage Six)', *RA*, 12 April 2019, <https://ra.co/reviews/23649#>.
34. Mark Fisher, liner notes to *The Caretaker, Theoretically Pure Anterograde Amnesia*, V/Vm Test Record Label VVMTCD25, 2005.
35. Andy Linehan, 'Saving Our Sounds', *The British Council Blog*, 30 January 2023, <https://music.britishcouncil.org/news-and-features/2023-01-30/british-library-saving-our-sounds>; see the critique of digitisation as applied to libraries in Robert Darnton's *The Case for Books: Past, Present, Future* (New York: Public Affairs, 2009). At the time of writing, some vulnerabilities of digitisation have been particularly visible in the ransomware attack conducted against the British Library in October 2023, which severed access to digital collections and permanently damaged key infrastructure for supporting digital functionality – including playing digitised audio and video resources. Fortunately, secure copies of those digital collections were preserved, though as I suggest above, a recording without the means of playback is silenced indeed.
36. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Ariana Phillips-Hutton, 'Performing the South African Archive in *REwind: A Cantata for Voice, Tape, and Testimony*', *Twentieth-Century Music* 15, no. 2 (Summer 2018): 187–209.
37. I am grateful to an anonymous reviewer for introducing me to Scott's work. See Paul Craenen et al., 'Roundtable: The Artist-Researcher Inside Out: Strategies, Methodologies, Refractions',

European Drama and Performance Studies 2, no. 19 (2022): 97–108; and Eva Moreda Rodríguez and Iva Stanović, *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice* (New York: Routledge, 2023) for more detail on these and other processes.

38. Daniel Leech-Wilkinson, *Challenging Performance: Classical Music Performance Norms and How to Escape Them*, version 2.16 (23.viii.23), ch. 20, <https://challengingperformance.com/the-book-20/>.

39. For a discussion of archival snapshots see Richard Beaudoin and Andrew Kania, ‘A Musical Photograph?’ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no. 1 (2012): 115–27.

40. Gavin Bryars, notes for *The Sinking of the Titanic*, https://gavinbryars.com/work_composition/the-sinking-of-the-titanic/.

41. It is notable, too, that Bryars chooses one interpretation of the tune played by the band, which is the hymn tune ‘Autumn’; other historical interpretations have suggested the hymn ‘Nearer My God, to Thee’ or the waltz ‘Songe d’Automne’.

42. The work is indeterminate in instrumentation, but possibilities listed on Bryars’ website include stereo tapes, string ensemble, percussion, low brass, brass quartet, bass clarinet, cassette tapes of speech, keyboard, 35 mm slides, visible sound effects, music box. The intelligibility (or lack thereof) of any recordings is heavily dependent on the performance space and any recording technology, as shown by a comparison of the original version as recorded by Brian Eno in 1975 (<https://www.youtube.com/watch?v=2oVMRADOq5s>), the 1990 performance at the Chateau D’Eau in Bourges, where the sounds are heavily distorted by the water tower’s reverberation (<https://www.youtube.com/watch?v=csdz41KxvDI>), and the crispness of a 2017 performance by the Trinity Laban orchestra in a modern concert hall (<https://www.youtube.com/watch?v=545PHouEToQ>).

43. Bill Nichols, ‘Foreword’, *Music and Sound in Documentary Films*, ed. Holly Rogers (London: Routledge, 2014), xi.

44. As John Picker points out, the phonograph was initially intended to record and play speech for Edison’s ‘Library of Voices’. John Picker, ‘Aural Anxieties and the Advent of Modernity’, in *The Victorian World*, ed. Martin Hewitt (London: Routledge, 2012), 611–15. See also Picker, *Victorian Soundscapes*, 110–46.

45. Public Service Broadcasting, ‘Biography’, <https://publicservicebroadcasting.net/#bio>.

46. Elsewhere, I have written about this practice as ‘ethnographic’ composition; composer Panos Amelides discusses a similar creative process under the heading of ‘acousmatic storytelling’. See Ariana Phillips-Hutton, ‘Remediating Relationships: Collaborative Storytelling and Conflict’, in *Sounding Conflict: From Resistance to Reconciliation*, by Fiona Magowan et al. (New York: Bloomsbury Academic, 2023), 96–119; Panos Amelides, ‘Acousmatic Storytelling’, *Organised Sound* 21, no. 3 (2016): 213–21. For more on the use of archival testimony in music, see Phillips-Hutton, ‘Performing the South African Archive’ and ‘Sonic Witnesses: Music, Testimony, and Truth in Post-Conflict Societies’, *Ethnomusicology Forum*, Special Issue on Music and Conflict, eds. Fiorella Montero-Díaz and Abigail Wood, 30, no. 2 (2021): 266–82.

47. See https://youtu.be/pNegch1_dyU.

48. For more, see Kouyoumdjian’s website: <https://www.marykouyoumdjian.com>.

49. An example of what David Bolter and Richard Grusin term the ‘double logic’ of remediation: *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 5.

50. Kouyoumdjian and Egoyan, *They Will Take My Island*, video of 2021 premiere, 25’05”–25’11”, https://www.youtube.com/watch?v=NndMSB_99r8.

51. Annette Wievorka uses this phrase to characterise the role of witnesses more broadly. See Annette Wievorka, *The Era of the Witness*, trans. Jared Stark (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2006), 88.

52. Mereology is the study of part-whole relations; it has primarily been studied in relation to ontology, metaphysics, and logic. Here I am using it to counteract a conception of gaps in the

archive as empty, but rather to signal that interactions between the parts we have (archives) and the parts we don't (gaps) that contribute to a whole.

ABSTRACTS

For more than fifty years the archive has been viewed as a site of power and its critique. Within the drive for *archivability*, the technological dependence, and consequent vulnerability to loss and decay, of sound archives render them problematic. Yet, the very same fragility has also made sound archives a site of intensive creative production as artists and musicians re-work sonic materials into new shapes and stories that transcend the material constraints of the archive itself. In this contribution, I examine listening to various examples of creative 'documentary' musical practice as opening the way to a deeper consideration of the multiple relations between archival sound, artist, and listener. By exploring the contingent, and ultimately ephemeral, relations on which a musical work depends, we can better understand how listening in the archival gaps informs creative processes as well as illuminate emergent meaning in these artistic uses of sonic remnants.

Depuis plus de cinquante ans, les archives sont considérées comme un lieu de pouvoir mais aussi de critique de celui-ci. Dans le contexte d'une quête d'*archivabilité*, la dépendance technologique et la vulnérabilité liées à la disparition et à la dégradation qui en découle rendent les archives sonores particulièrement fragiles. Pourtant, cette fragilité a également fait des archives sonores un lieu de production créative importante; les artistes et les musiciens retravaillent les matériaux sonores pour leur insuffler de nouvelles formes et de nouveaux récits qui transcendent les contraintes matérielles de l'archive elle-même. Dans cet article, j'examine l'écoute de divers exemples de pratiques musicales « documentaires » qui ouvrent la voie à un examen plus approfondi des relations multiples entre le son enregistré, l'artiste et la personne qui écoute. En explorant les relations contingentes et éphémères dont dépend une œuvre musicale, nous pouvons mieux comprendre comment l'écoute des archives informe les processus créatifs et mettre ainsi en lumière le sens qui émerge de ces utilisations artistiques des traces sonores.

INDEX

Mots-clés: archives, musique, narration, pratiques créatives, enregistrements audio

Keywords: archives, music, storytelling, creative practice, recordings

AUTHOR

ARIANA PHILLIPS-HUTTON

Ariana Phillips-Hutton is Lecturer in Global Critical and Cultural Study of Music at the University of Leeds. Her research ranges broadly across the philosophy, performance, and politics of contemporary art and popular musics, with a focus on musical ethics and music's relationship to violence and conflict transformation. Recent articles can be found in *Twentieth-Century Music*,

Journal of the Royal Musicological Association, and *Journal of Musicology*; she is author of *Music Transforming Conflict* (CUP, 2020) and *Sounding Conflict: From Resistance to Reconciliation* (Bloomsbury, 2023), and the co-editor of the *Oxford Handbook of Western Music and Philosophy* (OUP, 2020).

Recomposer l'archive(s) de et dans la pratique musicale : fictions, angoisses et performances musico-archivistiques en Acadie

Recomposing the archive(s) of and in musical practices: Fictions, anxieties and musico-archival performances in Acadie

Eugénie Tessier

NOTE DE L'AUTEUR

J'aimerais remercier Marie-Hélène Benoit-Otis, Mireille McLaughlin et Sylvain Bérubé pour leurs judicieuses suggestions et leurs commentaires sur ce texte. J'étends également ces remerciements aux évaluateurices anonymes dont les commentaires ont permis d'apporter des précisions importantes. Toutes erreurs ou imprécisions trouvées dans ce texte demeurent évidemment les miennes.

Introduction

- 1 À partir d'une lecture critique de l'installation multimédia *Écoutez tou[te]s, petit[e]s et grand[e]s !* de l'artiste interdisciplinaire acadien-ne Rémi Belliveau, cet article se penche sur les façons dont s'exprime la recomposition de l'archive(s)¹ de et dans la pratique musicale des collectivités acadiennes au Canada.² Ce projet de Rémi Belliveau, présenté pour la première fois en 2012 et réexposé en 2019 retrace chronologiquement l'acte de transmission matrilineaire de la chanson traditionnelle acadienne *La fille du cavalier* en portant une attention particulière à l'évolution des méthodes et des technologies de conservation de ses interprétations. S'appuyant d'abord sur l'absence de documentation, l'installation progresse avec chaque nouvelle génération par la

présentation de pratiques littéraires et audiovisuelles visant à assurer la conservation matérielle de la performance. Or cette exposition ne fait pas que raconter l'histoire d'une telle transmission, mais participe concurrentement à en créer le récit. La problématisation des enjeux que soulève la conceptualisation d'une transmission mnémorique linéaire, soit celle marquée par un passage entre oralité et littérarité, permet dans le cadre de cette contribution de s'intéresser à l'apport de la fiction de/dans les performances de l'archive(s). En particulier, je m'appuie sur l'expression de l'affect d'angoisse pour tenter de faire sens d'une réalité matérielle partagée fondée sur l'anticipation de la disparition d'une culture minoritaire. Comme nous le verrons, ce sentiment d'angoisse suscite la multiplication des performances archivistiques de/dans les traces de mémoire. Empruntant les vocabulaires développés par les études de la performance et les théories postmodernes de l'archivistique, je propose de penser les documents d'archives, à l'instar d'une transmission orale, comme une forme de performance. Il s'agit en somme de déplacer les conceptions linéaires et littéraires de la transmission et de la reproduction des mémoires culturelles et d'argumenter que la recomposition de l'archive(s) musicale rend explicites les qualités intertemporelles des représentations incarnées du passé dans le présent.

- 2 En première partie de texte, je situe conceptuellement l'affect de l'angoisse en m'appuyant notamment sur les dimensions performatives de la fiction chez Jacques Rancière et de l'anticipation chez Judith Butler. Je propose ensuite d'ancrer la réflexion sur la recomposition de l'archive(s) musicale acadienne à travers le concept de performance archivistique en m'inspirant principalement des travaux de Rebecca Schneider. La seconde partie du texte offre un survol des diverses formes que prennent plus largement les pratiques « musico-archivistiques » dans les collectivités francophones et acadiennes au Canada.³ Un peu à la manière d'un palimpseste, la section centrale de l'article calque la structure temporelle déployée par l'installation *Écoutez tou[te]s, petit[e]s et grand[e]s!* de Rémi Belliveau en se concentrant sur différents moments de composition et de manipulation de l'archive(s) de/dans la pratique artistique en Acadie et à travers le Canada francophone. Je me penche alors plus spécifiquement sur les cas de Joseph-Thomas LeBlanc et de Charlotte Cormier, archivistes ayant respectivement œuvré à la fin des années 1930 puis à partir des années 1970 à l'archivage des chansons traditionnelles acadiennes. D'une part, la présentation de ces portraits met en lumière la façon dont l'expression de cette angoisse a pu être génératrice de pratiques créatives par rapport à l'archive(s) musicale acadienne. De l'autre, elle vise à proposer un héritage musico-archivistique alternatif au projet de Rémi Belliveau, dont le titre de l'œuvre s'inspire directement des travaux et des efforts archivistiques de Charlotte Cormier. Le texte se conclut par l'analyse de l'installation de Rémi Belliveau dont la réexposition vient déstabiliser la linéarité du récit de transmission. Il s'agit de jeter un regard, à travers le cas plus précis de la chanson folklorique acadienne, sur l'imbrication des processus de création, de transmission et d'interprétation de diverses ressources mnémoriques à travers lesquels sont actualisées des représentations esthétiques situées de l'histoire et des traditions musicales des collectivités acadiennes.

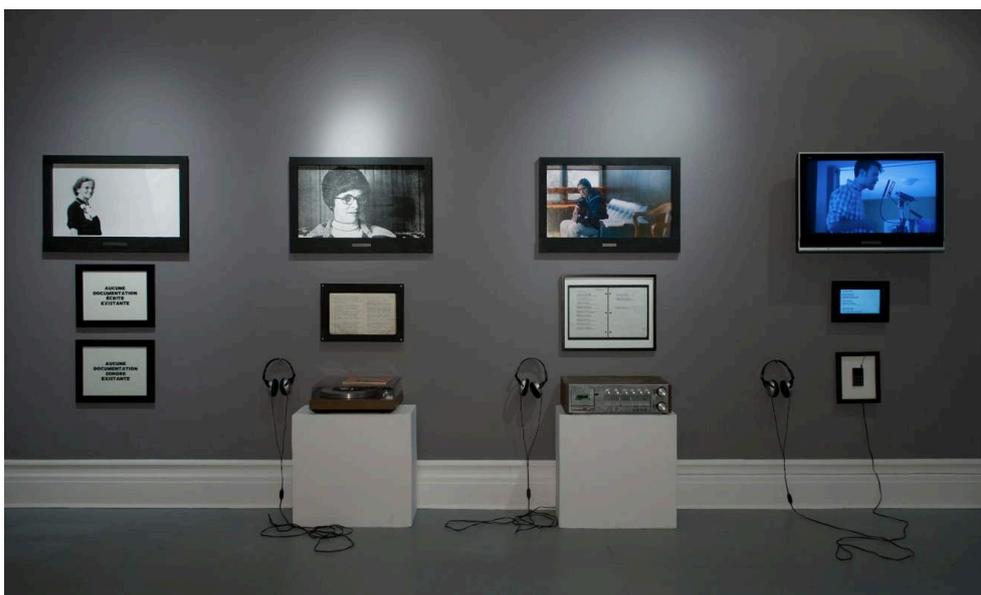
Amnésie, angoisse et performances archivistiques

- 3 L'artiste interdisciplinaire et musicien-ne acadien-ne Rémi Belliveau s'est inspiré·e des notions d'histoire et de mémoire dans de nombreux projets de création artistique où la musique, les symboles acadiens et les archives occupent une place privilégiée. Plusieurs de ses projets, qu'il décrit comme prenant la forme d'historiographies expérimentales, s'appuient sciemment sur la fiction, une stratégie qui vise dans certains cas à remettre en question les récits dominants et les idées reçues sur le passé collectif des Acadiennes et des Acadiens. En discutant de ses plus récentes créations avec la journaliste Sylvie Mousseau du quotidien *Acadie Nouvelle*, Rémi Belliveau explique entretenir une certaine « obsession » avec l'idée du temps tel qu'il s'incarne dans l'imaginaire acadien :

En Acadie, l'histoire est fragmentaire. On le sait tous qu'il y a des trous, ça n'a pas bien été documenté même l'histoire avant le 19^e siècle, du moins pas de notre perspective, c'était souvent les Anglais, les Français et les Canadiens-Français du Québec. La temporalité m'intéresse parce que ça me permet d'aller dans le passé, de rejouer avec ça et de basculer dans la fiction et d'en inventer d'autres.⁴

- 4 Nombre de ses créations s'intéressent aux grands récits et aux mythes acadiens, en particulier à la célèbre figure d'Évangéline, cette héroïne tragique tirée du poème épique *Evangeline: A Tale of Acadie* publié en 1847 par le poète anglo-américain Henry W. Longfellow qui s'est inspiré des événements historiques entourant la Déportation des Acadiennes par les Britanniques entre 1755 et 1763. Le récit d'Évangéline raconte la perte de son amoureux Gabriel, emporté sur les bateaux britanniques, et sa quête à travers l'Amérique pour le retrouver. Marqués par le passage du temps, les amants sont enfin réunis alors qu'Évangéline trouve Gabriel mourant, de nouveau laissée avec le deuil de sa perte tout comme du rêve d'habiter ensemble l'Acadie. Bien qu'il ait été imaginé par un anglophone américain, le mythe d'Évangéline a longtemps servi les discours nationalistes acadiens.⁵ Son récit, aussi fictif soit-il, fait effectivement figure de référence symbolique dans l'imaginaire politique et populaire contemporain, participant notamment à légitimer et à donner sens à l'idée d'une réalité collective marquée par la perte du territoire (à la fois acquis et perdu par le biais du colonialisme de peuplement) et surtout, d'une réalité collective qui serait ancrée dans le temps long.
- 5 Au-delà du mythe, Rémi Belliveau caractérise également l'expression de la fiction dans ses projets de création par la falsification et la fabrication d'archives sonores, d'archives documentaires et d'artefacts historiques. Le projet de création multimédia *Écoutez tou[te]s petit[e]s et grand[e]s!* (voir l'exemple 1) adopte un caractère très personnel, voire intime, alors que l'artiste propose une exposition « muséologique » de ses propres archives familiales. Bien qu'elle explore d'abord cette expérience familiale, l'installation performe, par la muséification de ces artefacts, certains imaginaires musicaux acadiens prédominants souvent marqués par les tensions entre une représentation folklorique ou folklorisante de l'Acadie, incarnée notamment par ses représentations orales, et l'idée d'une représentation dite moderne de l'acadianité. La réception critique de l'installation la présente en effet comme une « œuvre sans dénonciation ni complaisance ni nostalgie [qui] tient compte de l'évolution de l'Acadie et du besoin de transformer notre vision artistique, passant du folklore à une articulation plus contemporaine ».⁶

Exemple 1 : Première présentation d'*Écoutez tou[te]s petit[e]s et grande[s] !* de Rémi Belliveau dans le cadre de l'exposition *soif de Parole*.



Commissaire Amanda Dawn Christie, exposé à la Galerie Sans Nom, 2012. Image tirée du site web de l'artiste.

- 6 Bien qu'il s'agisse pour Rémi Belliveau d'explorer, et dans certains cas d'inventer les silences et les oublis de l'archive(s) acadienne, la fiction prend pourtant principalement corps au-delà de sa seule démarche artistique. Subrepticement et plus largement à travers les représentations dominantes de l'histoire acadienne, la fiction émerge dans les descriptions même faites des temps de sa composition esthétique. C'est le cas, par exemple, lorsqu'est réfléchi son passé, presque toujours pensé au singulier – ce qui permet effectivement d'évoquer, comme dans le cas de la Déportation des Acadiennes, l'idée d'une mémoire et d'une histoire collective de l'Acadie – en relation à son présent puis à son destin. En suivant la pensée de Jacques Rancière, je postulerais que la fiction n'est pas simplement fondée sur la création d'imaginaires et de personnages irréels, mais qu'elle constitue « d'abord une structure de rationalité ».⁷ La fiction :

est la construction d'un cadre au sein duquel des sujets, des choses, des situations sont perçus comme appartenant à un monde commun, des événements sont identifiés et liés les uns aux autres en termes de coexistence, de succession et de lien causal. La fiction est requise partout où il faut produire un certain sens de réalité.⁸

- 7 En Acadie et ailleurs à travers le Canada francophone, la crainte de la perte des mémoires et des traditions orales participe à donner du sens à la réalité de ces collectivités. Elle contribue à l'articulation d'une fiction par laquelle s'organise cette archive métaphorique qu'on pourrait penser, avec Michel Foucault, comme définissant les limites d'« énonciabilité » de l'imaginaire collectif acadien.⁹ Au-delà des représentations de l'« Acadie » qu'elle sert à évoquer, la fiction permet de s'intéresser aux expériences sensibles à travers lesquelles elle se matérialise, c'est-à-dire, comme le rappelle Rancière, à ce qu'opère un tel cadre de rationalité. Il s'agit ainsi de se pencher sur ce que de telles fictions établissent comme nécessité pour penser le collectif, par exemple, et à ce qu'elles situent comme formes efficaces d'action, à savoir, dans le cas qui nous intéresse, la matérialité et l'intemporalité présumées des documents

d'archives. Incidemment, un tel intérêt porté sur ces fictions permet également de réfléchir à ce qui en est exclu.¹⁰

- 8 À cet effet, la volonté de transmettre certains savoirs et certaines pratiques de ces collectivités minoritaires a motivé la mise sur pied de divers projets de nature archivistique au cours du 20^e siècle, tout comme d'autres initiatives de conservation plus contemporaines. Cette angoisse, surtout exprimée par des élites intellectuelles et associatives depuis maintes décennies, est notamment associée au constat d'un déclin proportionnel des francophones en Acadie et ailleurs au Canada.¹¹ Elle constitue l'un des grands paradigmes, dans une perspective à la fois épistémologique et esthétique,¹² traversant encore aujourd'hui de nombreuses représentations de ces communautés francophones et acadiennes. Le concept de performativité défini par Judith Butler offre ici quelques indices pour mieux saisir les dimensions esthétiques de ce paradigme de la minorisation au sein des collectivités francophones et acadiennes :

[Celui] qui attend la loi est assis devant la porte de la loi, ce qui confère une certaine force à la loi qu'il attend. Le fait d'attendre le dévoilement autorisé du sens est le moyen par lequel l'autorité est conférée et établie : l'attente fait advenir son objet.¹³

- 9 En d'autres mots, l'expression de peur provoquée par la disparition anticipée du groupe performe à travers son anticipation même la disparition du groupe. Face à la peur de disparaître, les archives, elles, apparaissent comme par métonymie, pour reprendre l'imaginaire théorique butlérien, comme espace privilégié de la préservation des mémoires collectives. Pourtant, tout comme l'Histoire, les archives qui en sont bien souvent la matière première sont une ressource à plusieurs égards partielle, fragmentaire et sélective. Il est d'une part impossible d'envisager dans les termes les plus pragmatiques que les archives, au sens institutionnel du terme, puissent *tout* conserver. Ce sont des espaces où sont effectivement privilégiées certaines formes de savoirs, certaines pratiques¹⁴, et qui en marquent également une certaine temporalité. D'autre part, les documents d'archives sont des traces en soi bien incomplètes qui dépendent de leur interprétation pour prendre un sens.
- 10 Anne Klein suggère que les archives « ne deviennent véritablement archives que lors de leur utilisation »,¹⁵ et il ne s'agit pas pour autant d'un simple défaut. Comme plusieurs auteures l'ont argumenté, cet état d'incomplétude perpétuelle qui conditionne les archives est effectivement générateur puisqu'il occasionne la démultiplication des interprétations qu'il est possible d'en faire.¹⁶ Chaque nouvelle manipulation de tels matériaux constitue, notamment selon l'archiviste Eric Ketelaar, une nouvelle activation et génère donc un sens nouveau.¹⁷ Vues ainsi, les archives ont ceci de particulier qu'elles provoquent et inscrivent simultanément une multitude de performances. On peut notamment penser à celles qu'évoquent les concepts d'archivalisation, d'archivation et d'archivage,¹⁸ trois notions développées dans les écrits dits postmodernes de la science archivistique pour situer temporellement les différentes étapes du processus archivistique et définir les formes de manipulation et d'intervention sur les matériaux d'archives. Selon Jacques Derrida, l'archivation est le moment qui précède celui d'archivage (l'acte en soi de catalogage du document pour sa conservation). Ce concept permettrait, tel que le suggère Eric Ketelaar, de prendre en compte la « phase créatrice préalable, l'archivation consigne, inscrit une trace dans quelque lieu, quelque espace extérieur ». ¹⁹ Elle en constituerait en quelque sorte l'acte médiant du mouvement archivistique selon Ketelaar qui propose également d'en penser l'archivalisation, soit : « le choix conscient ou inconscient (déterminé par des

facteurs sociaux et culturels) qui fait qu'on considère que quelque chose vaut la peine d'être archivé ». ²⁰ Le concept de performance tel qu'il a été déployé dans la littérature archivistique postmoderne permet plus largement de penser les archives documentaires et institutionnelles comme étant caractérisées par les traces affectives et idéologiques tout comme par les conditions sociohistoriques qui, le plus simplement dit, en font et en ont fait des archives.

- 11 En parallèle des théories postmodernes de l'archivistique, lesquelles ont œuvré à situer et à expliciter les temps d'intervention de la performance archivistique (le processus de mise en archives), les travaux issus des études de la performance comme ceux de Diana Taylor et de Rebecca Schneider ²¹ ont, de leur côté, visé à remettre en question le caractère supposé éphémère de la performance, de l'oralité et de la mémoire incarnée. Opposées à la pérennité, à l'originalité et à l'objectivité présumées de la trace documentaire, les pratiques de transmission orale et gestuelle, considérées plus volatiles et plus facilement altérées par leurs réactivations, ont historiquement été disqualifiées comme source permettant d'assurer la transmission des mémoires culturelles et de l'histoire des collectivités dans la matérialité qu'est le corps. C'est notamment à partir de ce postulat que certaines pratiques archivistiques ayant visé la conservation des traditions orales francophones et acadiennes se sont instaurées. En effet, face à la peur de voir disparaître les pratiques musicales traditionnelles telles qu'elles se pratiquaient autrefois, l'activité qui consiste à les inscrire sur une quelconque trace documentaire se présente à son tour comme une pratique nécessaire à leur préservation. Au-delà de la transcription graphique de pratiques orales et gestuelles comme la chanson et la danse traditionnelles en Acadie, à travers lesquelles les dimensions sonores et visuelles sont perdues, l'avènement de supports documentaires en permettant l'archivage audiovisuel vient ici complexifier la question de la présence ou des traces de la performance dans les archives.
- 12 Taylor a adroitement suggéré que tout postulat au sujet de l'éphémérité de la performance est saturé de questions se rapportant à une distribution inégale du pouvoir : « Quelles mémoires, quelles traditions et quelles revendications historiques disparaissent si les pratiques axées sur la performance n'ont pas le pouvoir de transmettre des connaissances vitales ? » ²² Ancrée dans une critique de la disparition comme ontologie de la performance, approche notamment popularisée par Peggy Phelan au cours des années 1990, ²³ Taylor a vigoureusement argumenté la fonction mnémorique des pratiques orales et incarnées – ce qu'elle nomme le *répertoire* – mais en en distinguant tout de même la qualité proprement performancielles des archives documentaires – qu'elle désigne tout simplement par le nom *archive*. Au sujet des archives audiovisuelles, celle-ci avance que la performance, parce qu'elle ne ferait l'objet d'aucune réification, n'est jamais complètement enregistrée et transmise par les archives : « la vidéo d'une performance n'est pas une performance, bien qu'elle en vienne souvent à remplacer la performance de la chose elle-même (la vidéo fait partie de l'archive, ce qu'elle représente fait partie du répertoire). La mémoire incarnée, parce qu'elle se produit ici et maintenant, excède la capacité de l'archive de la capturer ». ²⁴ Selon Taylor, si les archives sonores et audiovisuelles (l'archive) inscrivent la représentation matérielle et temporelle d'une performance (du répertoire), elles ne constitueraient pas pour autant en soi une performance. Ancrée dans le « ici et maintenant », une partie de la performance demeure ainsi vouée à la disparition ou, peut-être de façon plus productive, à sa transformation à travers sa réification.

- 13 Dans son livre *Performing Remains*, Schneider présente une critique tout à fait stimulante sur le plan heuristique du logocentrisme à travers lequel la « culture archivistique » notamment héritée des traditions européennes du siècle des Lumières constitue le site d’ancrage d’une logique patriarco-coloniale qui fait de la performance un phénomène « si radicalement “dans le temps” (d’une perspective où le temps est considéré comme étant linéaire) qu’elle ne peut pas s’inscrire dans ses propres traces matérielles et serait, par conséquent, vouée à “disparaître” ». ²⁵ Opposée à une telle lecture téléologique de la performance, Schneider propose, en continuité avec les approches archivistiques postmodernistes discutées plus haut, de penser l’ensemble du processus de production des archives documentaires – lequel recoupe ses activités de création, de dissémination et d’interprétation – comme étant lui-même continuellement traversé par la multiplicité de performances qui en sont constitutives. Ceci permet de supposer que l’enregistrement vidéo d’une performance, pour reprendre l’exemple de Taylor, re-présente une performance tout en incarnant elle-même la trace des performances ayant mené et menant encore à en faire un document d’archives. Le travail archivistique œuvre ainsi à conserver la performance, mais il s’exprime synchroniquement par la performance, étant partie prenante des rituels de conservation qui participent, comme Schneider le suggère en conversation avec Hannah Höllig, à organiser les « conditions d’engagement » avec les matériaux préservés :

De toute évidence, ce qu’une conservateur-riche peut accomplir avec un objet dans le cadre d’une co-performance axée sur sa conservation n’est peut-être pas seulement la préservation matérielle de cet objet pour sa vie en tant que matériau sur scène ou dans les coulisses, mais la préservation des conditions d’engagement avec ce dit objet en tant que performance, en tant que geste, sculpture ou tableau, c’est-à-dire, en tant qu’acteur réverbérant dans un terrain de jeu qui est plus vaste que l’objet lui-même, tant dans le temps que dans l’espace. Aussi, la performance d’une conservateur-riche participe plus largement à préserver les conditions pour tout comme l’investissement culturel (ritualisé) de la conservation elle-même. ²⁶

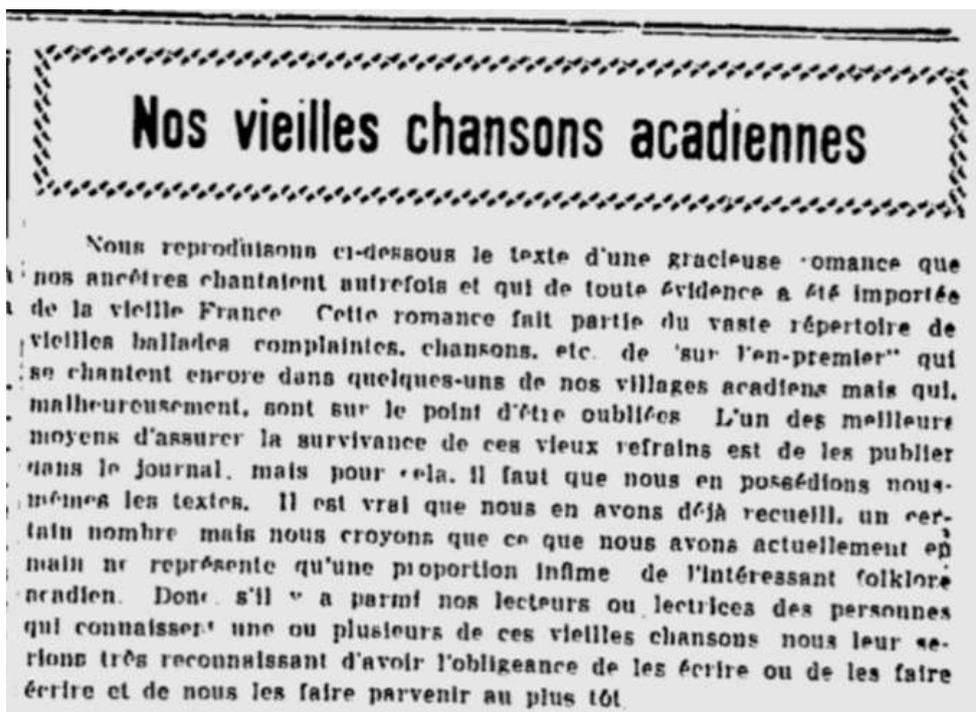
- 14 Enfin, penser de tels actes de conservation, dans notre cas à la fois archivistique et artistique, à partir de leurs expressions performatives permet de rendre explicites les rapports intersubjectifs et multi- ou intertemporels, pour reprendre l’expression de Schneider, avec les matériaux qui font l’objet même de la conservation tout comme avec leurs potentiel·les interprètes. La cristallisation des conditions d’engagement avec les objets et les sujets de l’archive(s) permet d’ailleurs à partir d’ici d’étendre la définition de la fiction évoquée plus haut. Alors que la fiction peut être définie comme émergeant dans les descriptions temporelles mêmes qui sont faites d’un phénomène donné (ex. l’idée d’une linéarité historique), l’articulation de la performance archivistique permet également d’en articuler les dimensions spatiales (ex. dans quel lieu et à travers quelle matérialité l’archive(s) s’exprime-t-elle ?) et sociales (ex. qui et qu’est-ce qui fait l’objet de l’archive(s) ?). Dans la section qui suit, je me penche sur différentes formes de performances musico-archivistiques, et en particulier celles qui s’articulent à travers l’affect de l’angoisse. Il s’agit à travers leur présentation de s’intéresser aux façons dont les éléments fictionnels du discours sur l’archive(s) participent à articuler un sens situé de réalité au sujet des traditions musicales academiennes.

Recomposer l'archive(s) de/dans la pratique musicale

Archiver le folklore musical acadien

- 15 La majeure partie des fonds d'archives documentant les traditions et les pratiques musicales des francophones et des Acadien·nes au Canada est le fruit du travail mené par des ethnologues, des ethnomusicologues, des folkloristes et des historienn·es. Pour ce qui est des musiques folkloriques acadiennes, on peut sans doute nommer les efforts archivistiques et pédagogiques aujourd'hui bien connus d'Ernest Gagnon (1834-1915) d'Helen Creighton (1899-1989), de Marius Barbeau (1883-1969), de Luc Lacourcière (1910-1989), et du Père Anselme Chiasson (1911-2004), ce dernier ayant donné son nom au Centre d'études acadiennes inauguré en 1968 à l'Université de Moncton au Nouveau-Brunswick.²⁷ Vu la qualité souvent strictement orale des traditions musicales acadiennes, les folkloristes ont d'abord œuvré à la création de telles traces documentaires en amont du travail voué à leur conservation. Ce travail a principalement été marqué par le passage d'une interprétation orale vers l'écrit, tel que le cas de Joseph-Thomas LeBlanc discuté ci-dessous permet de l'illustrer, et par le passage de l'interprétation l'orale vers de l'enregistrement sonore et visuel, comme en témoigne l'exemple de Charlotte Cormier qui suivra.
- 16 À l'extérieur des grands centres d'archives de folklore canadien-français, Joseph-Thomas LeBlanc (1899-1943) œuvre en parallèle des efforts archivistiques menés notamment à Ottawa (en Ontario) et à Québec à la fin des années 1930 à l'une des premières initiatives de transcription et de dissémination graphique de la chanson folklorique menées localement au Nouveau-Brunswick. Inquiet de la disparition imminente des chansons folkloriques « qui se chantent encore dans quelques-uns de nos villages acadiens mais qui, malheureusement, sont sur le point d'être oubliées »,²⁸ LeBlanc lance en août 1938 une chronique intitulée « Nos vieilles chansons acadiennes » (voir l'exemple 2) dans le journal hebdomadaire *La Voix d'Évangéline*, publié dans la ville de Moncton au Nouveau-Brunswick. Le journaliste invite alors ses lectorices à lui faire parvenir le plus vite possible les textes écrits des vieilles chansons puisque « [l]'un des meilleurs moyens d'assurer la survivance de ces vieux refrains est de les publier dans le journal, mais pour cela, il faut que nous en possédions nous-mêmes les textes ».²⁹

Exemple 2 : Première chronique « Nos vieilles chansons acadiennes »



Journal *La Voix d'Évangéline*, le 11 août 1938.

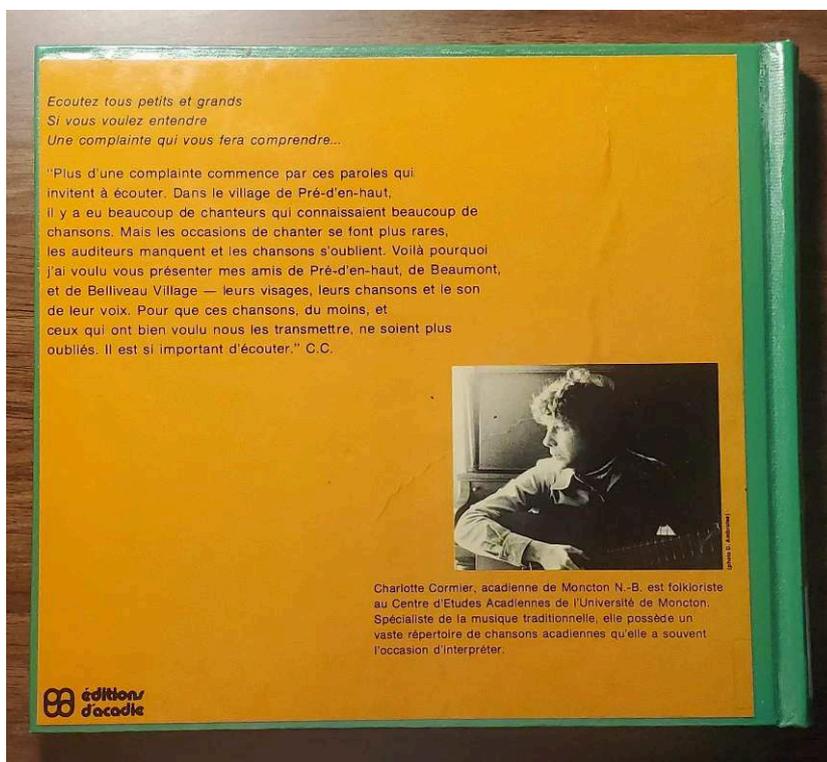
- 17 L'ethnomusicologue et folkloriste acadienne Charlotte Cormier participe entre autres à faire connaître le travail de Joseph-Thomas LeBlanc,³⁰ ayant notamment rapatrié ses fonds d'archives au Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson. Cormier partageait, dans une communication livrée en 1990, des extraits des correspondances de LeBlanc avec Marius Barbeau. Une étude de ses chroniques et de ces échanges révèle par exemple l'importance qu'accorde LeBlanc à la provenance géographique de ces chansons – privilégiant sans détour les chansons venues de France au détriment des chansons « qui ont été composées par nos gens et qui, à mon avis, ne constituent qu'un tas de niaiseries et de pure sentimentalité ».³¹ Outre cette perspective légitimiste bien assumée, LeBlanc attribuait également une valeur historique supérieure aux chansons dont la provenance temporelle était jugée des plus anciennes et dont il est de plus en plus urgent d'archiver les paroles.³² L'ancienneté des chansons était le gage de leur authenticité en relation à une tradition acadienne originelle.
- 18 Presque quarante ans après la publication de la première chronique de Joseph-Thomas LeBlanc, Cormier réfléchissait à son tour d'un ton bien peu optimiste à l'avenir des musiques et des danses traditionnelles en Acadie. Lors d'un entretien, livré dans le cadre d'une série de style documentaire intitulé *Le son des Français d'Amérique*, produite en 1976 par Michel Brault et André Gladu, la folkloriste exprimait une inquiétude profonde en ce qui concerne la survie de la francophonie elle-même dans ces régions linguistiquement minoritaires par rapport à la majorité anglophone :
- Comment ça se fait astheure qui a personne qu'a dit que ça donnait absolument rien d'essayer. Y'a personne qui l'a dit parce que faut pas le dire [...]. Je le sais pas, moi, si dans 50 ans il y aura encore des francophones chez nous. [...] Mais la population francophone baisse, astheure on peut-tu se fier que si on devient de plus en plus minoritaire on pourra compter sur le fait qu'on devient de plus en plus fort pareil

comme individu, même si on est de moins en moins nombreux ? Je le sais pas. C'est vraiment prétentieux de croire quelque chose comme ça.³³

- 19 Pour Cormier, cette angoisse existentielle, vécue en relation à la perte de pratiques définies comme traditionnelles et folkloriques face à l'assimilation linguistique et culturelle des Acadiennes, se trouve en quelque sorte apaisée ou rassurée par le mouvement archivistique. Dès 1970, la folkloriste acadienne dirige à l'Université de Moncton de vastes projets visant à archiver le folklore acadien. À la demande du Père Clément Cormier,³⁴ fondateur du Centre d'étude acadienne Anselme-Chiasson logé à l'Université de Moncton au Nouveau-Brunswick, elle devient responsable de la mise sur pied de sa section Archives de folklore. Sous sa direction, un projet, mené en collaboration avec de nombreuses personnes étudiantes,³⁵ a donné lieu à la collecte et à l'archivage de centaines d'enregistrements et de transcriptions de chansons, de contes, de légendes, de blagues, etc. Cette collection s'ajoute aux milliers d'autres enregistrements disponibles dans ce centre. À partir de ce travail, Cormier publie en 1978 son recueil de chansons, *Écoutez tous petits et grands* (voir l'exemple 3), lequel sera accompagné de deux disques mettant en vedette dix chansons dont l'interprétation est partagée entre quatre femmes originaires de la région de Pré-d'en-haut au Nouveau-Brunswick (Laura Boudreau, Alma Leblanc, Zelma Bourgeois et Antoinette Boudreau). On lit sur la quatrième de couverture :

Dans le village de Pré-d'en-haut, il y a eu beaucoup de chanteurs qui connaissaient beaucoup de chansons. Mais les occasions de chanter se font plus rares, les auditeurs manquent et les chansons s'oublient. Voilà pourquoi j'ai voulu vous présenter mes amis [...] leur visage, leurs chansons et le son de leur voix. Pour que ces chansons, du moins, et ceux qui ont bien voulu nous les transmettre, ne soient plus oubliés.³⁶

Exemple 3 : Quatrième de couverture du recueil *Écoutez tous petits et grands*



Éditions d'Acadie, 1978.

- 20 Parmi les écrits reproduits et les paroles de chansons transcrites dans le recueil de chansons de Charlotte Cormier, ainsi que les voix gravées sur les disques et les bandes magnétiques désormais conservés dans le Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, se trouve celle d'Antoinette Boudreau, la grand-mère maternelle de Rémi Belliveau. *A capella*, cette dernière a interprété plus d'une quarantaine de chansons pour la folkloriste et des personnes étudiantes de l'Université de Moncton au cours des années 1970. C'est par ailleurs l'enregistrement de la chanson *La fille du cavalier* produit par Charlotte Cormier³⁷ elle-même pour son propre recueil *Écoutez tous, petits et grands !* qui retient l'attention de Rémi Belliveau pour l'exposition qui en reprend le titre légèrement modifié par l'emploi de l'écriture inclusive. Avant de revenir de façon plus conséquente au cas de Rémi Belliveau, je m'intéresse brièvement dans la section suivante aux façons dont les artistes œuvrant dans les sphères d'activités musicales professionnelles à travers le Canada francophone minoritaire ont participé à la reproduction et à la recomposition d'une archive(s) collective.

L'artiste-archiviste et l'archive(s) en chanson

- 21 Bien que l'angoisse provoquée par l'anticipation de la disparition des francophones ait pu motiver une pratique archivistique chez certain-es folkloristes, ces derniers ne sont pas seul-es à *faire* l'archive(s) de la pratique musicale acadienne. Pour nous en tenir à ce qui nous intéresse ici, on peut également penser aux performances de l'archive(s) telles qu'elles s'expriment à travers leurs usages et leurs interprétations artistiques. Les artistes qui œuvrent, tout comme leurs critiques, au sein de ces collectivités font depuis longtemps appel à la métaphore de l'archive pour définir les dynamiques de production, de diffusion et de réception qui caractérisent la création dans ces milieux. Souvent perçue comme productrice essentielle de repères et de symboles culturels, la figure de l'artiste est fréquemment sollicitée comme porte-étendard de ces communautés linguistiques jusqu'à en faire, principalement par le biais de ses œuvres, la garante des mémoires collectives. Dans une telle perspective, l'art ne serait pas simplement archives au sens matériel du terme, il incarnerait l'archive même de la collectivité, son lieu d'énonciation :

L'art en milieu minoritaire [...] se manifeste surtout sous la forme de chronique, d'illustration ou d'archives. Il faut documenter le vécu de la collectivité, s'assurer qu'elle survivra dans les artefacts. [...] Un acte de foi, une sincérité à toute épreuve, un désir de voir l'âme à nu. On veut voir et entendre la vérité. [...] On veut du théâtre franco-ontarien, de la poésie acadienne ou de la musique franco-manitobaine. En deuxième lieu, on veut que cette forme d'art nous identifie, donc nous illustre, nous *archive*.³⁸

- 22 Ces propos, que livrait le poète et artiste visuel acadien Herménégilde Chiasson en 1998 dans le cadre d'un forum national sur la situation des arts au Canada français,³⁹ sont révélateurs des tensions nombreuses qui tissent un certain ensemble de représentations de la pratique artistique et musicale au sein des réseaux artistiques professionnels. Dans un premier temps, la mobilisation de la métaphore de l'archive vise à situer, et conséquemment à critiquer la fonction littéraire imputée à l'art au sens où l'œuvre d'art constituerait en elle-même le témoin ou le support physique d'une mémoire collective. Il en a été question plus tôt, à travers ce paradigme de la minorisation s'exprime cette peur vis-à-vis de l'amnésie socioculturelle guettant perpétuellement ces collectivités. C'est précisément à ce paradigme de la minorisation

que fait allusion, pour y revenir brièvement, Herménégilde Chiasson dans la communication déjà citée lorsqu'il fait état de :

Cette obsession de la mort, telle qu'on la retrouve dans les statistiques de l'assimilation et dont Radio-Canada nous fait grand étalage à chaque recensement, cette obsession qui se poursuit dans l'adjectif destiné à nous contenir, à nous réduire et, éventuellement, à recueillir nos cendres.⁴⁰

- 23 Au-delà de la métaphore, de nombreuses et de nombreux artistes francophones et acadien-es au Canada s'appuient sur des documents d'archives, tant personnels que communautaires, pour développer leurs pratiques de création. En 2000, le Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson créait un outil de recherche pour appuyer ses usagers et ses usagers dans ses collections d'enregistrements. Le responsable du secteur de folklore, Ronald Labelle, révélait que : « Le besoin d'un guide se faisait de plus en plus pressant au cours des années récentes, puisqu'un nombre grandissant d'artistes et de chercheurs ont recours aux enregistrements contenus dans les archives de folklore ». ⁴¹ Ces archives trouvent par ailleurs un intérêt remarquable du côté de la composition musicale. Outre les activités musicales et artistiques qui se sont articulées à travers ce centre, les mises en œuvre d'archives documentaires, d'archives sonores et d'artefacts musicaux ont pris diverses formes depuis les soixante dernières années et semblent généralement s'être exprimées en deux grandes catégories de pratiques, ce qui n'empêche d'ailleurs pas certains chevauchements.
- 24 Une des pratiques de création qu'on pourrait plus généralement qualifier de pratique musico-archivistique la plus répandue est sans aucun doute l'interprétation et l'arrangement de chants traditionnels,⁴² pratique musicale souvent transmise par voie orale, mais dont la transmission est reconnue dans certains cas comme ayant été assurée par voie de collaboration avec des archivistes et des folkloristes.⁴³ Dans le sillage de la renaissance de la musique folklorique au Canada francophone tout comme de l'industrialisation progressive du milieu musical francophone en situation minoritaire, des interprètes populaires comme Angèle Arsenault, de l'Île-du-Prince-Édouard, Édith Butler et Donat Lacroix du Nouveau-Brunswick, œuvrent dès le début des années 1960 à la collecte de chansons traditionnelles acadiennes pour les interpréter à la guitare et au piano. Une dizaine d'années plus tard, des groupes comme 1755 au Nouveau-Brunswick et Garolou en Ontario popularisent les textes et les airs des chansons folkloriques acadiennes et canadiennes-françaises dans un style folk rock, une approche à l'interprétation de ces chansons qui connaît toujours aujourd'hui une certaine popularité. Plus récemment, on observe de nouvelles interprétations du répertoire folklorique acadien, dont celles de Christina Raphaëlle Haldane et Carl Philippe Gionet qui en ont proposé, avec leur projet de création musicale *Tu me voyais* paru en 2022, des arrangements inspirés du lied allemand.
- 25 Des artistes ont également proposé des projets musicaux dont les ancrages à la fois sonores et narratifs prennent explicitement corps dans des documents d'archives de nature aussi diverse qu'étonnante. Ces pratiques tendent à élargir les définitions institutionnelles usuelles des archives.⁴⁴ Pour ne donner que quelques exemples très récents issus des collectivités francophones en situation minoritaire au Canada, nous pourrions souligner le travail de la formation Parler bien, composée de Nicolas Hyatt et de Jane Chan, qui a endisqué en 2021 une série de compositions expérimentales à partir d'enregistrements vocaux tirés d'entretiens de recherche abordant les enjeux d'insécurité linguistique. Nicolas Hyatt, qui est originaire de Windsor-Essex dans le Sud-Ouest de l'Ontario où il a mené ces entretiens, suggère avoir employé une certaine

méthode d'archivage : « On comprend que la langue évolue, se fait assimiler et change, et je voulais quand même archiver ça [...]. Je voulais pouvoir sortir de l'information musicale sur notre façon de parler, pour créer des pièces et un projet artistique ». ⁴⁵ Un an plus tôt, Les Hay Babies, groupe acadien du Nouveau-Brunswick, s'étaient pour leur part basés sur un échange de lettres entre une mère et sa fille daté de 1965 et retrouvé par hasard pour en recomposer et en incarner les personnages sous la forme d'un album-concept. ⁴⁶ Ailleurs, l'artiste-compositrice-interprète d'origine fransaskoise Anique Granger a réalisé une série de mini-documentaires de type balado intitulés *Le ruban de la cassette*, dans lesquels la musicienne documente son propre processus de création d'une chanson à partir d'enregistrements témoignant des expériences de vie, des histoires et des souvenirs de personnes de son entourage et, dans le cas de sa deuxième saison *Rewind*, de femmes âgées principalement issues des collectivités franco-ontariennes et fransaskoises.

- 26 Enfin, sans espérer en offrir un portrait exhaustif, on peut sans doute déjà avancer que de tels projets musico-archivistiques témoignent des qualités de conservatrices que peuvent incarner les créatrices à travers leurs pratiques alors qu'elles participent à créer, sélectionner, interpréter et exposer certains phénomènes culturels, et ce, en parallèle des efforts archivistiques notamment menés par les folkloristes au sein d'institutions universitaires. La métaphore de l'archive(s) pour penser la jonction de la pratique artistique, de la communauté identitaire et de la mémoire collective permet ici de souligner l'expression d'un certain désir partagé d'assurer la pérennité de ces phénomènes. La même intersection, pensée à travers le prisme de la fiction et de ses performances, constitue également un point d'ancrage utile par lequel prendre part à des réflexions plus larges sur ce que et ce qui reproduit l'archive(s) collective et l'archive(s) musicale de la collectivité. C'est vers cette question que je me tourne dans la section finale du texte.

Écoutez tou[te]s petit[e]s et grand[e]s ! en deux temps

soif de Parole

- 27 Le projet de création *Écoutez tou[te]s petit[e]s et grand[e]s !* de Rémi Belliveau est présenté pour la première fois en 2012 dans le cadre de l'exposition *soif de Parole*, exposition que la commissaire Amanda Dawn Christie présente notamment à travers le prisme de la langue et du processus à la fois conflictuel et cumulatif de la construction identitaire. ⁴⁷ Sans être elle-même explicitement axée sur les dimensions linguistiques de l'appartenance, cette installation multimédia plonge son public dans le récit de la transmission intergénérationnelle de la chanson *La fille du cavalier*, ⁴⁸ une chanson traditionnelle acadienne de forme strophique chantée en mode mixolydien. Comme il a été souligné plus tôt, l'appareil de monstration déployé par l'artiste s'inspire de l'exposition muséale, une stratégie qui trouve par ailleurs écho dans d'autres de ses propres projets, ⁴⁹ mais qui n'est pas sans évoquer un corpus grandissant de pratiques artistiques contemporaines faisant appel à la fonction mnémonique du dispositif muséal s'inscrivant plus généralement dans cette idée d'impulsion archivistique popularisée par Hal Foster. ⁵⁰ L'installation est organisée en quatre stations disposées côte à côte le long d'un mur et retrace chronologiquement cette transmission à partir de la figure de son arrière-grand-mère maternelle jusqu'à iel-même (voir l'exemple 1). La quadripartition de l'installation s'étend dans l'organisation même de chacune des

stations alors que sont exposés un portrait photographique des interprètes (passant du noir et blanc, à la couleur, puis à la vidéo numérique), les paroles de la chanson (manuscrites, dactylographiées ou numérisées) ainsi qu'un appareil d'écoute (tourne-disque, lecteur de cassette, iPod) où des casques d'écoute permettent d'entendre ces enregistrements et complètent ainsi l'expérience visuelle.

- 28 À première vue, ce projet permet d'observer les diverses mutations subies par la chanson à travers les réinterprétations qui œuvrent à en garantir la sauvegarde. L'exposition rend compte, comme je l'ai souligné plus haut, des transformations notamment technologiques qui participent à ce travail. Suivant un continuum temporel linéaire, la transformation la plus significative pour l'artiste est marquée par le passage à l'écrit d'une transmission précédemment assurée oralement, un passage qui s'exprime dans ce cas par le manque de documentation mis en relief par la première station de l'installation où on ne retrouve qu'une photographie et deux cadres dans lesquels il est simplement inscrit « Aucune documentation écrite/sonore existante ». L'installation pointe alors vers la multiplication de ses transmissions littéraires ou documentaires. Cette multiplication est mise en œuvre par chacune des interprètes subséquentes à travers l'enregistrement sonore et la transcription à l'écrit des paroles, de son harmonisation à la guitare ou encore, dans le cas de sa première exposition, à travers d'une réinterprétation musicale complète avec un accompagnement électronique et un style vocal déclamé plutôt que lyrique.
- 29 Antoinette Boudreau, la grand-mère maternelle de Rémi Belliveau, apparaît sans équivoque comme figure centrale du projet de création alors que ses interprétations de *La fille du cavalier* marquent le point de pivot du passage à l'écrit d'une chanson précédemment transmise à l'oral par un mouvement présenté comme matrilinéaire :
- Avant la Deuxième Guerre mondiale, ces chansons n'existaient que dans la mémoire de celles qui les avaient appris de leurs mères par voie orale, mais ma grand-mère, instruite au couvent, a su faire un premier pas vers leur conservation lorsqu'elle a transcrit leurs paroles dans un cahier.⁵¹
- 30 Paradoxalement, c'est par la transcription, l'enregistrement sonore et la numérisation de ces chansons que semble s'assouvir une certaine *soif de Parole*. Chaque nouvelle inscription archivistique, et en particulier celle qui est responsable de retransmettre la voix et non pas seulement la *parole*, vient matérialiser la trace des efforts déployés en vue de préserver et de transmettre l'objet ou la pratique musicale. Ainsi, la « conservation » de la chanson dans et par l'écriture, soit dans les archives, est présentée comme une pratique plutôt rassurante alors que l'éphémérité de la mémoire et la qualité voulue immatérielle de sa reproduction orale apparaissent comme étant plus fragiles, ou encore, comme ne constituant pas à proprement parler une forme de conservation. Conséquemment, la référence documentaire est présentée comme permettant de constater et d'authentifier, notamment à travers l'utilisation d'appareils d'écoute correspondant à l'époque des enregistrements, une partie du récit de transmission de la chanson. Plus encore, elle représente peut-être avant tout l'outil à travers lequel sa pérennité est reconfirmée : « La coutume [de transmettre la chanson entre générations] est ainsi conservée pour une autre génération dans ma performance de la chanson par vidéo ».⁵² Pourtant, l'installation *Écoutez tou[te]s petit[e]s et grand[e]s !* ne retrace pas seulement la composition matérielle de cette transmission. Plus encore, elle ne fait pas que retracer cette transmission ; dans certains cas, elle en crée certaines des pièces.

- 31 Outre sa propre interprétation de la chanson, laquelle se présente sans doute dans le processus de transmission comme la forme la plus explicite de création musico-archivistique, Rémi Belliveau sème, dans le cadre d'une conférence organisée en 2021 autour de sa pratique artistique,⁵³ un doute sur l'origine temporelle « réelle » des archives sonores de sa mère, Dorine Boudreau. Propre à sa démarche artistique, l'artiste explique avoir fait basculer une partie de l'œuvre dans ce qu'il affirme être une fiction en produisant un document et un enregistrement sur cassette à bande magnétique. L'usage du magnétocassette contribue alors, à travers ses qualités sonores et symboliques propres, à situer temporellement l'enregistrement sonore de l'interprétation musicale de Dorine Boudreau à une époque antérieure à celle de sa production. Le caractère emblématique du magnétocassette comme outil d'enregistrement et d'écoute personnel au cours des années 1980 et 1990, son obsolescence d'un point de vue technologique selon les tendances actuelles qui privilégient largement la numérisation, la superposition de la photographie d'une jeune Dorine Boudreau à la guitare, ainsi que la qualité granuleuse de l'enregistrement sonore notamment ponctué d'interférences magnétiques, tout concourt à authentifier le positionnement temporel de ces archives sonores dans le récit de transmission de la chanson.
- 32 Cela dit, si on s'en tient à la définition qui a guidé l'analyse jusqu'ici, le document sonore ne constitue pas en soi une fiction puisqu'il a une existence matérielle propre et que Rémi Belliveau n'a pas remis en question l'interprétation à la voix et à la guitare de la chanson par sa mère. Sa présentation comme telle par l'artiste acadien ne participe cependant à rendre explicites le processus de performance archivistique et le caractère performatif – dans ce cas entendu au sens précisément linguistique de performativité – à travers lequel l'acte de création du document d'archives crée, effectivement, un document d'archives. Alors, que reste-t-il de la fiction ?

Les histoires nécessaires

- 33 À l'occasion du Congrès mondial acadien⁵⁴ qui s'est tenu à Moncton en 2019, le projet *Écoutez tou[te]s petit[e]s et grand[e]s !* fait l'objet d'une seconde présentation dans le cadre de l'exposition *Les histoires nécessaires* montée par la commissaire Véronique Leblanc lors du Congrès mondial acadien en 2019. Dans le cas de Rémi Belliveau, la réexposition de cette installation multimédia présente l'occasion d'apporter deux modifications significatives. En effet, la mise en relief de la linéarité de la transmission de l'héritage musical, laquelle n'était pas remise en cause dans la première présentation de cette installation, se trouve explicitement déstabilisée par sa réinterprétation. La première modification concerne les encadrés textuels qui marquaient précédemment le manque ou l'absence matérielle du portrait de l'arrière-grand-mère. Invoquant de nouveau la plume de sa grand-mère maternelle, Rémi Belliveau choisit cette fois de remplacer ces encadrés par une lettre manuscrite rédigée par Antoinette Boudreau (voir l'exemple 4), où ce jeu entre la conception d'un « legs » immatériel et d'un acte de « conservation » marque à nouveau l'idée d'un passage de la transmission entre oralité et littérature. On y lit :

Marie Léger (1^{er} juin 1896 - 2 décembre 1992) était la mère d'Antoinette Bourgeois, la grand-mère de Dorine Boudreau et l'arrière-grand-mère de Rémi Belliveau. On raconte que cette femme chantait toujours : en berçant ses enfants, en faisant du pain, en travaillant. De cette façon, elle a légué à sa fille un abondant catalogue

d'anciennes chansons acadiennes, qu'Antoinette a ensuite soigneusement transcrites afin de les conserver.

En 1978, la folkloriste Charlotte Cormier fait paraître son livre *Écoutez tous, petits et grands, Chansons de Pré-d'en-haut* accompagné de deux disques vinyle contenant deux de ces chansons chantées par Antoinette.

Quelques années plus tard, sa fille Dorine se donne, à son tour, la tâche de conserver ces chansons en les chantant avec sa guitare.

Exemple 4 : Deuxième présentation de l'installation *Écoutez tou[te]s petit[e]s et grand[e]s !* dans le cadre de l'exposition *Les histoires nécessaires*.



Commissaire Véronique Leblanc, exposée à la salle Louise-et-Reuben-Cohen, 2019. Image tirée du site web de l'artiste.

- 34 La deuxième modification importante concerne l'interprétation de la chanson par l'artiste, laquelle est complètement remaniée. Belliveau adopte cette fois un style beaucoup plus proche du théâtre musical, ne retenant que les paroles de la chanson et se départant de la mélodie et de la structure strictement strophique en y intégrant par exemple la répétition de certains vers. Celle-ci permet d'un côté de soulever, et ce en continuité avec le travail de folkloristes comme LeBlanc et Cormier, l'intérêt de la variabilité des performances non seulement selon ses interprétations intergénérationnelles et régionales, mais au sein même de ses réinterprétations individuelles. En fait, l'effectivité même de la transmission est présentée à travers l'installation comme conditionnée par sa transformation – ou sa recomposition – alors que la mise en scène s'appuie spécifiquement sur le caractère « évolutif », voire cumulatif, des réinterprétations. Ces négociations au sein des réinterprétations de l'installation pointent vers le caractère ambivalent de la performance archivistique. Alors que la réification des performances de la chanson à travers des traces documentaires, notamment avec les archives sonores, se présente d'abord comme une méthode (*r*)assurant la conservation de la performance, l'acte de conservation constitue lui-même à travers ses mises en scène une forme renouvelée de performance. Plus encore, la réinterprétation de l'installation à l'occasion de sa réexposition, et en particulier dans l'intervention d'Antoinette Boudreau sur les « manques » documentaires du portrait de Marie Léger, permet d'illustrer la façon dont la recomposition de l'archive(s) musicale constitue peut-être avant tout, comme le

suggère Schneider, un effort de conservation du changement et des conditions d'engagement avec lui.⁵⁵

Conclusion

Un mythe, c'est une histoire que tout le monde
croit, même si
elle n'est pas vraie. C'est une histoire nécessaire,
si on veut.

France Daigle, *Pour sûr* (Boréal, 2011), 102

35 Dans ce texte, j'ai choisi de présenter, en parallèle de la présentation de son héritage familial, un héritage musico-archivistique intergénérationnel *fictif* du projet *Écoutez tou[te]s petit[e]s et grand[e]s !* de l'artiste acadien(ne) Rémi Belliveau. Alors que l'affect de l'angoisse en ce qui concerne la disparition des mémoires et des traditions musicales acadiennes a servi de point de départ pour la discussion, la présentation de deux figures d'archivistes, soit Joseph-Thomas LeBlanc et Charlotte Cormier, ainsi que le survol des pratiques de création musicale impulsées par l'archive(s) à travers le Canada francophone ont permis d'illustrer la façon dont s'exprime une multitude de sensibilités esthétiques par rapport à la composition de l'archive(s) musicale et collective acadienne. Il s'agissait ainsi, en circonscrivant l'analyse autour de l'affect de l'angoisse, de montrer comment celle-ci a pu générer diverses pratiques de création au-delà de ses interprétations artistiques, tout comme aux façons dont le même affect a pu mener certaines de ces pratiques de création, nommément archivistique, à attribuer aux pratiques artistiques contemporaines et aux traditions musicales folkloriques une valeur sûre comme source de survivance culturelle à travers leur réification. Une des difficultés se dégageant d'une telle appréhension du rôle de l'art en relation à la communauté identitaire est bien illustrée par le concept décrit par Gabriel Rockhill, soit l'idée d'un complexe du talisman, ancrée dans l'illusion ontologique selon laquelle l'art ou l'expression artistique détiendrait ce pouvoir presque magique d'incarner dans ses artefacts la trace même du sens politique de la collectivité.⁵⁶ Comme il en a été question plus haut, la même illusion tend également à positionner certaines actrices, nommément la figure de l'artiste, comme détenant le pouvoir d'en assurer la création, la transmission et la narration, alors que ce travail dépend des rapports intersubjectifs à travers lesquels leur pratique même prend et reprend un sens.

36 Inspirée de la citation mise en exergue, la commissaire de l'exposition *Les histoires nécessaires*, Véronique Leblanc, avait situé l'idée de la nécessité du discours historique en des termes non loin de ceux qu'a permis d'évoquer la notion de fiction jusqu'ici :

Ancrées dans diverses expériences du monde, ces œuvres travaillent la mémoire et la transmission pour interroger la construction de l'histoire par ceux qui ont le pouvoir de la raconter. [...] Ensemble, elles donnent forme à ce qui est invisible ou insaisissable, à ce « qui se nomme point, qui se voit point », comme l'écrivait Georgette LeBlanc dans *Amédé* (2010). Ainsi, l'exposition propose d'explorer quelques-unes des « histoires nécessaires » d'aujourd'hui, celles qui sont au cœur de nos manières d'apprendre et de s'imaginer. [...] Quelles sont les histoires sur lesquelles s'appuient [sic] notre compréhension des réalités que nous vivons et des cultures auxquelles nous nous sentons appartenir?⁵⁷

37 Avec ce projet, Rémi Belliveau se positionne effectivement comme garant·e de la mémoire en se donnant pour objectif explicite de participer à la recomposition de

l'archive(s) musicale familiale et collective à travers ses réinterprétations de la chanson *La fille du cavalier*. En situant la fiction dans les structures de rationalisation proposées par l'œuvre, j'ai argumenté que cette installation participe à reproduire, à l'instar des figures de Joseph-Thomas Leblanc et de Charlotte Cormier, l'anticipation de la disparition de l'archive(s) acadienne en privilégiant une narration linéaire et littéraire. Celle-ci s'est pourtant trouvée déstabilisée par ses réinterprétations, à la fois celles proposées par l'artiste, mais également à travers la présentation qu'en a faite cet article en soulignant le caractère ambigu de sa performance à l'égard des temps et des subjectivités qu'incarne l'installation. Au-delà de la fabrication et de la falsification des archives sonores et documentaires familiales, j'ai proposé de penser la façon dont les mises en scène de tels récits de transmission de/dans la pratique musicale, imaginées comme permettant d'assurer la conservation de la performance orale, constituent en fait elles-mêmes des formes de performances archivistiques situées et, dans ce cas, des pratiques qui se font rassurantes face à l'angoisse liée aux concepts de perte et de disparition. En effet, cette installation multimédia de Rémi Belliveau, non seulement avec ses expositions en galerie, mais également par ses représentations sur le site web de l'artiste, peut être lue comme un espace dédié à l'organisation et à la performance des diverses conditions d'engagement intertemporel avec les matériaux documentaires, photographiques et sonores dont l'artiste fait le choix de mettre à la disposition de ses publics. À cet effet, entre la multiplication des performances mises en scène par l'installation et la présentation des fictions qui ont animé cette étude, le projet dans son ensemble constitue décidément un exemple de ce « théâtre de la conservation » qu'imaginent Schneider et Höllig, à l'intersection de la performance archivistique et de la sollicitude (*act of care*).⁵⁸ Si de telles fictions participent à faire sens de nos réalités collectives, elles offrent peut-être également les outils pour intervenir sur elles.

BIBLIOGRAPHIE

- Belliveau, Rémi Roland. *Jean Dularge, chansonnier (1965-1966) : la fiction comme exploration du patrimoine immatériel acadien dans une pratique artistique transdisciplinaire*. Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2022.
- Bénichou, Anne. *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes*. L'Harmattan, 2013.
- Brault, Michel et André Gladu. « Le son des Français d'Amérique – Faut pas l'dire ! ». Office National du Film, 1976. En ligne : <https://www.onf.ca/film/faut-pas-ldire/>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, 2006 [1990].
- Chiasson, Herménégilde. « Soif de parole : une identité acadienne à l'épreuve de la modernité ». *Liaison* 158, 2012.
- Chiasson, Herménégilde. « Toutes les photos... ». Dans *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ?*, dir. Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay. Prise de parole, 1998.

- Cook, Terry et Joan M. Schwartz. « Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance ». *Archival Science* 2, n° 3 (2002) : 171-185.
- Cormier, Charlotte et Donald Deschênes, « Joseph-Thomas LeBlanc et le romancero inachevé », *Ethnologies* 13, n° 2 (1991) : 55-70.
- Cormier, Charlotte. « Situation de la recherche en folklore acadien ». *Les Cahiers de la Société historique acadienne* 6, n° 3 (1975).
- Cormier, Charlotte. *Écoutez tous petits et grands !* Éditions d'Acadie, 1978.
- Derrida, Jacques. *Mal d'archives : une impression freudienne*. Galilée, 2008 [1995].
- Foster, Hal. « An Archival Impulse ». *October* 110 (2004) : 3-22.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Gallimard, 1969.
- Heller, Monica et al. *Sustaining the Nation: The Making and Moving of Language and Nation*. Oxford University Press, 2015.
- Ketelaar, Eric. « (Dé) Construire l'archive ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, n° 2 (2006) : 65-70.
- Ketelaar, Eric. « Tacit Narratives: The Meanings of Archives ». *Archives & Museum Informatics* 1, n° 1 (2001), 131-141.
- Klein, Anne. *Archive(s), mémoire, art : éléments pour une archivistique critique*. Presses de l'Université Laval, 2019.
- LeBlanc, Joseph-Thomas. « Nos vieilles chansons acadiennes ». *La Voix d'Évangéline*, 11 août 1938.
- Labelle, Ronald. « Introduction ». Dans *Guide des collections de musique folklorique*, dir. Roger Castonguay et Colette McLaughlin. Centre d'études acadiennes, Université de Moncton, 2000.
- Labelle, Ronald (éd. critique). *Thomas LeBlanc : Contes d'Acadie*, Septentrion, 2022.
- Lacasse, Serge. « Itinéraire transphonographique d'une chanson : le cas "Alouette" ». Dans *Écouter la chanson*, dir. Lucie Joubert. Fides, 2009, 53-86.
- Lemay, Yvon et Anne Klein (dir.). *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique, Cahier 1*. Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2014.
- Loneragan, David. *Acadie 1972 : naissance de la modernité acadienne*. Prise de parole, 2013.
- McLaughlin, Mireille, « What Makes Art Acadian? ». Dans *Multilingualism and the Periphery*, dir. Sari Pietikainen et Helen Kelly-Holmes. Oxford University Press, 2013, 35-54.
- Mousseau, Sylvie. « La quête d'Évangéline de Rémi Belliveau ». *Acadie Nouvelle*, 12 août 2023. En ligne : <https://www.acadienouvelle.com/arts-et-spectacles/2023/08/11/la-quete-devangeline-de-remi-belliveau/>.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge, 1993.
- Ponce de León, Jennifer et Gabriel Rockhill. « Towards a Compositional Model of Ideology: Materialism, Aesthetics, and Cultural Revolution ». *Philosophy Today* 61, n° 1 (2020) : 95-116.
- Rancière, Jacques. *Le fil perdu : essais sur la fiction moderne*. La Fabrique, 2014.
- Rancière, Jacques. *Les temps modernes*. La Fabrique, 2018.
- Rockhill, Gabriel. *Radical History & the Politics of Art*. Columbia University Press, 2014.

Savard, Louis-Martin. « Joseph-Thomas LeBlanc et les “vieilles chansons acadiennes” ». *MUSICultures* 42, n° 2 (2015), 1-18.

Schneider, Rebecca. *Performing Remains Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge, 2011.

Schneider, Rebecca et Hannah B. Höllig. « “Not, yet:” When our art is in our hands ». Dans *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, dir. Hanna B. Höllig, Jules Pelta Feldman et Emilie Magnin. Routledge, 2023, 50-69.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.

Tessier, Eugénie. « Incarner les récits de la Boîte aux lettres : mettre en œuvre des archives personnelles pour se raconter ». *Port Acadie* 36-37 (2022) : 133-160.

Velasco-Pufleau, Luis. « Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier ». *Circuit* 28, n° 3 (2018) : 65-70. <https://doi.org/10.7202/1055195ar>

NOTES

1. À l’instar d’Anne Klein, la graphie « archive(s) » sera privilégiée pour désigner simultanément les archives en leur sens matériel et institutionnel tout comme l’archive dans son sens plus métaphorique, soit pour tenter de situer « tout ce à quoi renvoie potentiellement le mot “archives” » pour « penser la manière dont nous nous inscrivons dans le temps ». J’emploie également le pluriel lorsqu’il s’applique afin d’évoquer plus spécifiquement les archives documentaires comme matériaux. Anne Klein, *Archive(s), mémoire, art: éléments pour une archivistique critique*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2019, p. 115.

2. Les débats contemporains entourant la définition de l’Acadie et de l’« acadianité » sont, pour le moins qu’on puisse dire, complexes puisque l’Acadie ne constitue pas un territoire administratif propre. En général, on désigne sous le terme « acadiennes » un ensemble divers de communautés francophones pour la plupart dotées d’institutions autonomes (conseils scolaires, réseaux associatifs, etc.) situées dans les provinces du Canada atlantique, mais également dans certaines régions des États-Unis. L’artiste Rémi Belliveau est pour sa part originaire de Belliveau-Village dans la vallée de Memramcook qui est situé dans la région du Sud-Est du Nouveau-Brunswick. En partie issue de la colonisation française, au tout début du 17^e siècle, de ce qui deviendra le Canada, l’imaginaire acadien fait aujourd’hui l’objet de conceptualisations concurrentes où rivalisent notamment des définitions ethno-nationalistes et cosmopolites de l’acadianité. Pour en savoir davantage sur les dynamiques sociohistoriques, linguistiques et politiques qui caractérisent l’histoire et les enjeux contemporains touchant les collectivités acadiennes, voir notamment Mireille McLaughlin, « What Makes Art Acadian? », dans *Multilingualism and the Periphery*, dir. Sari Pietikainen et Helen Kelly-Holmes (Oxford University Press, 2013), 35-54. Le portfolio et d’autres informations biographiques au sujet de Rémi Belliveau sont disponibles sur son site web : <https://ruinebabine.com/>.

3. L’expression « collectivités francophones et acadiennes au Canada » est ici utilisée pour désigner les populations francophones au sein des provinces et territoires canadiens où le français (une des deux langues officielles du Canada avec l’anglais) se trouve en situation minoritaire, c’est-à-dire à l’exception de la province du Québec.

4. Sylvie Mousseau, « La quête d’Évangéline de Rémi Belliveau », *Acadie Nouvelle* (12 août 2023). En ligne : <https://www.acadienouvelle.com/arts-et-spectacles/2023/08/11/la-quete-devangeline-de-remi-belliveau/>.

5. Voir Monica Heller *et al.*, *Sustaining the Nation: The Making and Moving of Language and Nation* (Oxford University Press, 2015).
6. Herménégilde Chiasson, « Soif de parole : une identité acadienne à l'épreuve de la modernité », *Liaison* 158 (2012) : 25.
7. Jacques Rancière, *Les temps modernes* (La Fabrique, 2018), 14.
8. *Ibid.*
9. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* (Gallimard, 1969).
10. Jacques Rancière, *Le fil perdu : essais sur la fiction moderne* (La Fabrique, 2014), 12.
11. Alors que le déclin du nombre de locuteurices francophones s'observe en termes proportionnels à l'ensemble de la population canadienne, le recensement canadien de 2021 note également une croissance du nombre de francophones en nombres absolus. Statistique Canada, diffusé en ligne le 17 août 2022 : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/220817/dq220817a-fra.htm>.
12. Par esthétique, n'entendons pas simplement l'art ou le beau. J'utilise plutôt le terme en continuité avec la définition matérialiste offerte par Jennifer Ponce de León et Gabriel Rockhill qui s'inspirent de son étymologie grecque (αἰσθητικός, *aisthêtikós*) pour signifier l'idée d'un « sensorium partagé » à travers lequel se développent diverses façons de percevoir le monde social, mais aussi de s'y percevoir. Citant Karl Marx, de León et Rockhill avancent que notre expérience esthétique du monde social est effectivement produite et transformée par diverses pratiques sociohistoriques : « “relations to the world – seeing, hearing, smelling, tasting, feeling, thinking, being aware, sensing, wanting, acting, loving” are eminently social and historical. They have been shaped by collective life processes and can thus be transformed in turn ». Jennifer Ponce de León et Gabriel Rockhill, « Towards a Compositional Model of Ideology: Materialism, Aesthetics, and Cultural Revolution », *Philosophy Today* 61, n° 1 (2020): 96.
13. Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus (La Découverte, 2006), 38.
14. Voir Terry Cook et Joan M. Schwartz, « Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance », *Archival Science* 2, n° 3 (2002): 171-185.
15. Anne Klein, *Archive(s), mémoire, art : éléments pour une archivistique critique* (Presses de l'Université Laval, 2019), 171.
16. Klein, *Archive(s), mémoire, art*.
17. Eric Ketelaar, « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, n° 2 (2006) : 65-70.
18. Voir Jacques Derrida, *Mal d'archives : une impression freudienne* (Galilée, 2008 [1995]) ; Eric Ketelaar, « Tacit Narratives: The Meanings of Archives », *Archives & Museum Informatics* 1, n° 1 (2001) : 131-141.
19. Ketelaar, « (Dé) Construire l'archive », 67.
20. *Ibid.*
21. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Duke University Press, 2003) ; Rebecca Schneider, *Performing Remains Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (Routledge, 2011).
22. « Whose memories, traditions, and claims to history disappear if performance practices lack the staying power to transmit vital knowledge? », Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 5. Sauf mention contraire, toutes les traductions de l'anglais sont les miennes.
23. Voir Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (Routledge, 1993).
24. « a video of a performance is not a performance, though it often comes to replace the performance as a thing in itself (the video is part of the archive, what it represents is part of the repertoire). Embodied memory, because it is live, exceeds the archive's ability to capture it », Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 20.

25. « so radically “in time” (with time considered linear) that it cannot reside in its material traces and therefore “disappears” », Schneider, *Performing Remains Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 98.
26. « Clearly what a conservator may achieve in a conservation-minded co-performance with an object may not only be an object’s material preservation for its on-stage and back-stage life as material, but the preservation of the conditions for engagement with said object as performance, as gesture, as sculpture, as painting, that is, as reverberant actant in a playfield that is always wider than the object itself, both in time and in space. A conservator’s performance is also participant in the broader preservation of the conditions for and the (ritualized) cultural investment in conservation itself », Rebecca Schneider et Hannah B. Höllig, « “Not, yet:” When our art is in our hands », dans *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, dir. Hanna B. Höllig, Jules Pelta Feldman et Émilie Magnin (Routledge, 2023), 54.
27. Voir par exemple Ernest Gagnon, *Chansons populaires du Canada* (Robert Morgan, 1880) ; Helen Creighton, *La fleur du rosier, chansons folkloriques d’Acadie*, dir. Ronald Labelle (Presses de l’Université du Cap-Breton, 1988) ; Marius Barbeau, *Romancero du Canada* (The MacMillan Company of Canada, 1937) ; Anselme Chiasson et Daniel Boudreau, *Chansons d’Acadie* (Éditions des Aboiteaux, 1942-1985).
28. Joseph-Thomas LeBlanc, « Nos vieilles chansons acadiennes », *La Voix d’Évangéline* (11 août 1938).
29. *Ibid.*
30. Charlotte Cormier et Donald Deschênes, « Joseph-Thomas LeBlanc et le romancero inachevé », *Ethnologies* 13, n° 2 (1991) : 55-70.
31. Cité dans Louis-Martin Savard, « Joseph-Thomas LeBlanc et les “vieilles chansons acadiennes” », *MUSICultures* 42, n° 2 (2015) : 13.
32. Cormier et Deschênes, « Joseph-Thomas LeBlanc et le romancero inachevé ». Voir également Savard, « Joseph-Thomas LeBlanc et les “vieilles chansons acadiennes” ».
33. Michel Brault et André Gladu, « Le son des Français d’Amérique – Faut pas l’dire ! » (Office National du Film, 1976). En ligne : <https://www.onf.ca/film/faut-pas-ldire/>.
34. Cormier et Deschênes, « Joseph-Thomas LeBlanc et le romancero inachevé », 55.
35. Ce projet reçoit l’appui financier de la subvention fédérale « Perspective-Jeunesse », un programme lancé au cours des années 1970 qui finançait des emplois étudiants dans le cadre d’initiatives culturelles notamment axées sur la recherche et la création. Au Nouveau-Brunswick, ce programme a également octroyé des fonds à une autre équipe de recherche de l’Université de Moncton chargée de faire la cueillette de poèmes et de textes dans des écoles du Nouveau-Brunswick, travail qui participe à la publication de l’anthologie littéraire *La Poésie acadienne* dirigée par Gérald Leblanc et Claude Beausoleil en 1979. À ce sujet, voir David Lonergan, *Acadie 1972 : naissance de la modernité acadienne* (Prise de parole, 2013), 32. Voir également Charlotte Cormier, « Situation de la recherche en folklore acadien », *Les Cahiers de la Société historique acadienne* 6, n° 3 (1975) : 142.
36. Charlotte Cormier, *Écoutez tous petits et grands !* (Éditions d’Acadie, 1978).
37. Une autre interprétation de cette même chanson par Antoinette Boudreau avait d’ailleurs déjà été enregistrée puis archivée par Yvette Duguay (AF-078), qui a pris part au cours Folklore Acadien II à l’Université de Moncton.
38. Herménégilde Chiasson, « Toutes les photos... », dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ?* (Prise de parole, 1998), 86. Souligné dans le texte.
39. Organisé à l’Université Laurentienne de Sudbury en 1998, ce forum à déploiement national rassemblait à la fois des chercheuses et chercheurs intéressés par la question des pratiques artistiques et littéraires au Canada francophone, des artistes œuvrant dans ces milieux, ainsi que divers actrices des réseaux associatifs et journalistiques.

40. Chiasson, « Toutes les photos... », 87.
41. Ronald Labelle, « Introduction », dans *Guide des collections de musique folklorique*, dir. Roger Castonguay et Colette McLaughlin (Centre d'études acadiennes, Université de Moncton, 2000), ii.
42. Voir par exemple Serge Lacasse, « Itinéraire transphonographique d'une chanson : le cas "Alouette" », dans Lucie Joubert (dir.), *Écouter la chanson* (Fides, 2009), 53-86.
43. Dans son édition critique des *Contes d'Acadie* de Joseph-Thomas LeBlanc, Ronald Labelle explique que LeBlanc a entretenu quelques échanges avec la cantatrice et pianiste franco-américaine Laura Gaudet qu'il approvisionnait en chansons à « faire revivre ». Ronald Labelle (éd. critique), *Thomas LeBlanc : Contes d'Acadie* (Septentrion, 2022), 25. Voir également Pascal Raiche-Nogue, « Contes et chansons archivés : un pont entre les générations d'Acadiens », *Acadie Nouvelle* (18 août 2014).
44. Voir par exemple Luis Velasco-Pufleau, « Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier », *Circuit 28*, n° 3 (2018) : 65-70. <https://doi.org/10.7202/1055195ar>
45. Émission radiophonique *À l'échelle humaine* animée par Isabelle Ménard (Radio-Canada, 24 avril 2021), « Composer avec le dialecte des Franco-Ontariens de Windsor-Essex ». Disponible en ligne : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/a-echelle-humaine/segments/entrevue/352706/parler-bien-musique-langue-francophonie-windsor-essex-album-nicolas-hyatt>.
46. Eugénie Tessier, « Incarner les récits de la Boîte aux lettres : mettre en œuvre des archives personnelles pour se raconter », *Port Acadie* 36-37 (printemps-automne 2022) : 133-160.
47. Amanda Dawn Christie (commissaire), « soif de Parole – curatorial essay to accompany an exhibition at GSN ». En ligne : <http://www.amandadawnchristie.ca/soif-de-parole>.
48. Trois enregistrements différents de la chanson peuvent être écoutés sur le site web de l'artiste : <https://ruinebabine.com/#/coutez-tous-petits-et-grands-une-tude>.
49. C'est le cas notamment du projet de création intitulé *Jean Dularge (1967-)* dans lequel l'artiste suit, en les créant de toutes pièces, les traces matérielles du premier chansonnier rock en Acadie, personnage éponyme complètement fictif dont le nom fut inspiré par une dédicace retrouvée sur la pochette d'un album de l'auteur-compositeur-interprète Donat Lacroix. Rémi Roland Belliveau, *Jean Dularge, chansonnier (1965-1966) : la fiction comme exploration du patrimoine immatériel acadien dans une pratique artistique transdisciplinaire* (mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2022), 18.
50. Voir James Putman, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, 2002 ; Hal Foster, « An Archival Impulse », *October* 110 (2004) : 3-22 ; Anne Bénichou, *Un imaginaire institutionnel. Musées, collections et archives d'artistes* (L'Harmattan, 2013) ; Yvon Lemay et Anne Klein (dir.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique*, *Cahier 1* (Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information, 2014).
51. Citation tirée du site web de l'artiste. Consulté en ligne le 19 septembre 2023 : <http://ruinebabine.com/#/coutez-tous-petits-et-grands-une-tude>.
52. *Ibid.*
53. « "Hier semble si loin et autres historiographies acadiennes expérimentales", conférence Rémi Belliveau », organisé virtuellement le 2 décembre 2021 par l'Association des Acadiennes de la Région de la Capitale Nationale en collaboration avec la série de conférences Point de Mire.
54. Festival quinquennal de grande envergure qui se tient depuis 1994 et dont la mission est de « rassembl[er] la diaspora acadienne des quatre coins du monde ». Celui-ci est notamment organisé à l'occasion des festivités entourant la Fête Nationale des Acadiennes célébrée chaque année le 15 août, un événement généralement marqué par la tenue de « Tintamarres », des défilés hautement sonores qui visent à faire voir et entendre la présence des Acadiennes. Tiré du site web de l'événement, consulté en septembre 2023 : <https://cma2024.ca/fr/>.
55. Schneider et Höllig, « "Not, yet:" When our art is in our hands », 57.
56. Gabriel Rockhill, *Radical History & the Politics of Art* (Columbia University Press, 2014), 5.

57. Véronique Leblanc (commissaire), « Les histoires nécessaires : Instrumental Stories », livret d'exposition, 2019. En ligne : https://www.umoncton.ca/umcm-ga/sites/umcm-ga.prod.umoncton.ca/files/wf/histoiresstories_livret_printfinal.pdf.
58. Schneider et Höllig, « “Not, yet:” When our art is in our hands », 54.

RÉSUMÉS

À partir d'une lecture critique de l'installation multimédia *Écoutez tou[te]s, petit[e]s et grand[e]s !* de l'artiste interdisciplinaire acadien-ne Rémi Belliveau, cet article se penche sur les façons dont s'exprime la recomposition de l'archive(s) de et dans la pratique musicale des collectivités acadiennes au Canada. L'article problématise les enjeux que soulève une conceptualisation linéaire de la transmission mnémorique marquée par le passage d'une performance orale (oralité/corporalité) vers sa conservation documentaire et audiovisuelle (littérarité/matérialité). Il permet de s'intéresser aux apports de la fiction dans des performances de l'archive(s) motivées par l'affect d'angoisse que provoque l'anticipation de la disparition d'une culture minoritaire. Cet article, à travers le cas plus précis de la chanson folklorique acadienne, jette un regard sur l'imbrication des processus de création, de transmission et d'interprétation de diverses ressources mnémoriques à travers lesquels sont actualisées des représentations esthétiques situées de l'histoire et des traditions musicales de la collectivité acadienne.

Through a critical reading of the multimedia installation *Écoutez tou[te]s, petit[e]s et grand[e]s !* by Acadian interdisciplinary artist Rémi Belliveau, this article examines the ways through which the recomposition of the archive(s) of and in the musical practices of Acadian communities in Canada is expressed. It focuses on the issues raised by the conceptualization of a linear model of mnemonic transmission marked by a passage from an oral performance (orality/corporeality) towards its documentary and audiovisual conservation (literariness/materiality). This brings into focus the contributions of fiction in performances of the archive(s) motivated by the affect of anxiety provoked by the anticipation of the disappearance of a minority culture. This article, through the case of Acadian folk song, looks at the interweaving of the processes of creation, transmission, and interpretation of various mnemonic resources through which situated aesthetic representations of history and musical traditions of the Acadian community are actualized.

INDEX

Mots-clés : performance archivistique, fiction, folklore, oralité-littérarité, Acadie

Keywords : archival performances, fiction, folklore, orality-literarity, Acadia

AUTEUR

EUGÉNIE TESSIER

Eugénie Tessier est candidate au doctorat en sociologie à l'Université d'Ottawa et détient une maîtrise en musique avec spécialisation en études féministes et de genre de la même université.

En se concentrant sur les pratiques artistiques et musicales des collectivités francophones et acadiennes au Canada, sa recherche s'intéresse aux façons dont interviennent, à travers la littérature scientifique, les politiques culturelles et la presse, les notions d'efficacité et d'inégalités esthétiques dans la définition de la figure de l'artiste et, réciproquement, des collectivités elles-mêmes.

Jeux et enjeux de l'archive sonore dans *On Nagra* de Yann Paranthoën

Plays and issues of the sound archive in Yann Paranthoën's On Nagra

Fanny Dujardin et Bastien Lambert

Introduction : Qu'est-ce qu'une archive radiophonique ?

- 1 Dans un texte où il imagine une conversation entre un archiviste et un producteur de radio, René Farabet fait dire à ce dernier : « [...] ce qui est inscrit sur la bande me fait prendre conscience de la “poussée des choses” dans le temps. Et je peux risquer de dire que le vrai travail de radio – qui est la mise en récit du monde – commence là où le son s'archive... ».¹ Celui qui fut producteur de l'Atelier de Création Radiophonique² (ACR) entre 1969 et 2001 souligne là que quelque chose de l'ordre de l'archive travaille le son enregistré et que la possibilité de l'écriture radiophonique est intimement liée à ce *devenir-archive* du son. Pourtant, ce que produit le documentariste radio quand il enregistre, ce n'est pas de l'archive à proprement parler. L'archive, pour être constituée comme telle, nécessite un regard second qui l'envisage comme trace, indépendamment de l'intention première qui a provoqué sa création : les archives judiciaires du XVIII^e siècle sont par exemple considérées par Arlette Farge comme les traces des voix inaudibles, alors que leur fonction première est de tenir registre des délits et litiges arbitrés par les tribunaux.³ Mais la possibilité d'une ressaie toujours-déjà contenue dans le son enregistré est peut-être le propre du rapport au temps induit par les technologies d'enregistrement mécanique que sont la phonographie, la photographie et la cinématographie. En effet, comme l'écrit Pierre-Yves Macé :
- la part de réel que contient l'image (sonore ou visuelle) produite par un appareil d'écriture se donne à appréhender sous le régime d'une double temporalité qui, au présent de la saisie de l'image, conjoint le passé comme lieu d'origine du référent.⁴
- 2 C'est bien parce qu'il constitue la trace d'un événement passé que le document sonore est en quelque sorte prêt à « s'archiver » : « cette structure temporelle du présent-passé (présent-absent) rallie la phonographie au *paradigme archivistique* ».⁵ Il y a donc dans le geste des documentaristes, comme dans celui des historiens et historiennes,

l'appréhension d'un écart entre deux temporalités par la ressaisie d'une trace, à la différence que les premiers sont souvent les auteurs de cette trace. Le geste documentaire est à la fois enregistrement d'une réalité et usage différé de cette même matière dans un montage. Ainsi Jean-Luc Godard dans *Ici et ailleurs*⁶ revient-il sur ses propres images des combattants de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP) à la lumière du massacre d'Amman, se demandant en substance : « Qu'avons-nous filmé ? » Les images des *fedayins* tournées quatre ans plus tôt apparaissent alors comme les archives d'un cinéaste aveuglé, contemplant sans le savoir une révolution vouée à l'échec. On pourrait ainsi considérer tout récit documentaire comme le retour – plus ou moins distancié, plus ou moins critique – d'un auteur sur ses propres archives. La question « qu'ai-je enregistré ? », constitutive de ce geste, prend davantage d'ampleur à mesure que passe le temps qui sépare la prise du montage et que « refroidit »⁷ l'enregistrement – selon Kaye Mortley,⁸ l'oubli de la situation d'enregistrement est même la condition de possibilité de la création⁹ – mais elle se pose en réalité pour tout travail de montage, qui consiste par définition à donner un sens à ce qui a été enregistré.

- 3 Si les documentaristes radiophoniques travaillent le plus souvent avec leurs propres rushes¹⁰ en *devenir-archive*, ils peuvent aussi donner à entendre des sons captés par d'autres, dans d'autres lieux et d'autres temps. Ces documents sont alors intégrés au récit en tant que sons exogènes et se donnent à entendre *comme archives*. Dans ce second cas, l'archive sonore s'apparente à une fenêtre ouverte sur une altérité spatio-temporelle qui redouble et exhibe la dualité inhérente à toute phonographie. Elle creuse une brèche entre le « niveau *contemporain* de l'œuvre » et un autre niveau « qui lui est ostensiblement *antérieur* ». ¹¹ En France, la première émission radiophonique à base d'archives sonores fut probablement celle proposée en 1948 par Jacques Peuchmaurd et Henri-François Rey, dans le cadre du Club d'Essai dirigé par Jean Tardieu : *La Radio écrit l'histoire*. Symptôme du souci de l'archive radiophonique qui émerge après-guerre,¹² l'émission est composée de documents puisés à la Phonothèque de la Radiodiffusion française (RDF) donnant à entendre les voix de personnalités marquantes du siècle, comme des écrivains (Apollinaire lisant *Le Pont Mirabeau*) ou des hommes politiques (tels que Hitler ou Mussolini), accompagnées d'un commentaire. Selon Peuchmaurd, cette émission, diffusée une fois par mois pendant un an, a inauguré un genre audiovisuel nouveau : celui des « émissions de montage ». ¹³ Dans les documentaires de création contemporains, contrairement aux émissions d'archives qui ont surtout une visée patrimoniale, la trace sonore fait souvent partie dans le cadre d'une investigation, que celle-ci soit biographique, sociale ou historique. Elle prend par exemple la forme d'archives radiophoniques permettant de retracer l'histoire d'un groupe social (les archives de la radio maritime de Douarnenez chez Lorine Carton-Amor et Juliette Chartier), ¹⁴ de documents personnels dans un récit autobiographique (les messages du répondeur téléphonique de Sophie Simonot), ¹⁵ d'un objet trouvé qui devient moteur d'une enquête (un vinyle de chansons des enfants des quartiers nord de Marseille pour Marie Guérin), ¹⁶ ou encore de matériaux inédits qui permettent de revisiter l'œuvre d'un artiste (les archives de Nicolas Frize explorées par Manon Prigent), ¹⁷ ou celles de Godard par Adrien Chevrier en compagnie d'Olivier Cadiot). ¹⁸ Quel que soit son usage, la question esthétique et éthique de son usage dans une nouvelle écriture se pose.

- 4 Dans les années 1980, un auteur de l'ACR a proposé des dispositifs particulièrement inventifs de présentation de l'archive et du document sonore : il s'agit de Yann Paranthoën (1935-2005). Enregistreur et auteur passionné, il développe au cours de sa carrière une expression radiophonique singulière qui a fait sa renommée. En 1987, il consacre une double émission de quatre heures, *On Nagra, il enregistrera*,¹⁹ à l'histoire du Nagra, enregistreur à bandes magnétiques mis au point en 1952 par l'inventeur suisse Stefan Kudelski. Multipliant les procédés de mise en scène de l'enregistreur et de l'archive, la pièce est une démonstration de ce que l'archive *fait* à l'écriture radiophonique. Du point de vue esthétique, nous nous demanderons comment s'y organisent les rapports entre niveau *contemporain* et niveau *antérieur*, et comment la grammaire sonore donne à entendre un son *comme document*. Nous interrogerons également ce qu'*On Nagra* raconte de la matérialité de l'archive, des caractéristiques symboliques et sociales du geste d'enregistrement et de la mémoire produite par la trace radiophonique. Dans un premier temps, l'évocation du parcours de Paranthoën permettra de comprendre la genèse de cette expression radiophonique attentive aux jeux du document sonore, puis l'analyse de *On Nagra* illustrera comment la mise en scène de l'archive sonore participe d'une enquête sur le pouvoir de l'enregistrement et construit un régime documentaire critique. Enfin, à l'heure où le fonds Paranthoën devient accessible, nous évoquerons l'attention portée par le « tailleur de son » à la conservation et à la transmission de toute une vie de radio.

Le parcours d'un « tailleur de son »

- 5 Dans le film *Check-up du Nagra IV-S 3328*,²⁰ réalisé à l'occasion d'une visite de l'usine Kudelski en Suisse, Yann Paranthoën a cette formule lapidaire : « le souffle, c'est la vie ». Il parle ici du bruit de fond engendré par la machine enregistreuse, souvent considéré comme un défaut à supprimer. Pour Paranthoën, ce souffle fait partie de ces « salissures »²¹ qui embellissent le son et en font un matériau *vivant*. La formule traduit à la fois son attachement profond à l'appareil qui l'a accompagné pendant toute sa carrière à Radio France et les enjeux existentiels qui habitent sa pratique quotidienne de la radio. Paranthoën disait volontiers que pour lui l'enregistrement sonore était comme « une façon de marcher, une façon d'être ».²² Au-delà de la fabrication de ses émissions, pour lesquelles il a enregistré des milliers d'heures de rushes, c'était une pratique quotidienne. Quelle est la genèse d'un rapport si intense à l'outil radiophonique et de cette obsession pour l'archivage du monde ?

Une « culture de haut-parleurs »

- 6 Né en 1935 à l'Île-Grande dans les Côtes d'Armor, Yann Paranthoën est élevé chez sa grand-mère. Sa mère tient seule un café de l'île et son père adoptif est tailleur de pierre. À cette époque s'amorce la fin de la transmission intrafamiliale du breton²³ – ainsi Paranthoën n'apprend-il pas la langue pendant son enfance, ce qu'il désignera plus tard comme un manque structurant. À 17 ans, il s'engage comme radariste dans la marine pour cinq ans, à l'issue desquels il part pour Paris en quête de travail. Après une période où il exerce des petits boulots, il entre « par hasard »²⁴ à la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) en 1957. Il y est formé par compagnonnage aux côtés de preneurs de sons comme Jean Jusforgues ou de réalisateurs comme José Pivin et René

Jentet. Il apprend alors le montage et la prise de son en « vol[ant] le métier »,²⁵ comme il aime à le dire. Il travaille pendant dix ans comme opérateur du son avant de signer sa première émission en tant qu'auteur, *Un petit chariot pour la grande Ourse*²⁶ en 1967. Il devient chef opérateur du son sur des émissions phares de la chaîne comme *L'oreille en coin* ou *Les papous dans la tête*. Il se présente comme autodidacte ayant « une culture de haut-parleurs »,²⁷ c'est-à-dire une culture générale disparate issue de l'écoute des émissions sur lesquelles il travaille comme opérateur. Il rejoint par la suite l'Atelier de Création Radiophonique en tant que technicien et auteur. En 1980, après le succès de *Questionnaire pour Lesconil*, émission pour laquelle il reçoit le prix Italia, Alain Trutat, fondateur de l'ACR, milite auprès de la direction de la chaîne pour lui octroyer un régime d'exception : la mise à disposition d'une cellule à la Maison de la Radio où il pourra monter et mixer huit jours par mois ses propres émissions et une autorisation de cumul de salaire lui permettant d'être rémunéré comme auteur et comme technicien.²⁸ Il continue ainsi à travailler pour diverses émissions tout en produisant ses propres pièces au rythme d'une ou deux par an. Paranthoën réalise également de nombreux enregistrements personnels, en famille ou en vacances, possédant son propre Nagra et ses micros. Comme le raconte Claude Giovannetti, sa collaboratrice et compagne, « à l'Île-Grande, chez ses parents, il ne restait jamais jusqu'au dessert, il avait toujours un enregistrement à faire ».²⁹ Dans son village, il était « pratiquement allé chez tout le monde »³⁰ pour y faire des prises de son. Il réalise aussi ce type d'enregistrement sans projet d'émission en Corse, sur l'île d'où est originaire la famille de Claude Giovannetti. Sur ses propres émissions, il travaille seul ou assisté de cette dernière, ce qui constitue une autre exception vis-à-vis de l'organisation du travail à France Culture, fondée sur une division des tâches entre auteur, chargé de réalisation, opérateur et preneur de son.

- 7 Animé par la recherche d'un langage spécifiquement radiophonique, Yann Paranthoën développe une méthode basée sur l'ouïe et non sur l'écrit : il ne prend aucune note, écoute de nombreuses fois ses rushes et sélectionne les éléments qui l'intéressent uniquement par mémorisation.³¹ Vers la fin de sa carrière, il relie sa quête d'« expression radiophonique » à son parcours de transfuge, d'autodidacte, voire de « primitif »³² : « Je ne fonctionnais pas bien avec les gens qui m'entouraient, parce qu'en musique et en littérature, je n'avais pas les codes. Je me suis donc inventé un langage. »³³ La plupart de ses émissions donnent à entendre les voix des « gens du peuple »³⁴ – qui selon lui se prêtent particulièrement à l'expression radiophonique.³⁵ Il s'intéresse notamment aux voix bretonnantes et réalise de nombreuses émissions qui ont pour décor l'Île-Grande³⁶ ou plus généralement la Bretagne.³⁷ Dans *La Tour Eiffel B*, co-réalisé avec Andrew Orr,³⁸ il soutient l'idée que la défense des langues minoritaires est profondément politique.³⁹ Dans les années 1990, il affirme également que l'invention d'un langage radiophonique (qu'il qualifie d'« acte révolutionnaire ») n'est pas sans rapport avec l'interruption de la transmission du breton dans sa famille.⁴⁰ Paranthoën conçoit son rôle comme celui de participer, sinon à la protection, du moins à la sauvegarde des traces des cultures populaires qui sont en passe de disparaître. Son geste documentaire possède donc une double fonction, esthétique et mémorielle. Il vise à créer des archives orales à destination du futur, au risque d'être reconnu par les personnes qu'il enregistre comme un présage de mort – comme il en témoigne dans un entretien avec Serge Deraison :

Yann Paranthoën : Il y a ce regard parfois de personnes âgées qui se disent « toi tu viens me voir parce que tu sais que j'en ai plus pour longtemps ». Et c'est vrai que je

dis souvent que c'est un peu l'Ankou, la charrette de la mort. Dès que tu graves, c'est mort.

Serge Deraison : Le Nagra, charrette de la mort ?

Y. P. : [...] Il y a une légende qui dit en Bretagne que le prochain mort est annoncé par un des morts précédents, qui conduit une charrette qui vient le chercher. C'est la faucille, la mort.

S. D. : Entre l'enregistrement et la mort il y a un parallèle ?

Y. P. : Oui, c'est un moment de vie qui ne reviendra plus, dont va essayer de faire un spectacle sonore après... Le plus important pour moi dans la gravure, au-delà du spectacle sonore qu'on fait après en montage et mixage, c'est la mémoire. Ça serait ça, le plus important de ce qu'on fait. La mémoire. Graver la mémoire.⁴¹

- 8 En cela, Paranthoën est en phase avec son temps puisque les années 1980 sont marquées par l'émergence d'une nouvelle manière de faire de l'histoire, tournée vers le temps présent : « l'histoire orale ».⁴² On assiste à une réactualisation des campagnes de collecte de voix, d'abord tournées vers les témoins de la Seconde Guerre mondiale avant de se généraliser à d'autres situations et événements historiques. Il ne s'agit plus de collectes folkloriques, comme au début du XX^e siècle, mais de collectes historiques, attentives aux témoins directs des événements, longtemps exclus des méthodes historiographiques. Par ailleurs, dès les années 1970, les archives départementales commencent à accumuler des enregistrements sonores dans une approche ethnographique du local, notamment tournée vers les populations rurales, maîtrisant peu ou pas l'écrit, et dont les modes de vie subissent des transformations importantes.⁴³ Dans les années 1980-1990, ce sont aussi des institutions (comme la Sécurité sociale et l'armée) ou des entreprises qui lancent des campagnes de collectes de voix de leurs salariés ou anciens salariés pour documenter leur propre histoire. Paranthoën réalise quant à lui en 1988 un portrait de Lucienne Virgoulay, « ouvrière de nettoyage »⁴⁴ à la Maison de la Radio⁴⁵.

Questionnaire pour Lesconil et la recherche d'un dialogisme sonore

- 9 L'émission *Questionnaire pour Lesconil*⁴⁶ permet de comprendre comment l'usage artistique de l'archive participe du développement d'une « culture de haut-parleurs » et de la conception de l'enregistrement comme langue car Paranthoën y réalise pour la première fois une mise en abyme du document sonore. La pièce est une étude du paysage sonore du petit port breton de Lesconil, qui fait suite à une première enquête réalisée dans ce même village par Raymond Murray Schafer en 1975 pour le *World Soundscape Project*.⁴⁷ L'émission donne à entendre la vie sonore du lieu et la manière dont les habitants sont liés à leur environnement par l'écoute. Son point de départ est un entretien avec Murray Schafer réalisé par le journaliste Pierre Tardy. Avant de se rendre sur place, Paranthoën découpe cet entretien en plusieurs séquences qu'il copie sur des bobinos⁴⁸ et emporte avec lui dans un carton où il inscrit au feutre « Questionnaire pour Lesconil ». Son projet est d'interroger les habitants à partir de ces fragments de la voix du chercheur et compositeur canadien qui décrit son enquête sur les sons du village. Lors du tournage, Paranthoën emporte deux magnétophones, l'un dédié à la prise de son et l'autre à la lecture du bobino contenant la voix de Murray Schafer. Puis il invite les habitants à écouter les paroles du chercheur et à y réagir. Il enregistre alors leurs réponses sur le deuxième magnétophone.
- 10 Le dispositif du *Questionnaire* consiste donc à utiliser le magnétophone et la bande magnétique pour générer une nouvelle parole à enregistrer, autrement dit, à créer des

situations de parole à partir de la machine enregistreuse elle-même. Cette médiation de l'archive permet à Paranthoën de créer un dialogue entre chercheur et habitants sans passer par la reformulation de la pensée du chercheur dans des questions qu'il poserait lui-même. Dans le montage de l'émission, il confère à la voix de Murray Schafer un double statut, extra- et intradiégétique. Seul son étranger au paysage sonore de Lesconil, cet entretien devient une voix off⁴⁹ qui structure le récit en fonction des différents moments de la journée – le documentaire est en cela fidèle à la méthodologie du chercheur. Mais l'archive est aussi présente matériellement dans la situation d'enregistrement – on entend d'ailleurs à plusieurs reprises le « clac » du Nagra au moment où la bande s'arrête. L'archive est mise en scène comme un objet autour duquel on s'attable et que l'on discute. Il y a donc ici une contestation de l'autorité de l'archive : le document sonore n'a pas « force de loi »⁵⁰, pas plus que la parole du chercheur. Au contraire, il est un matériau qui doit être rapporté sur le terrain, remis en circulation, rediscuté.

- 11 Le geste de Paranthoën peut s'interpréter comme un parti pris en faveur des enquêtés de Murray Schafer à qui il donne droit de réponse, tout autant que comme un dispositif expérimental qui correspond à sa quête d'une écriture spécifiquement sonore. Au-delà de l'usage citationnel classique de l'archive, Paranthoën en propose un usage « dialogique » au sens où il opère une connexion entre deux catégories de personnes et deux espaces-temps, donnant lieu à un dialogue différé. Dans ce documentaire, la « recherche » de Paranthoën s'effectue uniquement dans un langage sonore, sans médiation de l'écrit et l'intertextualité par laquelle se fabrique la pensée devient proprement sonore. Par ailleurs, la mise en scène de l'archive va de pair avec la mise en abyme de l'enregistrement, un procédé qui devient récurrent et de plus en plus explicite dans l'œuvre de Paranthoën. La présence de l'archive en tant qu'archive matérielle dans le niveau *contemporain* du documentaire participe à *faire entendre à l'auditeur qu'il entend* et à lui faire prendre conscience des ressorts de l'écriture radiophonique.
- 12 Dans toute la suite de son œuvre, Paranthoën reprend et développe ces dispositifs de présentation du document sonore et de la machine enregistreuse. On peut citer par exemple l'ouverture de sa dernière pièce, *Le Vélo de Fausto Coppi*.⁵¹ On y entend dès les premières secondes la manipulation d'un magnétophone à bandes puis une voix en italien diffusée par le haut-parleur intégré, immédiatement suivie de la voix d'une traductrice, en français et en son direct. La voix de la traductrice s'arrête, reprend et commente le texte au fur et à mesure que la bande se déroule, témoignant de la volonté de l'auteur de rendre vivant l'exercice délicat de la traduction radiophonique. Mais la pièce où les jeux sur le document sonore prennent le plus d'ampleur est *On Nagra*, émission de 1987 en forme d'éloge dédiée au Nagra, l'outil de travail dont le nom provient du verbe « il enregistrera » en polonais.

On Nagra : la radio à l'écoute d'elle-même

- 13 *On Nagra, il enregistrera* est une enquête radiophonique d'une durée de quatre heures sur l'invention et les usages de cette machine qui archive le monde. L'émission commence par un voyage en Suisse à la rencontre de Stefan Kudelski. L'inventeur raconte l'histoire de sa machine, énumérant ses versions successives et leurs caractéristiques, bientôt rejoint par d'autres utilisateurs qui témoignent de leurs

propres usages des différents Nagras. L'histoire de la machine enregistreuse se raconte aussi à travers l'écoute des sons qu'elle a capturés. C'est alors la grande Histoire qui apparaît en arrière-plan, avec des archives tout aussi diverses que les tout premiers tests du jeune Kudelski enregistrant le bourdon de Notre-Dame, des expéditions en altitude ou dans les profondeurs, le couronnement de la reine Élisabeth II ou les funérailles de René Cotty, la voix de Louis-Ferdinand Céline, une allocution de la guerre d'Algérie, le discours d'inauguration de la Maison de la Radio, une interview de Lionel Jospin mais aussi des enregistrements ethnographiques (Donatien Laurent en Bretagne), des « impressions de voyage » (José Pivin au Cameroun), des enregistrements pédagogiques à destination de personnes non voyantes, etc. On rencontre dans la pièce divers professionnels du son (bruiteurs, sondeur pour le théâtre ou le cinéma, radio-reporter, actrice de publicités, chef opérateur de radio...) que Paranthoën interroge sur leurs souvenirs d'enregistrement et leur rapport à l'outil. La conversation se tisse autour de la réécoute de sons enregistrés ou d'archives manquantes que l'on imagine (par exemple quand Kudelski évoque des usages plus confidentiels du Nagra tels que l'espionnage ou les écoutes sous-marines). L'analyse de la pièce révèle les stratégies d'écriture qui permettent de mettre en scène le document sonore, mais aussi de brouiller la distinction entre archive et enregistrement contemporain. Le documentaire ne se borne pas à représenter l'archive dans sa matérialité : il crée le sentiment du *devenir-archive* du son enregistré. Par ailleurs, *On Nagra* constitue une enquête, profane et ludique, sur les processus d'archivage du réel par le son. Dans une démarche proche de celle d'un chercheur, Yann Paranthoën parcourt l'histoire d'un objet technique, de ses usages et des esthétiques qui résultent de ces emplois, proposant une appréhension critique du son enregistré.

Un portrait de la machine à archiver le monde

- 14 Au premier plan se tient le Nagra, dont l'émission dresse un portrait dithyrambique. Le premier ressort de cet éloge est la personnification de l'objet, cité au générique au même titre que les auteurs de la pièce : « *On Nagra, il enregistrera*, par Claude Giovannetti, Yann Paranthoën, et le Nagra 4S 3328 ». La représentation du Nagra comme un objet d'exception apparaît dès la première scène où Yann Paranthoën se fait contrôler dans le train en direction de Lausanne, parce qu'il n'a pas déclaré son matériel d'enregistrement. Le contrôleur, ignorant sans doute qu'il est enregistré et considérant le Nagra comme un objet tout à fait banal, se montre totalement indifférent aux tentatives de Paranthoën de lui faire prendre conscience de l'importance de la mission :

[Bruit de fond du train en marche ponctué d'annonces du commandant de bord en italien]

Contrôleur : Vous ne l'avez pas fait prendre en charge ?

Paranthoën : Euh... c'est-à-dire ?

Contrôleur : Bah faut le faire prendre en charge dans un bureau de douane intérieur.

Contrôleur 2 : Je vais aussi contrôler ce que vous avez comme marchandise. Qu'est-ce que c'est comme marchandise ?

Paranthoën : C'est un Nagra, un appareil d'enregistrement.

Contrôleur : Juste un appareil ?

Paranthoën : Bah il y a les micros qui l'accompagnent mais en fait on fait une émission sur le Nagra [...] l'objet de l'émission c'est le Nagra lui-même, on fait un travail sur le Nagra.

Contrôleur : C'est pas le problème que ce soit un Nagra ou n'importe quoi, nous on s'en fout. C'est une marchandise, il faut que ce soit identifié dans un bureau de douane.

Paranthoën : Oui, oui.⁵²

- 15 Cette altercation quelque peu comique est en réalité préméditée et provoquée par Paranthoën, qui savait que le voyage ferait l'objet d'un contrôle douanier et a cherché à créer une scène dont le Nagra serait le sujet principal. Elle installe l'idée que le Nagra est bien plus qu'un objet : un quasi-personnage. Tout au long de l'émission, les interviewés expriment un rapport affectif intense avec la machine, à l'instar de Michel Créis, qui le décrit comme un enfant (« Quand je l'ai acheté j'étais pas marié. C'est comme un enfant. [...] Je l'emmenais avec moi en vacances, il avait sa place comme un passager, il fallait vraiment faire attention, comme un bébé. »)⁵³, ou de Catherine Cellier qui en fait un ami (« C'est comme un ami fidèle. Il ne nous a jamais lâchés. Il est toujours par terre, derrière le siège de mon mari. »).⁵⁴ Cette affectivité vis-à-vis du Nagra se loge aussi dans le contact avec la machine : Leila Djitli, reporter pour *L'oreille en coin*, le considère « comme une deuxième peau ». Paranthoën représente l'enregistrement comme un acte physique et une pratique artisanale. La fabrique de l'archive sonore résulte d'un savoir-faire impliquant le corps et les sens (l'ouïe mais aussi le toucher) du preneur de son, autrement dit, un acte artisanal. L'éloge du Nagra participe d'une défense de l'analogique contre le numérique, où la prégnance du toucher disparaît. Dans la dernière partie de l'émission, on devine les prémices de ces changements technologiques,⁵⁵ que Yann Paranthoën s'attache à documenter dans d'autres émissions⁵⁶ et contre lesquels il s'insurge au tournant des années 2000,⁵⁷ notamment parce qu'ils sont le résultat de pressions purement économiques.⁵⁸ Néanmoins, la question de la pérennité des archives sonores est posée dans l'émission par Stefan Kudelski, qui pointe la fragilité du support analogique :

La bande magnétique se garde vingt ans, trente ans, quarante ans peut-être, comme un film, mais c'est tout. Par contre, si vous avez un enregistrement numérique, il est relativement facile de le transporter sur un support minéral, par exemple une céramique, et ça c'est une chose intéressante à faire. Là il faudrait qu'on trouve des institutions qui ont intérêt à conserver pendant des millénaires des enregistrements, sons ou images. [...] Cela ne nous appartient pas de décider, les historiens doivent conserver, c'est aux auditeurs de l'an 3000 de décider s'ils veulent écouter ou pas.⁵⁹

- 16 Malgré l'éloge de la machine analogique, une inquiétude quant à la conservation de l'archive sonore s'exprime ici. La réflexion de Kudelski anticipe par ailleurs les campagnes de numérisation des archives des années 1990 – notamment le plan de sauvegarde et de numérisation (PSN) mené à l'Institut national de l'audiovisuel⁶⁰ (INA) à partir de 1999,⁶¹ et peut-être témoigne-t-elle du questionnement de Paranthoën quant à ses propres archives.
- 17 L'émission met l'accent non seulement sur les qualités matérielles et pratiques du Nagra (robustesse, maniabilité...), mais aussi sur les mythologies associées au geste d'enregistrement et l'aura qui entoure la machine. Le magnétophone apparaît comme un objet doté d'une fonction magique faisant de l'enregistrement « un rite, presque un rituel ».⁶² Michel Créis raconte son émotion le jour où il a reçu son Nagra :

J'étais très très impressionné, très ému. C'était une fête pour moi, ça représentait quelque chose d'important. C'est l'entrée dans un univers, faire partie d'une confrérie. C'est un peu comme si l'appareil faisait la fonction. Le fait d'avoir un Nagra [...] c'était un peu comme un adoubement pour les chevaliers. On donne une

épée et là moi j'avais mon Nagra, enfin j'allais pouvoir enregistrer. Ce n'est pas du tout la même chose que d'enregistrer avec un autre appareil.⁶³

- 18 Ainsi, le Nagra est un objet qui permet à celui qui le porte d'accéder à un statut social et à une identité professionnelle. La phrase de Kudelski insérée dans les dernières secondes du premier volet peut tout aussi bien s'appliquer à Paranthoën lui-même : « C'est ma vie, que voulez-vous ? Toute ma carrière professionnelle était finalement autour de cet appareil. » Mais il est aussi l'opérateur de moments suspendus, sacralisés par l'enregistrement. La réécoute d'une archive s'accompagne ainsi d'un mélange d'excitation et de solennité lié au sentiment de l'unicité du moment enregistré. On pourrait avancer que la quête de l'auteur relève ici d'une forme de fétichisme de l'archive, car le son enregistré est l'objet d'un désir et d'une curiosité insatiables. Dans le même temps, Paranthoën déjoue l'esprit de sérieux qui pourrait découler de cet éloge de l'enregistrement par des jeux sonores incessants : coupes inattendues, rembobinages et superpositions. Il a donc une manière d'être dupe sans l'être du pouvoir magique du son enregistré, et surtout de souligner que l'essentiel du travail créatif qui procurera une émotion esthétique à l'auditeur se joue après l'enregistrement. Comme il le dit, la technique « ne peut rien pour l'essentiel. L'essentiel étant le montage, le mixage, la démarche, la poésie du travail, ce qu'on essaie de faire passer ».⁶⁴

En quête d'archives

- 19 À rebours des « émissions de montage » décrites par Peuchmaurd, Paranthoën ne puise pas les archives qui composent la pièce dans une phonothèque, mais va les chercher chez des particuliers. Par conséquent, ce ne sont pas des archives classées et référencées, mais des documents privés, plus susceptibles d'être égarés. La pièce joue d'ailleurs sur le suspense lié à l'incertitude de la trouvaille. On entend souvent les protagonistes parler d'enregistrements perdus ou fouiller dans leurs affaires avant de parvenir à retrouver la bobine désirée – par exemple, lorsque Paranthoën et Giovannetti arrivent chez Kudelski :

J'en ai beaucoup ici de ces choses-là, mais ça c'est les toutes premières, mais il faudrait que je cherche... [...] il faudrait que je fasse de l'ordre dans ces bandes... je n'y touche presque jamais, mais j'ai par contre des bandes plus... là y'a le bourdon de Notre-Dame, c'est un enregistrement que j'avais fait, j'ai eu un prix pour ça. Je ne sais pas où est l'original.⁶⁵

- 20 Puis on entend une archive qui n'est pas l'enregistrement original de Kudelski mais celui d'une émission dans laquelle a été diffusé son reportage. Le fameux bourdon n'intervient qu'au bout de quelques minutes, après d'autres éléments : une voix de journaliste qui contextualise l'enregistrement, une voix off qui égrène les dates des premiers enregistrements amateurs, et des commentaires de Kudelski, tissés de bruits d'avance accélérée sur la bande. Paranthoën donne ainsi à entendre le travail de recherche qui précède l'écoute d'une archive.
- 21 La logique de l'enquête est d'abord historique : il s'agit de reconstituer chronologiquement l'histoire du Nagra et de faire entendre les enregistrements les plus anciens possibles réalisés avec l'appareil. Des sons dont la visée première était de documenter le présent (exploits sportifs, événements historiques et politiques) deviennent sous la main de Paranthoën des archives témoignant de l'histoire du Nagra lui-même. Petit à petit, l'enquête se confond avec un inventaire des usages de

l'enregistrement : usage ethnographique, journalistique, pédagogique, archivistique, militaire... Pour chaque protagoniste, il s'agit de comprendre les motivations de son geste d'enregistrement, grâce à la réécoute commentée de quelques archives personnelles. Les passages consacrés à la présence du Nagra dans l'expédition suisse de la montée de l'Everest de 1952 témoignent par exemple du désir de documenter la culture locale (selon l'alpiniste Raymond Lambert) mais aussi de constituer l'ascension en exploit par son enregistrement.⁶⁶ En ce sens, on peut dire avec Derrida que « l'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement ».⁶⁷ L'acte d'enregistrement prépare l'inscription de l'ascension *comme événement* dans une mémoire collective – et la présence de cette archive dans l'émission en est la preuve. En l'occurrence, le Nagra, n'ayant pas supporté les basses températures, est finalement resté au camp de base, et on entend seulement les préparatifs et l'interview du Sherpa qui mène l'expédition. Mais davantage que l'exploit, ce qui intéresse Paranthoën c'est l'inouï, le son inédit pour lui-même : « Et qu'est-ce qu'on aurait entendu si vous aviez eu le Nagra avec vous à 150 mètres du sommet de l'Everest ? », demande-t-il à l'alpiniste. Histoire du Nagra et du son enregistré, l'émission témoigne aussi du rêve de son auteur d'une histoire aurale, entièrement racontée à travers les sons.⁶⁸ Plus loin dans l'émission, la même question est posée à Neil Armstrong : « Mais il n'y a pas de son sur la lune ? »⁶⁹

- 22 On peut donner un autre exemple d'usage du Nagra et de l'archive sonore avec l'ethnologue Donatien Laurent, auteur de collectes de voix en Bretagne depuis le milieu des années 1950. Pour celui-ci, le Nagra représente un moyen nouveau de recueillir des chants pour ensuite les analyser. Il raconte que l'autonomie du Nagra (débarrassé du « fil à la patte » des anciens enregistreurs) permet d'enregistrer de nouvelles catégories de personnes :

Pour moi, c'était fabuleux de pouvoir aller chez des gens qui n'avaient pas l'électricité. Pour moi, les meilleurs informateurs étaient des monolingues qui vivaient dans des maisons au sol en terre battue sans l'électricité. Les gens les plus éloignés de notre époque c'était forcément des gens qui avaient conservé une mémoire et une intelligence d'un autre âge. Il fallait que je puisse les atteindre.⁷⁰

- 23 Si les collectes de voix rurales existent dès le début du XX^e siècle, avec par exemple *Les Archives de la parole* de Ferdinand Brunot,⁷¹ le Nagra permet de réduire la perturbation induite par l'enregistrement en se rendant à domicile. L'archive sonore est aussi particulièrement adaptée à une nouvelle approche des chants et des cultures orales décentrées de l'écriture, comme le souligne encore Donatien Laurent :

Une culture orale c'est une culture vivante, c'est une culture qui est toujours en mouvement, qui est en recreation perpétuelle, qui se réajuste. Une culture qui fait usage de l'écrit réserve sa vérité pour l'écrit et puis oralement dit n'importe quoi, alors que pour des gens de culture orale, la parole est extrêmement importante. Il faut que la parole soit vraie.⁷²

- 24 Ce témoignage résonne avec la démarche de Paranthoën, pour qui l'expression radiophonique vient suppléer à une culture bretonne dont il a manqué. Au fil de l'émission, le Nagra apparaît ainsi comme un outil qui élargit l'horizon des journalistes, des anthropologues, des créateurs et de bien d'autres professionnels encore. Il serait trop long d'énumérer ici tous les usages de l'archive, car poursuivant infatigablement le fil rouge de l'évolution de la machine enregistreuse, l'enquête de Paranthoën se présente comme un répertoire à visée exhaustive des multiples usages de celle-ci pour l'archivage du son entre les années 1950 et 1980.

La mise en scène du document sonore

25 Au fil des rencontres avec les protagonistes, *On Nagra* devient une pièce musée, ou plutôt un grenier à sons, un capharnaüm sonore, où s'exposent des archives de tous ordres. Pour mettre en récit cette enquête qui progresse à travers les sons des autres, Paranthoën invente des dispositifs de présentation du son comme archive. Il multiplie les mises en abyme et jeux sonores, orchestrant des changements de niveaux, de registres, de temporalité, à travers lesquels l'enregistrement ne cesse de se signaler comme objet matériel, dans ce que l'on peut décrire avec Marie-Jeanne Zenetti comme un « effet de document ». ⁷³ En effet, l'écriture de Paranthoën ne vise pas à créer l'illusion du réel (par opposition à ce que Roland Barthes avait nommé l'« effet de réel »), mais à « exhibe[r] le document en tant que forme ». ⁷⁴ Paranthoën met par-là en évidence le caractère médié de la représentation sonore du monde, sa « transativité indirecte » pour reprendre l'expression de Marie-Jeanne Zenetti. On peut relever trois dispositifs (parfois combinés dans une même séquence) qui permettent de mettre l'archive en scène :

- *Le commentaire sur enregistrement.* Il s'agit d'une situation dans laquelle l'auteur d'une archive est amené à réécouter son propre son et à en parler. Ce dispositif de re-présentification de l'archive démontre le pouvoir évocateur du son enregistré, sa capacité à faire resurgir les souvenirs du sujet écoutant et à provoquer une parole. On peut citer les premières minutes de la pièce où Paranthoën se présente à l'homme de radio Samy Simon et annonce : « Je voudrais vous faire entendre un son qui vous appartient, que j'ai retrouvé. » Samy Simon, étonné, se prête à l'écoute se montre rapidement touché : « Vous me rappelez un vieux souvenir, ça m'émeut, parce que je retrouve les intonations... » Il s'agit de l'enregistrement de l'abattage d'un arbre de soixante mètres en pleine forêt primaire (le lieu n'est pas précisé) accompagné d'appels magiques destinés aux esprits de la forêt. Tout en écoutant, Samy Simon commente le déroulement de l'action, jusqu'au moment de la chute, où il préfère garder le silence : « Là je me tais, j'incube en ce moment et je laisse écouter le son parce qu'il est plus éloquent que moi. » La superposition de sa voix et du son, ainsi que les déictiques (« voilà », « là », etc.) révèlent qu'il commente la bande tout en l'écoutant. En termes de dispositif technique, cette scène nécessite deux magnétophones et un casque : l'écoute de l'archive au casque par Samy Simon permet à Paranthoën d'enregistrer séparément sa voix pour retravailler au montage la superposition avec l'archive.
- *L'enregistrement réenregistré.* Un son enregistré est lu sur un magnétophone et réenregistré par un autre magnétophone. Dans le second enregistrement, on entend l'archive, dans une qualité différente puisqu'au son original se mêle du *bruit* : le bourdonnement de la machine en marche, l'écho de la pièce dans laquelle ont lieu la diffusion, la coloration apportée au son par le haut-parleur. Au montage, Paranthoën joue avec les deux niveaux d'enregistrement, passant librement de l'enregistrement réenregistré au son initial. Dans une même séquence, un son peut ainsi changer de statut plusieurs fois. Par exemple dans la séquence avec Donatien Laurent, les chants recueillis sont écoutés pendant le tournage sur le magnétophone de l'ethnologue, mais on entend ce dernier annoncer à Paranthoën qu'il va lui confier ses bandes originales. Dans le montage, les deux matières (enregistrement réenregistré et son direct des bandes) sont placées en alternance tout au long de la scène. Ces enregistrements réenregistrés peuvent aussi être des interviews que Paranthoën a tournées pour l'émission, et qu'il fait entendre à un autre protagoniste pour recréer du dialogue. ⁷⁵ Dans ces jeux de matières, les niveaux de lecture du document sonore semblent

interchangeables à l'infini. Paranthoën brouille ici les conventions d'écriture radiophonique qui voudraient qu'un son soit assigné à un statut fixe (soit il est archive, soit il est contemporain) et semble suggérer par ces renversements sonores le *devenir-archive* de tout son enregistré – la séquence du « bourdon de Notre-Dame » se termine d'ailleurs par une mise en parallèle de l'archive de Kudelski de 1952 et du tintement du guet de la cathédrale de Lausanne enregistré par Paranthoën en 1986.⁷⁶

- *Les bruits de la technique comme matériaux d'écriture.* Dernier ressort de l'« effet de document », les sons de manipulation du Nagra (bruits de micro, changement de bandes, touches de lecture du son, rembobinage, etc.) et les bribes de langage phatique qui accompagnent l'enregistrement (« je lance le son », « est-ce que ça marche ? »), loin d'être considérés comme des parasites, sont des éléments de l'écriture sonore à part entière. Ces petits sons, souvent employés comme signes de ponctuation qui marquent le début ou la fin d'une archive, participent à la mise en abyme permanente du son dans l'émission. Des distorsions temporelles (accélération ou rembobinage) sont aussi données à entendre. Elles occasionnent des variations de hauteur dans une esthétique presque burlesque en décalage avec le caractère solennel de certaines archives (par exemple, l'interview de Louis-Ferdinand Céline, l'enterrement de René Coty ou l'allocution de Paul Delouvrier, délégué général du gouvernement en Algérie en 1959).⁷⁷ Ces bruits propres aux opérations de lecture participent à désamorcer l'autorité des archives et à présenter le Nagra comme une ludique *machine à remonter le temps*. D'un point de vue narratif, l'accélération permet aussi de condenser le temps de l'archive : elle signale sa longueur sans avoir à en passer par une écoute intégrale. Il devient ainsi possible de donner à entendre en un temps resserré un plus grand nombre de sons. Dans le même ordre d'idées, une archive est souvent coupée *cut*, c'est-à-dire sans fondus.⁷⁸ Résulte de ces distorsions temporelles et ruptures une esthétique du *zapping* qui permet de créer une vue d'ensemble d'une période historique et des multiples représentations médiatiques qui y coexistent.
- 26 Ces jeux stylistiques révèlent ainsi la multiplicité des modes de lecture possibles de l'archive et la complexité du rapport au temps qu'elle induit. Dans un double mouvement, Paranthoën désacralise l'archive sonore en la montrant comme objet à manipuler à l'infini et fait l'éloge de sa capacité à faire ressurgir la mémoire. Finalement, l'exclamation « quel retentissement ! » prononcée par Samy Simon serait peut-être une clef de la pensée de l'archive dans *On Nagra* : l'archive sonore résonne au présent, autant par son existence que par son contenu. Une fois encapsulé, ce bloc de mémoire peut encore « retentir » des années après. Cette capacité de l'enregistrement à traverser le temps est au cœur de la démarche de l'auteur.
- 27 Par ailleurs, cette mise en scène permanente du son comme document s'accompagne d'une réflexivité sur l'écriture radiophonique, présentée comme un exercice non seulement technique, mais stylistique. Paranthoën emprunte successivement différentes esthétiques radiophoniques en fonction du modèle de Nagra dont il est question (l'enregistrement ethnographique ou la publicité pour le Nagra III, le reportage pour le Nagra IS, etc.). Il va jusqu'au pastiche dans la séquence « *the SN on the moon* » traitant du rôle du Nagra SN (série noire) dans les expéditions de la NASA. La séquence est montée comme une série policière dans laquelle Paranthoën et Giovannetti cherchent à savoir si des sons ont été tournés lorsque Neil Armstrong a posé le pied sur la lune. Une autre question intervient rapidement : celle de l'usage du Nagra par les renseignements américains (« je me suis laissé dire que c'était une commande de la CIA, est-ce que c'est une bonne information ? », demande Paranthoën)

et de son implication dans la surveillance de la population et dans l'espionnage (l'appareil était destiné « au renforcement de la loi » selon Kudelski), ce qui renforce le mystère autour du Nagra SN. Entre les coups de téléphone qui rythment l'enquête, la voix off scande des intertitres évoquant un feuilleton (« *First strip*. À la recherche de Mrs Griffin, *public relations officer* à Washington », « *Second strip*. Mrs Griffin rappelle », « À suivre... »). Les intermédiaires se succèdent et la petite équipe finit par avoir Armstrong au téléphone. Mais la conversation est décevante car celui-ci n'a pas connaissance de tels enregistrements. La voix off annonce alors « *the end* », suivie d'une musique de générique. Jouant le jeu jusqu'au bout, Paranthoën et Giovannetti enregistrent cette séquence avec un Nagra SN, ce qui lui donne une couleur particulière, avec davantage de souffle.

- 28 Avec autodérision, l'écriture exhibe son artificialité. Elle apparaît comme un artefact, produit d'une histoire technique, sociale et culturelle. On peut ainsi dire, avec une expression de Marie-Jeanne Zenetti, que Paranthoën adopte un « régime critique » d'utilisation de l'archive :

Le [...] régime [...] critique mobilise le document moins comme une trace que comme un artefact et comme un signe, qui mérite d'être observé en tant que représentation construite, et non plus seulement en tant qu'il donne accès à un référent qui lui préexisterait. Les documents y apparaissent comme des éléments de ce réseau de discours dans lequel nous naviguons sous le nom de réel. [...] Dans cette perspective, il s'agit moins d'accéder à des faits que d'interroger des gestes : tenter de comprendre ce que nous faisons en manipulant les documents, comment nous construisons à travers eux un réel pensé comme tissu de représentations.⁷⁹

- 29 Ainsi, sous couvert de retracer l'histoire du Nagra et de ses usages, la pièce traite de la mise en récit de la réalité par le médium radiophonique. Quand Zenetti parle de « critique », elle ne désigne pas un « scepticisme généralisé » mais une interrogation sur la fabrique des représentations : « il s'agit davantage de réagencer les discours, de mettre en scène la pulsion de documentation qui caractérise notre manière d'être au monde ».⁸⁰ Ainsi, la perspective critique de la pièce n'est pas contradictoire avec son caractère élogieux à l'égard du Nagra. Au contraire, à l'émerveillement devant la machine correspond un rapport curieux au foisonnement de ses modes d'emploi comme moyen expressif. Dans une enquête sur les pratiques d'enregistrement, Paranthoën dresse un inventaire des manières d'utiliser le Nagra, en fonction de la personnalité, de la sensibilité, mais aussi de l'ancrage professionnel du preneur de son, ou encore du projet politique dans lequel se trouve pris l'enregistrement. Là encore, loin de naturaliser l'archive sonore, il démontre que « l'archivage est un "régime de pratiques" variable selon le temps et le lieu ».⁸¹ Par la contextualisation de chaque enregistrement, il met en lumière ce qui le motive, ce qui conditionne sa réalisation et les fonctions qui lui sont attribuées (scientifique, patrimoniale, esthétique, pédagogique, militaire, etc.). Par ailleurs, en citant le discours de Paul Delouvrier sur l'Algérie ou l'enquête sur l'implication du Nagra dans la conquête spatiale, Paranthoën pose la question de ce que fait l'archive sonore au récit de l'Histoire. Mais à nouveau, ce sont moins les événements historiques qui sont interrogés que la collision des temporalités et le *sentiment de l'histoire* dont est pris l'auditeur d'une archive sonore. L'archive est ici considérée « comme la trace non d'un événement, mais d'une boucle du temps ».⁸²

Conclusion : Ouvrir les archives de Yann Paranthoën

- 30 L'actualité récente du fond Paranthoën est l'occasion d'observer la cohérence entre la démarche du « tailleur de son » telle qu'elle se présente dans son œuvre, et en particulier dans *On Nagra*, et la manière dont il a préparé la conservation de ses propres enregistrements. Après le décès de Yann Paranthoën en février 2005, l'ensemble de ses bandes magnétiques de travail ont été réunies par sa compagne Claude Giovannetti. Ce fonds, déposé en novembre 2023 aux Archives départementales des Côtes d'Armor, contient tous les enregistrements de l'auteur (de terrain ou studio) conservés dans leur état d'origine, de nombreuses versions de ses émissions originales, réductions ou montages alternatifs, mais aussi des éléments séparés qui témoignent des différentes phases de fabrication. Ces éléments de travail habituellement disposés sur des bobinos empilés sur des pics en bois pendant la phase de mixage ont été regroupés sous forme de galettes⁸³ par Paranthoën à la fin de sa vie. La galette intitulée « Éléments Le Temps des Seigneurs » est par exemple une compilation de seize fragments sonores montés en préparation d'un mixage futur : des bribes de voix, enregistrées en mono, d'une durée variant entre 3 et 50 secondes, ainsi que des chutes d'ambiances évacuées du mixage final. Les voix sont séparées par des amorces⁸⁴ de couleurs qui servaient de repères visuels au moment du mixage. Les respirations sont systématiquement rendues silencieuses – leur durée est respectée mais le son enregistré est remplacé par une amorce de même durée. Tous les sons ont été réunis par l'auteur pour que sa manière de « fabriquer » des émissions puisse être comprise par d'autres : « Il me disait qu'il aurait aimé qu'on montre ses pics, parce que pour lui c'était la physionomie de l'émission »,⁸⁵ témoigne Claude Giovannetti.
- 31 L'accès à ce fonds représente une opportunité exceptionnelle d'entamer une analyse précise des usages de l'auteur, et même plus largement de rendre compte de certaines pratiques de l'époque de la création sur bande magnétique à Radio-France (1967-2005). Le flux de production de la radio publique n'a permis que très rarement la sauvegarde des enregistrements originaux, qui étaient souvent jetés ou détruits. Kaye Mortley témoigne notamment du fait qu'il n'existe aujourd'hui à sa connaissance plus aucun rush des émissions de René Farabet, qui, à l'encontre de Yann Paranthoën, enregistrerait toujours avec un ingénieur du son de France Culture. Elle raconte qu'il n'y avait pas de conservation systématique et organisée des archives à l'ACR :
- Certaines des archives les plus rares, les plus précieuses datant des premières années de *l'Atelier de Création* étaient gardées – mal ou pas du tout identifiées – dans une armoire dans le bureau d'Alain Trutat. Lorsqu'il est parti, elles ont très probablement été transférées à l'INA. Quant aux archives « courantes », certaines étaient stockées dans les armoires de la toute petite cellule 271, seul lieu de travail fixe de l'ACR, jusqu'au jour où, faute de la place, il fallait les remplacer par des « archives » fraîchement arrivées.⁸⁶
- 32 De plus, les réalisateurs montaient (c'est-à-dire coupaient) la plupart du temps directement l'enregistrement original. Du fait de son double statut de technicien et d'auteur, ainsi que de la mise à disposition d'une cellule pour travailler sur ses projets personnels, Yann Paranthoën pouvait organiser lui-même la copie de ses rushes, le montage, le mixage, puis la copie des mixages, et même prévoir plusieurs versions de la même émission en fonction du contexte d'écoute (diffusion à l'antenne, rediffusion, écoute publique, rencontre pédagogique, demande de diffusion pour des radios étrangères...)⁸⁷.

- 33 La numérisation du fonds Yann Paranthoën aura lieu dans le studio du Logelloù, centre de création musicale à Penvénan en Bretagne, en partenariat avec les Archives départementales des Côtes d'Armor, qui gèrent le stockage des supports analogiques à long terme et l'archivage électronique. Une autre piste se présente devant les archives de Paranthoën : celle de les ouvrir à des artistes sonores, compositeurs ou documentaristes. Un programme de résidence est envisagé, sous forme d'appel à projets au Logelloù. Cela pose évidemment de nombreuses questions éthiques et déontologiques : pourquoi faire entendre des sons que Yann Paranthoën lui-même n'a pas choisis pour une émission ? Comment rendre accessibles les archives en tant qu'étapes d'un travail et non œuvre finie ? Comment l'artiste invité peut-il respecter le geste de preneur de son, tout en assumant ses propres choix ?
- 34 De son vivant, Paranthoën avait déjà initié des échanges de matière sonore avec des compositeurs. Ceux-ci avaient par exemple donné lieu à deux pièces en miroir : *Portrait d'Irène Zack* (1998) de Paranthoën et *Un portrait sans visage* (2010) de Christian Zanesi, réalisées à partir des mêmes rushes. La présence d'autres sons que l'auteur souhaitait transmettre à des musiciens témoigne aussi du désir que ces archives de toute une vie de radio demeurent accessibles et vivantes. En mars 2024, une émission a vu le jour à partir de bandes magnétiques confiées par Claude Giovannetti à Bastien Lambert. *Carte postale de Centuri*⁸⁸ donne à entendre ces sons tournés par Paranthoën lors des vacances passées en Corse avec sa compagne. On y reconnaît le style et les obsessions du preneur de son, notamment dans les interviews de marins qui ne sont pas sans rappeler ceux de Lesconil. Ces sons n'entraient pas dans un projet d'émission, ils étaient dédiés à Claude Giovannetti : « Il m'a dit au bout d'un moment : "mais ces sons ils sont pour toi". Et... c'est un beau cadeau qu'il m'a fait, enfin... dont je n'ai absolument rien fait. Sauf que si, les bandes sont encore là. »⁸⁹ L'émission prend alors le relais, faisant revivre les étés corses et la présence du « tailleur de son ». Son écriture radiophonique est à la fois un modèle et un sujet. Mais le regard d'un tiers sur ces archives permet aussi d'élargir le tableau et de raconter le couple Paranthoën-Giovannetti.
- 35 Dans cette traversée de l'œuvre de Paranthoën, jusqu'à ses plus récentes reprises, l'archive sonore apparaît donc comme un matériau d'écriture fondamentalement double, pris entre la temporalité de l'enregistrement et celle de l'écoute contemporaine. Du rapport construit entre ces deux temporalités naissent une esthétique ainsi qu'une visée qui peut être scientifique, patrimoniale ou critique. Invitant à un raffinement de la narration par des jeux multiples, l'archive ressaisie par une expression sonore raconte quelque chose de notre manière de mettre en boîte le présent, pensant sauver quelque chose de l'oubli, dans l'espoir que quelqu'un, plus tard, en fasse quelque chose. Le geste d'auteur qui consiste à écrire avec les archives d'un autre est alors indissociable d'une réflexion sur l'acte d'enregistrement et d'un exercice de fascination mélancolique.

BIBLIOGRAPHIE

- Baumgartner, Thomas. « Kaye Mortley, micro sensible ». *Mythologie de poche de la radio* (France Culture, 17 août 2011), <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mythologie-de-poche-de-la-radio-multidiffusion/kaye-mortley-micro-sensible-1210268>.
- Beccarelli, Marine. « Mémoire des ondes. Les archives de la radio française ». *Sociétés & Représentations* 49, n° 1 (2020) : 181-190.
- Broudic, Fañch. « Langue bretonne : un siècle de mutations ». *International Journal of the Sociology of Language* 223 (14 septembre 2013) : 721, <https://doi.org/10.1515/ijsl-2013-0041>.
- Caillet, Aline. *L'art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales*. Mimésis, 2019.
- Conaërt, Lily. « Le documentaire à L'ACR ». Mémoire de master, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019.
- Cordereix, Pascal. « Ferdinand Brunot et les Archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire ». *Revue de la BNF* 48, n° 3 (2014) : 5-11, <http://doi.org/10.3917/rbnf.048.0005>.
- Deraison, Serge. « Avec Yann Paranthoën ». Paris, 1999, <https://deshays.net/paranthoen-interview>
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Galilée, 1995.
- Farabet, René. *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes*. Phonurgia Nova, 1994.
- Farge, Arlette. *Le goût de l'archive*. Seuil, 1997.
- Jaillard, Wilfried. « Yann Paranthoën », *L'Œil électrique* 6 (1999), <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?numero=6&articleid=230>.
- Ketelaar, Eric. « (Dé) Construire l'archive ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, n° 2 (2006) : 65-70, <https://doi.org/10.3917/mate.082.0065>.
- Macé, Pierre-Yves. *Musique et document sonore : enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Presses du Réel, 2012.
- Lepetit, Philippe. « Play... stop... rewind... et record ». *L'ironie et la mort*. Université de Strasbourg, 2011.
- Mortley, Kaye. *La tentation du son*. Phonurgia Nova, 2013.
- Paranthoën, Yann. *Propos d'un tailleur de sons*. Phonurgia Nova, 2002.
- Peuchmaurd, Jacques « Entrée sortie ». In *La radio d'art et d'essai en France après 1945*, dir. Pierre-Marie Héron. Centre d'Étude du XX^e siècle de l'Université Paul Valéry, 2006.
- Rosset, Christian. *Yann Paranthoën : l'art de la radio*. Phonurgia Nova, 2009.
- Zenetti, Marie-Jeanne. « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain ». In *Un Art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, dir. Frédéric Pouillaude et Aline Caillet. Presses universitaires de Rennes, 2017.

NOTES

1. René Farabet, « Conversation dans le département des archives », in *Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes* (Phonurgia nova, 1986/1994), 95.
2. Créé par le producteur Alain Trutat, l'Atelier de Création Radiophonique est une émission laboratoire où se développe la création sonore à France Culture, entre 1969 et 2011. France Culture est la chaîne culturelle du groupe de radio nationale publique Radio France, auparavant Radiodiffusion française (RDF) jusqu'en 1949, puis Radiodiffusion-télévision française (RTF) jusqu'en 1964, et Office de Radiodiffusion-télévision française (ORTF) jusqu'en 1975. Le siège de France Culture est situé à la Maison de la Radio et de la Musique, surnommée « maison ronde », à Paris.
3. Arlette Farge, *Le goût de l'archive* (Seuil, 1997).
4. Pierre-Yves Macé, *Musique et document sonore : enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines* (Presses du réel, 2012), 36.
5. *Ibid.*
6. Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *Ici et ailleurs* (Sonimage, 1976), 53 min.
7. La « congélation des archives orales » a été reconnue en sciences sociales comme garante d'une méthode scientifique rigoureuse, notamment par la sociologue Dominique Schnapper à partir des années 1980. Le respect d'un temps de repos du témoignage enregistré vise « à refroidir une mémoire que chacun s'attache à reconnaître comme encore (trop) chaude » et « permet de soustraire l'écriture de l'histoire à la tyrannie des témoins », Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone : de la constitution de la source orale à son exploitation* (Institut de la gestion publique et du développement économique, 2005), 151-176.
8. Kaye Mortley est une autrice radiophonique et productrice indépendante qui a collaboré à l'Atelier de Création Radiophonique de France Culture et réalisé des émissions pour des radios européennes, notamment en Allemagne, en Grande-Bretagne ou en Finlande, ainsi que pour l'Australian Broadcasting Corporation.
9. Thomas Baumgartner, « Kaye Mortley, micro sensible », *Mythologie de poche de la radio* (France Culture, 17 août 2011), 34 min.
10. Terme anglais employé dans le milieu professionnel de l'audiovisuel pour parler des épreuves de tournage ou enregistrements bruts avant la phase de montage.
11. Macé, *Musique et document sonore*, 36.
12. Marine Beccarelli, « Mémoire des ondes. Les archives de la radio française », *Sociétés & Représentations* 49, n° 1 (2020) : 182, <https://doi.org/10.3917/sr.049.0181>.
13. Jacques Peuchmaurd, « Entrée sortie », in Pierre-Marie Héron (dir.), *La radio d'art et d'essai en France après 1945* (Centre d'étude du XX^e siècle de l'Université Paul Valéry, 2006), 33.
14. Lorine Carton-Amor et Juliette Chartier, « Route terre », *voix de femmes de marins à Douarnenez*, réal. Annabelle Brouard, *L'Expérience* (France Culture, 10 juillet 2023), 58 min.
15. Sophie Simonot, *Vous êtes bien chez Sophie*, série en 6 épisodes (Arte Radio, 2018).
16. Marie Guérin, *La chanson de Mehdi. Tube et mektoub*, réal. Céline Ters, *L'Expérience* (France Culture, 2 décembre 2021), 1h07.
17. Manon Prigent, *L'oreille aux portes. Dans les archives de Nicolas Frize à l'hôpital de Saint-Denis*, réal. Annabelle Brouard, *L'Expérience* (France Culture, 13 octobre 2019), 58 min.
18. Adrien Chevrier, *Nos silences, la cassette, l'arbre et l'enfant*, réal. Gaël Gillon, *L'Expérience* (France Culture, 31 juillet 2021), 58 min.
19. Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti, *On Nagra, il enregistrera*, ACR (France Culture, 8 mars et 15 novembre 1987), 240 min.
20. Michel Follorou, « Check-up du Nagra IV-S 3328 », in Yann Paranthoën, *l'art de la radio*, dir. Christian Rosset (Phonurgia Nova, 2009).

21. « L'espace du son », 18 décembre 1998, entretien sur Radio Canada, 23:30 : « Ce que j'appelle la salissure, c'est la vie. C'est-à-dire, comme j'enregistre toujours en extérieur, y a des sons sales, qu'on appelle sales d'ailleurs je sais pas pourquoi, mais qui font partie de la vie, donc toutes les salissures m'intéressent. Et c'est vrai que les nouvelles techniques ont tendance à éliminer l'érosion, ce que j'appelle l'érosion, c'est les rides. »
22. Bastien Lambert, Entretien avec Claude Giovannetti, 12 avril 2018 : « Les preneurs de son avaient leur couleur. Yann c'était la présence, c'était le grain, c'était une matière. Il disait que [la prise de sons], c'est une façon de marcher, c'est une façon d'être. »
23. Fañch Broudic, « Langue bretonne : un siècle de mutations », *International Journal of the Sociology of Language*, 223 (14 septembre 2013) : 721, <https://doi.org/10.1515/ijsl-2013-0041>.
24. Il utilise cette expression dans Wilfried Jaillard, « Yann Paranthoën », *L'Œil électrique* 6 (1999), <http://oeil.electrique.free.fr/article.php?numero=6&articleid=230>.
25. Serge Deraison, « Avec Yann Paranthoën » (Maison de la Radio, Paris, 1999), 43 min, <https://deshays.net/paranthoen-interview>. Nous remercions Daniel Deshays pour le partage de cette archive.
26. Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti, *Un petit chariot pour la Grande Ourse* (France Culture, 25 décembre 1967), 33 min.
27. Deraison, « Avec Yann Paranthoën », 30 min.
28. Voir la lettre d'Alain Trutat à Michel Pommier du 2 mars 1980, reproduite dans le mémoire de Lily Conaërt, « Le documentaire à L'ACR » (mémoire de master, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2019), 212.
29. Lambert, Entretien avec Claude Giovannetti, 2'30.
30. Deraison, « Avec Yann Paranthoën », 1h06.
31. « L'espace du son », 15 min : « Je vais écouter tous ces éléments sans faire de script, l'idée étant là encore de ne pas passer par l'écrit traditionnel, parce que si je fais un script, je vais penser que je possède et que j'ai en mémoire tout ce qu'il y a sur la bande. Et donc je commence à faire un montage qui n'est pas physique, c'est-à-dire je prends pas les ciseaux tout de suite, et je réécoute énormément, et dans la mémoire, il va se faire une première sélection en quelque sorte, c'est-à-dire que ma mémoire va retenir des passages. Et si la mémoire retient ces passages, ça veut dire que peut-être il faut aller voir de ce côté et s'attarder un peu. »
32. Yann Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons* (Phonurgia Nova, 2002), 11.
33. Selon Claude Giovannetti, il se sentait aussi étranger au milieu technique dans lequel il évoluait : « Yann disait qu'il n'était pas technicien [...]. Il y a des règles pour les techniciens preneurs de son que Yann transgressait sans même le vouloir, c'est parce qu'il ne pouvait pas faire autrement. » Entretien avec Claude Giovannetti, 12 avril 2018, 10'46.
34. Jaillard, « Yann Paranthoën ».
35. « Les intellectuels ont un parler très structuré, une logique de discours qui est dure à attraper au montage. Je préfère les voix qui ont des gueules. Elles sont plus porteuses, elles ont des couleurs. Quand on est en montage, on a l'impression d'avoir une matière dans les mains, pas juste un discours. » Jaillard, « Yann Paranthoën ».
36. *L'or rose*, travail d'équipe initié par Yann Paranthoën, diffusé dans *Les après-midi de France Culture* (France Culture, 3 avril 1973), 65 min ; *Cortège à Enez-Veur*, ACR (France Culture, 4 mai 1975), 57 min ; *Les Vacances de Monsieur Polmar* (France Culture, 11 mars 1979), 140 min.
37. Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti et Andrew Orr, *Lettres Ouvertes*, ACR (France Culture, 28 décembre 1975), 120 min.
38. Journaliste irlandais, Andrew Orr rejoint l'ACR en 1972. Il y amène un regard critique et politique. Il quittera l'ACR en 1981 pour fonder Radio Nova avec Jean-François Bizot.
39. *La Tour Eiffel B* (1974) interroge les habitant.es de l'île-Grande sur les récents événements, qualifiés par la presse nationale d'attentats et revendiqués par le FLB (Front de Libération de la Bretagne). L'explosion d'une antenne-relais qui coupe pendant trois semaines toute transmission

télévisuelle sonne comme un point d'interrogation lancée à l'ORTF sur la place des langues minoritaires au sein de ces programmes. À travers cette enquête, ils participent à la défense de la culture bretonne et déjouent le traitement médiatique sensationnaliste d'un attentat par la mise en relief de positions divergentes et complexes.

40. Jaillard, « Yann Paranthoën ».

41. Deraison, « Avec Yann Paranthoën », 1h05.

42. Voir Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone*, 151-176.

43. *Ibid.*, p. 177-222.

44. Expression utilisée dans l'émission pour désigner les salariées chargées du nettoyage à la Maison de la Radio,

45. Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti, *Lulu*, ACR (France Culture, 1^{er} mai 1988), 120 min.

46. Yann Paranthoën, assisté de Claude Giovannetti, *Questionnaire pour Lesconil*, ACR (France Culture, 23 mars 1980), 140 min.

47. Le *World Soundscape Project* vise à étudier l'environnement acoustique et donne naissance à une discipline nouvelle que Murray Schafer appelle l'« écologie sonore », dont il pose les principes dans son ouvrage de 1977, *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. L'enquête menée à Lesconil fait partie d'une enquête plus large intitulée *Five Villages Soundscapes* menée en Europe par Murray Schafer et ses collègues Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse, et Jean Reed. Voir <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/FVS/fvs.html> et <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/FVS/fvs2.html> (consulté le 28 août 2024).

48. Le terme de bobino (aussi orthographié bobinot ou bobineau) désigne une bande magnétique sur laquelle sont enregistrés des sons en prévision d'un montage ou d'une diffusion.

49. La notion de voix off est discutable en radio, puisque, comme le souligne Kaye Mortley (à travers les mots de Michel Butor) : « À la radio, toutes les voix sont off, de l'autre côté de l'horizon. » Cependant, il est fréquent de parler de voix off pour désigner une voix extradiégétique, dont la qualité acoustique est neutre, par opposition aux interviews et aux voix en situation. Voir Kaye Mortley, *La tentation du son* (Phonurgia Nova, 2013), p. 29.

50. Macé, *Musique et document sonore*, 36.

51. Yann Paranthoën assisté de Claude Giovannetti, *Le Vélo de Fausto Coppi*, premier volet de *Hommage à Fausto Coppi*, monté en 2004, diffusion posthume par Antoine Chao sur France Inter le 3 juillet 2022, 26 min.

52. *On Nagra - première génération*, 8 min.

53. *Ibid.*, 1h55.

54. *On Nagra - deuxième génération*, 16 min.

55. *Ibid.*, à partir de 1h29, Stefan Kudelski : « Alors on a fait une série d'appareils de reportage et autres, mais maintenant nous sommes à fond dans la vidéo et dans le son numérique. »

56. Notamment dans l'émission *Jeux de mains, disparition du toucher dans les métiers d'art*, *Radio Libre* (France Culture, 22 janvier 2000), 150 min.

57. Intervention publique à l'école d'audiovisuel d'Aubagne, enregistrement privé, 2^e cassette, date inconnue, 6'43 : « Il y a tout un monde qui bascule et ça n'a pas été démocratique, enfin il y a pas eu d'échanges. On a changé le métier du son, les outils, sans en parler à ceux qui les utilisent. Et je trouve ça regrettable. »

58. Dans *On Nagra - deuxième génération*, Cathy Berberian exprime cette idée à 1h36 : « D'abord, je serai tenté d'être exaspéré par tout ça. Parce qu'après tout on était arrivé à un bon niveau, non ? C'est un coup commercial, c'est évident. »

59. *Ibid.*, 1h36 à 1h39.

60. L'Institut national de l'audiovisuel, créé en 1975, est un établissement public ayant pour vocation première de collecter, d'archiver et de conserver les productions audiovisuelles de Radio France comme des autres organismes audiovisuels publics.
61. Beccarelli, « Mémoire des ondes », 186.
62. *On Nagra - deuxième génération*, Stefan Kudelski, 1h19.
63. *On Nagra - première génération*, 1h48.
64. *Ibid.*, 10 min 41.
65. *Ibid.*, 19 min 50.
66. Cette tradition prend racine dans les premiers usages du radioreportage qui se développent dans les années 1930, voir Cécile Méadel, « De l'épreuve et de la relation. Genèse du radioreportage », *Politix. Revue des sciences sociales du politique* 19 (1992) : 87-101, <https://doi-org.lama.univ-amu.fr/10.3406/polix.1992.1530>.
67. Jacques Derrida, *Mal d'archive : une impression freudienne* (Galilée, 1995), p. 34.
68. Parnathoën évoque ailleurs l'idée « d'une chaîne de radio qui traiterai tous les sujets, y compris les informations de façon radiophonique » où le journalisme aurait pour principe de « faire vivre l'événement par le son », dans Paranthoën, *Propos d'un tailleur de sons*, *op. cit.*, p. 25.
69. *On Nagra, deuxième génération*, 1h14.
70. *On Nagra, première génération*, 1h21.
71. Voir Pascal Cordereix, « Ferdinand Brunot et les Archives de la parole : le phonographe, la mort, la mémoire », *Revue de la BNF* 48, n° 3 (2014) : 5-11, <http://doi.org/10.3917/rbnf.048.0005>.
72. *On Nagra, première génération*, 1h25.
73. Marie-Jeanne Zenetti, « L'effet de document : diffractions d'un réalisme contemporain », in *Un art documentaire : enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, dir. Frédéric Pouillaude et Aline Caillet (Presses universitaires de Rennes, 2017), hal-02008416.
74. *Ibid.*
75. Par exemple quand il fait entendre la voix de Michel Arvilov – « directeur technique dans les débuts » – à Paul Tavernier – preneur de son, chargé des retransmissions au Sénat et à l'Assemblée nationale dans les années 1950 puis journaliste à Radio Luxembourg. *On Nagra, - première génération*, 1h06
76. *Ibid.*, 24 min 49.
77. *On Nagra - première génération*, à partir de 1h09.
78. On peut citer la fin du son de la manifestation contre le Code de nationalité où on entend même la bande qui s'arrête à 57 min 20 dans *On Nagra - deuxième génération*.
79. Zenetti, « L'effet de document ».
80. *Ibid.*
81. Eric Ketelaar, « (Dé) Construire l'archive », *Matériaux pour l'histoire de notre temps* 82, n° 2 (2006) : 68.
82. Sophie Wahnich « Faire archives », in *L'Avenir du passé : art contemporain et politiques de l'archive*, dir. Giovanna Zapperi (Presses universitaires de Rennes ; École nationale supérieure d'art de Bourges, 2016), 18, cité par Aline Caillet, *L'art de l'enquête : savoirs pratiques et sciences sociales* (Mimésis, 2019), 125.
83. Une galette est une bande magnétique grand format, d'une heure environ lorsqu'elle est enregistrée à 38 cm/s.
84. Une amorce est une bande plastique fixée au début et à la fin d'une bande magnétique pour en permettre la lecture.
85. Lambert, « Entretien Claude Giovannetti », 2h19.
86. Lambert, « Entretien avec Kaye Mortley », 7 septembre 2023.
87. Exemple du « Phare des Roches-Douvres », émission de 120 minutes, dont la réduction de 45 minutes pour Radio-Canada, ainsi que le montage original sont présents dans le fonds Paranthoën.

88. Lambert Bastien, *Carte postale de Centuri. À l'écoute des bandes corses de Claude Giovannetti et Yann Paranthoën*, réal. Gilles Mardirossian, *L'Expérience* (France Culture, 23 mars 2024), 57 min. Voir <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-experience/carte-postale-de-centuri-a-l-ecoute-des-bandes-corses-de-claude-giovannetti-et-yann-paranthoen-3603687>.

89. *Ibid.*, 39 min 29.

RÉSUMÉS

À partir de l'exemple de Yann Paranthoën, célèbre « tailleur de sons » pour qui la radio était le lieu d'une expression singulière, nous posons la question suivante : que fait l'usage de l'archive sonore à l'écriture radiophonique ? Dans l'ensemble de son œuvre, on trouve des mises en abyme de l'acte d'enregistrement et de la situation d'écoute. Mais ces procédés culminent dans l'émission *On Nagra* (1987) où Paranthoën enquête sur l'histoire et les usages de l'enregistreur à bandes magnétiques. Il y multiplie des jeux sonores, donnant à entendre le son comme document et développant un régime documentaire critique. Apparaît alors une réflexion sur les conditions historiques et les pratiques professionnelles de l'archivage du monde. Par ailleurs, Paranthoën a assuré la transmissibilité de ses propres archives en conservant tous les rushes de ses émissions. À l'heure où ce fonds devient accessible, quelles pistes scientifiques et artistiques pouvons-nous penser ?

Based on the example of Yann Paranthoën, the famous “sound cutter” for whom radio was a place of singular expression, we ask the following question: what does the use of the sound archive do to radio expression? Throughout his work, the act of recording and the listening situation are exhibited. But these processes culminate in *On Nagra* (1987), in which Paranthoën investigates the history and uses of the magnetic tape recorder. Here, he multiplies sound games, depicting sounds as documents and developing a critical documentary regime. The result is a reflection on the historical conditions and professional practices of archiving the world. Paranthoën has also ensured the transmissibility of his own archives by preserving all the rushes from his broadcasts. At a time when this collection has become accessible, what scientific and artistic perspectives are we allowed to think?

INDEX

Mots-clés : archive, documentaire, radio, enregistrement, magnétophone

Keywords : archive, documentary, radio, recording, tape recorder

AUTEURS

FANNY DUJARDIN

Fanny Dujardin est doctorante et documentariste. Depuis 2019, elle mène une thèse de recherche-crédation sur le documentaire sonore comme « écriture avec les voix des autres » à Prism (Aix-Marseille Université). Elle a codirigé le numéro 32 de *La Revue Documentaires* intitulé « Un monde sonore ». Elle réalise des créations sonores en collectif (avec Copie Carbone), en

binôme (*L'échappée* avec Claire Messenger en 2021) ou seule. Son dernier documentaire, *Prologue pour un récit d'arrivée*, évoque le sort réservé aux mineurs exilés sur le territoire français. Il a reçu le prix Petites Ondes au festival Longueur d'Ondes 2023.

BASTIEN LAMBERT

Bastien Lambert est documentariste et musicien. Il produit des émissions pour *L'Expérience* de France Culture, notamment *Retour à La Hague* sur l'imaginaire du risque nucléaire dans le Cotentin et *Carte postale de Centuri* autour des bandes magnétiques de Yann Paranthoën et Claude Giovannetti. Il est référent pour la numérisation du fonds privé Yann Paranthoën, qui débutera à l'automne 2024. Il est engagé dans un projet de marche pluridisciplinaire dans le Tōhoku (Japon) sur la côte ravagée par le tsunami de 2011, avec Sophie Houdart (anthropologue), l'association F93 et Alexandre Schubnel (géophysicien).

La pensée de la voix de Foucault

The thought of Foucault's voice

David Christoffel

Introduction

- 1 De la voix de Foucault, il reste de nombreuses heures d'enregistrements des cours au Collège de France, des entretiens radiophoniques et télévisés, mais aussi une série d'émissions dont Michel Foucault a lui-même été le producteur (« Rousseau juge de Jean-Jacques »), en 1964 sur France Culture. Leurs archives sonores disponibles à l'Imec¹ ne sauraient dévoiler de nouveaux pans de la pensée du philosophe, mais peuvent en appeler une nouvelle écoute. Il serait pourtant exagéré ou spécieux d'y chercher une vérité spécifique sur l'ensemble de l'œuvre de Michel Foucault. C'est du moins avec cette défiance qu'il thématise lui-même la continuité et, qui plus est, la valeur de l'homogénéité entre les différents éléments qui peuvent émaner d'un même individu. D'*Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) jusqu'à *Surveiller et punir* (1975), Foucault a plusieurs fois montré que la parution de la pensée d'un individu est d'office viciée, en ce qu'elle répond d'une logique de comparution. Dans *L'archéologie du savoir* (1969), il est clairement énoncé que : « Le discours manifeste ne serait en fin de compte que la présence répressive de ce qu'il ne dit pas ; et ce non-dit serait un creux qui mine de l'intérieur tout ce qui se dit. »² Du point de vue de la chronologie des œuvres, il pourrait s'agir d'une forme de prolongation de l'idée présente dans l'introduction à *Rousseau juge de Jean-Jacques* (« la justification tend peu à peu à exténuier l'existence en une figure sans espace ni temps, et qui ne tient son être fragile que des mouvements qui la sollicitent, la traversent malgré elle, et la signalent sous la forme évanescence, toujours extérieure à elle-même, de l'être sensible »)³ et, dans le même temps, une anticipation des pensées de *L'ordre du discours* (« [...] s'il est vrai que ces séries discursives et discontinues ont chacune, entre certaines limites, leur régularité, sans doute n'est-il plus possible d'établir entre les éléments qui les constituent des liens de causalité mécanique ou de nécessité idéale »).⁴ Dans la conscience que la continuité d'une œuvre

empêche d'en saisir bien des aspérités décisives, *L'archéologie du savoir* propose de prendre une résolution :

- 2 Il faut renoncer à tous ces thèmes qui ont pour fonction de garantir l'infinie continuité du discours et sa secrète présence à soi dans le jeu d'une absence toujours reconduite. Se tenir prêt à accueillir chaque moment du discours dans son irruption d'événement ; [...] Il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence de l'origine ; il faut le traiter dans le jeu de son instance.⁵
- 3 Ce paragraphe d'ouverture comporte quatre citations. Avec 1558 signes de Foucault sur 2847, près de 55 % du paragraphe vient de sources préexistantes. Cette pensée par montage ouvre la tentative de requalifier, ici en recherche-création, une composition sonore produite en 2014 au moment de la célébration du trentième anniversaire de la mort du philosophe, dans le cadre du Festival ManiFeste de l'Ircam.⁶ En intitulant cette œuvre acousmatique *La Voix de Foucault*,⁷ j'exhibais l'hypothèse que la voix de Foucault comporte des plis vocaux révélateurs de certains traits de sa pensée.

- 4 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/filigrane/1863>

Une œuvre acousmatique au lieu d'une « radioscopie »

- 5 L'hypothèse d'une « pensée parlée »⁸ consiste donc à chercher une intrication de la production de la pensée dans la parole, à viser un niveau d'intrication plus dense que ne l'appelle l'idée d'une « pensée musicale ». Bien souvent, cela revient à pointer un modèle mélodique dans l'élan de la pensée et s'en tenir à lui reconnaître un dynamisme argumentatif ou rhétorique qui dépasse le déroulement logique de la pensée, jusqu'à compenser certains défauts de raisonnement. Puisque c'est dans le contrecoup d'une perte de sens que la musique est convoquée comme vertu secondaire d'une forme de discours entendu déficitaire ou fragile dans le fond.
- 6 Cette manière d'interroger la pensée comme déterminant prosodique de la parole pourrait avoir d'autres objets, d'autres supports que la voix de Foucault. Ces questionnements ressortent aussi bien quand la voix de Foucault sonne mentalement à la lecture dite silencieuse de ses livres, là où les sas d'entrée dans le discours donnent lieu à l'approfondissement des tractions qui les ensèrent, sous forme d'accumulation de questions sur tout ce que la prise de parole va devoir prendre la charge. L'énumération déçoit toute aspiration de réalisme, installe même un autre dynamisme. Cette manière de démarrer *Les Mots et les Choses* (1966) interroge, à l'épreuve de la survie de l'énonciateur dans son verbe, dans l'énumération, le statut du monstrueux, du montré, de l'énoncé. C'est dire si des effets de micro-étranglement seront éloquents, révéleront les enjeux du propos de Foucault. Ou, pour le faire entendre, fallait-il commencer par projeter sur ses paroles des continuités stratégiques entre l'élaboration de sa pensée et les particularités rythmiques, mélodiques, timbriques, de sa voix. Que le flux de l'énonciation orale de Foucault soit ainsi supposé révélateur du chemin de sa pensée pourrait vouloir dire que sa pensée s'élabore au cours de sa prise de parole. Le point est discutable, car il est évident que Foucault n'improvise pas ce qu'il dit. Il reste que le flux de ses pensées se place quelquefois sous dépendance de sa projection orale, en ce sens qu'il suit des dénivelés dans des recoins de raisonnements qui, pour être des

recoins, sont bien dessinés par un tracé conceptuel qui tient au parcours de la parole. Et c'est à cet endroit-là que l'œuvre acousmatique semble pouvoir ouvrir un horizon d'écoute. On peut écouter ce qui est dit, mais on peut aussi écouter la manière dont la profération ne va pas laisser indemne la pensée. Si bien que « ce qui est dit » doit aussi s'entendre comme la réponse à « comment il est ici possible de le dire », sans que la question ne se laisse évacuer dans une essentialisation qui retournerait les vérités établies par la profération dans une vérité de la profération unique, admise et sans discussion. À défaut de mobiliser l'archive comme la preuve d'une vérité établie qui veut que le processus oratoire participe de la forme de la pensée, la composition d'une pièce acousmatique permet de décrocher d'une logique probatoire, au profit d'une dynamique exploratoire. Quel allait pouvoir être l'apport aux études foucauldienne d'une exploration artistique des archives sonores du philosophe ?

- 7 À titre de recherche, une création musicale induit plusieurs niveaux de lâcher-prise épistémologique. Si des hypothèses et des questions sont préalables aux manipulations des archives orales de Foucault, l'œuvre sonore n'apporte pas de réponse conceptuellement balisée, mais ouvre un autre régime de représentation desdites questions. En s'engageant dans un régime d'explicitation à même la voix, il est vite apparu dans le phrasé de Foucault – et notamment dans les cours au Collège de France – que le philosophe avait des appuis très prononcés sur certains débuts de phrase. Ces emphases sonnent comme des attaques dont la fonction serait d'ouvrir un nouvel espace d'affirmation et de pensée. La façon dont Foucault dit « Et alors » pourrait passer pour rhétorique. Cependant, quand il enchaîne les attaques, c'est au point que les connecteurs logiques deviennent des éléments de nuances (« C'est plutôt », « Paradoxalement », « Puisque », « Finalement »), comme si Foucault cherche à rebondir. Il peut même lui arriver de détimbrer. Encore une fois, dire qu'il y a une scansion spécifique dans la prosodie de Foucault est d'autant plus faible que cela revient à souligner un phénomène strictement rythmique, comme s'il pouvait affecter l'élocution sans impacter le fond de la pensée, si ce n'est même la forme des raisonnements qu'il exprime. Alors que ce mode de surexposition des connecteurs peut laisser entendre qu'il ouvre des sous-brèches dans la brèche déjà ouverte. Dès lors, le parti pris de la pièce sonore tient dans une réexposition de cet effort de percussion dans la façon de dire, par exemple : « C'est plutôt », « Paradoxalement », « Puisque », « Finalement », comme aussi signifiant, c'est-à-dire significatif. Puisqu'il ouvre un point du raisonnement encore inexploré, alors même qu'il peut être en cours d'une distinction plus générale, il peut faire penser à la structure du dialogue *Le Sophiste* de Platon : on divise un problème en deux solutions, dont une seule est analysée, puis divisée à son tour... À force de créer de la nuance, on ouvre des espaces de pensée sans avoir souci de la structure générale du propos. La collection des connecteurs permet d'aller toujours plus loin dans la nuance, pour pointer des interrogations encore non résolues et, à vrai dire, à peine soupçonnées auparavant. Mais comme je n'ai justement pas fait d'analyse du texte des cours au Collège de France, je ne vais pas m'aventurer plus avant dans cette idée, au risque de lui donner une assise que je ne lui désire pas.

Raisonnement par percussion

- 8 Par exemple, dès le début de *La Voix de Foucault*, on entend le philosophe proférer : « Des discours qui sont considérés comme vrais, qui circulent comme vrais et qui sont

imposés comme vrais. » Il s'agit alors de mieux faire entendre, de souligner la puissance de l'articulation à révéler le mécanisme de la pensée qui projette des discours « considérés comme vrais » dans le constat qu'ils « circulent comme vrais » et l'élan élocutoire qui permet de poursuivre la route du constat jusqu'à déceler qu'ils sont même « imposés comme vrais ». Du fait relativement doux, en tant qu'il est formulé comme une modalité que ces discours sont « considérés comme vrais », au fait plus préoccupant qu'ils sont « imposés comme vrais », Foucault fait entendre que la liaison est produite par un glissement, que la pensée de ce glissement a besoin d'une insistance appuyée dans la parole et que la vérité des discours procède d'un consensus qui tourne à un ordre imposé par le fait d'une circulation dont le constat est tenu de reprendre certains chemins. La pièce permet de faire revenir cette figure de pensée déduite d'une manière de faire percuter la parole : « on ne vit pas, on ne meurt pas, on n'aime pas dans le rectangle d'une feuille de papier » ; « on vit, on meurt, on aime dans un espace quadrillé, découpé, bariolé » ; « des différences de niveaux, des marches d'escalier, des creux, des bosses, des régions dures et d'autres friables, pénétrables, poreuses ».

- 9 Les énumérations peuvent passer pour une fatigue devant la somme des modalités, à force de se sentir appelé à prendre la mesure de ce qui est dit. On entend la recherche d'une justesse rythmique dans la parole – qui doit valoir pour validité. Il n'est probablement pas question de faire porter à la cadence de la parole une responsabilité logique ou de l'investir en garantie. Il ne peut pas être question de remplacer la cohérence du discours par la bonne marche élocutoire de la prise de parole pour cette raison qu'une telle exposition de l'exercice de la pensée nécessite un renouvellement de registre et situe son point de pertinence dans un réajustement permanent redimensionné dans les échelles de la parole en train d'exercer ses délimitations nouvelles – ou jamais réellement obligées de détours aussi longs.
- 10 D'autant que le fait d'envisager la voix de Foucault dans ces spécificités mélodrythmiques, avant même de soumettre le corpus aux outils d'analyse proposés par les chercheurs de l'Ircam, a pu mettre en exergue d'autres spécificités intuitives. Notamment, une sorte de swing foucauldien : avec l'idée que le swing serait un mode de motorisation qui cherche à forcer la binarité conceptuelle à culbuter plus de heurts dans ses fausses fluidités pour arriver à donner valeur de mesure aux contretemps, on arrive à un phrasé qui vient toucher la forme des phrases. Pour prendre un exemple encore très ponctuel : dans le cours sur *Le gouvernement de soi et des autres* (1983), Foucault parle des modalités et techniques du rapport à soi. Et c'est aussi parce qu'une exigence de martèlement phonatoire l'empêche de s'en tenir aux seules modalités classiques et – ou donc ? – le porte à aller jusqu'à un verbe plus appuyé, qu'il lui devient si nécessaire d'insister sur les modalités et techniques du rapport à soi, « ou encore l'histoire de cette pragmatique du sujet dans ses différentes formes ». En faisant entendre qu'il est prêt à manquer de souffle, il souligne par l'essoufflement de sa parole, le caractère antinaturel – alors que nécessaire – de la longueur de ses phrases. Et de ces premiers niveaux d'écoute, de ces éléments spécifiques de la voix de Foucault (ou particulièrement récurrents dans la voix de Foucault), on peut effectivement associer un premier niveau de rapport entre ce phrasé et les éléments électroniques ajoutés à sa voix dans la création sonore : par exemple, l'un des fragments de phrase de Foucault « si vous ne l'envisagez que comme » est tellement syllabisé par le ton qu'il peut faire entendre la manière dont Foucault se laisse prendre aux coups du rythme,

une espèce de swing élocutoire qui peut valoir pour abandon du sens ou élan pour passer à un autre ordre de signification.

- 11 Il reste que je voudrais encore empêcher les remarques strictement formelles comme celle-ci de rester sans suite sur le plan intellectuel, en prenant à témoin une autre réduction. En plus de la réduction par la prosodie (qui consiste à donner un statut strictement rhétorique aux spécificités de scansion ou une seule valeur d'ornement aux effets de la rhétorique orale), il y a encore une forme de réduction quand on inscrit ces appuis dans l'ordre d'une espèce de maniérisme qui n'est jamais aussi appuyé que lorsqu'on entend une forme d'ironie de l'élaboration ou de joie de l'intelligence en train de conceptualiser. Parce qu'en plus de se mettre en tension avec cette joie de l'intelligence, Foucault traque la *libido sciendi*, tant il la fouette un peu plus qu'il ne la touille – quand il dit, par exemple, « Ce que les hommes font quand ils parlent. » C'est là que le geste compositionnel, parce qu'il vient souligner des phénomènes élocutoires, ne peut pas seulement les souligner : en ouvrant un horizon d'écoute qui entend cumuler une attention formelle à la concentration sur le propos, par le fait du cumul, il amplifie en même temps qu'il diffracte le pouvoir de l'élocution. Et c'est aussi la puissance propre de l'écriture radiophonique, de pouvoir projeter le montage de la parole en des séquences dont la dramaturgie peut prendre valeur de recadrage de l'acte de profération et, à travers lui, de l'exposition de la pensée de l'expression.
- 12 Et c'est pourquoi il a fallu faire une part entre ce que l'analyse du corpus pouvait révéler dans un ordre linguistique (l'ordre visé par l'analyse textuelle du discours) et ce que la pièce sonore pouvait se donner en vertu de révélation de la pensée de Foucault à travers ses particularités élocutoires (qui serait de l'ordre de l'exploration expérimentale de la parole). Pour raconter cet écart, il faut détailler les étapes du travail du corpus tel que nous nous les sommes formulées avec les équipes de l'Ircam. Disposant du fonds du Centre Michel Foucault,⁹ l'ampleur du corpus sonore rendait tout dérushing manuel hors de portée. Avec le réalisateur en informatique musicale (RIM) et chercheur Gregory Beller, nous avons d'abord l'ambition de trouver un moyen pour mécaniser le dérushing et isoler automatiquement les tics d'élocution de Michel Foucault. Nous entretenions même le fantasme que la machine puisse dépasser l'imagination humaine et que l'analyse audio permette de mettre en exergue des phénomènes que l'intuition ou l'analyse en temps réel n'identifient pas. Ce qui consistait à viser des facteurs strictement sonores pour sortir des réseaux sémantiques, des lois grammaticales et situer l'analyse à l'échelle de schèmes mélo-rythmiques ou de certaines attaques. Autrement dit, il s'agissait de segmenter les neuf jours d'enregistrements (plus de deux cents heures) en petites cellules de deux ou trois syllabes et d'encoder des descriptions mélodiques de trois ou quatre mots pour repérer des régularités entre les suites.
- 13 Si on applique cet ordre d'intuitions à la lecture des ouvrages de Foucault, on ne se limite plus à ce qui est dit et on commence à guetter comment une dynamique de pensée s'insinue dans l'élan de l'élocution. Par exemple, dans l'introduction de *L'usage des plaisirs*¹⁰ (1984), Foucault ouvre une partie intitulée « Morale et pratique de soi » en développant l'ambiguïté du mot « morale » :
- 14 Par « morale », on entend un ensemble de valeurs et de règles d'action qui sont proposées aux individus et aux groupes par l'intermédiaire d'appareils prescriptifs divers, comme peuvent l'être la famille, les institutions éducatives, les Églises, etc. Il arrive que ces règles et valeurs soient très explicitement formulées en une doctrine

cohérente et en un enseignement explicite. Mais il arrive aussi qu'elles soient transmises de façon diffuse et que, loin de former un ensemble systématique, elles constituent un jeu complexe d'éléments qui se compensent, se corrigent, s'annulent sur certains points, permettant ainsi compromis ou échappatoires. Sous ces réserves, on peut appeler « code moral » cet ensemble prescriptif. Mais par « morale », on entend aussi le comportement réel des individus, dans son rapport aux règles et valeurs qui leur sont proposées : on désigne ainsi la manière dont ils se soumettent plus ou moins complètement à un principe de conduite, dont ils obéissent ou résistent à un interdit ou une prescription, dont ils respectent ou négligent un ensemble de valeurs ; l'étude de cet aspect de la morale doit déterminer comment, et avec quelles marges de variation ou de transgression, les individus ou les groupes se conduisent en référence à un système prescriptif qui est explicitement ou implicitement donné dans leur culture et dont ils ont une conscience plus ou moins claire. Appelons ce niveau de phénomènes la « moralité des comportements »¹¹.

- 15 S'il fallait dégager une structure du raisonnement, il suffirait de relever les amorces de chaque phrase : « Par "morale", on entend... », « Il arrive que ces règles... », « Mais il arrive aussi... », « Sous ces réserves, on peut appeler "code moral"... », « Mais par "morale", on entend aussi... ». Pour Foucault, il ne s'agit pas vraiment de remplacer une définition conventionnelle de la morale pour lui préférer une définition rénovée, plus dynamique. Il s'agit bien de dynamiser le processus définitoire, de retracer le chemin d'épuisement du sens du terme, tout en repartant de ce qu'on entend par « morale » comme ensemble de valeurs proposées. Le choix du terme « proposées » peut même passer pour un terme adouci, une volonté de ne pas aggraver la situation, de se garder de tout délire de persécution. C'est en faisant un constat a minima qu'il va falloir aussitôt remettre du jeu dans l'affirmation et envisager le rapport de ces « valeurs proposées » à leur place dans le discours. Alors, dans le deuxième temps du raisonnement – et en deuxième souffle de l'allocution –, Foucault relève que ces valeurs « proposées » peuvent donner lieu à des formulations explicites. Ce moment permet d'ouvrir un temps qui rend possible, chronologiquement, d'imaginer que ces valeurs se diffusent sans être explicitées, ce qui induit un jeu complexe dans lequel toutes sortes d'interactions sont donc envisageables entre les éléments. Comme souvent, Foucault fait alors une énumération à trois termes, non close : « se compensent, se corrigent, s'annulent sur certains points ». Affirmation douce, suivie d'une correction, puis d'une contre-corrrection. Ainsi découpée, la séquence est ternaire sans être dialectique. Dans une dynamique élocutoire, les trois temps relancent un tour de parole et permettent un nouveau palier. Partant d'un aspect que la définition de principe avait laissé silencieux : la morale par les faits, qui tient au « comportement réel des individus ». Celle-ci est à nouveau déclinée en trois manières : celle « dont ils se soumettent plus ou moins complètement à un principe de conduite », celle « dont ils obéissent ou résistent à un interdit ou une prescription » et celle « dont ils respectent ou négligent un ensemble de valeur ». Ces trois modalités établissent trois rapports aux valeurs proposées, mais dans chaque rapport, il y a des nuances entre les individus. C'est là que nous pouvons nous demander si la profération renforce l'exigence de précaution permanente. En évitant de produire des taxinomies fermées, la profération cherche à couvrir l'ensemble des possibles, mais au lieu de l'épuiser, ouvre chaque fois un nouveau plan de considération, qui sera un nouveau champ de nuances.
- 16 Une autre piste consistait à repérer ce qui se passe avant et après les grandes respirations remarquables ou isoler les fortes accentuations (ce que Gregory Beller

traduit comme un « ambitus intonatif grand » ou une « variation forte de l'intonation »), ce qui pouvait donner des échantillons pas toujours significatifs sur le plan argumentatif. Là où les effets de netteté de scansions se traduisaient comme une résolution dans les canons rythmiques effectivement plus en prise avec les trajets de pensée dessinés par Foucault.

- 17 Sachant que là où je n'ai pas toujours très bien suivi ce que se disaient les chercheurs de l'Ircam quand ils tâchaient de définir les besoins de ce travail, mais là où il me semblait qu'ils approchaient le plus de ce que j'attendais, c'est quand ils ont parlé de clustering non supervisé. Et là où nous avons finalement le plus approché notre ambition, c'est en utilisant le facteur d'oracle : mais qui demande une puissance de calcul tout de même si abondante que nous l'avons appliquée sur une partie restreinte du corpus et, notamment, l'émission de radio de 1964, Rousseau, juge de Jean-Jacques, qui réunit un faisceau d'avantages pour moi. D'abord, la qualité sonore des enregistrements radiophoniques était optimale (par rapport aux cours au Collège de France). Ensuite, l'énonciation de Foucault est à la fois circonstancielle (il est à la radio) et ses partis pris intonatifs y sont plus auctoriaux que dans les entretiens donnés par Foucault (il est, cette unique fois, le producteur de l'émission). Enfin, le propos de Rousseau, juge de Jean-Jacques enserme le poids de la situation d'énonciation sur ce qui peut se dire et permet une réflexivité renforcée entre les paroles isolées et le travail de remontage de ce qui, par la composition, demeure un flux de parole. C'est en développant une combinatoire élémentaire des critères de durée des syllabes et de pitch que nous avons défini un vocabulaire d'une centaine de profils mélo-rythmiques et, en utilisant le facteur d'oracle pour faire de l'extraction de patterns, repéré des régularités discrètes... Le tempo de la pensée¹² tel qu'il est imprimé, frappé, par la voix de Foucault peut s'entendre séparément du déroulé philosophique, dans le sens où il semble indépendant du raisonnement et, par l'autonomie qu'il paraît prendre, éroder sa rigueur.
- 18 Cependant, dans la perspective d'une analyse mécanisée du corpus, les critères auraient pu forcer l'autonomie, l'absolutiser par effet de prélèvement. C'est-à-dire que le niveau d'abstraction dont l'analyse informatique était potentiellement capable se fantasmait dans des registres si exogènes que les algorithmes finissaient par passer pour de mauvais conseillers. Par exemple, la piste qui consistait à repérer les spécificités vocales des moments de sarcasme en procédant à une détection automatique des accents sarcastiques, devant encoder lesdits accents comme à un petit dé-timbrage aigu par trop localisé au lieu d'une joie de l'intelligence, a vite été abandonnée. D'autant que la possibilité ouverte par la détection automatique de disposer d'un échantillon de petits dé-timbrages aigus ne rendait pas pour autant intéressante celle de réaliser une séquence de la pièce sonore dédiée aux petits dé-timbrages. Ce qui ne veut pas dire que la théorie est un mauvais horizon pour une œuvre acousmatique. Au contraire, la théorie voit ses orientations mieux aiguisées par la confrontation à la forme artistique qu'elle peut offrir. Par exemple, une collection d'élangs, de petits éléments de transition dits en l'air, aurait contraint leur exposition à un esthétisme par trop laxiste sur le plan heuristique. À défaut d'offrir des corpus de fragments sonores reliés par un profil mélo-rythmique particulier, la manipulation informatique de corpus oraux a permis de préciser l'intuition de congruences entre des tics d'élocution et des enjeux de dynamiques de pensée. Car c'est aussi dans le deuil d'un dérushage automatique de l'équivalent de neuf jours d'enregistrement que s'est précisée l'ambition de cette pièce

sonore : fouiller les nuances phonostylistiques significatives qui touchent à l'échelle de la construction argumentative de telle ou telle séquence de parole.

- 19 Au-delà de l'accumulation des connecteurs qui indique un rapport de possible saturation de la cohérence logique d'un propos, le maniement de la voix de Foucault a permis d'isoler un phénomène de sérialisation des adjectifs. En additionnant des adjectifs, en les projetant comme synonymes qu'ils ne sont pas toujours *a priori*, Foucault produit des petites constellations de qualificatifs qui suggèrent un rapport contemplatif à ses objets ou, du moins, des moments de suspension dans l'analyse pour observer ce que la description peut permettre d'en dire... Borné, figé, transparent, tranquille. Et quand, à force d'en faire un ressort compositionnel, on a des suites – « capté, disqualifié », « fermé, méprisé, vilipendé »... –, le cumul finit par altérer le régime de gravité qui semblait dominer le choix de mots assez durs. Peu à peu, les fragments de phrase isolés par le montage s'instancient comme autant de commentaires de ce qui est en train d'arriver à la voix de Foucault à l'intérieur de la pièce sonore.

Je pense donc... je bute quand je parle

- 20 Une fois terminée, il apparaît à l'écoute que l'œuvre s'inscrit dans un horizon d'écoute préparé par l'*électroacoustique à texte*. De Pierre Henry à Francis Dhomont, la musique acousmatique a déjà travaillé le texte déclamé, poétique ou théorique, mettant ses manières de travailler le rapport entre parole et musique en balance avec l'histoire du mélodrame. C'est d'ailleurs pourquoi, en présentant le projet de *La Voix de Foucault* à Frank Madlener, le directeur de l'Ircam, j'évoquais ce travail en continuité avec mes précédents « opéras parlés ». ¹³ Mais l'expérience d'écoute de la voix et de la pensée de Foucault dans cette œuvre acousmatique n'est pas à pleine égalité d'enjeux avec, par exemple, l'expérience d'écoute de la voix et de la pensée d'Antonin Artaud dans les *Fragments pour Artaud* de Pierre Henry (France Culture, 1970). En écoutant ces *Fragments pour Artaud*, la philosophe Pauline Nadrigny entend bien que « la composition électroacoustique opère progressivement la dissolution du sens, passant le langage à l'épreuve de la mise en son ». ¹⁴ Elle soutient que
- 21 Henry propose une œuvre dont les procédés formels sont au service du bruitage de la langue et non d'une intelligibilité musicale – du moins les plans sont-ils ici indissociables. Le texte d'Artaud n'est pas que l'occasion d'une reprise, il est le point de départ d'une démarche musicale singulière. ¹⁵
- 22 Pour saisir l'articulation entre le texte d'Artaud (dit par François Dufrêne et des comédiens anonymes), Pauline Nadrigny mobilise un extrait de *L'écriture et la différence* (1967) de Jacques Derrida qui vise dans la dimension glossolalique des vociférations d'Antonin Artaud, pour y saisir une bascule dynamique entre un avant et un après l'articulation du sens :
- 23 La glossopoièse, qui n'est ni un langage imitatif ni une création de noms, nous reconduit au bord du moment où le mot n'est pas encore né, quand l'articulation n'est déjà plus le cri mais n'est pas encore le discours, quand la répétition est presque impossible, et avec elle la langue en général : la séparation du concept et du son, du signifié et du signifiant, du pneumatique et du grammatic, la liberté de la traduction

et de la tradition, le mouvement de l'interprétation, la différence entre l'âme et le corps, le maître et l'esclave, Dieu et l'homme, l'auteur et l'acteur.¹⁶

- 24 Derrida n'est donc pas loin d'idéaliser un état préarticulé du langage, à la manière de Rousseau. Sinon qu'à suivre les raisonnements de Foucault dans *La liberté coupable* (1964), Rousseau n'a cessé de se replier dans l'espoir que le retour au langage antérieur l'amènerait à renouer avec un état prégrammatique de la conscience. À l'échelle de *L'écriture et la différence* (qui s'ouvre sur « Cogito et histoire de la folie »), il semble que l'intérêt de Derrida pour la « glossopoièse » prolonge la dispute avec Foucault, au sujet d'une phrase de Descartes qui, dans les *Méditations métaphysiques* (1641), met à distance ceux qui viendraient à douter de leur bon sens : « Mais quoi ? ce sont des fous, et je ne serais pas moins extravagant si je me réglais sur leurs exemples. » Alors que Foucault en fait l'emblème de la coupure de l'âge classique entre la raison et la folie dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Derrida plaide pour qu'elle puisse elle aussi tenir d'une divagation, sans que raison et folie ne se trouvent si exclusives l'une de l'autre. Mais si la folie est donc l'histoire d'une entrée problématique de l'expression dans la parole rationnelle et policée, la dispute Derrida-Foucault peut trahir deux politiques expressives antagonistes. Deux ans après *L'écriture et la différence* de Derrida, Foucault publie *L'archéologie du savoir*, où il est très tôt souligné que : « Le discours manifeste ne serait en fin de compte que la présence répressive de ce qu'il ne dit pas. Et ce non-dit serait un creux qui mine de l'intérieur tout ce qui se dit. »¹⁷ Puis, Foucault ajoute :
- 25 Il faut renoncer à tous ces thèmes qui ont pour fonction de garantir l'infinie continuité du discours et sa secrète présence à soi dans le jeu d'une absence toujours reconduite. Se tenir prêt à accueillir chaque moment du discours dans son irruption d'événement. [...] Il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence de l'origine ; il faut le traiter dans le jeu de son instance.¹⁸
- 26 À quoi, Derrida avait pratiquement répondu par anticipation dans *L'écriture et la différence* :
- 27 L'archéologie, fût-elle du silence, n'est-elle pas une logique, c'est-à-dire un langage organisé, un projet, un ordre, une phrase, une syntaxe, une « œuvre » ? Est-ce que l'archéologie du silence ne sera pas le recommencement le plus efficace, le plus subtil, la répétition, au sens le plus irréductiblement ambigu de ce mot, de l'acte perpétré contre la folie, et ce dans le moment même où il est dénoncé ? Sans compter que tous les signes à travers lesquels Foucault se fait indiquer l'origine de ce silence et de cette parole coupée, de tout ce qui aurait fait de la folie cette parole interrompue et interdite, interloquée, tous ces signes, tous ces documents sont empruntés, sans exception, à la zone juridique de l'interdiction.¹⁹
- 28 À l'écoute de la voix de Foucault dans les archives sonores, la vitalité de raisonnement peut prendre le pas sur les points d'arrêt de ses thèses ou sur ce que fixe sa définition de la folie à la lecture de Descartes. Cela pourrait valoir pour Derrida : en suivant une ligne de pensée, le philosophe suit une ligne prosodique. Et il peut sembler au bord de décrocher de la première au moment même où on l'entend s'accrocher à la seconde. En manipulant la voix de Foucault de manière complètement diachronique, il apparaît que des plis vocaux sont communs à plusieurs de ses travaux. Que ceux-là portent sur l'internement, sur le savoir, sur la prison ou sur l'histoire de la sexualité. Par-delà la variété des thématiques, Foucault manifeste des plis de pensée, des façons de penser qui s'incorporent dans la tension de profération qu'occasionnent ses diverses prises de

parole. Pour tenter de le faire entendre par l'écrit, voici la transcription d'un extrait de *La Voix de Foucault* :

- 29 Il est probable que chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe. Voici ce que je veux dire. --- D'une façon d'ailleurs pathétique, un peu incohérente, contradictoire. --- C'est-à-dire que. --- Je cesse d'être léger, impondérable, etc. Je deviens chose. --- Architecture fantastique et ruinée. --- Or, d'une façon très curieuse, c'est-à-dire --- Non, vraiment, il n'est pas besoin de magie ou de féerie, il n'est pas besoin d'une âme ni d'une mort pour que je sois à la fois opaque et transparent, visible et invisible, vie et chose. --- Même et surtout. --- Bien, si vous voulez, on pourrait parler --- un peu de temps vient de passer --- que l'enseignement avait presque pour fonction de montrer combien le savoir est déplaisant, triste, irritant, merdique, moi je trouve que c'est un tour de force. Et ce tour de force avait certainement sa raison d'être. Il faudrait savoir pourquoi est-ce que notre société a tellement intérêt à montrer que le savoir est triste ? Peut-être précisément à cause du nombre de gens qui sont excités de savoir. --- Non, non, non. --- Vous savez. --- Être persécuté, c'est avoir un certain rapport au langage, c'est ne pas pouvoir user de la première personne, ne pas pouvoir dire « je » sans éprouver ce « je » comme ouvert, comme fracturé par les autres, par eux, par tous ces « ils » qui m'entourent. --- Il a fallu ce moment de dispersion pour retrouver le langage spirituel. --- Dire ce qu'on est et qu'on a toujours été --- des mots qui ne soient rien d'autre que cette existence rendue enfin visible à tous ceux qui veulent bien voir. --- Si bien qu'on a affaire à un étrange dialogue où nul n'accepte de parler, où nul ne veut prêter l'oreille --- un dialogue dont les échanges flottent comme des fragments de langage qui n'auraient ni origine ni adresse. Ce sont en quelque sorte des confessions à l'état de turbulences abstraites. --- Pourtant --- Il y a pour soutenir ce langage. --- Et maintenant, le jeu du dialogue peut s'établir. --- D'un côté. --- Et puis de l'autre --- Et à vrai dire, au moment où s'ouvre le dialogue. --- Ses esquives, ses vertus sous des vices supposés. --- À ce point, le virage commence à pivoter sur lui-même. Et ceci par les vertus propres du langage. --- Je n'ai pas été le premier, vous pensez bien, à essayer de voir ce qu'il y avait à l'extérieur. Il y a eu des gens qui n'étaient pas structuralistes eux non plus, qui étaient même jusqu'à un certain point anti-structuralistes et qui pensaient se poser la question des bords extérieurs : qu'est-ce qu'il y a à l'extérieur du discours ?
- 30 « Des fragments de langage qui n'auraient ni origine ni adresse », « des confessions à l'état de turbulences abstraites » font planer un climat réflexif quant à l'éclatement de la continuité discursive,²⁰ la mise en pièces de la parole induite par l'utilisation d'archives orales dans une œuvre acousmatique. Et alors que la partie musicale peut épouser le rythme,²¹ elle va dans *La Voix de Foucault* jusqu'à doubler des paroles coupées pour jouer avec l'idée que des structures prosodiques sont à l'œuvre (malgré le rapport ouvertement distant de Foucault au structuralisme). « D'un côté », [*doublure musicale d'une parole exhibée absente du montage*] « Et puis, de l'autre »... L'imitation rythmique de ce qu'il dirait à ce moment-là se veut beaucoup moins une essentialisation du non-dit²² qu'une manière de faire sonner un état de fait (de quasi-identification de Foucault à Rousseau) : la parole peut tourner à vide à l'intérieur d'une disjonction dont l'issue foucauldienne est souvent dans l'annulation de la promesse dialectique qu'elle aurait pu produire.
- 31 En donnant à la musique une ambiance de narrativité qui remplace la narration, la parole fait de la musique une paraphrase à vide de l'idée que « Le discours manifeste ne serait en fin de compte que la présence répressive de ce qu'il ne dit pas. Et ce non-dit

serait un creux qui mine de l'intérieur tout ce qui se dit ». ²³ La musique met la situation énonciative en exergue, la donne à réfléchir tout en exhibant les ficelles du style acousmatique comme des fétiches d'une « volonté de savoir » prise au jeu de ses engrenages.

Conclusion : le montage d'une pensée du montage

- 32 Il reste que le montage d'une voix parlée affirme un jeu avec le dire originel. Par exemple, il y a dans *l'Histoire de la sexualité* (1984) un rapprochement récurrent, parce que structurant, entre l'ordre du social et l'ordre du sexuel. Et parce qu'il est récurrent et structurant, Foucault fait plusieurs fois le lapsus de dire « sexuel » au lieu de « social ». En rapprochant ou en mettant en scène ce genre d'aléas d'élocution, le geste compositionnel prend le risque de rester au rang de l'anecdote, de l'accident prosodique. Ce qui ne veut pas dire que cela aurait été complètement stérile, d'autant que je ne veux pas dire que les anecdotes ne veulent rien dire. Au contraire, cela peut consister à exciter comme les pointes rhétoriques des recoins de l'élocution foucauldienne, entendues comme impensées, peuvent devenir réflexives et pensantes dès qu'on vient en souligner une part comme rhétoriquement structurelle.
- 33 C'est donc là que la composition de la pièce commençait à se connecter en propre à la voix de Foucault, en rendant certains procédés strictement rhétoriques, justement très révélateurs des plis argumentatifs propres à Foucault. Quand il dit, par exemple, « Il y a vraisemblablement dans toute culture, dans toute civilisation, dans toute société », et qu'il se reprend aussitôt « Il y a, en tout cas, dans notre culture, dans notre civilisation et dans notre société » avec une assurance comme renforcée par l'effet de resserrement de la focale, l'accompagnement musical que lui adjoint la pièce sonore se donne le pouvoir de relever la dynamique, mais aussi de connoter la dynamique, de lui donner une couleur.
- 34 Autrement dit, on ne trahit pas la pensée de Foucault en procédant à des coupes et à du montage de ses dires à partir du moment où l'on commence à saisir que sa pensée procède elle-même de coupes et de montage. D'où le parti pris, finalement, d'utiliser des moments qui recourent thématiquement ces façons de manipuler la voix de Foucault, c'est-à-dire les moments où Foucault parle du discours, des tensions énonciatives à l'œuvre dans le langage. Au point de donner à la pièce sonore un chapitrage, en six parties : Grammatiser, Savoir, Articuler, Immerger, Discourir et Persécuter. Cela semble annoncer une variation dans la coloration dramaturgique de l'acte de parole. Mais il s'agit moins de thèmes que de grilles de manipulation de la voix de Foucault et, par elle, de la volonté de dire.
- 35 Pour finir, à propos de ce passage entre l'ampleur de l'exploration et les partis pris de composition, il faut dire que cela joue à plusieurs niveaux de la composition. Pour générer les sonorités électroniques, en suivant l'encodage de la voix de Foucault au format MIDI, on peut obtenir des textures animées, jolies, intéressantes, mais qui projettent un onirisme. Cette écoute rêveuse semble promettre une vérité du discours spécifiquement sonore, que seule une écoute de la musique évaporée de sa tension au verbe permettrait d'approfondir. Or l'idée que l'enrobage de la parole par la musique constituerait une vérité propre me faisait l'effet d'une fausse promesse. La stratégie pour résoudre cet écueil d'enrobage pouvait alors être de randomiser le maximum des paramètres : le rythme, le timbre, sa brillance. Par la multiplication des plans, on

pouvait pluraliser les niveaux de connotation : Max Apps (« Bow a string ») nous a permis, par exemple, de faire entendre l'évolution de l'aridité du débit (à défaut de la voix) et ce qu'elle peut suggérer d'évolution de ce qui serait, dès lors, quelque chose de l'ordre de l'aridité énonciative, voire l'aridité argumentative. Le problème, à ce moment-là, c'est qu'au moment où on travaille la hauteur en notes, on entre dans un discours mélodique qui prend sa part sur le travail de suggestion plus spécifiquement timbrique. C'est-à-dire que les paramètres sont en rivalité quand il s'agit de venir les charger d'une connotation avec vocation plus ou moins théorique. De même, le niveau de réaction entre l'élément excitant et l'élément excité peut se révéler plus ou moins parlant en tant qu'il est plus ou moins engagé comme discours musical, au risque de s'en tenir à l'ordre de l'effet sonore. Car il est apparu que le choix de timbres assimilables à des instruments acoustiques familiers de musiques dites « savantes » ne fournit pas la même connotation narrative que le choix de timbres synthétiques. Nous disons « narrative » comme si une présence musicale conférait à la diffusion des archives le statut d'un récit. De sorte que le travail de composition, une fois les matériaux instrumentaux générés, consistait à re-tisser une trame en tension, en dialogue, avec les phénomènes énoncés, pour effectivement faire entendre la pensée de coupes induite par la voix de Foucault.

BIBLIOGRAPHIE

- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses* [1966]. Gallimard, 1995.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir* [1969]. Gallimard, 1996.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité - 2 L'usage des plaisirs* [1984]. Gallimard, 1997.
- Foucault, Michel. *L'ordre du discours* [1971]. Gallimard, 2003.
- Loraux, Patrice. *Le tempo de la pensée*. Seuil, 1993.
- Macé, Pierre-Yves. *Musique et document sonore : enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*. Presses du réel, 2012.
- Nadrigny, Pauline. « Voix d'Antonin Artaud ». In *Orphée dissipé*, dir. David Christoffel. Presses du Septentrion, 2018.
- Noudelmann, François. *Penser avec les oreilles*. Max Milo, 2019.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*. Armand Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », 1962.
- Velasco-Pufleau, Luis. « Le trésor de la langue : un entretien avec René Lussier ». *Circuit. Musiques contemporaines* 28, n° 3 (2018) : 65-70. <https://doi.org/10.7202/1055195ar>.

NOTES

1. Institut Mémoires de l'édition contemporaine.
2. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir* [1969] (Gallimard, 1996), 36.
3. Michel Foucault, « Introduction », in Jean-Jacques Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues* (Armand Colin, coll. « Bibliothèque de Cluny », 1962). In *Dits et écrits*, t. 1, texte 7 (Gallimard, 1994), 180.
4. Michel Foucault, *L'ordre du discours* [1971] (Gallimard, 2003), 60-61.
5. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 36-37.
6. Institut de recherche et coordination acoustique/musique.
7. L'œuvre est accessible et téléchargeable sous une licence Creative Commons sur : <https://doi.org/10.5281/zenodo.10720949>.
8. Syntagme développé en 2016 dans le cadre de l'Institut du Tout-Monde, à l'invitation de François Noudelmann qui était alors en cours d'écriture de *Penser avec les oreilles* (Max Milo, 2019).
9. Suite à un échange avec Philippe Artières initié par Yoann Thommerel à l'IMEC.
10. Le deuxième volume de *l'Histoire de la sexualité*.
11. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité - 2 L'usage des plaisirs* [1984] (Gallimard, 1997), 36-37.
12. En référence au travail de Patrice Loraux, *Le tempo de la pensée* (Seuil, 1993).
13. Pour consulter l'intégralité de mes opéras parlés, voir <http://dcdb.fr/>.
14. Pauline Nadrigny, « Voix d'Antonin Artaud », in *Orphée dissipé*, dir. David Christoffel (Presses du Septentrion, 2018), 221-222.
15. *Ibid.*
16. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Gallimard, 1967), 352.
17. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 36.
18. *Ibid.*, 36-37.
19. Derrida, *L'écriture et la différence*, 57.
20. Dans une même minute de la pièce sonore, on peut entendre jusqu'à cinq ou six sources et autant de thèmes de réflexion que Foucault a pu aborder.
21. À la manière du coffret *Le trésor de la langue* de René Lussier (1989) ou des *Voices and piano* de Peter Ablinger (1998) au sujet desquels je renvoie à l'entretien de Luis Velasco-Pufleau avec René Lussier paru dans *Circuit, musiques contemporaines* 28, n° 3 (2018), <https://doi.org/10.7202/1055195ar> et à la thèse de Pierre-Yves Macé, *Musique et document sonore : enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines* (Presses du réel, 2012).
22. Voir le thème de la « troisième oreille » dans François Noudelmann, *Penser avec les oreilles* (Max Milo, 2019), 235 et s.
23. Foucault, *L'archéologie du savoir*, 36.

RÉSUMÉS

Par la restitution du processus de composition de la pièce *La Voix de Foucault* (produite dans le cadre du festival ManiFeste 2014), l'auteur et compositeur cherche à approfondir le lien entre les plis vocaux du philosophe et ce qu'ils actualisent des enjeux de sa pensée. Au lieu d'être une extension du corpus écrit, les archives sonores de Foucault deviennent un terrain de jeu d'élaboration et d'interrogation du lien entre projection de la parole et production de la pensée.

Through the restitution of the compositional process of the piece *La Voix de Foucault* (produced as part of the 2014 ManiFeste festival), the author and composer seeks to deepen the link between the philosopher's vocal folds and what they actualize of the stakes of his thought. Rather than being an extension of the written corpus, Foucault's sound archives become a playground for elaborating and questioning the link between the projection of speech and the production of thought.

INDEX

Mots-clés : Foucault, art radiophonique, mélodie vocale, empreinte vocale, pensée parlée

Keywords : Foucault, radioart, speech melody, voice print, spoken thought

AUTEUR

DAVID CHRISTOFFEL

David Christoffel est poète et compositeur, homme de radio et docteur en musicologie de l'EHESS. Il est l'auteur d'une quinzaine d'opéras parlés, d'une vingtaine de livres de poésie et d'une poignée d'essais sur la musique. Ancien chroniqueur pour France Musique et producteur pour France Culture, il est correspondant musical pour Espace 2 (RTS) et produit le programme *Metaclassique* diffusé sur une centaine de radios associatives et sur La Première (RTBF). Il enseigne à l'ENS d'Ulm, à Telecom Paris, au CNSMDP et dans diverses universités (Sorbonne, Paris-8, Tours, Évry, Saint-Étienne). Ses travaux sont recensés sur le site <http://dcdb.fr/>.

L'archive sonore, moteur pour une création située

The sound archive, a driving role for situated creation

Corsin Vogel

- 1 Dans son acception habituelle, l'archive sonore est depuis moins de deux siècles constituée de captations à destination scientifique de conservation, de consultation et de recherche sur l'histoire de notre humanité. Elle est stockée sur divers supports dans d'innombrables sites, en France par exemple, à l'Institut National de l'Audiovisuel (INA), à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), ou encore au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (Mucem). En 1952, dans une archive sonore de l'INA, Pierre Schaeffer la définit comme le « temps retrouvé » : « à côté du temps qui passe, [...] il y a le temps passé [...]. Ce temps perdu [...] est tout entier contenu dans des réservoirs de temps retrouvé qu'on appelle des discothèques ».
¹ Mais l'utilisation de ces enregistrements sonores peut être bien plus variée, liée à une culture donnée :² servir de matériau pour produire ou alimenter interviews et documentaires radiophoniques, fournir les *rushs* pour des créations en *field recording* et des ambiances de films, ou encore venir nourrir des compositions musicales de tous genres. Afin de questionner la notion d'archive dans une visée compositionnelle, je décris dans cet article de quelle façon je circonscris le terme d'archive sonore et comment j'appréhende l'archive dans ma propre démarche artistique.
- 2 Je considère comme archive tout objet sonore enregistré dans notre environnement, ainsi que toute composition musicale d'ores et déjà mixée et éditée sur support. Le présent article concerne donc une démarche artistique où tout enregistrement sonore, au moment de sa mise à disposition du public, devient potentiellement archive : matière prête à être découverte, appréciée, critiquée, mais également manipulée, réinterprétée, déstructurée et reconstruite. Cela englobe évidemment tous les enregistrements ethnologiques au sens large, tous les matériaux de captation de notre environnement réel, ainsi que les documentaires, fictions et créations sur tous supports finalisés par les artistes, réalisateurs, scénographes, mixeurs... Dès lors, les très

nombreuses reprises, par d'autres artistes, de pièces musicales ou de théâtre, entrent aussi dans ce cadre où l'archive est matière à (re-)création.

- 3 À partir de plusieurs exemples de re-compositions sonores et d'installations contextualisées, associées à des espaces et des temporalités déterminés, je vais questionner les processus de création mis en œuvre dans la réappropriation d'archives sonores, entre textures et apports sémantiques, entre espaces et territoires, entre frontières perceptives et ambiguïtés de sens, et décrire ma façon d'appréhender la création dans « l'écho de la patine du temps qui résonne ». ³ Nous aborderons ici ces processus compositionnels sous trois angles, correspondant à trois approches complémentaires de mon utilisation sonore de l'archive : un usage littéral de l'archive sonore avec son contenu sémantique originel, un usage plus abstrait par la transformation radicale du son, et un usage mixte, intermédiaire, qui joue avec nos frontières perceptives.

Composer à partir d'archives sonores

- 4 Partant de la définition assez large pour laquelle tout enregistrement fixé sur support, y compris monté, mixé et édité, peut être considéré comme archive sonore, il devient intéressant de concevoir cette dernière comme une matière première à malaxer pour *situer* ou *resituer* un contexte culturel, historique, territorial et esthétique. Créer à partir d'archives sonores suppose par conséquent de composer avec un matériau existant qui dispose de sa propre épaisseur historique, ainsi que de caractéristiques sonores et plastiques qui colorent déjà d'une façon particulière les contenus véhiculés par ces documents. On pense aux caractéristiques acoustiques d'enregistrements du début du XX^e siècle, époque aux technologies audio encore limitées, qui filtrent le spectre sonore de façon importante et lui confèrent à l'écoute un caractère d'ancienneté. Dans le cadre d'un projet de recherche collectif sur le *remastering* de sons anciens pour leur diffusion sur CD-Audio, je me suis intéressé en 2005 à la voix du chanteur lyrique Enrico Caruso, dont les nombreuses rééditions d'une même archive sonore datant de 1907 donnent des résultats sonores très différents. ⁴ La captation avait été effectuée dans une chambre d'hôtel, en une seule prise monophonique à travers le pavillon d'un gramophone, et gravée directement sur un disque recouvert de gomme-laque. Lors de la réédition de l'enregistrement sur support numérique se sont posées de délicates questions d'équilibre du son, de confort d'écoute et de modernisation du son analogique monophonique, pour un public ayant vécu les passages successifs à l'ère de la stéréophonie, puis à celle de l'audio numérique. Certains éditeurs ont ainsi adopté des directions artistiques audacieuses, *projetant* par exemple Caruso et ses musiciens dans l'acoustique d'une salle de concert, par un traitement stéréophonique et l'ajout de réverbération, modifiant par la même occasion, pour ce document d'archive, les repères perceptifs spatiaux et temporels des auditrices et auditeurs. De fait, dès qu'il y a modification d'une captation sonore – qui constitue déjà en soi une abstraction du monde réel perçu –, il s'opère un changement dans les représentations mentales des individus. ⁵ Le caractère historique et contextuel intrinsèque à l'archive sonore peut donc aisément être manipulé et je vais m'attacher à décrire certaines de ces transformations qui permettent de *jouer* avec nos imaginaires et nos frontières perceptives.

Intégration littérale de l'archive sonore

- 5 À l'instar des documents anciens abordés précédemment, l'utilisation « telle quelle » d'extraits d'une archive sonore, avec leurs contenus sémantiques et émotionnels intrinsèques, permet de les intégrer dans une nouvelle création en travaillant avec les représentations mentales premières véhiculées par ces morceaux d'archive. Cette pratique est courante dans les traditions populaires et il s'agit alors d'« emprunts », de *samples*, échantillons prélevés dans des œuvres plus anciennes. Les exemples de références à des voix historiques sont innombrables, notamment dans les musiques urbaines comme le rap. Il est possible, par exemple, de retrouver la voix du pasteur et militant afro-américain Martin Luther King Jr. chez de nombreux artistes musiciens : Michael Jackson dans *HIStory*,⁶ Common feat. will.i.am dans *I have a Dream*,⁷ ou encore Bakermat dans *One Day*.⁸
- 6 Dans mon propre travail de création, les emprunts de voix historiques sont toujours en relation avec le contexte de déploiement de l'œuvre. Je présenterai ici deux de mes installations sonores : *Tra Stampa et Paris*⁹ (2016), créée dans l'atelier du sculpteur et peintre Alberto Giacometti (1901-1966) à Stampa, dans les Grisons suisses ; et *Lire Freud... Écouter Freud*¹⁰ (2012), présentée dans la bibliothèque Sigmund Freud, à Paris.

Le souvenir de voix célèbres

- 7 *Tra Stampa et Paris* propose des extraits de la voix d'Alberto Giacometti en italien et en français, issus d'archives sonores radiophoniques et télévisuelles.¹¹ La voix du sculpteur dans son atelier a une portée particulière, résonnant dans l'espace occupé par le sculpteur lui-même un demi-siècle plus tôt. Cette présence sonore de Giacometti au milieu de ses propres meubles confère au lieu une nouvelle dimension, une réactivation du passé par le son, une intimité qui nous immerge davantage dans la perception sensible de l'atelier à l'époque où l'artiste y travaillait, entouré d'œuvres de son père Giovanni. Les phrases prélevées dans les archives, puis réordonnées selon un choix personnel de narration, ont pour fonction non seulement de faire sonner la voix de l'artiste dans son propre atelier, mais également de donner des éléments de compréhension de sa démarche créative, de ses questionnements, de son rapport à la vie parisienne, puisqu'il partageait son temps entre Paris et les Grisons en Suisse.
- 8 Dans le cas de *Lire Freud... Écouter Freud*, il s'agissait de *faire vivre* la voix du neurologue autrichien Sigmund Freud (1856-1939) au milieu de ses propres ouvrages et dans un espace dédié à la psychanalyse. S'il n'a pas précisément fréquenté ce lieu, la référence à sa voix dans une bibliothèque qui lui est dédiée a également une portée singulière permettant de découvrir une autre facette du personnage : sa propre voix, dans l'unique enregistrement connu de Freud, réalisé par la BBC à Londres en 1938. Il s'agit là d'un matériau brut qui possède d'emblée un important pouvoir de fascination et d'interprétation et que j'ai voulu soumettre à la libre appropriation de chaque visiteur et visiteuse de la bibliothèque. L'installation sonore constitue donc une réflexion sur la notion d'interprétation, en respectant scrupuleusement la temporalité de la prosodie de Freud et en utilisant comme unique matériau sonore l'intégralité de l'enregistrement de la BBC. La voix, très distincte et présente au début de la pièce, restituée avec le timbre de l'enregistrement d'époque, glisse petit à petit vers une musicalité plus abstraite, tout d'abord par une démultiplication et une aliénation de la

voix et du langage, puis par des transformations plus radicales venant métamorphoser le discours en une suite d'objets sonores étranges qui laissent libre cours au surgissement des images et des associations. Dans une dernière partie, la voix s'est finalement *épurée* jusqu'à ne plus devenir qu'un unique instrument, un sifflement, dont la prosodie reste celle du psychanalyste, mais dont la matérialité a donné naissance à une musique et une poésie minimalistes – j'aborderai ce dernier point plus précisément dans la troisième partie de l'article.

Réécrire notre environnement sonore

- 9 Cependant, les emprunts auxquels je procède ne sont pas nécessairement liés au contenu sémantique et au timbre d'une voix. Ils peuvent être tout aussi bien liés à un environnement naturel ou urbain, à des animaux, permettant aux auditrices et auditeurs de réactiver des représentations mentales en mémoire, selon la destination de l'œuvre : *in situ* ou sur simple support audio. Cette pratique a été largement développée par d'autres artistes, comme par exemple Jim Fassett dès 1960. Directeur artistique de CBS (Columbia Broadcast System), il compose, avec son collaborateur technicien radio à CBS Mortimer Goldberg, *Symphony of the Birds*,¹² à partir d'archives d'enregistrements d'oiseaux réalisés par Jerry et Norma Stillwell dans les années 1950 et publiées sous forme de trois disques vinyles *Bird Songs of Dooryard, Field and Forest, No. 1, 2 & 3*.¹³ Si les sons d'oiseaux y sont clairement identifiables, l'utilisation de traitements sonores tels que des changements de hauteurs et des ralentissements, ainsi que des jeux de spatialisation stéréophonique, rapprochent l'œuvre de la musique concrète. Je reviendrai sur cet exemple inspirant plus tard dans cet article.
- 10 Pour ma composition *Borgonovo via Paris*¹⁴ (2007), pièce mixte en cinq mouvements, pour support enregistré, voix, guitare et électronique, j'ai effectué des enregistrements dans différents lieux parcourus par Alberto Giacometti de son vivant. Ils viennent ponctuer et enrichir un texte extrait de son livre posthume *Paris sans fin*,¹⁵ interprété par la comédienne Claire Chaufour. Ainsi, par exemple, je donne à entendre le cimetière de Borgonovo à Stampa où Giacometti repose, le boulevard de l'Hôpital à Paris où il se promenait, ou encore le train entre Coire et Paris – avant son remplacement par le TGV – qu'il empruntait chaque année pour rentrer au pays. Si certaines captations sonores ont été réalisées spécifiquement pour cette œuvre (la porte du cimetière, le train en gares de Coire et de Paris gare de l'Est), devenant de fait des archives sonores, d'autres enregistrements (le boulevard de l'Hôpital) sont issus d'archives liées à mes travaux de recherche réalisés dans le cadre d'une thèse de doctorat sur les ambiances sonores urbaines.¹⁶ *Borgonovo via Paris* associe à la guitare et à la voix des sons d'archives réutilisés tels quels, ou d'autres ayant subi des traitements sonores (étirements, ralentissements, filtrages).
- 11 En prolongeant ce travail de recontextualisation d'archives, je me suis aussi régulièrement attaché à rendre sonores des écrits publiés, autre forme d'archive, comme dans l'exemple précédent. Avec l'installation *Immer weiter in die Ferne sehen / Voir au loin, toujours plus loin*¹⁷ (2023) présentée dans le cadre de la triennale d'art contemporain de Pontresina en Suisse, je tenais à restituer un écrit de jeunesse de Marcel Proust, relatant son voyage en 1893 dans les Grisons, plus précisément sur l'Alpe Grüm, en compagnie de son ami Louis de la Salle. Proust écrit à propos de ce séjour :

- 12 À côté de nous, des glaciers étincelaient. À nos pieds des torrents sillonnaient un sauvage pays d'Engadine d'un vert sombre. Puis, une colline un peu mystérieuse ; et après des pentes mauves entrouvraient et fermaient tour à tour une vraie contrée bleue, une étincelante avenue vers l'Italie.¹⁸
- 13 Dans ce haut lieu touristique que constitue l'Alpe Grüm en Haute-Engadine, située sur la ligne de chemin de fer classée au patrimoine culturel de l'Unesco, quelques mots clés du texte de Proust sont affichés le long d'un sentier, comme autant de gares aux noms évocateurs (figure 1). Ils conduisent le public à une installation, sculpture sonore constituée de trois tubes, comme une longue-vue orientée vers l'Italie, dont les deux tubes externes sont équipés de haut-parleurs et restituent le texte de Proust en cinq langues : allemand, italien, français, anglais et japonais (figure 2). Les voix, tout d'abord bien distinctes, se mêlent ensuite de plus en plus pour aboutir progressivement à une sorte de Babel sonore. Dans cette installation, l'archive sonore à caractère historique est absente car il n'existe pas d'enregistrement de la voix de Marcel Proust, à la différence d'Alberto Giacometti ou de Sigmund Freud. Mais la démarche reste la même, l'écrit de Proust étant réinterprété dans différentes langues pour être restitué au public *in situ*, avec 130 ans de décalage : elle me permet de proposer une réflexion sur la perception du lieu, l'Alpe Grüm, son évolution avec l'arrivée du chemin de fer en 1911, et sur nos capacités à « repenser les destinations », qui était l'intitulé de la thématique de la triennale d'art contemporain 2023.

Figure . Installation sonore *Immer weiter in die Ferne sehen / Voir au loin, toujours plus loin*, vue générale. Alpe Grüm, Suisse, 2023



Photo Corsin Vogel

Figure . Installation sonore *Immer weiter in die Ferne sehen / Voir au loin, toujours plus loin*, vue depuis la diffusion stéréophonique. Alpe Grüm, Suisse, 2023



Photo Corsin Vogel

- 14 L'utilisation de l'archive comme base de création prend donc ici un aspect multiforme, sous forme textuelle et sonore, enregistrements réalisés à partir d'un support écrit.

Intégration abstraite de l'archive sonore

- 15 Une autre forme d'utilisation de l'archive sonore consiste en sa transformation radicale, par l'intermédiaire d'un traitement conséquent du signal acoustique, avec perte complète des repères perceptifs liés au contenu du document audio, en ne conservant ainsi qu'un lien conceptuel à l'archive sonore. Ces modifications sonores rendent l'archive plus difficile à déceler si elle n'est pas clairement désignée et signalée par l'auteur, car elle devient totalement méconnaissable. Mais le fait même d'utiliser une archive comme matière première, parfois exclusive, pour la réalisation d'une nouvelle création sonore, confère d'emblée à cette œuvre une épaisseur qui contient le sens originel véhiculé par l'archive.
- 16 Dans l'installation *Sotto l'Atelier*¹⁹ (2016), réalisée dans le sous-sol de l'atelier d'Alberto Giacometti (figure 3), j'ai retravaillé la voix du sculpteur issue d'archives radiophoniques pour la transformer en sons abstraits qui peuvent être perçus tantôt comme les doigts de l'artiste travaillant la glaise, tantôt comme un orage naissant au-dessus de la vallée, et ainsi proposer une composition sonore qui permette au public de se projeter dans « une nouvelle perception de l'espace, une autre réalité ».²⁰

Figure . Installation *Sotto l'Atelier*, diffusion en format audio 5.1, avec sur l'image un sonagramme de la voix d'Alberto Giacometti représentant visuellement l'archive utilisée pour la composition. Atelier Giacometti, Stampa, 2016



Photo Corsin Vogel

- 17 Il peut alors devenir particulièrement intéressant de travailler des créations avec de fortes contraintes compositionnelles, tel l'usage exclusif d'une archive sonore pour une nouvelle pièce. En effet, l'exercice de style qui consiste à créer une œuvre musicale à partir de presque rien, d'une simple impulsion acoustique, à savoir un clic analogique et un clic numérique comme dans ma pièce électroacoustique *Rencontre du troisième clic #Évolution*²¹ (2009), peut s'avérer riche et ludique. Mais lorsque du sens est véhiculé à travers la voix d'une personne retrouvée dans une archive, utiliser cette mémoire sonore comme matériau exclusif constitue également une forme d'hommage à cette personne.
- 18 Un demi-siècle plus tôt, Jim Fasset rendait hommage aux audio-naturalistes Jerry et Norma Stillwell en composant *Symphony of the Birds*²² à partir d'enregistrements sonores d'oiseaux qu'ils avaient captés dans les années 1950.²³ En me réappropriant et en recomposant la pièce *Symphony of the Birds* pour le projet d'installation *Musique pour plante verte*²⁴ avec l'artiste française Morgane Tschiember, je poursuis la démarche de Fasset en la déployant dans d'autres directions. Les captations originales d'oiseaux, réarrangées en *Symphonie des Oiseaux*, se muent désormais en une rumeur de sève, dans une composition au titre éponyme *Musique pour plante verte* (2016). La pièce se transforme en un voyage auditif au cœur d'une plante, où de petits craquements évoluent progressivement vers un flux sonore liquide, laissant seulement surgir de temps à autre de vagues évocations de chants d'oiseaux... La transformation de l'archive sonore déplace ainsi les sons modifiés vers de nouveaux univers perceptifs. Dans cet exemple, les réappropriations successives d'un matériau sonore ancien, capté dans des conditions difficiles par le couple Stillwell, montrent à quel point le son est malléable, renouvelable, réinventable, et comment le sens véhiculé par une archive

sonore ornithologique peut se transformer en objet de création, voire se muer en un nouvel objet botanique imaginaire.

Jouer avec les frontières perceptives

- 19 Dans ma pratique artistique, nombreuses sont les situations dans lesquelles le traitement de l'archive sonore correspond à une position intermédiaire entre les deux conditions extrêmes présentées précédemment, conduisant à une perception située entre la perte de sens et la découverte de nouvelles sonorités. En effet, certaines transformations d'archive sonore jouent avec les limites perceptives entre l'objet originel et les sonorités inouïes auxquelles celui-ci peut donner naissance.²⁵ Elles aboutissent alors à une nouvelle compréhension de l'archive, soit en termes de reconnaissance d'une voix ou d'un discours - l'écoute « quotidienne » selon Gaver²⁶ -, soit en termes de reconnaissance de formes sonores, d'instrumentarium - l'écoute « réduite » selon Schaeffer.²⁷ La nouvelle pièce créée permet de laisser naviguer le public entre découverte de sons inouïs et redécouverte de références culturelles liées à l'archive. La question de la narration, d'une certaine façon toujours associée à l'archive, reste ici essentielle ; je l'ai rapidement évoquée dans la deuxième partie de cet article, avec les traitements sonores de la voix de Sigmund Freud qui respectent strictement sa prosodie dans la pièce *Lire Freud... Écouter Freud*. Les compositions électroacoustiques résultant de cette démarche convoquent systématiquement l'archive pour la réinterpréter, la mettre en lumière et la débattre dans une évolution historique et sociale. Je distingue deux approches de ces frontières perceptives, l'une spatiale et l'autre temporelle, les deux pouvant bien évidemment s'interpénétrer au sein d'une création.

Les frontières temporelles, historiques

- 20 Lors d'une résidence à la Cité Internationale des Arts de Paris en 2012, j'ai eu l'opportunité de travailler les aspects temporels du son, notamment à partir des œuvres d'Edgard Varèse, qui sont d'une grande richesse sonore. La pièce musicale *Varèse Expanded*²⁸ (2012) repose ainsi sur deux principes antagonistes : une compression temporelle de l'intégralité de l'œuvre d'Edgard Varèse et une expansion temporelle d'une partie de son *Poème électronique*, composé à la fin de sa vie pour le Pavillon Philips. Celui-ci a été conçu par Iannis Xenakis et Le Corbusier dans le cadre de l'exposition universelle de Bruxelles en 1958. Le bâtiment devait s'apparenter à une « sorte d'estomac, avec une entrée et une sortie différentes »,²⁹ couvert de trois sommets élancés vers le ciel et que le public devait traverser de part en part. La pièce *Varèse Expanded* est uniquement composée des œuvres de Varèse, à partir d'archives sonores de leurs représentations publiques, et dure 8 min 05 s, soit exactement la durée du *Poème électronique*. Elle est écrite en monophonie pour être diffusée par un unique haut-parleur disposé au cœur de la sculpture sonore *Pavillon Varèse*³⁰ (2012), elle-même pensée comme support, comme enveloppe de restitution de *Varèse Expanded*. *Pavillon Varèse* reprend les principes du Pavillon Philips de l'exposition universelle en inversant le paradigme de l'espace sonore et visuel traversé par le public : ici, le visiteur survole, contourne cet objet qui donne l'illusion d'être traversant et qui, émettant à travers un unique haut-parleur, fonctionne comme deux ouïes, deux pavillons (figure 4). Afin de

répondre à l'effet immersif des 425 haut-parleurs disséminés dans tout le Pavillon Philips et diffusant le *Poème électronique*, j'ai ajouté à *Varèse Expanded*, à l'aide du logiciel de réverbération à convolution Altiverb (AudioEase), l'infinie richesse de l'acoustique enveloppante du mausolée indien Gol Gumbaz à Bijapur, construit au XVII^e siècle, qui aurait pu contenir en son sein le Pavillon Philips tout entier. La composition sonore, construite à partir d'archives musicales, sert donc ici à faire le lien entre les processus compositionnels contraints par les outils de l'époque de Varèse et les processus actuels, beaucoup plus riches et faciles à intégrer, grâce à l'apport de l'informatique musicale.

Figure . Sculpture sonore *Pavillon Varèse* diffusant la pièce *Varèse Expanded*, festival *Back to the Trees*, Saint-Vit, 2018



Photo Corsin Vogel

- 21 En 2014, la pièce *Varèse Expanded* a été sélectionnée par le jury du concours *Banc d'Essai*, organisé par l'Ina-GRM (Institut National de l'Audiovisuel – Groupe de Recherches Musicales) pour une diffusion sur la quarantaine de haut-parleurs de leur acousmonium dans le cadre du festival Akousma. L'enjeu pour moi était de spatialiser ma propre œuvre, qui est de fait elle-même devenue archive sonore d'une précédente installation – *Pavillon Varèse*. Il s'agissait par conséquent de sélectionner les objets sonores conçus dans *Varèse Expanded*, de les isoler les uns des autres, et de les projeter tout autour du public de la salle de concert, à l'instar de la projection du *Poème électronique* de Varèse dans le Pavillon Philips en 1958.

Les frontières spatiales et environnementales

- 22 Recréer un espace immersif avec une localisation précise des sources virtuelles et une sensation d'enveloppement spatial fait souvent appel à des technologies complexes de son multicanal, nécessitant un grand nombre de haut-parleurs. Cependant, nos capacités d'abstraction et de représentations mentales des phénomènes sonores nous permettent de jouer avec nos frontières spatiales, notamment en nous projetant dans de nouveaux espaces imaginaires, faisant abstraction de notre environnement « réel ».

³¹ Une série de créations immersives écrites dans cette optique sont les *Sequenze ambientali*, qui reprennent l'idée de Luciano Berio d'explorer dans ses propres *Sequenze* la virtuosité et la diversité de chaque instrument de musique, en l'appliquant à la richesse des environnements sonores et à leurs propres structures musicales. À ce jour, j'ai composé deux *Sequenze alpine*^{32, 33} (2010 et 2017) et une *Sequenza jurassienne*³⁴ (2018). Prenons l'exemple de la *Sequenza III jurassienne*, qui est construite à partir des sonorités du Parc Naturel Régional du Haut-Jura, en France (figure 5). Si le titre s'inspire de Berio, la composition se nourrit plutôt de l'approche « anecdotique » de Luc Ferrari, laissant la part belle aux ambiances captées. Ainsi, des prises de son réalisées *in situ*, devenant par la même occasion archives sonores, à l'instar des enregistrements d'oiseaux de Jerry et Norma Stillwell, alimentent une composition spatialisée dans laquelle l'auditrice et l'auditeur peuvent s'immerger pour se projeter dans de nouvelles représentations mentales.

Figure . Installation sonore *Sequenza III jurassienne*, diffusée en hexaphonie. Maison du Parc Naturel Régional du Haut-Jura, Lajoux, 2018



Photo Corsin Vogel

- 23 La technique immersive à six canaux, développée spécifiquement pour les *Sequenze ambientali*, et qui ne privilégie aucune direction de l'espace acoustique, permet au public de se laisser transporter facilement vers ces nouveaux horizons imaginaires. Le résultat est une forme d'ubiquité perceptive, de plongée dans un univers de représentations sculptées par notre propre vécu. L'installation sonore devient – comme la salle de cinéma – un espace concret qui héberge l'imaginaire, un de ces lieux que Michel Foucault appelle *hétérotopies*, « sortes d'utopies effectivement réalisées ».³⁵

À la croisée des frontières perceptives

- 24 Certaines conditions de créations sonores, tant liées au lieu de diffusion qu'à l'archive traitée, permettent de jouer sur les deux aspects des frontières perceptives, à la fois temporels et spatiaux. L'archive sonore conserve une part d'intelligibilité de son contenu sémantique tout en devenant un matériau brut pour produire de nouvelles formes sonores. C'est le cas de l'installation sonore *Sut vusch / À voix basse*³⁶ (2017), créée dans la maison natale du compositeur et chef de chœur rhéto-romanche³⁷ Tumasch Dolf (1889-1963) à Mathon, en Suisse (figure 6). La pièce est composée uniquement à partir d'archives sonores de Dolf³⁸ : ses chansons ont été déformées, remodelées, laissant la place à des bribes de mélodies, jouant avec les frontières perceptives de ses compositions, tandis que les seuls mots clairement distincts proviennent de sa propre voix, tel un leitmotiv, correspondant au refrain de sa chanson *La chanzun dil salep e la furnicla*.³⁹ Pour cette installation, il s'agissait de recréer la présence du compositeur dans sa maison en restituant sa voix, mais également d'évoquer son travail musical par des fulgurances sonores pour les publics de passage, l'ayant connu ou connaissant ses chansons, qu'il enseignait à ses élèves en école primaire. Les frontières temporelles entre les années 1950 et aujourd'hui, celles entre ses chansons et mon propre rapport à la musique, constituent autant de possibilités d'écoute de la nouvelle pièce.

Figure . Installation sonore *Sut vusch / À voix basse*, en quadriphonie, avec à gauche, l'entrée et le point d'écoute principal, et à droite, une diffusion omnidirectionnelle, à travers les poutres horizontales. Maison de Tumasch Dolf, Mathon, Suisse, 2017



Photo Corsin Vogel

- 25 L'aspect spatial a été travaillé sous forme de diffusion en quadriphonie à travers l'ancienne étable mitoyenne à la maison, dont les poutres horizontales, largement espacées pour laisser sécher le foin, confèrent une perméabilité acoustique qui laisse le son se propager tout autour du bâtiment. Cette présence sonore dans le village à chaque lancement de la composition – par simple appui sur un bouton – autorise là

aussi une forme d'hétérotopie qui nous projette à la fois dans la musique de Dolf, du temps de son vivant, et dans l'espace situé au-dessus de l'installation, à savoir sa propre maison natale.

Conclusion

- 26 Le propos de cet article était de questionner la réappropriation d'archives sonores par le biais de processus créatifs, en investiguant mon propre travail artistique. Ainsi, j'ai exploré quelques-unes de mes compositions sonores pour mettre en exergue l'importance des archives dans ma démarche créatrice. J'ai présenté trois types de processus de création, trois utilisations complémentaires du son de l'archive : un usage littéral de l'archive sonore avec son contenu sémantique originel, un usage abstrait par la transformation en profondeur du son, et un usage intermédiaire, qui engage le public dans des ambiguïtés perceptives. Qu'il s'agisse d'une utilisation littérale, au contraire abstraite, ou encore de traitements acoustiques jouant avec la perte de sens, l'archive sonore constitue toujours dans mon travail le premier matériau de l'œuvre.
- 27 Dès lors que l'archive est située spatialement, donc associée perceptivement à un lieu ou à un territoire, je peux la recomposer, la réinterpréter dans ma propre création afin de permettre un raccourci référentiel immédiat pour le public. Il en va de même pour une archive sonore à caractère politique ou dont le contexte historique est perceptible de façon évidente et immédiate lors de l'écoute.
- 28 Tous ces éléments fortement connotés, liés à l'archive et son contenu, mais également au vécu de chacune et chacun d'entre nous, constituent autant de clés à la compréhension d'une œuvre nouvelle et de sa narration.

BIBLIOGRAPHIE

- Association Presque Rien. *Prix Presque Rien*. CD-Audio. 3 vol. Metamkine, 2017.
- Bakermat. *One Day*. Vandaag. Délicieuse, 2012.
- Common Feat. will.i.am. *I have a Dream*. Dream. Hollywood, 2006.
- Fassett, Jim. *Symphony of the Birds*. Vinyle. EM Records, 1960.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres ». In *Architecture, Mouvement, Continuité*, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, n° 5 (1984) : 46-49.
- Gaver, William W. « What in the world do we hear? An ecological approach to auditory event perception ». *Ecological psychology* 5, n° 1 (1993) : 1-29.
- Giacometti, Alberto. *Paris sans fin*. Buchet-Chastel, 1969.
- Jackson, Mickael. *HIStory*. HISStory-Back, Present and Future, Book I. EPIC, 1995.
- Le Corbusier. *Le poème électronique*. Éditions de Minuit, 1958.

- Morange, Séverine, Jean-Marc Fontaine, Corsin Vogel, Danièle Dubois, et Jacques Poitevineau. « Appartenances catégorielles d'un objet complexe, la voix : approches linguistiques et psychocognitives ». In *3^e journée annuelle du Sensolier. Catégorisation et catégories : des théories cognitives aux pratiques en évaluation sensorielle*. Paris, 2005, 14-17.
- Proust, Marcel. « Poème XXII : présence réelle ». In *Les plaisirs et les jours*, vol. 9, Œuvres complètes de Marcel Proust. NRF, 1896.
- Rosch, Eleanor. « Principles of Categorization ». In *Cognition and Categorization (27-48)*, dir. E. Rosch & B. B. Lloyd. Lawrence Erlbaum Associates, 1978.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Seuil, 1966.
- Stillwell, Jerry et Norma Stillwell. *Bird Songs of Dooryard, Field and Forest*. Vinyle. vol. 1, 2 & 3. Old Greenwich Conn.: Ficker Recording Service, 1956.
- Stutzer, Beat. *Alberto Giacometti. A casa*. Museo Ciäsa Granda, 2016.
- Vogel, Corsin. « Étude sémiotique et acoustique de l'identification des signaux sonores d'avertissement en contexte urbain ». Thèse de doctorat, Sorbonne Université, 1999.
- Vogel, Corsin. « Un art sonore situé : le sens et l'espace ». *Etnografica* 17, n° 3 (30 octobre 2013) : 605-617. <https://doi.org/10.4000/etnografica.3260>.
- Vogel, Corsin et Danièle Dubois. « L'immersion sonore : réalités physique et virtuelle, réalités psychologiques et culturelles ». In *La perception du son spatialisé : un son propre pour un sens figuré*, Cahier Louis-Lumière, n° 15 (2022) : 31-47.

Créations sonores personnelles citées

- Vogel, Corsin. *C'est pour toi que sonne la glace*, 4 canaux, 6 min 40 s, 2023.
- Vogel, Corsin. *Immer weiter in die Ferne sehen*, 2 canaux, 2 min 40 s, 2023.
- Vogel, Corsin. *Sequenza jurassienne (Sequenza III)*, 6 canaux, 14 min 48 s, 2018.
- Vogel, Corsin. *Sut vusch*, 4 canaux, 6 min 34 s, 2017.
- Vogel, Corsin. *Bärgstall am Gadäwäg (Sequenza II)*, 6 canaux, 11 min 11 s, 2017.
- Vogel, Corsin. *Sotto l'Atelier*, 5.1 canaux, 13 min 53 s, 2016.
- Vogel, Corsin. *Tra Stampa et Paris*, 2 canaux, 28 min, 2016.
- Vogel, Corsin. *Musique pour plante verte*, 2 canaux, 11 min 30 s, 2016.
- Vogel, Corsin. *Varèse Expanded*, 1 canal, 8 min 05 s, 2012.
- Vogel, Corsin. *Lire Freud... Écouter Freud*, 1 canal, 7 min 40 s, 2011.
- Vogel, Corsin. *Schamser Klangskulptur (Sequenza I)*, 6 canaux, 26 min 42 s, 2010.
- Vogel, Corsin. *Rencontre du troisième clic #Évolution*, 2 canaux, 4 min 40 s, 2009.
- Vogel, Corsin. *Borgonovo via Paris*, 2 canaux, 22 min 30 s, 2007.

NOTES

1. Pierre Schaeffer, *Archives sonores : le temps retrouvé* (Radiodiffusion Télévision Française/INA, 1952). <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/audio/phz03001361/archives-sonores-le-temps-retrouve>
2. Voir par exemple : Jonathan Sterne, *Une histoire de la modernité sonore* (La Découverte, coll. « Culture sonore », 2015), 450 p., trad. Maxime Boidy.
3. Beat Stutzer, *Alberto Giacometti. A casa* (Museo Ciäsa Granda, 2016), 72-74, au sujet de mes installations *Tra Stampa et Paris* et *Sotto l'Atelier*.
4. Séverine Morange et al., « Appartenances catégorielles d'un objet complexe, la voix : approches linguistiques et psycho-cognitives », in *3^e journée annuelle du Sensolier. Catégorisation et catégories : des théories cognitives aux pratiques en évaluation sensorielle* (Paris, 2005), 14-17.
5. Corsin Vogel et Danièle Dubois, « L'immersion sonore : réalités physique et virtuelle, réalités psychologiques et culturelles », in *La perception du son spatialisé : un son propre pour un sens figuré, Cahier Louis-Lumière 15*, (2022) : 31-47.
6. Mickael Jackson, *HIStory*, *HIStory-Back, Present and Future*, Book I (EPIC, 1995).
7. Common Feat. will.i.am, *I have a Dream*, *Dream* (Hollywood, 2006).
8. Bakermat, *One Day*, *Vandaag* (Délicieuse, 2012).
9. <http://www.corsinvogel.com/installations/sotto-latelier/>
10. <http://www.corsinvogel.com/installations/lire-freud-ecouter-freud/>
11. Notamment : Jean-Marie Drot, *Un homme parmi les hommes : Alberto Giacometti*. Les heures chaudes de Montparnasse, Émission n° 9, documentaire, 54 min (Radiodiffusion Télévision Française/INA, 1963) ; Sergio Genni, *Alberto Giacometti, scultore mancato*, *Meridiana*, documentaire, 10 min (Radio Svizzera Italiana, 1963).
12. Jim Fasset, *Symphony of the Birds*, *Vinyle* (EM Records, 1960).
13. Jerry Stillwell et Norma Stillwell, *Bird Songs of Dooryard, Field and Forest*, *Vinyle*, vol. 1, 2 & 3 (Old Greenwich Conn.: Ficker Recording Service, 1956).
14. <http://www.corsinvogel.com/compositions/>
15. Alberto Giacometti, *Paris sans fin* (Buchet-Chastel, 1969).
16. Corsin Vogel, « Étude sémiotique et acoustique de l'identification des signaux sonores d'avertissement en contexte urbain » (Thèse de doctorat, Paris : Sorbonne Université, 1999).
17. <http://www.corsinvogel.com/installations/voir-au-loin-toujours-plus-loin/>
18. Marcel Proust, « Poème XXII : présence réelle », in *Les plaisirs et les jours*, vol. 9, *Œuvres complètes de Marcel Proust* (NRF, 1896), 188-189.
19. <http://www.corsinvogel.com/installations/sotto-latelier/>
20. Stutzer, *Alberto Giacometti. A casa*.
21. <http://www.corsinvogel.com/compositions/>
22. Fasset, *Symphony of the Birds*.
23. Stillwell et Stillwell, *Bird Songs of Dooryard, Field and Forest*.
24. <http://www.corsinvogel.com/complicites/musique-pour-plante-verte/>
25. Corsin Vogel, « Un art sonore situé : le sens et l'espace », *Etnografica* 17, n° 3 (30 octobre 2013) : 605-617, <https://doi.org/10.4000/etnografica.3260>
26. William W. Gaver, « What in the world do we hear? An ecological approach to auditory event perception », *Ecological psychology* 5, n° 1 (1993), 1-29.
27. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (Seuil, 1966).
28. <http://www.corsinvogel.com/compositions/>
29. Le Corbusier, *Le poème électronique* (Éditions de Minuit, 1958), 24.
30. <http://www.corsinvogel.com/installations/pavillon-varese/>
31. Vogel et Dubois, « L'immersion sonore : réalités physique et virtuelle, réalités psychologiques et culturelles ».

32. <http://www.corsinvogel.com/installations/schamser-klangskulptur/>
33. <http://www.corsinvogel.com/installations/bargstall-gadawag/>
34. <http://www.corsinvogel.com/installations/sequenzajurassienne/>
35. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, n° 5 (1984), 46-49.
36. <http://www.corsinvogel.com/installations/sut-vusch/>
37. Le rhéto-romanche, ou romanche, est la quatrième langue officielle de la Suisse, parlée dans le canton des Grisons.
38. Notamment : Dolf, Tumasch, *La chanzun populara rumantscha*, Radioscola 1961-1965, 13 mars 1962, RTR Radiotelevisiun Svizra Rumantscha : Archive 2056, 24 min.
39. « La chanson de la cigale et la fourmi » de Tumasch Dolf.
-

RÉSUMÉS

La réappropriation d'archives sonores dans un processus de création constitue une pratique que l'on peut retrouver depuis des décennies dans les musiques actuelles ou la musique contemporaine et qui est intimement liée à la démocratisation du support audio enregistré. En parcourant ma propre démarche artistique, je propose dans un premier temps de définir les contours de l'archive sonore, du support enregistré documentaire et scientifique à tout support disponible à l'écoute. Dans un second temps, je m'efforcerai de décrire à travers des exemples personnels diverses manières d'utiliser une archive sonore dans une visée de création : littérale, abstraite ou par traitements acoustiques intermédiaires, me permettant de jouer avec les frontières perceptives et les représentations mentales du public, avec l'épaisseur originelle, historique, culturelle et territoriale de l'archive sonore.

The re-appropriation of sound archives as part of a creative process is a practice that has been going on for decades in contemporary and pop music and is closely linked to the democratization of the recorded audio medium. By exploring my own artistic approach, I propose first to define the contours of the sound archive, from the documentary and scientific recorded medium to any medium available for listening. Secondly, I will use personal examples to describe various ways of using a sound archive for creative purposes: literal, abstract or by means of intermediate acoustic treatments, enabling me to play with the perceptual borders and mental representations of the audience, and with the original, historical, cultural and territorial depth of the sound archive.

INDEX

Keywords : sound archive, sound creation, auditory perception, composition, contextualization

Mots-clés : archive sonore, création sonore, perception auditive, composition, contextualisation

AUTEUR

CORSIN VOGEL

Corsin Vogel est artiste, professeur associé à l'ENS Louis-Lumière et au CNSMD de Paris, et chercheur associé au laboratoire PRISM, Aix-Marseille Université – CNRS. Titulaire d'un Master 2 en acoustique et vibrations (Aix-Marseille Université) et d'un doctorat en acoustique musicale (Sorbonne Université), il s'est formé et a développé ses recherches dans un contexte pluridisciplinaire associant les sciences physiques et cognitives. Sa pratique artistique, nourrie du patrimoine culturel et des territoires, se déploie sous différentes formes : installations, compositions électroacoustiques et mixtes, mais également commissariat d'expositions et scénographie. Il poursuit ses recherches en perception auditive autour du son immersif.

Hantologie de l'archive : le *Dark Ambient* et la sonographie du désastre

Hauntology of the archive: The Dark Ambient and the sonography of the disaster

Richard Bégin

- 1 Dans son livre *Spectres de ma vie (Ghosts of my Life)*,¹ Mark Fisher offre de profondes analyses musicales inspirées par le concept derridien d'hantologie. On peut interpréter l'analyse hantologique que propose Fisher comme une science des spectres dont l'objectif serait de dégager des œuvres musicales électroniques ce que j'appellerais les marques ou figures de ce qui à la fois n'est plus et n'aura jamais été. Ces figures peuvent parfois prendre la forme d'effets sonores anachroniques (saturation, *Wow and Flutter*, etc.) ou d'autres fois relever de l'échantillonnage (enregistrements issus de médias obsolètes, scènes de films classiques, etc.). Dans un chapitre consacré à l'œuvre musicale de James Leyland Kirby, alias The Caretaker, Fisher souligne l'usage « hantologique » que fait l'artiste de différents échantillons de musique populaire des années 1920 et 1930. Ces échantillons d'origine analogique – notamment des enregistrements sur disque vinyle –, déformés et transformés par des effets de réverbération et de détérioration acoustique, émergent dans le flux sonore comme les traces traumatiques d'un passé simultanément vécu, résurgent et fantasmatique. Ainsi transformés et compulsivement répétés, ces échantillons n'apparaissent pas comme des souvenirs ou objets d'une remémoration, ils expriment le caractère fragmentaire d'un temps présent qui survit, ressasse et meurt à la fois.
- 2 Ce temps est celui du désastre, de la perte de l'astre qui guidait jusqu'à tout récemment le fantasme moderne du progrès, de l'Histoire et de la datation. Fisher parle d'un temps inerte, d'un temps où même produire de nouveaux souvenirs est désormais impossible. Maurice Blanchot, dans *L'Écriture du désastre*, évoque pour sa part, comme on le verra plus loin, le caractère dispersif, interruptif et fragmentaire du désastre. Ajoutant même que le désastre est en quelque sorte ruine de la mémoire : « Le désastre est du côté de

l'oubli ; l'oubli sans mémoire, le retrait immobile de ce qui n'a pas été tracé – l'immémorial peut-être ».² Relire Fisher avec Blanchot permet peut-être ainsi d'associer l'usage des archives sonores en musique, notamment au sein du genre *Dark Ambient*,³ à la manifestation d'un monde présent hanté par sa propre ruine. Il ne s'agit donc pas ici de dégager des œuvres les raisons d'une utilisation *factuelle* des archives, mais de comprendre comment ces dernières dirigent de manière *actuelle* notre perception du présent. Plus spécifiquement, la question se pose de savoir si l'usage des archives en musique ne permet pas d'instaurer un milieu, ou un médium de perception : un médium au sein duquel, grâce au caractère fragmentaire et spectral de ces archives, l'écoute elle-même sombre dans la chair d'une réalité hantée par la perte.

- 3 Je tenterai ici d'expliquer en quoi les archives sonores d'origine analogique ont le pouvoir d'engendrer de l'atmosphère ; plus précisément, une atmosphère hantée par la ruine, la désorientation et l'épuisement. Prenant pour objet d'analyse des œuvres appartenant au genre *Dark Ambient*, le propos de cet article s'inscrit dans les recherches sur l'aesthétique et l'atmosphère telles qu'elles sont menées entre autres par Gernot Böhne,⁴ et prolonge un projet de recherche-crédation que je mène actuellement et qui vise l'établissement éventuel d'une sonographie du désastre.⁵ Je souhaite plus particulièrement ici aborder la question des archives sonores par la voie de leur phénoménologie et comprendre, à partir de celles-ci, de quelle manière il est possible, par la création musicale, d'en dégager une atmosphère chargée d'affect. J'en conclurai que l'usage des archives sonores au sein de la musique *Dark Ambient* consiste moins à représenter la mémoire à l'œuvre qu'à instaurer un médium par lequel se perçoit actuellement l'effondrement du monde contemporain.

Avanti

- 4 C'est pour mon huitième anniversaire, à l'aube des années 1980, que je reçus en cadeau un appareil révolutionnaire : un magnétophone à cassette. Il ne s'agissait certes pas, en 1980, d'une révolution technologique en soi, bien qu'elle l'eût été en 1961 avec la commercialisation du premier magnétocassette Philips (le fameux EL3302). Mais pour la réalité quotidienne d'un enfant de huit ans, un tel dispositif offrait cependant des opportunités inédites et carrément époustouflantes. Il m'était en effet désormais possible d'enregistrer le monde, ma voix, celle de ma mère et celles, vieillissantes, de mes grands-parents. Je ne me doutais pas qu'en faisant ce petit geste banal qui consiste à appuyer sur RECORD, j'immortalisais l'environnement – et l'écologie – sonore d'un monde qui, déjà, n'existait plus. Je me doutais encore moins que ces enregistrements garderaient à jamais, si tant est que le ruban magnétique soit préservé dans de bonnes conditions, la trace d'un passé révolu. Un passé révolu, certes, mais persistant par sa présence matérielle sous forme d'une cassette audio de marque TDK D-C60. Cassette qui voyagera avec moi, pendant des années, au gré de mes nombreux déménagements. Je ne me doutais pas non plus qu'à l'âge de huit ans, j'archivais de la sorte ma vie quotidienne, banale et insouciant, et qu'il me viendrait à l'esprit, près d'un demi-siècle plus tard, qu'il pourrait s'avérer opportun, dans le cadre d'une publication scientifique, d'écouter à nouveau ces sons.
- 5 Cette expérience personnelle est celle de millions d'autres enfants dans le monde. Aussi distinctes soient-elles, ces expériences d'enregistrement sonore ont tout de même un point commun : elles révèlent le même désir de capturer le moment présent avant que

ce dernier ne s'évanouisse à jamais. Or le geste de cette capture, bien souvent oublié par la suite ou au mieux préservé mais somnolant dans le média qui en garde la trace au fond d'une vieille boîte à chaussures, n'est pas limité au temps où il s'accomplit. À moins qu'elle ne soit détruite, sa médiation, conservée sous forme de cassette ou de pellicule, persiste, perdure et vieillit avec nous. La capture ainsi médiatisée dans sa surface d'inscription devient dès lors une archive. Elle le devient en vérité dès que l'on appuie sur STOP. Nous enregistrons, nous archivons. Nous sommes à l'ère de l'enregistrement et, par conséquent, à l'ère de l'archive. Et puisque la capture sonore ainsi médiatisée persiste et perdure, l'archive s'apparente à un spectre qui ne cesse, dès qu'on la consulte, de faire advenir le passé de la capture dans le présent de son écoute. « The past inside the present », comme on peut l'entendre dans la pièce *Music is Math* du duo écossais Boards of Canada sur l'album *Geogaddi* (2002), duo de musique « hantologiste » s'il en est un.

- 6 L'archive est un spectre donc ; elle a entre autres ce pouvoir de spatialiser le temps. Notamment en habitant la préposition « avant », qui signifie tout ce qui est de l'ordre du passé, de l'ancien et de l'auparavant, par le sens spatial du même mot, à savoir l'« avant », comme substantif, qui s'oppose à l'arrière et dont la signification s'est également pérennisée dans l'expression « aller de l'avant ». Comme nous le verrons plus loin, l'archive brouille les définitions de l'« avant », comme si l'archiviste devait faire sienne cette phrase de Dot Matrix dans le film *Spaceballs* : « Ho si, on avance ! mais à reculons ! » Les enregistrements du passé font de nous d'éternels archivistes. Et du même coup, nous avançons à reculons, tel l'Ange de l'Histoire de Benjamin.⁶ Se construit ainsi un présent sur les ruines du passé, un présent de plus en plus hanté par un auparavant qui, plus on « avance », plus on en possède les traces sous forme d'enregistrements. L'avant n'aura donc jamais été aussi présent que maintenant, alors qu'il ne cesse aujourd'hui d'advenir. Et ce n'est que le début. Qui ne possède pas de nos jours un téléphone portable prêt à être dégainé au moindre événement méritant – certainement pas toujours – d'être capturé en image et en son ?
- 7 En 2017 paraît un album d'Alessandro Cortini intitulé pertinemment *Avanti* (« avant » en italien). Pour la réalisation de cet album, Cortini s'est inspiré du contenu de films Super 8 de son enfance, dont les images ont été retrouvées inopinément sur une vieille cassette VHS demeurée coincée dans le magnétoscope de ses grands-parents. Le récit de cette trouvaille est poétique à souhait.⁷ Tout porte à croire que ce film d'archive aura été le dernier visionnement du grand-père d'Alessandro décédé quelque temps auparavant. Tout ce temps, l'archive familiale était demeurée ainsi à l'abri du temps, dans le magnétoscope qui en avait permis son visionnement privé. Une fois l'archive retrouvée dans cette étrange capsule temporelle, Cortini s'empresse d'opérer, par un compréhensible souci de préservation, une troisième conversion du spectre : de la pellicule au VHS, le spectre est ensuite numérisé. Cortini expliquera s'être inspiré de ces archives pour composer une musique électronique et *Ambient* qui, étonnamment, évoque selon moi moins des images du passé qu'un sentiment de perte, du fait peut-être de l'emploi que fait le compositeur de nombreux effets de dégradations (manipulation du *Pitch*, saturation, etc.). Bien que les souvenirs soient dans ce cas-ci heureux et bon enfant, il n'en demeure pas moins que ces images ont inspiré au compositeur une musique dont la modernité se conjugue à la fois à l'extinction et à l'obsolescence. Non seulement les formes de cette musique se réfèrent-elles à celles du passé produites dans les années 1970, de Tangerine Dream à Philip Glass en passant par Éliane Radigue et Cluster, mais elle a aussi été entièrement réalisée à l'aide d'un seul

synthétiseur, le EMS Synthi AKS, commercialisé en 1972 et dont la production cessa en 1979.

- 8 *Avanti* est en cela un album fantomatique à plusieurs égards. La musique qu'il contient puise dans un passé non seulement formel et technologique, mais aussi intime de l'artiste. Chacune des pièces de l'album, à l'exception de la courte piste concluant l'album, est liée par des dialogues sonores extraits des archives familiales du compositeur. Leur présence n'a pourtant pas pour but d'exposer à l'auditeur des souvenirs privés ou particuliers, elle a davantage pour objectif de partager une atmosphère. Non pas celle du passé, mais celle que l'on y projette au sein d'un présent qui nous apparaît troué. L'atmosphère est ici une chose actuelle que les voix du passé nourrissent de leur absence. Il ne s'agit donc pas d'une atmosphère se dégageant des faits qui se déroulaient auparavant, mais bien de celle, actuelle, liée à l'expérience de perception que l'on fait aujourd'hui de leur capture médiatique. Pour revenir à mon expérience fondatrice de 1980, je ne me rappelle pas qu'il se dégageait une ambiance particulière propre à cette soirée d'anniversaire au cours de laquelle j'ai effectué mes premiers enregistrements. Or je perçois bel et bien dans ces sons aujourd'hui une atmosphère, mais qui n'est composée peut-être que par la distance de ce qui me sépare désormais de cette soirée. C'est certes la raison pour laquelle nous faisons l'expérience de ce même « sentiment de perte » lors du visionnement d'un film de famille qui nous est totalement étranger. Ce sentiment naît moins d'un passé particulier et familier que de l'expérience défamiliarisante d'une distance, d'un intervalle, d'un milieu.
- 9 Cortini évoque cette expérience commune sous les formes d'une résonance :
- Même si l'album et les concerts *Avanti* étaient très personnels, avec des images de ma famille, de ma mère, de moi étant enfant et ainsi de suite, ce qui résonnait chez les gens, c'était la capacité de se voir eux-mêmes et leurs souvenirs, déclenchés par les miens. C'était comme si les fréquences avec lesquelles ces souvenirs résonnaient pour moi leur permettaient de résonner avec leurs propres souvenirs.⁸
- 10 Le plaisir de l'archive, s'il en est un, c'est d'obtenir du média la faculté de faire résonner le présent avec le passé, et inversement. On ne parle pas cependant ici d'un passé factuel qui demeure figé dans un temps révolu, mais d'un passé qui, grâce au média qui en permet l'actualisation, s'impose comme le médium d'une perception. En d'autres termes, le média, de la cassette audio au film Super 8, qui pérennise, en apparence, la capture et permet du même coup l'existence de l'archive, possède ce pouvoir de faire du passé une médiation, voire un milieu d'où il est possible de percevoir le monde actuel. C'est en quelque sorte le pouvoir que possèdent les voix dans l'œuvre de Cortini, à savoir celui de ne plus nous faire entendre du monde présent, et à *présent*, que ce qui le hante. Soyons clair néanmoins, cette hantise ne se caractérise pas par l'épouvante et la peur du revenant. Les fantômes du passé ne véhiculent pas toujours les formes surnaturelles d'une fantasmagorie. La hantise propre au spectre de l'archive, nous allons le voir, relève moins de ce qui revient que de ce qui s'interrompt, s'arrête et se paralyse.

Hantologie

- 11 De quelle paralysie parle-t-on ? En écoutant aujourd'hui les bandes sonores de mon enfance, je m'étonne d'entendre avant toute chose une médiation qui s'interpose entre le présent de la consultation et le passé de la capture. Si ce passé n'est plus figé dans un

temps révolu, c'est aussi en raison d'un média qui impose à ce même passé une traduction matérielle plus qu'actuelle. Cette traduction prend dans ce cas-ci les formes d'un souffle et de bruits de fond caractéristiques d'un ruban magnétique ayant pris de l'âge et fort probablement un peu d'humidité. Se superpose de la sorte au monde sonore de mon enfance une matérialité propre au labeur du temps. De sorte que ce qui hante l'archive est moins affaire de revenants que le signe d'une dégradation, d'une mort lente et annoncée. Les bruits propres au média énoncent une cessation du temps qui, plutôt que d'évoluer, se détériore jusqu'à l'arrêt définitif et inévitable. Le spectre de l'archive n'est pas un passé révolu, mais bien la présence persistante d'une cessation, laquelle hante l'archive dès son origine. Bref, nous avons tort de ne concevoir l'archive que sous la forme d'une conservation des traces du passé. Ce que l'on conserve peut-être surtout c'est un temps à l'arrêt, condamné à la déchéance et à la dégradation. Le plaisir de l'archive n'est peut-être en ce sens que l'expression d'un fétichisme de la matière, à la manière de ce cartographe dans *La Frontière invisible*, cette bande dessinée de François Schuiten et Benoît Peeters⁹, qui, à l'encontre des « traceurs automatiques » de l'avenir, s'obstine à privilégier de vieilles cartes tracées à la main, s'empilant dans un sanctuaire qui a tout du tombeau. Mais plutôt qu'un fétichisme, je propose d'y voir à la place une expérience de la perception.

- 12 Qu'il s'agisse des bandes sonores de mon enfance ou de celles d'Alessandro Cortini dans son album *Avanti*, un même constat s'impose : nous entendons bien les dialogues du passé, mais nous faisons simultanément l'expérience d'une écoute au présent. Nous entendons le passé, mais écoutons le présent. C'est dans cette écoute que réside la hantise. L'écoute se heurte à la médiation qui s'impose ici comme le signe d'une dégradation. Le passé se conjugue au présent. Littéralement. Mark Fisher proposait dans son livre *Spectres de ma vie* d'interpréter cette conjugaison comme le symptôme d'un temps disloqué. Prenant exemple d'un courant musical, le *Dark Ambient*, Fisher souligne le recours récurrent, dans ce genre musical, aux archives sonores, lesquelles sont traitées de manière à laisser transparaître non pas leur contenu, mais les formes dégradées de leur contenant. C'est le cas de l'album *Miniatures* (2009) de l'artiste Asher Tuil. Comme l'indique Fisher, dans cet album, « toutes les pistes sont couvertes d'un brouillard de craquement¹⁰ ». Deux hypothèses expliqueraient la présence de ces craquements selon Fisher : ou bien l'artiste a enregistré le signal d'une vieille radio, puis joué en boucle ces enregistrements, ou bien il s'est lui-même enregistré au piano à l'aide d'un magnétocassette de piètre qualité. Mais peu importe la démarche, le résultat est le même. En deçà de ce que nous entendons, nous faisons une expérience de l'écoute. Plus encore, nous faisons l'expérience d'une perception de la médiation, laquelle, par la présence de ces craquements, nous renseigne moins sur la nature du contenu – le piano joué – que sur la dégradation de sa surface d'inscription.

- 13 Selon Fisher, cet album est symptomatique de ce qui, en puissance, hante l'archive du moment où on lui permet de laisser s'exprimer sa matérialité propre :

Miniatures faisait partie d'un certain nombre d'albums du début du siècle dont le son s'articulait autour des craquements. Pourquoi les craquements retrouvent-ils aujourd'hui une résonance ? La première chose qu'on peut dire, c'est que les craquements révèlent une maladie temporelle : ils font entendre le temps « désarticulé ». Les craquements rappellent le passé tout en marquant la distance qui nous en sépare, détruisant l'illusion que nous sommes coprésents à ce que nous entendons en nous rappelant que nous écoutons un enregistrement. Les craquements mobilisent à présent tout un régime de matérialité disparu – une

matérialité tactile dont nous ne disposons plus à une époque où les sources sonores échappent à notre appréhension sensorielle.¹¹

- 14 La matérialité de l'archive, propre à une époque – ou à un « régime » – où le support était inévitablement destiné à la dégradation, médiatise le passé au point de l'habiter du présent de sa disparition. Le média devient de la sorte un médium de perception, à savoir un milieu duquel émerge un passé dont il nous est désormais impossible de faire l'expérience de manière transparente. Une transparence certes de l'ordre du simulacre, mais néanmoins promise par le numérique qui, nous assure-t-on, ne se dégrade pas (elle ne se dégrade peut-être pas, mais elle s'efface tout de même). L'archive matérielle, quant à elle, s'abîme et c'est cette détérioration qui transperce le présent d'une absence en devenir. Ce n'est plus le passé factuel qui est absent de l'archive, mais sa pérennité. Comme si l'archive était, de fait, hantée par un temps qui n'est pas le sien, mais celui, disloqué, du médium de perception actuel. Le souffle, le bruit et les craquements s'avèrent ainsi être une expérience de l'écoute qui trouble l'entendement habituel :

Les craquements nous font prendre conscience que nous sommes en train d'écouter un temps disloqué ; ils nous empêchent de nous laisser aller à l'illusion de la présence. Les craquements renversent l'ordre normal de l'écoute dans laquelle [...] nous sommes habitués à ce que le « re- » du « recording » soit refoulé.¹²

- 15 L'archive sonore nous invite à l'écoute et, par le fait même, à accorder le passé au présent de son expérience médiale. Il ne s'agit pas de faire l'expérience du passé, mais de faire l'expérience du médium dans lequel ce passé insiste, mais disparaît corps et bien. Fisher a choisi d'adapter le concept derridien d'hantologie afin d'expliquer ce phénomène perceptif. L'hantologie est un concept que Jacques Derrida introduit dans son livre *Spectres de Marx*¹³ (1993) dans l'objectif d'offrir une interprétation de la persistance spectrale du marxisme ambiant au sein même du monde capitaliste actuel qui ne cesse d'en proclamer la mort. Cette persistance prend différentes formes, mais elle n'en demeure pas moins symptomatique d'une « mort annoncée », le marxisme, qui, par le discours sur sa disparition même, ne cesse de ressurgir comme ce fantôme toujours en devenir qui nous oblige avec insistance à percevoir le monde actuel par les yeux d'un mourant. On peut comprendre ce que Fisher a bien pu retenir de ce concept. L'hantologie, ou la science de la hantise, s'intéresse à l'autorité de la mort et de la disparition. En musique, une archive sonore possède l'autorité du document. Elle possède le pouvoir d'œuvrer avec insistance au cœur même de la temporalité de l'écoute.

Isolationnisme

- 16 Un autre exemple choisi par Fisher est l'œuvre du compositeur James Leyland Kirby, alias The Caretaker, notamment l'album *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* (2005) :

Sur *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*, les effets et le bruit de surface prennent le dessus, de sorte qu'au lieu d'une musique pop gentiment dubbée-décatie, on se retrouve dans une obscurité où il est impossible de naviguer, aussi abstraite et minimale qu'un paysage beckettien. Les échos et les réverbérations flottent, libres de toute origine sonore, dans une mer de chuintements et de bruits parasites. [...] *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* évoque des lieux ayant sombré dans une ruine complète, où chaque bruit non identifié est lourd de menaces.¹⁴

- 17 Une science de la hantise consisterait ainsi à substituer l'analyse des revenants par une étude des médiums qui, de manière faillible, nous en expose l'existence passée, tel un

capitalisme moribond se délectant de la fin de l'Histoire. Le médium en tant qu'expérience actuelle de la perception énonce ainsi moins un passé dissipé dans un temps révolu qu'un présent incapable de se dégager du passé et, ultimement, d'en faire un objet. Le passé n'est plus l'objet de la perception, mais une perception en soi, incarnée dans le média qui lui prête forme. Drôle de nostalgie que celle de s'émouvoir d'un présent hanté par sa propre dégradation et, surtout, par son impuissance à remiser le passé. Fisher interprète brillamment cette impuissance en déclarant que « [...] la meilleure façon de décrire cette nostalgie dorénavant si généralisée n'est peut-être pas d'en parler comme d'un profond désir pour le passé, mais plutôt comme d'une incapacité à produire de nouveaux souvenirs¹⁵ ». C'est cette incapacité qui s'avère désastreuse en ce qu'elle transforme le présent en un vaste champ de ruines dans lequel les objets du passé se sont en quelque sorte mutés en sujet de perception du présent.

- 18 Selon Kirby, *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* « was based around a specific form of amnesia where sufferers can remember things from the past but are unable to remember new things¹⁶ ». Autant dire que la perception du présent se trouve ainsi déterminée par le souvenir, lequel se dégrade au point d'isoler le sujet dans une temporalité tout aussi entropique. Les pièces qui composent l'album de *The Caretaker* comportent, à travers ces mêmes bruits de souffle et de craquements que l'on retrouve sur l'album d'Asher Tuil cité plus haut, des moments musicaux issus du passé, celui des salles de bal. Ces moments musicaux peinent parfois à être clairement entendus au travers de la brume sonore qui caractérise le média détérioré qui nous en permet l'écoute. L'écoute est en quelque sorte entravée par la dégénérescence matérielle du présent. L'effet est saisissant. Par ce procédé, Kirby nous invite moins à un voyage dans le temps qu'à une immersion dans un présent au sein duquel le temps dépérit, se détraque et, lentement, s'évanouit. Les archives sonores viennent ici nous isoler de l'Histoire, au point de nous rendre étranger à celle-ci. Kirby poursuivra l'expérience avec le monumental *Everywhere at the End of Time* (2016-2019), projet s'étalant sur six albums, représentant chacun les étapes régressives propres à la maladie d'Alzheimer. Cette série d'albums présente en boucle des enregistrements des années 1930 de l'artiste Al Bowly et de son Big Band, enregistrements dont la qualité sonore se détériore progressivement au point où leur contenu ne puisse plus être que partiellement reconnu au travers d'un brouillard de craquements et de réverbérations. L'expérience médiatique se noie de la sorte dans un médium mémoriel de plus en plus lacunaire. C'est l'ange de Benjamin qui, reculant, doucement, se ferme les yeux.
- 19 L'œuvre de *The Caretaker* s'inscrit dans une tangente de la musique électronique ambiante que l'on nomme, depuis le milieu des années 1990, le *Dark Ambient*. Et pour cause. Cette musique préserve, formellement, une part de la douceur et de la spatialité propre au genre *Ambient* tel que pensé et développé par Brian Eno ; un genre musical environnemental, proche de la musique d'ameublement d'un Satie, qui, selon Eno, doit inspirer le calme et le détachement¹⁷. Or, si l'*Ambient* possède cette faculté de nous délivrer d'un présent animé de tous les impératifs d'une vie moderne, mobile et trépidante, *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*, certes, nous en détache également, tout en confinant cependant l'expérience de l'écoute dans un espace perceptif dénué de perspective temporelle, si ce n'est celle de l'expérience elle-même. Le *Dark Ambient* préserve ainsi de la musique environnementale d'un Eno ce qui du détachement provoque cependant l'angoisse : celui de s'effacer de l'Histoire tout en s'abîmant dans

un passé dont il ne reste que des traces en voie d'anéantissement. On ne peut imaginer plus « Dark ». Cette expérience d'écoute rejoint celle vécue par Fisher au contact de l'album *Alphabet 1968* (2010) de Marc Richter : « On entend des voix d'enfants au loin, et c'est comme si on avait été chassé du monde des hommes vers le monde mystérieux des objets entre eux, monde adjacent au nôtre et cependant totalement étranger à celui-ci¹⁸. » On entend bien ces voix, mais leur médiation, tout comme celle des réunions familiales de notre enfance et des musiques de bal du début du siècle dernier, nous font glisser dans une expérience sonore de la déliaison. L'écoute de l'archive s'inscrit de la sorte dans un processus de confinement et d'abstraction temporel.

- 20 Kevin Richard Martin a proposé, au début des années 1990, le concept d'isolationnisme¹⁹ afin d'identifier ce courant de la musique *Ambient* qui, mené par des artistes comme Thomas Köner et Zoviet France, se caractérise par l'élaboration d'un environnement sonore ayant pour effet non seulement de nous détacher du monde actuel, mais d'entraîner l'écoute dans un espace *autre* impossible à identifier autrement que par le temps qui semble s'y être arrêté ou en voie de l'être. L'usage des archives médiatiques au sein de la musique *Ambient* acquiert, dans ce contexte, une pertinence à la fois esthétique et « psychique », en ce qu'elles entraînent l'expérience de l'écoute dans une forme de délectation quasi morbide pour la lente et inéluctable désagrégation. Ce n'est certes pas un hasard si Martin partage la scène avec William Basinski, l'artiste à qui l'on doit le célèbre *The Disintegration Loops* (2002). Basinski avait, pour cette œuvre, enregistré en boucle une bande provenant de ses archives personnelles. Ces boucles se répétant de manière obsédante en viennent à se détériorer, au point où, au final, il ne reste presque plus qu'une musique informe, corrompue par la matérialité du support. À nouveau ici, l'écoute est contrariée par la dégénérescence matérielle du présent. Le plus inquiétant peut-être est que cette dégénérescence signe la mort lente des souvenirs, dont il ne restera bientôt plus qu'une forme médiatique dégradée. La dégradation inquiète, au sens où elle trouble un passé familier ayant pu être perçu comme refuge, en lui substituant un présent tout aussi intime, hanté par sa propre disparition.
- 21 La dégradation de la matière médiatique propre aux archives analogiques (ruban magnétique, pellicule) semble ainsi rendre le temps étranger à lui-même. L'expérience perceptive que cette dégradation entraîne inquiète l'intimité et défamiliarise la réalité domestique. Comme l'indique Martin : « Where Ambient seeks psychic self defence by constructing danger-free chill-out zones, isolationist music reminds refugees that there's still an alien, inner life to contend with, and freezes the blood²⁰. » L'usage qui est fait d'archives sonores dégradées au sein du *Dark Ambient* provoque ainsi une expérience proche de l'amnésie neuro-dégénérative. La perception de la réalité s'isole graduellement pour ne plus former que l'espace d'une répétition qui s'épuise. Inspiré par l'œuvre de Basinski, Trent Reznor du groupe Nine Inch Nails tentera également de provoquer cette expérience défamiliarisante, cette fois, en abîme, au sein d'une même pièce musicale. Parue sur le EP *Add Violence* (2017), « The Background World » est une pièce de près de douze minutes dans laquelle les dernières huit minutes sont consacrées à la détérioration de celle-ci. Ces dernières minutes reprennent en boucle une même phrase musicale de la pièce d'origine qui, progressivement, voit son rythme se détraquer et sa qualité sonore se dégrader. Les dernières secondes de la pièce ne nous font plus entendre qu'un magma acoustique, une distorsion aux contours musicaux informes et méconnaissables. Ne reste plus de la pièce que sa propre ruine. Bien que nous nous situions dans ce cas précis loin du genre *Dark Ambient*, l'intérêt

repose davantage sur le procédé, que nous retrouvons également chez les compositeurs au sein de ce genre, qui consiste à opérer une mutilation de l'œuvre de manière à ce qu'elle incarne elle-même son propre *devenir-archive*, avec toute la dégradation que ce devenir implique. Il s'agit d'un procédé formel de défamiliarisation qui, en épuisant le présent de l'écoute au sein d'un passé qui, sous forme d'un éternel retour du même, l'endommage et le ravage, consume le temps et pulvérise les repères.

Sonographie du désastre

- 22 Entendre des voix familières à travers l'écoute d'une archive médiatique analogique en proie au processus de désintégration nous place dans une situation perceptive inquiétante, voire sinistre. L'archive nous paraît de la sorte hantée par un temps sorti de ses gonds ; l'effacement progressif du passé étant provoqué par une médialité faillible à l'agonie confrontant l'écoute à une temporalité s'épuisant dans l'expression matérielle et actuelle de son évanescence. L'archive analogique est hantée par quoi, sinon, comme le suggérait Fisher, par un temps disloqué, désarticulé, dans lequel l'« avant » va « de l'avant » dans un média qui, littéralement, ne le supporte plus. Le temps n'avance plus, il ne recule pas davantage, il s'arrête, stagne et s'abîme. C'est en ce sens que le temps se spatialise, et que sa désarticulation nous entraîne dans un espace perceptif fragmenté au sein duquel la familiarité des souvenirs et les habitudes de l'Histoire se consomment dans un milieu, voire plutôt un médium, évidé de chronologies et de datations à force d'éternel retour, de boucles s'autodétruisant, d'accumulation de bruits, de souffles et de crépitements. Il ne peut nous échapper qu'une telle désarticulation ou fragmentation du temps nous rapproche d'une écriture du désastre, au sens où l'entendait Maurice Blanchot dans son ouvrage du même nom :

L'interruption de l'incessant, c'est le propre de l'écriture fragmentaire : l'interruption ayant en quelque sorte le même sens que cela qui ne cesse pas, tous deux effets, de la passivité ; là où ne règne pas le pouvoir, ni l'initiative, ni l'initial d'une décision, le mourir est le vivre, la passivité de la vie, échappée à elle-même, confondue avec le désastre d'un temps sans présent et que nous supportons en attendant, attente d'un malheur non pas à venir, mais toujours déjà survenu et ne pouvant se présenter : en ce sens, futur, passé sont voués à l'indifférence, puisque l'un et l'autre sans présent.²¹

- 23 Peut-être, d'une part, la hantise de l'archive médiatique, à tout le moins analogique, réside-t-elle non seulement dans l'impossibilité de produire de nouveaux souvenirs, mais en outre dans son incapacité à (se) situer (dans) le présent. Le temps de l'archive est un temps du désastre, de la perte de l'astre, du guide et du référent ; un temps sans repères, stagnant, s'épuisant, remarquable par les seuls résidus, restes et fragments qui s'y accumulent. Le désastre n'est pas une catastrophe, mais plutôt les cendres, carcasses et détritiques de la *katastrophè* grecque, du bouleversement. Le désastre, c'est ce qu'il nous reste à défaut de l'Histoire, du Sens et de la Raison. Peut-être, d'autre part, l'analyse des usages de l'archive sonore au sein de la musique « sombre » en appelle-t-elle à une *sonographie* du désastre, au même titre qu'une *iconographie* du désastre nous invite, entre autres, à l'étude médiale des œuvres du peintre William Turner. Antonio Somaini souligne à quel point l'œuvre de Turner est « enracinée dans une certaine tradition qui pense que le "médium" recouvre les substances atmosphériques (l'air, l'éther, les nuages, la vapeur d'eau, la fumée) constituant ensemble l'environnement, le milieu ou l'*Umwelt* dans lequel se déroule l'expérience sensorielle²² ». Aussi me semble-

t-il juste, dans les cas qui nous occupent, de considérer l'archive sonore analogique comme un médium par lequel est envisageable – pour ne pas dire figurable – une expérience sensorielle du temps à l'arrêt.

- 24 Le souffle et les craquements de l'archive sont à la perception de l'œuvre musicale ce que l'air et les nuages sont à la perception du paysage pictural de Turner : un médium. Nous n'entendons ni ne voyons le désastre, nous écoutons et regardons à travers lui. La nuance est fondamentale en ceci qu'elle déplace toute velléité représentative vers l'instauration d'une expérience sensible, moins temporelle que spatiale, moins rationnelle que physique, charnelle et somatique. Ce n'est certes pas un hasard si la musique *Dark Ambient* trouve ses origines dans les balbutiements de la musique dite industrielle de la fin des années 1970. Musique du corps, de la chair et de la décomposition, l'industrielle privilégiait avant tout – et surtout avant toute « musique » – une expérience acoustique et sonore sensorielle, parfois intense, souvent insoutenable. Il y eut bien *Throbbing Gristle* qui d'abord posa les jalons d'une « musique » d'ambiance lourde d'anéantissement, de fureur et de dévastation. Mais c'est Graeme Revell qui, avec son groupe à géométrie variable SPK, ira le plus loin dans l'expression sensorielle du désastre, de l'anéantissement, et surtout d'une spatialisation du temps par accumulation de restes et de détritrus sonores. Inspiré par le concept de « surcharge informationnelle » d'Alvin Toffler, Revell produira un album, *Information Overload Unit* (1981), dans lequel s'amoncellent et s'accumulent des sons informes, des fragments de discours et des éclats vocaux provenant d'archives cinématographiques, télévisuelles ou radiophoniques. Cette accumulation ruine tout repère possible et plonge l'auditeur dans une expérience « ambiante » au sein de laquelle le temps, littéralement, s'effondre, entraînant avec lui un présent essoufflé, surchargé d'informations fragmentaires et inutiles. On ne peut à mon avis faire l'archéologie du *Dark Ambient* et de son usage des archives sans retourner au procédé d'échantillonnage présent dans la musique industrielle de ces années-là.
- 25 Proche collaborateur de Revell à l'époque de SPK, Brian Williams, alias Lustmord, sera, à son corps défendant, une figure de proue du *Dark Ambient*. La musique de Lustmord se caractérise entre autres par l'emploi d'archives sonores provenant de la pratique de « Field Recording » de l'artiste. Mais alors que des enregistrements de la nature pourraient offrir à l'auditeur un sentiment apaisant, tel que celui ressenti à l'écoute d'une certaine musique nouvel-âgeuse, les enregistrements de Lustmord nous plongent plutôt dans un espace étouffant, chargé de sonorités austères à la fois sombres et évanescentes. Un titre comme « Purge (Banishing) » figurant sur son album *Paradise Disowned* (1986) est remarquable par l'accumulation des sources sonores qui vont des bruits de cloches lointains aux chants tibétains réverbérés, en passant par des bruits de tonnerre et de rafale de vent. Tout ceci donne à la musique de l'artiste un caractère spatial oppressant proche de la paralysie. Lustmord ira encore plus loin avec *Heresy* (1990), dans lequel les sons provenant de grottes, cavernes et autres lieux souterrains favorisent une véritable écoute « isolationniste » en ce que cette dernière n'a plus pour référent qu'une matérialité acoustique vrombissante dénuée d'extériorité. Les basses fréquences ainsi que les bruits d'échos ne font que refermer l'écoute sur elle-même, ne laissant à l'auditeur que la possibilité de faire l'expérience sensorielle des mondes souterrains à défaut de pouvoir se les représenter. Le grondement s'avère de la sorte le seul médium par lequel la perception sonore opère.

26 Lustmord poursuivra dans cette même veine quelques années plus tard, mais cette fois-ci en travaillant à partir d'archives sonores préexistantes. Lustmord caressait depuis le début des années 1990 le projet de produire un album à partir des sons de l'espace. À la suite d'un simple appel téléphonique, il put obtenir du *Jet Propulsion Laboratory* à Los Angeles un lot de cassettes audio contenant des enregistrements provenant de la sonde *Voyager*. Puis, dans les années qui suivront, les archives du compositeur s'enrichiront par l'obtention de nombreuses bandes magnétiques provenant entre autres du *Kennedy Space Center* et du *National Radio Astronomy Observatory*. Comme l'indiquent les notes accompagnant l'album qui « valorisera » ces archives sonores, ces bandes contiennent autant de bruits provenant de « different environments including radio, ultra-violet, microwave and x-ray data and within the range of sources including interstellar plasma and molecules, radio galaxies, pulsars masers and quasars, charged particle interactions and emission, radiations, exotic astrophysical objects, cosmic jets and flares from magnetars²³ ». Ce projet s'étendra sur dix années au bout desquelles paraîtra l'album *Dark Matter* (2015). Comme pour *Heresy*, l'expérience de l'auditeur s'apparente ici à un processus extrême d'isolement au cours duquel l'environnement sonore s'épuise dans un espace perceptif qui s'évide et dans lequel le temps, insignifiant, ne tient plus, n'a plus cours, s'épuise. Ne demeure somme toute que l'expérience sensorielle du vide. Dans ce cas-ci, non seulement s'accumulent les archives, mais elles sont en outre montées et agencées de manière à souligner à la fois leur seule matérialité sonore et, à grand renfort de réverbération, leur seule qualité atmosphérique. Les archives sonores de l'espace ne nous communiquent plus ici aucun savoir, mais informent néanmoins l'auditeur de sa propre incapacité à se situer dans le temps ou à délimiter un lieu. Avec *Dark Matter*, Lustmord fait des archives sonores un médium de perception qui nous confronte à la perte des repères, à la disparation et au désastre.

Conclusion

27 Voilà peut-être ce qui pourrait nous mettre sur la piste d'une définition, fût-elle provisoire et imparfaite, de la musique *Dark Ambient*, du moins lorsque celle-ci a recours, comme elle le fait à maintes occasions, aux archives sonores. Ces dernières s'inscrivent dans le flux musical de manière non pas à référer à une quelconque temporalité définie et identifiable, mais à instaurer un milieu de perception, un médium, par lequel il ne nous est possible de ne percevoir que ruine, désolation et isolement. L'archive sonore devient de la sorte un médium de perception dont la hantise n'est somme toute que le résultat d'une mise à mort du temps. Comme le suggère par ailleurs Gernot Böhme, peut-être cette « nouvelle musique » nous conduit-elle à vivre une expérience sonore sans pareille :

Je me réfère ici à une expérience aujourd'hui connue de tous, qui ne s'est réalisée qu'avec la nouvelle musique. Par nouvelle musique, j'entends ici désigner la musique électronique et la musique underground. Le développement de la musique des dernières décennies a permis de dépasser le préjugé selon lequel la musique serait un art du temps. Les installations spatiales ou les événements comme une techno party, tout comme la nouvelle musique – dans le genre de l'*Ambient* par exemple –, ont fait de la musique un art de l'espace.²⁴

28 Le *Dark Ambient* nous invite à vivre une expérience davantage somatique que référentielle, signifiante et rationnelle, en conjuguant cependant cette spatialisation

« ambiante » propre au genre *Ambient* à la ruine temporelle de l'archive sonore analogique. Une sonographie du désastre me semble nécessaire afin de bien saisir l'impact atmosphérique des archives sonores analogiques, lesquelles, éminemment faillibles, redoublent la perception du temps, de l'Histoire et des référents d'une matérialité diaphane caractérisée par la dégénérescence et la dégradation. En réécoutant cet enregistrement familial de 1980, au cours duquel les voix de mes grands-parents me ramènent à un temps qui n'est et ne sera jamais plus, je constate que s'y superpose une expérience sensorielle travaillée de l'intérieur par le médium qui me sépare de ce temps. Et parce que ce médium est hanté par sa propre agonie, ne me reste plus alors qu'une écoute présente *désastrée* dans laquelle les souvenirs, dénués d'objets, ne persistent plus que dans leur propre processus d'effacement.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, Walter. « Sur le concept d'histoire ». In *Écrits français*. Gallimard, 1991.
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Gallimard, 1980.
- Böhme, Gernot. *Aesthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*. Les Presses du Réel, 2020.
- Böhme, Gernot. « Les Atmosphères comme objet de l'architecture », *Atmosphères* 46 (2019) : 169-194.
- Derrida, Jacques. *Spectres de Marx*. Galilée, 1993.
- Fisher, Mark. *Spectres de ma vie. Écrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus*. Entremonde, 2021.
- Fisher, Mark. « Memories of forgetting ». *The Wire* 304 (June 2009) : 27-29.
- Martin, Kevin Richard. « The Lonely Crowd », *The Wire* 115 (September 1993) : 32-34.
- Schuiten, François et Peeters, Benoît. *La Frontière invisible*. Casterman, 2010.
- Somaini, Antonio. « Turner, Ruskin, Goethe. L'atmosphère comme médium ». In Larisa Dryansky, Antonio Somanini et Riccardo Venturi, *Repenser le médium. Art contemporain et cinéma*. Les Presses du réel, 2022.

NOTES

1. Mark Fisher, *Spectres de ma vie. Écrits sur la dépression, l'hantologie et les futurs perdus*, trad. Julien Guazzini (Entremonde, 2021).
2. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre* (Gallimard, 1980), 10.
3. Il n'existe pas à proprement parler de définition claire et arrêtée du « genre » Dark Ambient. Souvent associé au courant musical industriel de la fin des années 1970, le Dark Ambient (ou nommé parfois post-industriel) partage avec ce dernier un goût pour les atmosphères sombres, les sons cavernaux ou industriels, l'épuisement, voire l'annihilation des rythmes, ainsi qu'une forte disposition pour les thèmes dystopiques et apocalyptiques. Il est intéressant de noter que

les premiers compositeurs associés, souvent à leur corps défendant, au genre du Dark Ambient, ont d'abord fait partie ou ont gravité autour de formations industrielles classiques (Lustmord a collaboré avec SPK, Adi Newton fut le membre fondateur de Clock DVA, Coil a été co-fondé par un membre original de Throbbing Gristle, etc.). Depuis, le Dark Ambient se décline en différents sous-genres qui vont de la Noise au Black Metal, en passant par l'isolationnisme et la nouvelle musique concrète. Notons également une présence de plus en plus marquée du Dark Ambient dans la création des paysages sonores au sein du cinéma et du jeu vidéo d'horreur depuis le début des années 2000.

4. Voir Gernot Böhme, *Aesthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible* (Les Presses du Réel, 2020).

5. <https://zerok.bandcamp.com/album/state-of-control>

6. « Il y a un tableau de Klee dénommé *Angelus Novus*. On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. » Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français* (Gallimard, 1991), 438.

7. <https://northerntransmissions.com/alessandro-cortini-keeps-busy/>

8. <https://www.clashmusic.com/features/in-conversation-alessandro-cortini/> (ma traduction).

9. François Schuiten et Benoît Peeters, *La Frontière invisible* (Casterman, 2010).

10. Fisher, *Spectres de ma vie*, op. cit., 156.

11. Ibid., 157

12. Ibid., 34.

13. Jacques Derrida, *Spectres de Marx* (Galilée, 1993).

14. Fisher, *Spectres de ma vie*, op. cit., 127.

15. Ibid., 127-128.

16. Mark Fisher, « Memories of forgetting », *The Wire* 304 (June 2009) : 27.

17. Dans les notes d'accompagnement de son album *Ambient 1 : Music for Airport*, Brian Eno offre cette définition de ce que signifie selon lui la musique dite Ambient : « Ambient Music is intended to induce calm and a space to think. Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting. »

18. Fisher, *Spectres de ma vie*, op. cit., 161.

19. Kevin Richard Martin, « The Lonely Crowd », *The Wire* 115 (September 1993) : 32-34.

20. Ibid., 34.

21. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, op. cit., 40.

22. Antonio Somaini, « Turner, Ruskin, Goethe. L'atmosphère comme médium », in Larisa Dryansky, Antonio Somanini et Riccardo Venturi, *Repenser le médium. Art contemporain et cinéma* (Les Presses du réel, 2022), 112.

23. « différents environnements, y compris les données radio, ultraviolettes, micro-ondes et rayons X et dans la gamme de sources, y compris le plasma et les molécules interstellaires, les radiogalaxies, les pulsars, les masers et les quasars, les interactions et les émissions de particules chargées, les radiations, les objets astrophysiques exotiques, les jets cosmiques et les éruptions de magnétars. » Ma traduction.

24. Gernot Böhme, « Les Atmosphères comme objet de l'architecture », *Atmosphères* 46 (2019) : 186.

RÉSUMÉS

Cet article tente d'expliquer en quoi les archives sonores ont le pouvoir de produire une atmosphère hantée par la ruine, la désorientation et l'épuisement. Prenant pour objet d'analyse des œuvres appartenant au genre *Dark Ambient*, le propos de cet article prolonge les recherches sur l'aesthétique et l'atmosphère telles qu'elles sont menées entre autres par Gernot Böhne, et s'inscrit dans un projet de recherche-création qui vise l'établissement d'une sonographie du désastre. Le présent article aborde la question de l'archive sonore par la voie de leur phénoménologie et propose d'étudier, à partir de celle-ci, de quelle manière il est possible, par la création musicale, d'en dégager une ambiance chargée d'affect. Nous chercherons à déduire de cette étude que l'usage des archives au sein du *Dark Ambient* consiste moins à représenter la mémoire à l'œuvre qu'à instaurer un *Medium* (un milieu de perception) par lequel se perçoit l'effondrement du monde contemporain.

This article attempts to explain how sound archives have the power to produce an atmosphere haunted by ruin, disorientation and exhaustion. Taking as its object of analysis musical works belonging to the *Dark Ambient* genre, the purpose of this article extends the research on aesthetics and atmosphere as carried out among others by Gernot Böhne, and is part of a project of research-creation which aims to establish a sonography of the disaster. This article addresses the question of the sound archive through their phenomenology, and proposes to study, from this, in what way it is possible, through musical creation, to release an atmosphere filled with of affect. We will seek to deduce from this study that the use of archives within the *Dark Ambient* consists less of representing memory at work than of establishing a *Medium* (a medium of perception) through which the collapse of the contemporary world is perceived.

INDEX

Keywords : Dark Ambient, archive, sonography, disaster, hauntology

Mots-clés : Dark Ambient, archive, sonographie, désastre, hantologie

AUTEUR

RICHARD BÉGIN

Richard Bégin est compositeur et professeur titulaire au Département d'histoire de l'art, de cinéma et des médias audiovisuels de l'Université de Montréal. Il a été directeur de la revue *Cinémas* de 2016 à 2024. Il est codirecteur de la collection « Cinéma et technologies » aux Presses de l'Université de Montréal. Il a entre autres publié *Un cinéma en mouvement* (Presses de l'Université de Montréal), *Impression, projection : une histoire médiatique entre cinéma et journalisme* (Presses de l'Université Laval), et codirigé les dossiers « Mobilités » et « L'horreur au cinéma » de la revue *Cinémas* et le numéro « L'imaginaire des ruines » de la revue *Protée*. Ses recherches portent sur la mobilité, le son, la violence et les médiations du désastre.

Entretien

Interview

Éditer et performer les archives sonores : entretien avec le collectif FLEE

Curating and Performing Sound Archives: An Interview with the FLEE collective

Olivier Duport, Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau

NOTE DE L'AUTEUR

Nous remercions Mikael Dürrmeier pour avoir rendu possible cet entretien. Cette recherche a été soutenue financièrement par le programme d'innovation et de recherche de l'Union européenne Horizon 2020, dans le cadre du projet Marie Skłodowska-Curie ONTOMUSIC (convention de subvention n° 101027828), ainsi que par l'Unité mixte de recherche PRISM (UMR 7061).

Introduction

- 1 FLEE est un collectif formé en 2016 par Olivier Duport, Alan Marzo et Carl Åhnebrink, qui partagent un intérêt commun pour les pratiques intermédiaires et les problématiques interculturelles. Si FLEE exerce des activités classiques de maison d'édition indépendante et de label discographique, il convient également de le considérer comme une plateforme curatoriale dédiée à la documentation et à la réinterprétation artistique de phénomènes culturels hybrides. L'un des enjeux majeurs du collectif est l'exploration approfondie de certaines cultures musicales. Pour cela, le collectif réédite certaines des archives sonores disponibles sur ces cultures et les donne à réinterpréter à des artistes contemporains.
- 2 Le projet tente de trouver un équilibre éthique, artistique et scientifique entre restitution respectueuse de ces cultures musicales et volonté de les extraire de toute forme de nostalgie. Ainsi, il ne s'agit pas de réactiver le débat entre authenticité et

folklorisation qui traverse souvent les démarches éditoriales de ce que l'on nomme « musiques du monde » mais de plonger dans l'historicité et les pratiques créatives de ces cultures musicales. Comme le souligne le manifeste du collectif « [...] l'ambition [est] de mettre en lumière l'histoire et l'évolution d'un genre particulier, la généalogie de son essence politique, ainsi que sa position passée et présente dans le paysage socio-économique mondial ».¹ Chaque culture musicale fait, ainsi, l'objet d'une démarche éditoriale singulière. Comme en miroir, l'édition des archives sonores patrimoniales dialogue avec celle des réécritures musicales contemporaines. Cette double édition discographique est prolongée par la publication d'un ouvrage collectif qui réunit musiciens, scientifiques, public et producteurs, dont l'objectif est d'entourer de façon contextuelle les enjeux esthétiques et politiques de chacune des musiques qui font l'objet de l'opus.²

- 3 L'entretien avec Olivier Duport, l'un des co-fondateurs et actuel directeur exécutif du collectif FLEE, retrace la généalogie du projet et éclaire le processus de fabrication mis en œuvre : de la recherche et contextualisation des archives sonores à leur réinterprétation et à leur diffusion. L'entretien souligne la démarche éthique du collectif qui préside à chaque étape de l'élaboration des projets. Il permet également de mieux comprendre la fabrication des différents supports de chaque édition et la démarche de restitution engagée par le collectif.
- 4 *Les propos qui suivent sont issus d'un échange par vidéoconférence entre Paris, Marseille et Fribourg, le 16 juillet 2024. Ils ont été revus et corrigés par leurs auteurs.*

Entretien

Christine Esclapez et Luis Velasco-Pufleau : Comment définirez-vous FLEE et votre travail ?

Olivier Duport : Nous sommes à la fois un label et une maison d'édition. Nous organisons également des expositions. Notre travail porte sur l'écriture, la réécriture et la composition et aimons penser qu'il y a dans tout cela de la résonance et de la dissémination de connaissances. Notre organisation n'est pas facile à définir : nous sommes à la fois une plateforme et un collectif.

CE et LVP : Quelle a été la genèse du projet et comment concevez-vous votre activité éditoriale et créative ?

OD : FLEE est une structure que l'on a créée il y a six ou sept ans avec Alan Marzo. Carl Åhnebrink nous a rapidement rejoints. Nous avons la volonté et l'envie de créer un projet qui puisse pallier une forme de manque ou, plutôt, d'écart que nous avons pu observer dans de nombreuses parutions de projets musicaux en lien avec ce que l'on peut appeler, à tort à notre sens, les « musiques du monde », ou, parfois, les « musiques traditionnelles ». Force était de constater que dans ces éditions il manquait souvent des éléments contextuels pour mieux comprendre l'œuvre. Ceci nous a paru relativement problématique car il est toujours compliqué d'extraire une tradition ou un élément culturel de leur contexte et d'essayer de les comprendre hors de ce contexte. Cela a été une vraie motivation pour nous d'essayer de combiner, d'une part, une proposition artistique un peu avant-gardiste et, d'autre part, un propos contextuel qui a rapidement évolué vers quelque chose de scientifiquement informé. Nous nous sommes fixé des standards de publication relativement élevés car l'idée était de montrer l'importance de la matière artistique que nous allions éditer et recréer. En effet, pour de nombreuses personnes, celle-ci est beaucoup plus que de la

simple musique. Je pense que cette réflexion et ce désir ont été les principaux moteurs et déclencheurs de l'envie de créer FLEE.

Nous avons eu de très longues conversations par rapport à la nature de notre activité éditoriale créative. Il a fallu se poser un certain nombre de questions ; nous ne savions pas exactement comment répondre à notre motivation initiale. Est-ce que FLEE est un label ? Une maison d'édition ? Les deux ? Aujourd'hui, il se trouve que nous sommes les deux, et même un peu plus dans le sens où nous commençons aussi à être curateurs et à organiser des expositions qui sont en lien avec le contenu que l'on propose. Évidemment, cela a pris un moment pour structurer tout cela dans nos têtes, sachant qu'il y a peu de structures – en tout cas à ma connaissance – qui font ce travail. Je ne sais pas comment on peut appeler cette logique... Peut-être s'agit-il d'interdisciplinarité ou de transmédialité ? Voilà, c'est comme cela que nous avons débuté. Nous nous sommes lancés et, de fil en aiguille, nous avons affiné tous ces processus, cette activité éditoriale créative, en essayant d'avoir toujours à l'esprit une forme d'équilibre. Nous essayons de ne pas tomber soit dans quelque chose de trop « arty » ou, à l'inverse, dans quelque chose qui soit trop scientifique et qui se rapprocherait démesurément du monde académique. L'idée est de ne pas empiéter sur les plates-bandes de ces mondes respectifs mais plutôt d'essayer de voir s'il n'y a pas quelque chose à faire entre les deux.

CE et LVP : Comment vous placez-vous par rapport aux travaux en ethnomusicologie qui existent déjà ? Ont-ils été une aide pour votre travail ?

OD : Ce n'est pas par rapport à la recherche scientifique sur ces musiques que nous voulions changer les choses. Notre travail était surtout critique vis-à-vis de certains labels qui allaient puiser dans certaines parties du globe pour alimenter leur « catalogue ». Il existe aujourd'hui au niveau mondial et global des rapports de pouvoir qui sont assez évidents à comprendre. Certains de ces labels rendaient également un patrimoine « cool » sans forcément le contextualiser et aider à mieux le comprendre. C'est surtout ces points qui nous embêtaient. Pour ce qui est de la recherche ethnographique, nous n'avons pas l'ambition de juger de l'importance de ces recherches. Néanmoins, en me penchant sur la question, je trouve qu'il y a deux ou trois nomenclatures qui sont restées un peu en retard, mais je ne ferai aucune généralité à ce sujet.

CE et LVP : Certains de ces labels de « musique du monde » commercialisent des archives sonores, parfois des enregistrements anciens. Cette nomenclature vous convient-elle ?

OD : Non, je n'ai pas énormément d'exemples en tête, mais c'est clair que le terme de « musique du monde » a été l'un des points cardinaux de notre réflexion. À l'époque, ce terme posait problème. Peut-être en pose-t-il moins aujourd'hui dans le sens où il est de moins en moins utilisé ? J'ai quand même l'impression que durant ces quelques années il y a eu une prise de conscience et qu'aujourd'hui ce ne sont plus forcément ces termes qui sont employés. Il y a eu en effet un gros travail qui a été mené par rapport à ce que voulait dire « les musiques du monde », par rapport au cadre de pensée et peut-être aussi légal qui l'emploie. Aujourd'hui, cela pose forcément un peu moins de problèmes par rapport à certaines pratiques. Mais, pour donner un exemple, dans le cadre de notre dernier projet sur les chants du Mont Athos, nous avons réalisé des enregistrements de terrain afin de compléter d'autres enregistrements issus d'archives. Nous avons retracé la filiation de ces enregistrements, qui avaient été réalisés dans les années 1960 au Mont Athos. L'idée

était de voir si nous pouvions leur donner plus de contexte, sachant qu'au niveau du référencement de ces enregistrements initiaux, il manquait certaines informations par rapport aux artistes qui ont performé et aux ensembles qui étaient concernés. Ces enregistrements avaient été crédités au nom des ethnomusicologues qui les avaient récoltés. La question qui s'est posée, et à laquelle nous n'avons pas vraiment donné de réponse définitive, était la manière de créditer les enregistrements dans notre projet. L'idée n'était pas de simplement critiquer ce qui s'est passé dans les années 1960, mais il était clair pour nous qu'il fallait réfléchir et essayer de répondre à cette question. Au moment de créditer nos enregistrements, cela nous paraissait bizarre de mettre nos noms, donc nous ne l'avons pas fait. Ceci est l'un des exemples que je vois sur un métier et un domaine qui sont en constante évolution et qui font aussi leur autocritique.

Image 1. Moine sonnant le Semantron au monastère de Simonapetra, 1995.



Photo : Kostas Balafas.

CE et LVP : Certaines des pratiques anciennes de collecte ethnomusicologique peuvent effectivement être considérées comme de l'expropriation et de l'exploitation. Certaines de ces pratiques ont perduré trop longtemps et il y a encore des musées qui détiennent des archives sonores sans se poser des questions éthiques. Quelle a été votre approche au moment de faire des choix, comme c'est le cas dans le cadre de la réédition dont vous parlez ?

OD : À notre modeste niveau, au gré des projets que nous avons menés, nous avons retrouvé des situations dans lesquelles certaines grandes institutions ne font pas forcément leur part du travail. Il y a trois ans, nous avons sorti un projet sur les musiques des pêcheurs de perles du Golfe arabo-persique. La recherche d'enregistrements initiaux a été extrêmement fastidieuse dans le sens où il y avait de vraies défaillances au niveau des institutions du Golfe par rapport à ce patrimoine, à

la manière dont il est préservé, à la narrative qui est avancée parce qu'il y a des sujets politiques qui sont éludés pour des raisons assez claires. Et puis, de la même manière, comme les premiers enregistrements sur le sujet ont été faits, côté « occidental », par un ethnomusicologue danois, il y avait d'autres enjeux que nous avons pu découvrir au fur et à mesure de notre recherche. Des enregistrements avaient été complètement déracinés et étaient gardés par une personne de la famille de cet ethnomusicologue qui n'avait pas forcément conscience de tous ces enjeux. De plus, la personne était adossée à une institution danoise assez prestigieuse qui a eu beaucoup de mal à déverrouiller la situation, à comprendre aussi qu'il y avait besoin d'une forme de restitution, parce qu'en fait ce sont des enregistrements qui n'avaient jamais été ouverts au public.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/filigrane/2245>

5

CE et LVP : Comment vous positionnez-vous par rapport à ces institutions ?

OD : En ce qui nous concerne, nous essayons toujours de faire notre autocritique, parce que nous pouvons aussi concevoir que notre propre démarche puisse être considérée comme problématique. Nous essayons de faire en sorte qu'elle le soit le moins possible. C'est vrai que, parfois, se rendre dans des pays étrangers pour essayer de réaliser des enregistrements pour ensuite produire un disque peut être contestable. Pour nous, le fait que nous nous considérons comme une plateforme, et le fait que nous invitons à s'exprimer des personnes qui sont souvent très proches des pratiques musicales dont nous allons « parler », nous permet de nous mettre en retrait et peut-être d'être moins exposés à des questions d'appropriation culturelle, ne prenant directement que rarement la parole. Mais, en tout cas, c'est toujours quelque chose à laquelle nous faisons très attention, nous réfléchissons en permanence sur la manière dont le projet évolue.

CE et LVP : Comment est-ce que vous procédez pour réaliser vos projets et comment se déroule votre travail préalable pour choisir les archives sonores en relation avec chacune des cultures musicales que vous mettez en lumière dans chaque opus ?

OD : L'idée est d'essayer à chaque fois de partir d'une source sonore, d'une archive sonore. Ce n'est pas toujours possible, dans le sens où nous commençons de plus en plus à nous intéresser à des genres musicaux qui sont plus contemporains que d'autres ou, parfois, qui se trouvent dans des pays dans lesquels il n'y a pas d'archives sonores – ou qui ne sont pas accessibles. En tout cas, nous allons quand même essayer de définir un sujet à partir d'une trace sonore, de penser s'il y a un projet articulable autour de cette trace sonore. Pour nous, l'un des enjeux importants à ce stade-là, au tout début du cycle de vie d'un projet, est d'essayer de comprendre à quel point le sujet est définissable. Sachant que nous n'avons pas les mêmes prérogatives qu'un musée et que nous ne sommes pas là pour éditer des anthologies, nous devons essayer de définir un sujet de manière relativement précise. Alors, parfois, le sujet peut sonner un peu « niche », mais nous ne pouvons pas concevoir un projet autour de « la musique en Amérique latine », c'est quelque chose qui est impossible pour nous. L'idée est de pouvoir rendre justice aux sujets que l'on traite, donc nous essayons de les définir de manière très claire et précise.

CE et LVP : Après cette première étape d'identification de la trace sonore, quelle est la suite ?

OD : La seconde partie de cette équation, c'est de pouvoir la « débloquer », de trouver qui sont les potentiels ayants droit. Est-ce que ces enregistrements sont disponibles ou pourraient être disponibles d'une manière ou d'une autre ? Et là, pour le coup, c'est quelque chose de très variable. Nous avons eu des situations dans lesquelles nous avons pu avoir accès instantanément aux archives sonores, potentiellement parce que c'était à travers des institutions avec lesquelles nous avons déjà travaillé. Nous avons travaillé notamment avec le Musée d'Ethnographie de Genève (MEG) qui fait un super travail de valorisation des archives et en connaissance de cause des enjeux actuels. Par exemple, dans le projet sur le Mont Athos, c'était eux qui nous ont dit : « Si vous voulez faire un projet sur la base des archives qui sont chez nous et les compléter [parce qu'ils avaient justement cette volonté d'"enrichir" et de rendre vivantes leurs archives], vous pouvez le faire. » Cela a été relativement facile. En revanche, dans le projet sur les pêcheurs de perles, il a fallu discuter pendant des mois et des mois sans aucune garantie du résultat pour débloquer les archives sonores. Nous avons réussi à le faire, mais ce n'était pas gagné.

Image 2. Choeur des moines chantant au monastère de Simonopetra, 1995.



Photo : Kostas Balafas.

Cette première étape d'identification du sujet et d'identification des sources constitue la base sur laquelle notre travail va s'appuyer. Ensuite, il va y avoir un travail de développement pendant lequel nous essayons de définir une ligne éditoriale, de voir quel artiste pourrait être intéressant sur le plan sonore. Nous essayons d'avoir une curation qui est réfléchie, même si elle demeure évidemment subjective, en raison des biais personnels sur le plan artistique. Quoi qu'il en soit, nous essayons d'avoir

des artistes qui représentent des genres musicaux différents, de concevoir notre travail comme une forme d'expérimentation et pas uniquement de mise en avant des choses que nous aimons, nous, à titre personnel.

CE et LVP : Quels choix président à l'invitation artistique et comment travaillez-vous avec les artistes qui composent à partir des archives sonores ?

OD : Nous contactons des artistes en fonction du projet, puis nous travaillons avec eux de très près pendant leur processus créatif. C'est un travail sur le long terme, dans lequel nous cherchons à développer une palette artistique large, qui va dans le sens de l'expérimentation. À travers les artistes invités, nous exposons assurément une part de nos propres préférences artistiques, mais tentons à chaque fois de faire se rencontrer des genres et disciplines qui ne cohabitent que peu. Nous envisageons également ces choix par rapport à des critères de diversité et d'inclusion sociaux qui nous sont chers et essayons également de penser nos projets comme de véritables albums de « super-groupes » composés de chaque artiste plutôt que comme de « simples » compilations. C'est une des parties les plus gratifiantes de notre projet.

Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/filigrane/2245>

6

CE et LVP : Comment concevez-vous la transformation d'une archive sonore dans la production artistique actuelle ?

OD : Sur le plan des nouvelles créations sonores, le prérequis est que les artistes construisent un lien avec ces archives et que d'une certaine façon il soit explicite dans le produit final. Parce que, pour nous, il est très important de montrer quel est le point de départ des nouvelles créations sonores. Dans tous nos projets, nous incluons deux disques : l'un avec les archives sonores et l'autre avec les compositions élaborées à partir de ces archives. Finalement, nous essayons de faire en sorte qu'il y ait un cheminement logique entre les différentes composantes textuelles, sonores, visuelles et matérielles du projet. Nous voulons créer du sens à partir d'un objet dont la base est l'intermédialité.

CE et LVP : Comment faites-vous pour trouver une cohérence entre les différents éléments du projet ?

OD : Il y a un gros travail éditorial pour essayer de créer un objet qui soit relativement cohérent, tout en gardant évidemment une vraie ambition au niveau artistique. Nous essayons de ne pas totalement diluer cette prétention dans un discours potentiellement trop sérieux. Nous recherchons encore une fois un certain équilibre. Ensuite, il y a le travail de dissémination. C'est une tout autre étape, qui n'est pas standardisée, dans le sens où nous essayons à chaque fois de retourner sur les territoires qui se trouvent à l'origine de nos productions.

CE et LVP : Une restitution sur place ?

7 **OD** : Oui, c'est important pour nous, dans la mesure du possible, dans la mesure où nos finances le permettent aussi. FLEE est une structure complètement indépendante et évolue dans un écosystème très fragile, mais c'est quelque chose de très important pour nous. Heureusement, dans la majorité des cas, nous avons pu organiser une restitution sur place. L'idée est de pouvoir aussi donner une contrepartie à la confiance que les différents acteurs que nous avons rencontrés nous ont témoignée. Et puis aujourd'hui,

nous essayons d'interagir avec des publics plus larges en transcrivant les livrables des projets sous la forme d'expositions.

Image 3. Lever des filets à bord du « Nicete », 1961.



Photo : Michel Giacometti.

CE et LVP : Quelle forme prend la restitution que vous réalisez sur les lieux ?

OD : L'idée est d'essayer de faire du cas par cas. L'idée est de montrer ce que le projet a pu créer, de montrer les fruits du projet en *live*. Cela peut prendre la forme de concerts, de débats, de conférences. Nous essayons souvent de relier toutes ces différentes composantes pour essayer d'inclure des publics divers. Il faut avoir conscience que le public académique, des musicologues par exemple, n'est pas le même que celui de la contre-culture dans un pays X ou Y. Nous essayons quand même de mélanger les deux. Et, d'ailleurs, je pense aussi que c'est un peu ce qui explique le succès de FLEE. Nous essayons de varier les formats, de proposer quelque chose de différent à chaque fois. En fait, quand nous avons terminé le processus d'édition du livre et du disque, nous nous projetons vers quelque chose d'autre mais toujours en lien avec le sujet lancé. L'idée est d'essayer d'aller de l'avant et de continuer à construire sur cette base.

CE et LVP : Quand cette restitution se passe sur place, comment votre travail est-il reçu par les personnes avec qui vous travaillez sur le terrain, par exemple les musicien.ne.s issues des cultures musicales mises en avant dans vos productions ?

OD : Nous avons eu des retours variés. Comme notre public est relativement large, il y a des gens qui sont plus conservateurs que d'autres, ou plus progressistes que d'autres. Pour nous, l'idée à chaque fois est de montrer que nous essayons de respecter la provenance des enregistrements. En ce moment, par exemple, nous travaillons sur les musiques liturgiques du Mont Athos. Dans ce cas précis, il y a eu un

vrai questionnement de notre part sur l'hybridation de ce matériel, sachant que la musique liturgique *a priori* n'a pas vocation à être transformée ou remixée. Nous avons signalé aux artistes qui ont participé au projet que nous voulions une distanciation relativement claire entre leurs créations et l'archive originale. D'ailleurs, nous avons nommé de façon différente les deux disques issus du projet, l'un est qualifié de « liturgique » ; l'autre de « séculier », pour essayer de montrer que les nouvelles compositions avaient été laissées au libre arbitre des artistes. En l'occurrence, l'idée était de montrer une forme de respect.

8 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/filigrane/2245>

CE et LVP : Est-ce que parfois, après la restitution, vous vous êtes rendu compte que vous auriez pu faire autrement ?

OD : Oui, nous avons appris de nos erreurs. Lorsque nous avons organisé la restitution d'un projet au Kenya, nous sommes arrivés avec les vinyles et le livre. Puis, il y a eu des gens qui nous ont dit : « Vous savez que personne n'a de platine ici. » Nous nous sommes retrouvés dans une situation très gênante. C'était notre tout premier projet et je pense que nous n'avions pas encore compris tous les enjeux. Nous avons promptement essayé de rectifier le tir et nous avons fait presser des CDs afin de compléter correctement le processus de restitution.

CE et LVP : Pensez-vous que l'archive permet d'éclairer les enjeux des pratiques artistiques actuelles ?

OD : Pour nous, l'archive est primordiale. Elle permet de se rendre compte de certaines réalités. Il y a des contextes spécifiques dans lesquels l'archive est une trace essentielle d'une tradition qui, le plus souvent, a énormément changé. Mais il est toujours nécessaire de questionner et de contextualiser nos sources sonores. Par exemple, les archives sur lesquelles nous avons basé notre travail sur la Tarantella en Italie ne sont pas exactement le matériau de base le plus ancien que nous aurions adoré utiliser. Mais, dans ce cas précis, ce n'est plus possible. Cependant, ces archives sonores restent beaucoup plus proches de ce dont nous parlons dans l'ouvrage que les enregistrements commerciaux contemporains, plus « *new age* », qui finalement n'ont plus grand-chose à voir avec la pratique musicale initiale. C'est pourquoi il nous est apparu nécessaire d'accompagner ce projet de plusieurs articles pour contextualiser les archives sonores et l'évolution de la Tarantella.

9 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/filigrane/2245>

CE et LVP : Vous avez une ligne éthique et politique que vous adaptez à chaque projet en fonction des situations. Comment est-ce que tu définirais cette ligne ?

OD : Je ne me considère pas comme un militant à proprement parler. Je pense que les projets doivent parler par eux-mêmes. Évidemment, il y a quelque chose qui va transpirer de nos propres valeurs à travers ces projets mais il y a aussi des idées qui sont disséminées dans nos projets et qui ne correspondent pas aux nôtres. Par exemple, dans le livre issu du projet sur le Mont Athos, il y a un article d'un moine qui parle de son expérience là-bas. À titre personnel, je ne suis pas forcément

d'accord avec ce qu'il dit. Mais pour nous, en tant que plateforme, l'idée est d'exposer des points de vue différents qui sont parfois contradictoires mais qui se complètent. Nous voulons donner une sorte de boîte à outils pour développer l'esprit critique, de façon à ce que les gens puissent se faire leur propre opinion après avoir eu connaissance des enjeux du débat en question. Notre ligne politique pourrait se résumer à ça : essayer d'être les plus honnêtes possible dans la présentation de ces éléments pour que des choix, des avis puissent se faire en connaissance de cause. Il s'agit quelque part d'une tentative de réfléchir ensemble.

Image 4. Hommes en Adyguée.



Date et photographe inconnus.

NOTES

1. <https://fleeproject.com/about>
2. Les ouvrages et les disques produits par FLEE sont distribués, entre autres, par les Presses du réel (<https://www.lespressesdureel.com/editeur.php?id=259>).

RÉSUMÉS

Dans cet entretien avec Olivier Duport, co-fondateur du collectif FLEE, nous abordons le travail conduit par le collectif à partir d'archives sonores représentatives de cultures musicales dites de « tradition orale ». Au-delà de la présentation du projet lui-même, l'entretien permet de mettre en évidence la démarche éditoriale mais aussi éthique et artistique qui est celle de FLEE. Olivier Duport revient sur les questionnements essentiels qui traversent le projet : comment éditer de façon critique des archives sonores patrimoniales ? Comment mettre à la disposition du plus grand nombre les traces sonores de ces cultures musicales ? Comment les restituer sur les territoires ? Comment les donner à réinterpréter à des artistes situés dans le champ des musiques électroniques, improvisées ou expérimentales ?

In this interview with Olivier Duport, co-founder of the FLEE collective, we discuss the work carried out by the collective on sound archives from so-called 'oral tradition' musical cultures. Apart from presenting the project itself, the interview highlights FLEE's editorial, ethical and artistic approaches. Olivier Duport reflects on the essential questions that run through the project: How can the sound archives of oral musical cultures be curated? How can we make the sonic remnants and knowledge of these musical cultures widely available? How can their restitution be brought about? How can they be performed by artists from the fields of electronic, improvised and experimental music?

INDEX

Keywords : sound archives, record label, performance, interdisciplinarity, transmedia

Mots-clés : archives sonores, label discographique, performance, interdisciplinarité, transmédialité

AUTEURS

OLIVIER DUPORT

Olivier Duport est un photographe et producteur franco-autrichien s'intéressant à l'urbanisme, à l'architecture et aux questions sociales entourant la musique. Ses photographies explorent les notions de changement et de nostalgie sans conservatisme et toujours avec un certain recul critique. En 2016 à Berlin, il initie la plateforme créative FLEE aux côtés d'Alan Marzo et de Carl Àhnebrink dans laquelle il travaille en tant que directeur exécutif. Véritable passionné de sons et de photographie, il continue de combiner les deux médiums en présentant ses œuvres à divers événements de renom tels que Les Rencontres de la Photographie d'Arles en 2020 ou dans des ouvrages tels que *Fiat Lux*, paru en 2022.

CHRISTINE ESCLAPEZ

Christine Esclapez est professeure de Musicologie à Aix-Marseille Université, membre de l'UMR PRISM UMR 7061. Ses axes de recherche sont profondément marqués par les orientations interdisciplinaires de la musicologie. Actuellement, elle conduit plusieurs projets de recherche autour des interactions entre archives et création en relation avec des structures culturelles

(CNCM, Festival). Elle a également réédité plusieurs textes des XX^e et XXI^e siècles en esthétique de la musique et développe une réflexion épistémologique sur la recherche-crédation.

LUIS VELASCO-PUFLEAU

Luis Velasco-Pufleau est professeur affilié à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et ancien Marie Skłodowska-Curie Global Fellow à l'Université de Berne et l'Université McGill.

Musicien et musicologue spécialiste de la musique des XX^e et XXI^e siècles, ses travaux portent sur les interactions entre création musicale et enjeux politiques contemporains. Il est rédacteur en chef du carnet de recherche *Music, Sound and Conflict* et membre élu de la Jeune Académie Suisse.
<https://orcid.org/0000-0002-1330-974X>