

**Mémoire de master**

**Le livre audio : une nouvelle pratique de  
lecture entre tradition et nouvelles  
technologies**

Par Samantha Ouedraogo

Sous la direction de Monsieur Martin Kaltenecker

Université Paris Cité, UFR Lettres, Arts, Cinéma

## **Remerciements**

Je voudrais tout d'abord remercier Monsieur Martin Kaltenecker, mon directeur de mémoire, pour son suivi et ses suggestions qui m'ont permis de développer de nouvelles pistes de recherche pour mon mémoire.

Je remercie également l'équipe pédagogique de l'Université Paris Cité pour la qualité de leur enseignement, pendant ma licence et mes deux années de master, sans lesquels je n'aurais pas pu avoir les outils nécessaires pour mener ma recherche.

Je souhaiterais adresser mes derniers remerciements à ma famille, pour son soutien et ses encouragements tout au long de la rédaction de mon mémoire. Je remercie particulièrement ma mère avec laquelle j'ai eu des conversations inspirantes sur le livre audio.

## Table des matières

Remerciements.....	1
Introduction.....	3
I) Point de vue historique : le livre audio dans l'histoire de la lecture.....	6
1) Avant le livre audio : la lecture à haute voix et la lecture silencieuse.....	6
A) Le développement de la lecture silencieuse.....	6
B) La persistance de la pratique de la lecture à voix haute.....	12
2) Naissance du livre audio.....	14
A) Un objet d'abord destiné aux déficients visuels.....	14
B) L'élargissement du public d'auditeurs.....	17
C) Le livre audio dans l'histoire de la lecture.....	19
II) Le livre audio et les arts technologiques.....	23
1) Contexte général.....	23
A) Le livre audio dans la médiasphère.....	23
B) Description du médium au travers d'une comparaison avec le livre typographique.....	25
C) Le livre audio, un « médium chaud » ?.....	27
2) La place du texte dans les nouvelles technologies.....	29
A) La théorie des « arts-relais » de Pierre Schaeffer.....	29
B) La multiplicité des figures d'autorité.....	32
C) L'« oralité secondaire » de Walter J. Ong.....	32
3) Réception et usages du livre audio.....	34
A) Une écoute « acousmatique ».....	34
B) La liberté de l'enregistrement par rapport à la diffusion radiophonique.....	37
C) Faire deux activités en même temps.....	38
III) Proposition d'une esthétique du livre audio.....	43
1) Les composants d'un livre audio.....	43
A) La voix.....	43
B) La musique.....	47
C) Les bruitages.....	53
2) Typologie du livre audio.....	57
A) Le livre audio voco-centré.....	58
B) Le livre audio illustré.....	58
C) Le livre audio cinématographique.....	60
3) Le rapport entre mise en scène sonore et texte.....	62
A) Théories sur l'écriture radiophonique et livre audio.....	62
B) Le livre audio comme « palimpseste ».....	66
IV) Étude comparée de trois livres audio à partir d'une œuvre : <i>Emma</i> de Jane Austen.....	69
1) Le choix des voix dans les trois textes.....	69
A) La narration : entre voix d'autorité et imitation des personnages.....	69
B) Les voix des personnages.....	72
2) Habillage sonore.....	78
A) <i>Emma</i> : un roman peu sonore.....	78
B) Les bruitages : création sonore et interprétation textuelle.....	79
C) Les fonctions de la musique.....	80
3) Les modifications apportées au texte original.....	84
A) Les réarrangements volontaires du texte dans la version cinématographique.....	84
B) Suppressions de passages : une forme de censure ?.....	88
Conclusion.....	92
Bibliographie.....	95

Bibliographie primaire.....	95
Bibliographie secondaire.....	96

## I) Introduction

Le livre audio est un objet qui gagne chaque année de nouveaux auditeurs. Le Syndicat National de l'Édition (SNE) enregistre ainsi dans son 12<sup>e</sup> baromètre sur les usages du livre numérique une hausse de 800 000 nouveaux auditeurs sur l'année 2021.<sup>1</sup> Ce nouvel objet pose des problèmes multiples. D'un point de vue historique, le livre audio renouvelle les pratiques de lecture. Il pourrait être considéré comme un retour vers la lecture à haute voix traditionnelle. Pourtant, ses caractéristiques tendent à se distinguer de la lecture orale. Nous définissons la lecture à haute voix traditionnelle comme une forme de lecture orale supposant la co-présence du lecteur et de l'auditeur dans un même espace-temps. Or, le livre audio suppose une lecture qui passe par l'intermédiaire d'une machine, et non un rapport direct entre deux individus. De plus, le dispositif tend vers une forme de réception individuelle, plus proche de la lecture silencieuse que de la lecture à haute voix. Le livre audio est donc une forme de lecture singulière par rapport à celles qui ont pu exister au travers des siècles. Cette évolution se justifie par les transformations technologiques apparues à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, époque de la création de la première machine capable d'enregistrer des sons, le phonographe d'Edison. Cet appareil est connu principalement pour son usage musical, ce qui indique que l'histoire du livre audio et celle de l'écoute musicale se croisent. La musique est également radiodiffusée. La radio a de nombreux points communs avec le livre audio, que ce soit du point de vue de son usage, ou de l'esthétique dans les pièces radiophoniques. Le cinéma a également une influence sur le livre audio qui est cette fois-ci principalement esthétique. Tout cela suppose que le livre audio pourra avoir une influence sur notre réception des textes littéraires.

Ces remarques nous mènent à nous poser la question suivante : comment le livre audio révolutionne-t-il les pratiques de lecture et quel est l'impact de cette transformation sur notre réception du texte ?

La méthode que nous utiliserons pour répondre à ce problème sera d'une part l'analyse d'un corpus de livres audio suffisamment large pour nous permettre de poser un regard général sur ce sujet. Parmi eux, nous avons choisi de sélectionner des livres audio adaptés d'œuvres originales typographiques, mais aussi des œuvres « originales », c'est-à-dire des livres audio dont les textes ont été écrits pour l'audio. Nous nous appuyerons également sur les versions originales imprimées des livres audio provenant d'adaptation afin de comparer les textes des livres audio et des œuvres

---

1 SNE, SOFIA, SGDL, « Les usages d'achat et de lecture des livres imprimés, numériques et audio sur les 12 derniers mois » [en ligne], *Syndicat national de l'édition*, URL : <https://www.sne.fr/actu/les-usages-dachat-et-de-lecture-des-livres-imprimees-numeriques-et-audio-sur-les-12-derniers-mois/>, consulté le 15 mai 2022.

dans leur format original. Nous nous appuyerons sur de nombreuses sources théoriques provenant de domaines divers. La première catégorie concernera les textes portant sur notre sujet, celui du livre audio, qui sont les moins nombreux et principalement issus de pays anglophones. Nous nous appuyerons également sur des textes théoriques concernant des arts qui ont des points communs avec le livre audio : la radio, la musique et le cinéma. Nous mobiliserons aussi des textes issus de sciences humaines, en particulier de la médiologie et de la psychologie, ainsi que des sources issues de la théorie littéraire.

Nous commencerons notre travail en replaçant le livre audio dans l'histoire de la lecture. Cette partie a pour objectif de montrer que le livre audio s'inscrit dans la continuité d'une lecture à haute voix qui, même si elle est moins pratiquée aujourd'hui, a cohabité à part égale pendant plusieurs siècles avec la lecture silencieuse. Dans une première sous-partie, nous étudierons les rôles tenus par la lecture à haute voix et la lecture silencieuse au travers des siècles. Nous verrons ainsi comment la lecture silencieuse s'est imposé comme le mode de lecture principal, mais aussi ce qu'elle a apporté de nouveau aux pratiques de lectures. Nous étudierons ensuite la permanence de la lecture à haute voix dans cette histoire et l'évolution de ses fonctions au moment où la lecture silencieuse a véritablement dominé les modes d'accès au texte. Nous nous intéresserons dans une seconde sous-partie au livre audio, d'abord en rappelant son histoire, depuis les projets de créations de livres audio pour les aveugles à sa commercialisation auprès de l'ensemble de la population. Nous réfléchirons ensuite à ce que cette invention change dans notre rapport à la lecture par rapport aux deux formes vues précédemment. Nous verrons que le livre audio est une forme d'hybridation des deux formes de lecture qui passe par l'intériorisation de la lecture à haute voix.

Dans une deuxième partie, nous tenterons de comprendre comment ce nouveau médium littéraire a pu apparaître en nous intéressant aux inventions technologiques nées à partir de la fin du XIX<sup>e</sup>. Nous adopterons d'abord un point de vue général en replaçant le livre audio dans l'histoire des « médiasphères », telles qu'elles ont été théorisées par Régis Debray.<sup>2</sup> Cela nous permettra de comprendre comment les technologies sont utilisées dans une culture – ce qui sera l'occasion de revenir sur la place occupée par le livre typographique –, et de justifier les évolutions des formes de lecture en rappelant que le livre audio est né dans une médiasphère particulière, la « vidéosphère », dominée par les médiums audiovisuels. Nous verrons ensuite quelques caractéristiques du livre audio en conséquence du lien entre livre audio et vidéosphère. Nous présenterons ainsi la théorie des « arts-relais » de Pierre Schaeffer<sup>3</sup>, puis la multiplicité des figures d'autorité dans ces arts qui est en partie liée à leur aspect technique, et enfin la notion d'oralité secondaire de Walter J. Ong de

---

2 Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Collection premier cycle », 2000, p. 42-51.

notre époque<sup>4</sup>. Nous finirons par une dernière sous-partie consacrée aux modalités d'écoute du livre audio, à travers la notion d'« acousmatique » de Pierre Schaeffer<sup>5</sup>. Nous poserons la question de la liberté de l'enregistrement par rapport à la diffusion pour l'auditeur et celle de l'impact de la possibilité d'effectuer une activité secondaire en écoutant un livre audio.

Dans la partie suivante, nous présenterons le livre audio d'un point de vue esthétique. Cela nous permettra de proposer des pistes pour l'analyse d'un livre audio. Pour cela, nous nous appuierons principalement sur les théories cinématographiques et radiophoniques. Nous commencerons par décrire les fonctions données aux trois éléments sonores qui composent le livre audio : la voix, la musique et les bruitages. À partir de cette première étude, nous proposerons une typologie des livres audio divisée en trois catégories, voco-centrés, illustrés et cinématographiques. Cette typologie, nous le verrons, suit un ordre croissant de transformation du texte, de la lecture simple au réarrangement de ce dernier. Nous finirons cette partie en proposant quelques réflexions sur le lien entre mise en scène sonore et texte, en reprenant différentes théories sur l'écriture radiophonique, puis nous reprendrons la notion de Genette d'« hypertexte »<sup>6</sup> pour décrire les transformations du texte littéraire dans le livre audio.

Dans une dernière partie, nous proposerons une étude comparée de trois livres audio à partir d'une œuvre, *Emma* de Jane Austen. Nous étudierons trois livres audio créés à partir de cette œuvre correspondant aux trois types présentés dans la partie précédente. Nous étudierons le choix des voix effectué dans chaque livre audio, pour le rôle du narrateur, mais aussi pour les voix des personnages. Nous étudierons ensuite l'habillage sonore des versions illustrée et cinématographique en regardant les choix en matière de musique et de bruitages. Nous finirons en étudiant les modifications apportées au texte original qui peuvent être liées à un choix esthétique, ou relever d'une forme de censure de passages du livre pouvant être considérés comme inappropriés pour certains groupes et pour nos valeurs contemporaines.

---

3 Pierre SCHAEFFER, *Essai sur la radio et le cinéma: esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942*, Paris, Allia, 2010.

4 Walter J. ONG, *Orality and literacy : the technologizing of the word*, Reprinted, London, Routledge, coll. « New accents », 2009, p. 11.

5 Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Nouv. éd, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 2002, p. 91-98.

6 Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.

## **II) Point de vue historique : le livre audio dans l'histoire de la lecture**

Dans l'histoire de la lecture, deux pratiques ont dominé en fonction des époques : la lecture silencieuse et la lecture à voix haute. Dans notre époque actuelle, la lecture à voix haute semble être devenue minoritaire, tandis que la lecture silencieuse domine. Pourtant, la lecture à haute voix a été la pratique dominante au début de l'histoire du livre, et n'a jamais réellement disparu après l'apparition de la lecture silencieuse. Le livre audio, quant à lui, combine des caractéristiques de ces deux pratiques. Pour montrer cela, nous commencerons par nous intéresser à l'histoire des pratiques de lecture dans le monde occidental. Nous verrons ensuite plus précisément les héritages du livre audio de ces deux pratiques de lecture.

### **1) Avant le livre audio : la lecture à haute voix et la lecture silencieuse**

Le mode de lecture nouveau offert par le livre audio ne peut se comprendre que lorsqu'on le met en perspective avec les modes de lecture qui l'ont précédé, la lecture à haute voix et la lecture silencieuse. Nous verrons ici comment la lecture silencieuse s'est imposée comme forme de lecture dominante, puis comment la lecture à haute voix a su continuer d'exister au fil des siècles, malgré son statut minoritaire.

#### **A) Le développement de la lecture silencieuse**

La lecture silencieuse n'a pas toujours été la pratique de lecture dominante dans les sociétés européennes. En effet, Jesper Svenbro écrit, à propos de la Grèce antique :

Il semble inévitable de penser que les premiers lecteurs grecs aient pratiqué la lecture à haute voix. Car dans une culture qui valorise la parole parlée au point où l'on fait les Grecs, l'écriture n'a d'intérêt que dans la mesure où elle vise une lecture oralisée. Formulée à partir de données culturelles, elle rejoint plutôt une autre hypothèse, généralement admise, qui n'est autre que l'extrapolation des témoignages d'une époque plus récente : si les Grecs à l'époque classique lisaient à haute voix, il faut assumer que leurs ancêtres faisaient de même. Faute de documents, il semble logique de penser que la lecture à haute voix constitue la forme originelle de la lecture.<sup>7</sup>

Ainsi, la lecture à voix haute serait la première forme de lecture. Cette tendance est liée à l'importance de l'oralité à l'époque. Le texte lui-même, comme il l'explique, ne présente aucune séparation entre les mots. C'est ce qu'il appelle la « *scriptio continua* », qui suppose « l'intervention de la voix » pour éclairer le sens du texte<sup>8</sup>. La voix apparaît ainsi comme centrale dans le processus de lecture. Svenbro montre également cette centralité de la voix dans le processus de lecture au

---

<sup>7</sup> Jesper SVENBRO, « La Grèce archaïque et classique : l'invention de la lecture silencieuse » dans : Robert BONFILS, Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, trad. de Jean-Pierre BARDOS, Marie-Claude AUGER, p. 48.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 51.

travers de l'analyse de plusieurs verbes utilisés pour désigner l'acte de lecture<sup>9</sup>, qui montrent que le lecteur a un rôle de médiateur du texte, pour un groupe dans lequel il peut être inclus, mais aussi que la lecture à voix haute doit venir compléter le texte écrit. À partir de ces verbes, il propose une définition de la lecture dans la Grèce antique :

Lire, c'est donc mettre sa propre voix à la disposition de l'écrit (en dernier lieu, au scripteur). C'est céder sa voix, l'instant d'une lecture. Voix que l'écrit aussitôt fait sienne, ce qui veut dire que la voix n'appartient pas au lecteur pendant la lecture. Celui-ci l'a cédée. Sa voix se soumet à l'écrit, elle s'y unit. Être lu, c'est par conséquent exercer un pouvoir sur le corps du lecteur, même à grande distance dans l'espace et le temps.<sup>10</sup>

Sous l'Empire romain, un petit groupe de personnes commence à lire silencieusement, comme l'indique Guglielmo Cavallo. La lecture commence à intégrer « l'intimité de la chambre » et des « bibliothèques privées » avec des livres récupérés pendant les conquêtes de l'Empire : « En ces temps d'agonie du régime républicain, la naissance de la lecture solitaire semble aller de pair avec l'apparition d'une "sphère du privé" dans la vie romaine »<sup>11</sup>. Cependant, il ne s'agit que d'une « minorité » composée principalement par les « milieux aristocratiques », qui compte parmi eux « la troupe des professeurs de grammaire et de rhétorique, parfois des esclaves ou des affranchis » et « un public moyen ». Il explique cette « croissance du lectorat à l'époque impériale » par les « progrès de l'alphabétisation »,<sup>12</sup> un progrès qu'il situe « entre les I<sup>er</sup> et II<sup>e</sup> siècles après J.-C. »<sup>13</sup> La lecture à haute voix reste malgré tout dominante : « La manière la plus habituelle de lire était donc, à tous les niveaux, et quel qu'en soit l'objet, la lecture à voix haute, comme nous l'apprenons avec Quintilien et ailleurs. La lecture pouvait être personnelle ou exécutée par un lecteur assurant la médiation entre le livre et l'auditeur, ou encore tout un auditoire. »<sup>14</sup> C'est pour cela que, comme le souligne Cavallo, la composition textuelle est restée « dominée par la rhétorique », et que l'art de la lecture à voix haute était enseigné à l'école. Cette forme de lecture impliquait également le corps : elle « était souvent accompagnée de mouvements plus ou moins marqués de la tête, du thorax et des bras »<sup>15</sup>.

Au Moyen Âge, la lecture à haute voix commence à perdre du terrain. La pratique de la lecture à haute voix se poursuit, selon Malcom Parkes, dans le domaine religieux où elle a pour rôle de

---

9 *Ibid.*, p. 50.

10 *Ibid.*, p. 56.

11 Guglielmo CAVALLLO, « Du volumen au codex. La lecture dans le monde romain » dans : *Ibid.*, p. 81.

12 *Ibid.*, p. 84.

13 *Ibid.*, p. 85.

14 *Ibid.*, p. 89.

15 *Ibid.*

faciliter la mémorisation orale.<sup>16</sup> Cependant, même dans ce milieu, la lecture silencieuse prend son essor :

Dans la *Règle de saint Benoît*, on trouve des références à la lecture individuelle, et à l'exigence d'une lecture muette qui ne dérangera pas les autres. [...] Isidore de Séville qui prescrivait les compétences requises du lecteur à voix haute à l'église, considérait aussi que la formation à l'office de lecteur était une des premières phases de l'éducation du clerc, et il donnait la préférence à la lecture silencieuse qui permettait une meilleure compréhension du texte : elle demandait moins d'effort physique, permettait de mieux réfléchir à ce qu'on lisait, et de mieux le conserver en mémoire.<sup>17</sup>

La lecture silencieuse apparaît ainsi comme une pratique plus favorable à la réflexion intellectuelle, parce qu'elle demande un effort physique moins important que la lecture à haute voix. Le deuxième changement important pendant le Moyen Âge est la vision du rapport entre langages écrit et parlé :

La perception progressive de l'écrit comme manifestation différente du langage, dotée de sa "substance" propre, et d'un statut indépendant, égale à celui du langage parlé, aura pris du temps. Mais c'est au haut Moyen Âge que le processus s'amorce. [...] Plus l'écrit était perçu comme le support de la transmission de l'autorité du passé (et au Moyen Âge, ces textes jouiront d'une plus grande autorité qu'auparavant, et pour plus de gens), moins on y voyait un simple archivage de la parole orale. [...] L'écrit était désormais un langage visible qui allait directement à l'esprit par l'intermédiaire de l'œil.<sup>18</sup>

La différenciation entre langage écrit et langage oral permet ainsi d'aboutir à une autonomisation de l'écrit par rapport à la voix. Cela mène également à l'apparition des premières conventions graphiques pour faciliter la lecture silencieuse des textes en latin : « Les copistes anglais et irlandais, pour qui l'écriture était avant tout un moyen d'archiver des informations sur une page, et qui considéreraient le latin comme une "langue visible", entreprirent de mettre au point des conventions graphiques qui permettaient de saisir plus aisément l'information transmise par ce support visuel. » Ces conventions signent la fin de la « *scriptio continua* » avec l'apparition d'espaces en les mots. La ponctuation est améliorée et des « lettres invariables » sont créées pour éviter les confusions lors de la lecture<sup>19</sup>. Le modèle scolastique intègre lui aussi la lecture silencieuse. Selon Jacqueline Hamesse, on apporte de nouvelles divisions dans les textes pour faciliter leur étude silencieuse :

Il faut que le lecteur puisse trouver facilement ce qu'il cherche dans un livre, sans avoir à feuilleter les pages. Pour répondre à cette exigence, on commence donc à établir des divisions, à marquer les paragraphes, à donner des titres aux différents chapitres, à créer des concordances des tables et des index alphabétiques qui facilitent la consultation rapide d'une œuvre et le repérage de la documentation nécessaire.<sup>20</sup>

---

16 Malcom PARKES, « Lire, écrire, interpréter le texte : pratiques monastiques dans le haut Moyen Âge » dans : *Ibid.*, p. 111-112.

17 *Ibid.*, p. 112.

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 116.

20 Jacqueline HAMESSE, « Le modèle scolastique de la lecture » dans : *Ibid.*, p. 125-126.

La lecture silencieuse devient alors la pratique dominante pour l'étude des textes<sup>21</sup>. Vers la fin du Moyen Âge, selon Paul Saenger, la charte graphique des textes poursuit son amélioration et devient une tâche attribuée aux copistes et non plus aux lecteurs qui devaient auparavant ajouter les signes eux-mêmes<sup>22</sup>. Cela permet à un certain nombre d'auteurs d'écrire eux-mêmes leurs textes et d'accroître leur contrôle sur la rédaction de leurs textes, mais aussi de traiter des sujets plus intimes, qui était peu compatible avec la dictée à un secrétaire<sup>23</sup>. Ce changement dans la manière de composer un texte a également un impact sur les attentes des auteurs en matière de réception :

Cette nouvelle intimité de la rédaction silencieuse de l'auteur retentissait sur ce que l'auteur attendait de son lecteur. Dans l'Antiquité et au début du Moyen Âge, quand les textes étaient composés oralement, l'auteur travaillait en vue d'une lecture à voix haute de son œuvre. Au XIV<sup>e</sup> siècle, quand les textes sont composés en silence, les auteurs attendent du lecteur une lecture elle aussi silencieuse.<sup>24</sup>

On notera ici le lien qui se noue entre pratique de composition et pratique de lecture. Les textes en langues vulgaires, eux, continuent largement d'être lus à voix haute dans la noblesse :

Outre les textes liturgiques, les grands se faisaient lire des chroniques, des chansons de geste, des romans, des poésies des troubadours ou trouvères. La plupart de ces œuvres étaient en vers et destinées à être lues à voix haute. Les compilations en prose du XII<sup>e</sup> siècle, comme le *Roman de Lancelot* et l'*Histoire ancienne jusqu'à César*, étaient elles aussi composées pour la lecture orale. Le grand seigneur se devait d'entendre célébrer les hauts faits de ses prédécesseurs et des grandes figures de l'Antiquité. Néanmoins, les illustrations, plus répandues dans les textes vernaculaires destinés au public laïque que dans les ouvrages savants en latin à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, laissent penser que ces ouvrages en langue vulgaire étaient également destinés à une lecture visuelle solitaire.<sup>25</sup>

Ces livres pouvaient donc faire l'objet d'une lecture silencieuse ou à haute voix. La lecture et la composition silencieuse en français n'apparaîtront réellement que vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle dans la haute société.<sup>26</sup> Pendant la Renaissance, époque de l'avènement de l'imprimerie, lectures orale et silencieuse continuent de cohabiter. En effet, selon Anthony Grafton, les humanistes donnent beaucoup d'importance aux qualités sonores des textes littéraires :

« La métrique, les allitérations, les combinaisons remarquables de sonorités étaient les vraies prouesses d'une littérature définie avant tout par ses qualités orales. Pour l'humaniste, avoir une connaissance intime du texte, ce n'était pas analyser ce qu'il y avait sur le papier ou le parchemin mais faire rouler sensuellement les sons dans sa bouche. Pétrarque était l'initiateur de cette attitude, lui qui était tombé amoureux du latin mélodieux de Virgile et de Cicéron. »<sup>27</sup>

Dans les sphères plus populaires, Roger Chartier s'intéresse à l'inégale répartition du livre, situation qui suppose des pratiques de lecture diverses :

---

21 *Ibid.*, p. 129.

22 Paul SAENGER, « Lire aux derniers siècles du Moyen Âge » dans : *Ibid.*, p. 149.

23 *Ibid.*, p. 157-158.

24 *Ibid.*, p. 158.

25 *Ibid.*, p. 165.

26 *Ibid.*, p. 168.

27 Anthony GRAFTON, « Le lecteur humaniste » dans : Robert BONFILS, *et al.*, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, *op. cit.*

L'inégale possession du livre telle que l'enregistrent les inventaires ou les catalogues est trompeuse. D'une part, elle ne prend en compte que les ouvrages dont la valeur justifie la mention dans l'inventaire des biens ou lors d'une vente publique aux enchères. D'autre part, elle ne permet pas d'atteindre la lecture des livres que leurs lecteurs ne possèdent pas mais qu'ils ont emprunté, lus chez un autre ou entendu lire.<sup>28</sup>

Il insiste également sur la présence de textes destinés à des lectures à haute voix, comme les « *romances* » dans l'Espagne du Siècle d'or : « Il en va ainsi, par exemple, des *romances*, données à lire (et à chanter) dans la double forme des *pliegos sueltos* (le plus ancien qui publie un *romance* date de 1510) et des recueils ».<sup>29</sup> Pendant la Réforme, selon Jean-François Gilmont, les livres sont écrits en vue d'une lecture silencieuse et/ou orale : « Certaines catégories d'ouvrages semblent liées à un usage de lecture : tantôt il s'agit exclusivement de lecture à voix haute, tantôt silencieuse. Par contre, il y a aussi des livres qui sont l'objet de lecture alternativement collective et privée. »<sup>30</sup> Il donne l'exemple du pamphlet, destiné à une lecture à haute voix :

L'analyse du style [du pamphlet] atteste de la prédominance de discours, de sermons ou de dialogues : plutôt que de textes écrits, il s'agit d'exposés prononcés à voix haute. Par ailleurs, l'impact de ces imprimés sur une société largement analphabète ne se comprend pas sans la médiatisation de la parole. Le fait est confirmé par le recours fréquent à l'image, pour ne pas dire à la caricature ; la communication orale est soutenue par la vue.<sup>31</sup>

Ainsi, le taux d'analphabétisme, encore important, suppose la pratique orale pour permettre aux revendications de la Réforme de se répandre dans la société. Reinhard Wittmann note un changement dans le mode de lecture à la fin du XVIIIe, qui devient de plus en plus individuel et sentimental, contraire aux préceptes des Lumières qui encourageait une lecture rationnelle pour se cultiver :

Le modèle de lecture propre à la doctrine des Lumières, pour lequel la composante sociale de la culture jouait un rôle prépondérant, évolua lui aussi et se différença à partir de 1770. Par un processus rapide de modernisation qui commençait à se libérer aussi des contraintes du rationalisme, ses critères de réception, d'autoritaires et académiques qu'ils étaient, devinrent émotionnels et individuels. Cela marque le début d'une étape déterminante dans l'histoire de la lecture, qui sera particulièrement virulente pendant plusieurs décennies : celle d'un mode de lecture « sentimental », voire « empathique ». Cette forme de lecture se trouvait à la jonction entre passion individuelle, qui isole de l'entourage et de la société, et de la soif de communication à travers la lecture. Il résulta de cet « immense besoin de contact avec la vie derrière la page imprimée » une confiance complètement nouvelle, d'une intensité jamais atteinte auparavant et même une amitié imaginaire entre l'auteur et le lecteur, entre le producteur de littérature et son destinataire. Le sentiment d'isolement et d'anonymat que ressentait le lecteur, certes vibrant d'émotions mais néanmoins isolé, était compensé par la conscience qu'il avait d'appartenir grâce à la lecture à une communauté d'adeptes. Indéniablement, cette forme de lecture était – au sens d'une révolution « inversée » – bien plus « intensive » que par le passé, et nullement « extensive ».<sup>32</sup>

---

28 Roger CHARTIER, « Lectures et lecteurs “populaires” de la Renaissance à l'âge classique » dans : *Ibid.*, p. 316.

29 *Ibid.*, p. 318-319.

30 Jean-François GILMONT, « Réformes protestantes et lecture » dans : *Ibid.*, p. 263.

31 *Ibid.*, p. 264.

32 Reinhard WITTMANN, « Une révolution de la lecture à la fin du XVIIIe siècle » dans : *Ibid.*, p. 344-345.

Reinhard Wittmann associe ce phénomène à des auteurs « en Angleterre, en France et en Allemagne », en particulier « Richardson et Rousseau ainsi que Klopstock et Goethe »<sup>33</sup>. On entre ainsi dans un modèle de réception par la lecture silencieuse bien plus individuelle, intime, qu'auparavant. La lecture silencieuse s'invite également dans les sphères plus populaires de la société. Cependant, elle a davantage un objectif de contrôle de l'individu que d'épanchement émotionnel :

À l'opposé de cette lecture sociable et communicative, on découvrit à la lecture individuelle de nouvelles qualités, caractéristiques d'une réception discrète et silencieuse du texte. Le corps en tant que médiateur de l'expérience textuelle fut relégué au second plan, et la "lecture sauvage" [c'est-à-dire la lecture à haute voix pratiquée par les classes populaires] disciplinée. [...] Dans la mesure où il ne s'abandonnait pas au texte, le lecteur restait maître de lui-même, et par là même libre d'avoir avec le texte une relation contrôlée.<sup>34</sup>

Parmi les classes populaires, ce sont « les couches inférieures et moyennes » installées en ville (« le personnel domestique, les laquais et les coiffeurs, les servantes et les femmes de chambre et les commis du commerce et de l'artisanat, les membres de l'armée qui avaient un grade moyen, et, pour une certaine part, un grade inférieur ») qui parviennent à s'alphabétiser. Selon Wittmann, ils pouvaient « constituer jusqu'à un quart de la population citadine. » En revanche, on ne réussira pas à faire entrer une « lecture socialement intégrative et "utile" » pour la « population rurale ».<sup>35</sup> Rosamaria Lorelli relie ce passage vers la lecture silencieuse à des changements dans les contenus des textes :

Mais il s'agit d'un combat [celui de l'alphabétisation] de longue haleine qui ne prit fin qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle quand toutes les fonctions de la voix et de la présence furent remplacées, sous une forme différente toutefois, par le discours imprimé. À partir de ce moment, les mots seuls durent porter tout le poids du sens et de l'émotion d'autrefois communiqués, pendant la lecture à haute voix, par le biais des qualités expressives de la voix, du corps et du contexte vivant de la lecture. Avec la standardisation au XVIII<sup>e</sup> siècle de la langue et de l'imprimerie, le livre devint un mode « facile » de communication écrite et la voix disparut des pratiques de lecture d'une partie importante de la population européenne. C'est alors qu'apparut dans les traités, préfaces et critiques de livres, une discussion soutenue sur les moyens de captiver le nouveau type de lecteur avec seulement des mots lus rapidement et silencieusement.<sup>36</sup>

C'est pourquoi elle défend la thèse d'un lien entre la naissance du roman et l'avènement de la lecture silencieuse au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est un moment où les auteurs doivent apprendre à entièrement dépendre du langage écrit pour communiquer le sens du texte. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le lectorat se diversifie et compte de plus en plus de femmes jusqu'à atteindre une certaine égalité avec les hommes. Le taux d'alphabétisation atteint ainsi les 90 % en 1890. Cela est en grande partie lié

---

33 *Ibid.*, p. 345.

34 *Ibid.*, p. 348.

35 *Ibid.*, p. 339.

36 Rosamaria LORELLI, « La lecture silencieuse : La construction du contexte narratif et la naissance du roman moderne au XVIII<sup>e</sup> siècle » dans : Braida LODOVICA, Brigitte OUVRY-VIAL, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2020, trad. de Françoise PINTEAUX-JONES, p. 35.

au progrès de l'enseignement en Europe, notamment « primaire », mais qui ne sera « gratuit, général et obligatoire en Angleterre et en France que dans les années 1880, date à laquelle les pays étaient déjà presque complètement alphabétisés »<sup>37</sup>. Deux autres éléments permettent cet élargissement du lectorat : le premier est « le raccourcissement de la journée de travail » qui permet d'avoir « plus de temps pour lire », et le second la professionnalisation des « éditeurs » qui exploitent des « nouvelles possibilités d'investissement capitaliste » et débute la « publication des romans en feuilleton dans les journaux », qui permet d'attirer « un nouveau marché », mais ne convainc pas tout le monde, notamment Sainte-Beuve qui critique son fonctionnement industriel<sup>38</sup>.

## **B) La persistance de la pratique de la lecture à voix haute**

Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle et encore plus au XIX<sup>e</sup> siècle grâce à l'important essor de l'alphabétisation, la lecture silencieuse semble s'imposer comme la forme d'accès principale au texte. Or, en réalité, les pratiques de lecture orale sont toujours présentes. Comme le souligne Rheinardt Wittmann, la lecture dans les milieux défavorisés reste « sauvage » (avec une connaissance peu développée de la lecture) ou à haute voix. La lecture intéresse peu, et est liée à une forme de « domination ». Wittmann ajoute des éléments pour nuancer cette idée :

Cependant, cette lecture « sauvage » pouvait aller de pair avec un *alfabetismo di gruppo* collectif (Italo Sordi), c'est-à-dire une compétence développée de réception orale passive, qui impliquait donc une « littérisation » indirecte en dehors de toute alphabétisation. La forme de la communication hiérarchique de la lecture orale y contribuait : au sein de la famille, c'était en général le père de famille ou les enfants qui lisaient des textes religieux, et dans les lieux publics comme les auberges ou les marchés, des gens qui savaient lire, et même des instituteurs ou des curés, qui contribuaient à la diffusion de nouveautés, politiques et autres.<sup>39</sup>

La lecture à haute voix semble ainsi s'inscrire dans une relation de contrôle, de domination, sur certaines catégories d'individus, dans certains cadres. Cette forme de contrôle par la lecture à haute voix persiste au XVIII<sup>e</sup> siècle chez les catholiques : « la transmission orale par l'autorité apte à enseigner prend ici la primauté absolue. »<sup>40</sup> Même au XIX<sup>e</sup> siècle, la lecture à haute voix pour contrôler la réception reste présente, notamment dans les relations entre hommes et femmes : « Sur la question de ses lectures, la femme était souvent sous la tutelle de l'homme. Dans certaines familles catholiques, on lui interdisait le journal. Le plus souvent, l'homme lisait à voix haute, tâche qui impliquait la supériorité morale et le devoir de choisir les passages qui convenaient et de censurer les autres. »<sup>41</sup> Cela peut être imputé à l'inquiétude que provoque la lecture de livres

---

37 Martyn Lyons, « Les nouveaux lecteurs au XIX<sup>e</sup> siècle : femmes, enfants, ouvriers » dans : Robert BONFILS, *et al.*, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, op. cit., p. 365.

38 *Ibid.*, p. 366.

39 *Ibid.*, p. 338-339.

40 *Ibid.*, p. 344.

41 *Ibid.*, p. 372.

sentimentaux par les femmes, qui pourraient nuire à leurs mœurs : « il pouvait faire naître des attentes sentimentales peu raisonnables, des émotions érotiques qui menaçaient la chasteté et les bonnes mœurs. »<sup>42</sup>

Cette inquiétude prend sans doute racine dans le passage à une lecture de plus en plus individuelle, sans présence d'un intermédiaire permettant de garder une certaine distance avec le contenu. Roger Chartier le soulignait à propos de la Renaissance : « Parce qu'elle annule l'écart, toujours manifeste dans la lecture à haute voix, entre le monde du texte et le monde du lecteur, parce qu'elle donne une force de persuasion inédite aux fables des textes de fiction, la lecture silencieuse est un enchantement dangereux. »<sup>43</sup> La lecture à haute voix restait donc largement pratiquée à la Renaissance. Chartier nous donne l'exemple de la littérature espagnole du Siècle d'or :

Soit l'exemple de la littérature espagnole du Siècle d'Or. La lecture à haute voix y est désignée comme un mode ordinaire, attendu, visé, de l'appropriation des œuvres, et ce, quel que soit leur genre. Comme l'a montré Magrit Frenk, cette lecture implicite, qui est lecture à haute voix d'un lecteur oralisateur pour un public d'auditeurs, n'est pas propre, loin de là, aux seuls genres poétiques : *romances*, *villancicos*, *lirica cancioneril*, poèmes épiques, poésie italianisante. Elle est aussi la lecture supposée de la comédie humaniste (pensons au prologue de la *Celestina*), des romans de chevalerie (« Qui traite de ce que verra Cervantes au titre du chapitre LXVI de la seconde partie du *Don Quichotte* »), des romans pastoraux, des *novelas cortas*, des textes d'histoire (Bernal Diaz del Castillo indique ainsi dans le prologue de son *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* : « Mon histoire, si elle est imprimée, quand on la verra et entendra, on lui donnera croyance véritable »).<sup>44</sup>

Roger Chartier explique également que la lecture à voix haute est pratiquée par toutes les classes sociales, permettant ainsi aux classes les plus basses, ayant souvent une connaissance approximative voire inexistante de la lecture, d'avoir un accès à des littératures savantes :

La pratique de la lecture oralisée décrite ou visée par les textes, crée, au moins en ville, un large public de « lecteurs » populaires qui inclut les mal alphabétisés comme les analphabètes et qui, grâce à la médiation de la voix lectrice, devient familier des œuvres et des genres de la littérature savante, partagée bien au-delà des milieux lettrés.<sup>45</sup>

La lecture à haute voix était donc encore très répandue à la Renaissance. Même au XIXe siècle où le taux d'alphabétisation et le lectorat augmente, la lecture à voix haute continue d'être pratiquée. Martyn Lyons évoque notamment le développement d'un groupe d'individus qui se cultivent par eux-mêmes, les ouvriers autodidactes, qui font usage de la lecture orale : « La lecture de l'autodidacte se faisait dans la concentration, tout entière fixée vers un but. [...] La mémorisation était l'instrument de leur apprentissage, et elle dépendait souvent de la lecture à voix haute. »<sup>46</sup> De

---

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*, p. 324.

44 *Ibid.*, p. 323.

45 *Ibid.*, p. 323-324.

46 *Ibid.*, p. 396.

plus, parmi les paysans, les pratiques de lecture tendent à se confondre avec la culture orale, encore très présente à l'époque :

Dans les grandes villes, le livre était devenu un objet de la consommation quotidienne, mais pour des sections entières de la paysannerie, le livre restait un objet rare, respecté, et avant tout religieux. Cette "génération d'auditeurs" n'était pas encore devenue "génération de lecteurs" : pour eux, la lecture était une affaire de groupe, intégrée dans la culture orale.

Même en ville, la lecture à haute voix se pratiquait encore, malgré l'évolution historique de la lecture individuelle et silencieuse.<sup>47</sup>

Pour les formes de lectures orales en ville, il cite la « littérature de rue » au Royaume-Uni :

Londres avait ses vendeurs de chansons qui entraient dans la cour proposant leurs feuillets, ses chanteurs de ballades tendant la sèbile, et ses colporteurs qui vendaient aux passants des brochures parodiques ou satiriques et l'ultime confession des criminels (la "littérature de gibet"). Une bonne partie de cette littérature de rue était faite pour être lue à voix haute ou chantée.<sup>48</sup>

Il cite également le phénomène des « lectures publiques dites "lectures à un penny" ». Malgré l'existence de formes multiples de lecture à haute voix, cette dernière ne fait que décliner au XIX<sup>e</sup> siècle :

Ce goût pour les récitals de morceaux connus, pour l'oralité et la musique de la poésie, s'inscrivait dans la relation traditionnelle ou "intensive" entre les lecteurs auditeurs et le mot imprimé. Cette relation était en train de disparaître au XIX<sup>e</sup> siècle, au grand désespoir des esprits conservateurs qui déploraient que la lecture individuelle et silencieuse eût un effet dissolvant sur les formes traditionnelles de la sociabilité. [...] Ce désir de replacer encore une fois la lecture dans un cadre religieux et familial est un symptôme du passage de la lecture "intensive" à la lecture "extensive" qui s'opère au XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>49</sup>

Le réinvestissement de la lecture à haute voix dans les domaines familiaux et religieux serait donc une réaction directe à la disparition de l'aspect social de la lecture. Pour autant, cet aspect n'a pas disparu et existe encore aujourd'hui, sous plusieurs formes. Danielle Fuller et Denel Rehberg Sedo montrent au travers des événements OBOC (« One Book, One Community ») un exemple de nouvelle pratique permettant de renouer avec l'aspect social de la lecture à haute voix :

Pendant la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle cependant, l'adaptation à l'écran de livres primés et de succès littéraires, qui n'était pas nouvelle en soi, est devenue plus lucrative pour les sociétés de production, les agents littéraires – voire les auteurs. En sus de clubs de lecture en face-à-face, en ligne ou portés par les *mass media*, les lecteurs pouvaient accéder à des « expériences littéraires » par le biais de divers médias non imprimés en allant au cinéma, en se rendant à un festival du livre ou en participant à des activités *One Book, One Community* (OBOC). Nancy Pearl et Chris Higashi, bibliothécaires professionnelles travaillant au Center for the Book de Seattle, État de Washington, introduisirent le premier programme de lecture à l'échelle de la ville, de type OBOC, en 1998. Comme le nom de la manifestation l'indique, un livre – le plus souvent, mais pas toujours, une œuvre de fiction littéraire – est placé au centre d'activités auxquelles les citoyens d'une communauté, ville, région, voire nation, sont invités à participer. Certaines activités, comme les discussions du texte, attendent des participants qu'ils aient lu le livre, mais d'autres – par exemple les rencontres avec l'auteur, des ateliers d'artisanat, voire des bivouacs, des parcours en canoë, des tournées des grands-ducs – les en dispensent. Des présentations d'adaptations cinématographiques, des mises en scène pour le théâtre, des récitations publiques d'extraits

---

47 *Ibid.*, p. 399.

48 *Ibid.*, p. 400.

49 *Ibid.*

du livre par des acteurs professionnels ou des personnalités locales sont communes à diverses variations sur le modèle.<sup>50</sup>

Ces événements permettent de retrouver une forme de collectivité, de lien social dans la lecture en passant par les diverses formes du livre, y compris les adaptations au cinéma et passe également par des lectures publiques d'extraits. Il existe donc encore un certain intérêt pour la lecture à haute voix.

## 2) Naissance du livre audio

C'est de cette histoire de la lecture qu'est né le livre audio. Nous verrons dans cette seconde sous-partie l'histoire du livre audio, d'abord en tant qu'objet destiné aux personnes souffrant de déficiences visuelles. Nous verrons ensuite comment cet objet s'est ensuite ouvert au grand public. Enfin, nous terminerons par une comparaison du livre audio aux modes de lecture à haute voix et silencieux.

### A) Un objet d'abord destiné aux déficients visuels

Le livre audio avait au début de son histoire pour principal public les personnes souffrant d'un handicap visuel. Matthew Rubery explique cette histoire dans l'article « La Grande guerre et la bibliothèque sonore du Royaume-Uni : Cécité et nécessité »<sup>51</sup>. Ce chapitre est consacré en particulier au « *Talking book service* » créé par le RNIB (Royal National Institute for Blind People), au Royaume-Uni. Cette initiative, datant de 1935, avait pour objectif de rendre la lecture accessible aux personnes souffrant de déficiences visuelles. Comme le souligne Rubery, la question de l'accès des personnes aveugles à la littérature n'est pas nouvelle. Rubery détaille les précédents de ce service :

Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, sinon avant, les voyants s'étaient souciés de l'alphabétisation des aveugles. L'absence d'accès aux livres était un souci tout particulier des philanthropes, mais aussi des gens cultivés et des responsables religieux que l'impossibilité des aveugles à accéder à la Bible inquiétait. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les générations suivantes continuèrent à s'intéresser à l'alphabétisation des aveugles par la dissémination de méthodes de lecture tactile et l'ouverture d'écoles pour aveugles. Ainsi, la London Society for Teaching the Blind (Service londonien pour l'enseignement de la lecture aux aveugles) fut-elle créée en 1838 et le National Library Service for the Blind (Service national de bibliothèque pour aveugles) introduit en 1882. Le Service des livres parlants traduisait la compréhension du public à l'égard des besoins des non-voyants et plus généralement les transformations culturelles concernant l'éducation, l'alphabétisme et l'activisme en faveur des droits des personnes handicapées.<sup>52</sup>

C'est donc d'abord pour des questions d'accessibilité que le livre audio a été développé. Le braille, comme l'explique Rubery, permettait à certains handicapés de lire. Cependant, ils n'étaient pas tous

50 Danielle Fuller et DeNel Rehberg Sedo, « Lectures partagée et lecture de masse en Amérique du Nord et au Royaume-Uni au début du XXI<sup>e</sup> siècle » dans : Braida LODOVICA, Brigitte OUVRY-VIAL, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIIIe-XXIe siècle, op. cit.*, p. 93-94.

51 Matthew Rubery, « La Grande guerre et la bibliothèque sonore du Royaume-Uni : Cécité et nécessité » dans : *Ibid.*, p. 295-319.

52 *Ibid.*, p. 296.

capables de le maîtriser. Le livre audio apparaît alors comme une solution plus inclusive. Mais, c'est un évènement plus précis qui a donné naissance au RNIB :

C'est après le retour des soldats qui avaient perdu la vue pendant la Première Guerre mondiale (et dont le nombre continua à augmenter à mesure que les effets prolongés du gaz moutarde et autres produits chimiques se manifestaient) que leur sort attira l'attention du public. Ces hommes ne pouvaient plus lire sans aide extérieure ; les anciens combattants aveugles constituaient un défi, il devenait urgent de développer des modes de lecture alternatifs pour ceux qui ne pouvaient plus lire par eux-mêmes.<sup>53</sup>

Voilà qui entraîne le développement d'une nouvelle vision du handicap visuel en lien direct avec le statut des soldats qui ont lutté pour protéger leur pays :

Avant la guerre, la cécité était considérée comme un malheur regrettable, mais ce n'était pas un problème dont le public portait la responsabilité directe. La guerre changea tout. Le public britannique avait une dette envers ces soldats qui avaient sacrifié leur vue pour défendre le pays. En l'absence de réparations de la part de l'État, les anciens combattants infirmes dépendaient d'organisations bénévoles et philanthropiques pour leur traitement et leur réhabilitation. Les campagnes de levées de fonds en appelaient directement à la conscience collective par le biais de représentations choisis du corps du soldat blessé. [...] De pareilles campagnes rappelaient au public le devoir qui lui incombait de rendre tolérable la vie des anciens combattants en leur fournissant des moyens de divertissement, dont les livres faisaient partie. Cependant, pour ceux qui ne savaient pas lire le braille, il fallait trouver une alternative au texte imprimé.<sup>54</sup>

C'est donc le sens de la responsabilité des citoyens britanniques, qui ont participé financièrement aux diverses campagnes proposées pour aider les soldats retournés de la guerre avec un handicap visuel, qui a permis une avancée majeure dans l'accessibilité de la littérature aux aveugles. Comme le suggère la fin du paragraphe, les soldats ont eux aussi rencontré des difficultés à apprendre le braille. C'est pour cela que le livre audio est une importante avancée. Cette idée a été proposée par le Capitaine Ian Fraser, ancien soldat devenu aveugle pendant la guerre :

Le Capitaine Ian Fraser conçut l'idée originelle d'un livre parlant en écoutant un gramophone à St Dunstan : « Il doit être possible, pensais-je, d'enregistrer la parole humaine. Théoriquement, il doit être possible d'enregistrer des livres entiers. » Fraser était arrivé à St Dunstan après qu'un franc-tireur allemand lui eut tiré une balle dans les yeux pendant la Bataille de la Somme en juillet 1916 ; il deviendra, à l'âge de 24 ans, le président de l'organisation. Arrivé en ce lieu, il commença à réaliser des expériences avec un dictaphone, un appareil utilisé pour enregistrer la parole sur des cylindres de cire. À St Dunstan, dans un studio de fortune, Fraser récitait des morceaux de poésies, et des discours, travaillant avec un ingénieur du son en vue d'essais ultérieurs. Selon son autobiographie, « c'étaient là les véritables premiers "disques" et les tous débuts du Livre Parlant ». <sup>55</sup>

Rubery précise que les enregistrements plus longs de livres audio seront rendus possible dès les années 1930 grâce à la technologie « LP » ou « Long Playing », qui est arrivée plus tôt pour les publics aveugles<sup>56</sup> grâce à un partenariat « avec des maisons de disques comme la Gramophone Company (devenue HMV) »<sup>57</sup>. Le service de la « Talking Book Library » ne débuta réellement

---

53 *Ibid.*, p. 296-297.

54 *Ibid.*, p. 297.

55 *Ibid.*, p. 299-300.

56 *Ibid.*, p. 300 : « le disque LP ne devait arriver sur le marché commercial qu'en 1948. »

57 *Ibid.*

qu'en 1935, avec « une période d'essai de deux ans ». L'accès était limité aux personnes ayant un handicap les empêchant de lire des textes imprimés : « Ne pouvaient en être membres que les personnes reconnues aveugles et "toute personne en mesure de fournir une preuve suffisante de son incapacité à lire les livres ordinaires". »<sup>58</sup> Ainsi, ce projet n'avait pas pour objet d'être destiné à tous, mais uniquement à un public souffrant de déficience visuelle. En ce sens, l'élargissement du public des auditeurs pourrait tendre à uniformiser les pratiques de lecture entre voyants et non-voyants.

Rubery décrit précisément le dispositif mis en place pour permettre aux auditeurs d'écouter des livres audio :

Chaque titre consistait en une série de disques phonographiques en gomme-laque de 30 centimètres d'une durée enregistrée de 25 minutes par face : un livre moyen nécessitait douze disques à deux faces, délivrés gratuitement à l'emprunteur lequel ne devait payer que l'affranchissement du retour. L'affiliation était gratuite pour quiconque achetait (ou recevait grâce à une œuvre caritative) un des trois différents modèles de lecteur de livre parlant : un gramophone électrique, un modèle mécanique ne nécessitant pas l'électricité et un modèle conçu pour utiliser soit des écouteurs soit les hauts-parleurs radio. Les appareils se vendaient entre et 3,15£ 4d et 6,10£ (soit l'équivalent pour 1935 de 212 à 400£). St Dunstan subventionnait à hauteur d'une livre sterling (un peu plus de 60£ d'aujourd'hui) chaque appareil acheté par un ancien combattant.<sup>59</sup>

Les livres peuvent ainsi être accessibles à un grand nombre d'aveugles britanniques. Les aveugles Américains ont eux aussi accès à des livres audio<sup>60</sup>. Ils sont créés par la AFB (American Foundation for the Blind) et la Library of Congress Books pour un programme, « The Adult blind project ». Les raisons de l'émergence de ce programme sont similaires à celles des Britanniques : permettre aux soldats devenus incapables de lire d'écouter des œuvres littéraires gratuitement. Ils réalisent d'abord des tests sous la forme d'extraits d'œuvres littéraires en 1932, puis des enregistrements complets à partir de 1934. C'est le « Talking Book program ». La RNIB et la AFB ont travaillé ensemble pour produire des livres audio, ce qui leur a permis de ne pas produire deux fois un livre audio à partir d'une même œuvre littéraire. On remarque ici que le choix dans les interprétations est celui de l'unicité. Aujourd'hui, en particulier pour les œuvres libres de droits, les interprétations sont nombreuses, surtout lorsque le texte en question est particulièrement populaire. Or, dans ce premier moment du livre audio, ce n'est pas le cas. Cela s'explique par le fait que l'objectif est ici de créer un équivalent sonore d'un livre imprimé. La question de l'accessibilité supplante celle de la créativité sonore. Ce n'est que lorsque le livre audio deviendra commercial, comme nous le verrons dans la suite de cette histoire, que les interprétations d'une même œuvre vont se démultiplier.

---

58 *Ibid.*, p. 302.

59 *Ibid.*, p. 303.

60 Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, New York, Routledge, 2011, p. 5-6 Toutes les informations concernant les livres audio pour les aveugles américains se trouvent à ces pages.

Chaque éditeur doit ainsi vanter les qualités de sa propre version pour convaincre l'auditeur de la choisir par rapport aux versions proposées par des éditeurs concurrents.

Ce changement dans les procédés de lecture chez les aveugles a un impact sur leurs pratiques de lecture<sup>61</sup>. Selon Rubery, les personnes souffrant d'un handicap visuel devaient compter sur leurs proches pour avoir accès à la littérature par le biais de la lecture à haute voix. Or, cela pouvait leur poser problème à plusieurs niveaux, le premier étant la disponibilité des proches, et le second la gêne qu'ils pouvaient ressentir du fait de leur manque d'autonomie et de leur dépendance aux autres. Le livre audio leur permet donc de les libérer de ce poids en devenant plus indépendant. Ils constituent également un support psychologique contre l'isolement auquel de nombreux aveugles doivent faire face.

## **B) L'élargissement du public d'auditeurs**

Après le public malvoyant, le livre audio a vu son public d'auditeurs s'élargir à d'autres groupes d'auditeurs. Comme l'explique en détail Rubery dans *Audiobooks, Literature and Sound studies*, l'éditeur Caedmon Records est un des premiers éditeurs à proposer une collection de livres audio commerciaux à destination d'un public plus large.<sup>62</sup> Rubery attribue cette évolution à l'amélioration des techniques d'enregistrement, en particulier, dans le cas de Caedmon Records, la technologie LP et le gramophone. Ce sont toujours les apparitions de nouvelles techniques, moins chères et plus transportables, qui ont permis au livre audio d'être commercialisé à grande échelle. Le gramophone sera d'abord remplacé par la cassette, utilisable avec un lecteur cassette en voiture ou avec un *walkman*, puis le CD dans les années 1980, et à partir de 2002, le format MP3.

L'article de Fanny Mazzone, « La bibliothèque des voix : un objet esthétique non identifié », nous donne un éclairage sur le développement du livre audio en France. Le livre audio commence à se développer au début des années 1980, mais ne rencontre pas le même succès que les livres audio américains. Leur « essor » ne débute que dans la deuxième moitié de la décennie où le nombre d'éditeurs augmente : « on constate un essor après 1985, puisqu'on ne dénombre pas moins d'une douzaine d'éditeurs en 1987 et en 1989, *Livres hebdo* recense 40 producteurs de cassettes, hors apprentissage des langues et parascolaire, dont 25 spécialisés en littérature (adulte et jeunesse) et 6 diffuseurs. » C'est pourquoi elle considère la collection « La Bibliothèque des voix » née en 1980 de la maison d'édition Des Femmes dirigée par Antoinette Fouque comme « pionnière en Europe ». Le premier nom de la collection était « Écrire, entendre ». Selon Mazzone, le nom « Bibliothèque

---

61 Braidia LODOVICA, Brigitte OUVRY-VIAL, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIIIe-XXIe siècle, op. cit.*, p. 307-312. Nous nous appuyons sur ces pages pour mieux décrire le changement permis par le livre audio dans la vie des aveugles.

62 Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies, op. cit.*, p. 8.

des voix » n'a été adopté qu'en 1981. Ce nom n'est pas sans rappeler Dunstan qui utilisait lui aussi l'expression de « bibliothèque de livres parlant » pour désigner le projet du « Talking Book service » de la RNIB. Rubery a analysé ce choix comme une manière de conserver un lien avec l'imprimé, objet plus « familier » pour les soldats.<sup>63</sup> L'idée de la collection serait venue à Antoinette Fouque après un long séjour aux États-Unis. Son projet revêtait lui aussi un aspect social. Mazzone, dans son article, indique que la mère de cette dernière était analphabète. En effet, sa mère, dans son enfance, devait s'occuper de ses frères et sœurs et n'a donc pas pu aller à l'école. C'est pourquoi Fouque voulait aussi rendre la littérature accessible aux femmes qui n'ont pas la possibilité de lire, que ce soit parce qu'elles n'ont pas pu apprendre ou à cause de leurs rôles dans la société qui leur laissent peu de temps pour les loisirs :

La question des femmes concernait largement le projet puisque l'éditrice souhaitait accomplir un geste pour briser l'interdit, un geste de lutte contre cette condition d'analphabètes qui continue d'être faite aux femmes, alors même qu'elles savent lire et écrire.

Le projet s'inscrit également dans un projet gouvernemental de démocratisation de la lecture :

Enfin, la Bibliothèque des voix apparaît dans le contexte d'une campagne gouvernementale de démocratisation de la culture de référence, cause à laquelle Antoinette Fouque semble se rallier : « C'était une démocratisation d'une pratique, finalement, aristocratique » avance-t-elle en se référant à *La lectrice* de Raymond Jean. Christine Villeneuve évoque la démarche didactique impliquée dans la création de la collection comme moyen d'accéder à des textes difficiles.

Les disparités de production de livres audio semblent malgré tout persister. C'est le constat que dresse Brigitte Ouvry-Vial dans l'article « Bedtime Storytelling Revisited : Le Père Castor and Children's Audiobook ». <sup>64</sup> Comme Fanny Mazzone, elle considère l'objet de son étude, les livres audio du *Père Castor* dans les années 1970, comme une innovation en France. Cependant, elle note que, au moment de l'écriture de son article, en 2020, la France ne produisait que le dixième du nombre de livres audio produits aux États-Unis. Le livre audio, peut-être à cause de sa plus longue histoire dans le pays, apparaît donc comme mieux implanté aux États-Unis.

### **C) Le livre audio dans l'histoire de la lecture**

Le livre audio occupe une place particulière dans l'histoire des pratiques de lecture. Le lien entre livre audio et lecture à haute voix est sans doute le plus évident. Le livre audio est en effet une lecture orale d'un texte. Cependant, le livre audio se différencie des formes de lecture à haute voix qui ont pu exister dans le passé. Nous avons vu précédemment que la lecture à haute voix impliquait le plus souvent la présence physique d'un lecteur face à au moins un auditeur dans un même

---

63 Braida LODOVICA, Brigitte OUVRY-VIAL, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIIIe-XXIe siècle*, op. cit., p. 302.

64 Brigitte Ouvry-Vial, « Bedtime Storytelling Revisited : Le Père Castor and Children's Audiobook », [dans] : Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 178.

espace-temps. La lecture à haute voix est donc une pratique de lecture sociale. De plus, cette présence simultanée du lecteur et de l'auditeur suppose que le premier est visible aux yeux du second. Enfin, nous avons pu voir que les gestes représentaient aussi une part de l'acte de lecture. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier dans l'introduction du livre collectif *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, écrivent à ce propos :

Dans le monde antique, au Moyen Âge, aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles encore, la lecture implicite mais aussi effective de nombreux textes est une oralisation, et leurs "lecteurs" sont les auditeurs d'une voix lectrice. Ainsi *adressé à l'oreille autant qu'à l'œil*, le texte joue avec des formes et des formules aptes à soumettre l'écrit aux exigences propres de la « performance » orale.<sup>65</sup>

Or, le livre audio s'oppose à toutes ces caractéristiques : il n'implique pas de lien social dans l'acte de lecture et supprime la vue. La lecture à haute voix du livre audio se distingue donc de la lecture à haute voix traditionnelle. Seul subsiste le goût pour la sonorisation des mots.

D'un autre côté, tous ces éléments qui s'opposent à la lecture à voix haute traditionnelle ont des liens avec la lecture silencieuse. Le livre audio s'oppose *a priori* à la lecture silencieuse puisque, comme son nom l'indique, le son est la base même de la transmission du texte. Le récepteur n'est pas le lecteur – qui n'est ici qu'un intermédiaire –, mais l'auditeur. Or, le livre audio semble hériter de la lecture silencieuse sur plusieurs points. Le premier est celui de l'isolement. Nous avons pu constater que la réception individuelle est une des caractéristiques principales de la lecture silencieuse. Or, le livre audio est lui aussi souvent soumis à un régime de réception individuelle, que ce soit pour le public malvoyant ou voyant. Les personnes atteintes de déficience visuelle ont sans doute ressenti ce changement de manière plus importante à l'époque de l'apparition du livre audio, puisque nombre d'entre eux avaient accès à la littérature par le biais de la lecture par un proche. Le livre audio a donc permis un passage d'une lecture à haute voix sociale vers une lecture à haute voix individuelle, peut-être plus proche des habitudes de lecture de ceux qui sont devenus aveugles tardivement. Cependant, l'évocation par Rubery d'écoutes collectives des familles avec leur proche aveugle<sup>66</sup> semble indiquer que l'habitude d'une forme lecture sociale a pu avoir dans un premier temps une influence sur leur manière d'écouter des livres audio. Rubery indique d'ailleurs que le livre audio est d'abord apparu comme un complément à la lecture à voix haute par les proches pour ne pas faire peser l'inquiétude d'un remplacement de l'humain par la machine. La machine est elle-même humanisée dans la publicité.<sup>67</sup>

---

65 Robert BONFILS, *et al.*, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, *op. cit.*, p. 11. C'est moi qui souligne.

66 Braida LODOVICA, Brigitte OUVRY-VIAL, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIIIe-XXIe siècle*, *op. cit.*, p. 317.

67 *Ibid.*, p. 306-307.

Dans le cas des voyants, les habitudes de lecture silencieuse solitaire ont sans doute naturellement porté les individus vers une écoute elle aussi individuelle. Le processus d'intériorisation de l'acte de lecture a donc été transposé au livre audio. La lecture silencieuse est la première forme de lecture à supprimer entièrement l'intermédiaire entre le texte et le récepteur. Le livre audio confronte lui aussi le récepteur directement à l'objet puisque l'intermédiaire est réduit à une voix enregistrée. En cela, il hérite de la lecture silencieuse.

Ces comparaisons successives entre les deux pratiques de lecture et le livre audio nous permet de mieux placer ce dernier dans l'histoire de la lecture. Le livre audio est une forme de lecture à haute voix : il s'agit de donner une interprétation orale d'un texte écrit. Or, la lecture à haute voix traditionnelle et collective est une forme de lecture devenue minoritaire, se limitant à certaines situations sociales (école, lecture du parent à l'enfant...) pour les textes littéraires. En reprenant des caractéristiques de la lecture silencieuse, le livre audio peut potentiellement attirer un public plus large. Cette pratique combine des caractéristiques essentielles de la lecture silencieuse : l'autonomie, l'individualité et l'absence d'une instance visible de transmission du texte. Ces caractéristiques permettent de créer une forme de lecture à haute voix intériorisée, plus proche des habitudes de lecture des lecteurs. Cela pourrait également s'expliquer par notre littérature contemporaine. Comme nous avons pu le voir, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'intériorisation de la lecture se fait avec la création du roman. Or, auparavant, selon Rosemaria Loretelli, les textes possédaient peu d'indications contextuelles, ce qu'elle explique par le fait qu'une lecture à haute voix devait compléter, par des gestes, les éléments manquants. Or, avec l'arrivée du roman, l'écriture va prendre en charge ces aspects du récit :

Quand la présentation verbale est minimale, comme dans les récits oraux et les récits conçus pour une lecture oralisée, qui s'appuient aussi sur la voix et le geste, les lecteurs silencieux reçoivent de maigres repères mémoriels. Par contre, le roman moderne, où les contextes sont beaucoup plus riches en information verbale offrent bien plus de repères mémoriels à l'esprit des lecteurs, incitant constamment à l'opération mentale de remise à jour des contextes. Manières différentes d'évoquer le passé – peut-être d'en tirer différentes perceptions...<sup>68</sup>

Ainsi, le livre audio peut se passer de la vue parce que les livres d'aujourd'hui sont écrits sur ce second modèle né au XVIII<sup>e</sup> siècle ne nécessitant pas d'être complété par une performance visuelle pour créer un contexte. Le livre audio apparaît ainsi comme une lecture à haute voix moderne. Un autre élément qui différencie la lecture orale et la lecture silencieuse se repère dans la description donnée par Lodovica Braida de l'inquiétude exprimée par l'Église à l'arrivée de la « parole écrite » : « L'ancien jésuite Zaccaria avait écrit que les livres, comme les flèches, se fichaient indissolublement dans l'âme tandis que “les dires” sont comme des nuages passagers qui souvent ne

---

68 *Ibid.*, p. 43.

laissent pas de trace. »<sup>69</sup> L'inquiétude vis-à-vis de la lecture silencieuse des mots écrits serait donc liée à son caractère durable. Ce qui nous importe ici est le lien établi entre permanence de l'écrit et éphémérité de la parole, qui correspondent ici à la différence entre les langages oraux et écrits. Le livre audio abolit cette différence en enregistrant la lecture à haute voix. Le texte mis en voix peut ainsi être fixé, et se réécouter autant que souhaité par l'auditeur.

Si la lecture silencieuse supprime le son dans l'acte de lecture, par rapport à la lecture orale, le livre, lui, supprime l'œil, présent dans les deux pratiques de lecture qui l'ont précédé, silencieuse comme orale.

	Lecture à haute voix	Lecture silencieuse	Livre audio
Sens utilisé(s)	Ouïe et vue	Vue	Ouïe
Pratique collective ou individuelle	Collective (et parfois individuelle)	Individuelle	Individuelle (mais potentiellement collective)
Intermédiaire entre l'auteur et le récepteur	Lecteur (qui peut être également auditeur)	Mots imprimés	Voix enregistrée d'un lecteur dans un fichier MP3
Interactions pendant la lecture	Oui	Non	Non

Cette première partie nous a permis d'établir de premiers points communs entre le livre audio et la lecture à voix haute. La première sous-partie nous a permis de comprendre que la lecture silencieuse ne s'est réellement imposée qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. La première forme de lecture était sans doute orale, ce qui s'explique par le fait que l'écriture est née dans une période où l'oralité dominait les modes de communication. À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la lecture s'intériorise, et le roman naît, en lien avec ce changement d'approche par le lecteur du texte imprimé. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les progrès de l'alphabétisme permettent de confirmer la domination de la lecture silencieuse. Cependant, la lecture à haute voix n'a jamais réellement cessé d'exister. Elle a été présente dans des fonctions de contrôle, mais aussi dans l'enseignement ou des activités conviviales, comme les OBOC, au début de notre siècle. La lecture à haute voix est également restée nécessaire pour les personnes atteintes de déficiences visuelles qui ne maîtrisaient pas le braille. Le livre audio a donc d'abord été créé à leur intention, pour leur permettre de retrouver une forme d'autonomie dans leurs pratiques de lecture. Le livre audio s'est ensuite élargi à un public plus large et est entré dans l'industrie culturelle. Cet objet, comme nous l'avons vu, s'inscrit dans la continuité des deux formes de lecture qui l'ont précédé, la lecture silencieuse et à haute voix. Dans une époque où la première domine, le

---

69 *Ibid.*, p. 263.

livre audio, en reprenant la lecture à voix haute et en l'adaptant à nos habitudes de lecture silencieuse, a su attirer de nombreux auditeurs. Le livre audio propose ainsi une version revisitée et plus moderne d'une forme de lecture ancienne. Mais ces changements dans les pratiques de lecture ne peuvent pas être uniquement expliqués par une influence de lecture silencieuse sur la lecture à haute voix.

### III) Le livre audio et les arts technologiques

Le développement du livre audio ne peut se comprendre en s'appuyant uniquement sur l'histoire de la lecture. Il s'inscrit dans une sphère plus large de nouveaux médiums artistiques dont le point commun est leur aspect technologique. Cette seconde partie se propose d'explorer les liens qui se nouent entre le livre audio et ces médiums. Pour cela, nous commencerons par décrire le contexte général dans lequel apparaît le livre audio. Nous nous intéresserons ensuite à la nouvelle place occupée par le texte dans ce nouveau médium, puis aux caractéristiques de la réception du livre audio.

#### 1) Contexte général

Le livre audio s'insère dans des sphères plus larges qui expliquent ses caractéristiques. Dans cette première sous-partie, nous allons décrire le livre audio à partir d'éléments de théorie générale médiologique. Nous commencerons par établir la place occupée par le livre audio dans la notion de « vidéosphère », ensuite, nous le comparerons au livre typographique, puis nous terminerons cette première sous-partie en nous interrogeant sur la place de l'interaction dans le livre audio.

#### A) Le livre audio dans la médiasphère

La « médiasphère » est une notion théorisée par Régis Debray dans son *Introduction à la médiologie*. Selon lui, l'histoire des médias se divise en plusieurs périodes qui changent à chaque fois qu'un nouveau type de médium devient « dominant » :

Une mentalité collective s'équilibre et se stabilise autour d'une technologie de mémoire dominante, foyer des compétences socialement décisives et centre réorganisateur des médias (et des personnels) dominés. Dominant est le procédé capital de mise en mémoire et de circulation des traces (l'écriture, la typographie, l'électronique, le numérique). À ce procédé hégémonique, correspond un certain milieu de transmission des messages [...], macro-milieu que nous nommerons « médiasphère ». Celle-ci détermine un certain type de croyances régulatrices, une temporalité particulière (ou un rapport propre au temps astronomique) et une certaine façon pour les communautés de faire corps (plus qu'un simple cadre de regroupement territorial). Leur réunion caractérise la *personnalité collective* ou *l'unité du style* d'une époque [...]. La périodisation par médiasphère ne peut être transversale à toutes les sociétés humaines, car tous les pays, tous les continents ne vivent pas au même moment ni de la même façon les grandes scissions de l'évolution technique.<sup>70</sup>

Les médiasphères ne se développent donc pas au même moment et de la même manière dans le monde. Cela pourrait expliquer les différences de développement du livre audio en France et aux États-Unis. La périodisation des différentes médiasphères proposées par Debray est la suivante :

- la « mnémosphère » : période qui précède l'écriture et où l'oralité domine ;
- la « logosphère » : période d'invention de l'écriture, où l'oralité continue de dominer ;

<sup>70</sup> Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, op. cit., p. 43.

- la « graphosphère » : période marquée par l'invention de l'« imprimerie » qui invente la reproductibilité du livre. Elle s'accompagne également d'une première accélération du « rythme historique » et d'une contraction de « l'espace géographique » grâce aux nouveaux moyens de transport ;
- et enfin la « vidéosphère » : période dominée par l'« image-son ». Elle est aussi marquée par des « cultures du flux » et un surplus d'« archives. »<sup>71</sup>

Le médium dominant de la graphosphère est l'imprimé, alors que les médiums dominants de la vidéosphère sont audiovisuels. À partir de là, on comprend la genèse du livre audio dans le domaine littéraire. L'objet-livre, selon Debray, est un produit de la graphosphère, tandis que le livre audio appartient à la vidéosphère. Cela ne signifie pas pour autant que le livre est menacé de disparition. En effet, selon Debray, une nouvelle médiasphère ne fait pas disparaître la précédente, mais la « restructure » pour que toutes « s'imbriquent l'une dans l'autre » de manière organisée<sup>72</sup>. Cela est lié à une angoisse de la disparition du livre, que Debray appelle le « fantôme de perte », une peur obsessionnelle qu'un nouveau médium vienne remplacer un médium plus ancien. Fanny Mazzone, dans son article « La Bibliothèque des voix : un objet esthétique non identifié », détaille les inquiétudes de certains de voir une diminution du nombre de lecteurs à cause de l'apparition du livre audio<sup>73</sup>. Elle montre que contrairement à ces inquiétudes, le nombre de lecteurs est particulièrement élevé grâce aux progrès de l'alphabétisation et à la diversification de l'offre des maisons d'édition. Elle voit plutôt dans cette peur une manière de nier « l'existence d'autres moyens de divertissement et l'élargissement des supports de construction identitaire », qui étaient tous deux pris en charge par le livre auparavant. Cela aurait amené à une diversification « des comportements et des conceptions de la lecture. » Finalement, les propos de Mazzone permettent des conclusions en tout point similaires à celles de Debray. La vidéosphère a apporté de nouveaux médiums de divertissement. Cette diversification reconfigure notre vision de la lecture, parce que nous sommes dans une médiasphère qui met en avant l'image et le son. Cette importance donnée au son ne peut donc qu'encourager sa présence dans la littérature. Elle peut donc être influencée par les autres médiums technologiques de notre époque, l'enregistrement musical, le cinéma et la radio.

---

71 *Ibid.*, p. 44-45.

72 *Ibid.*, p. 46.

73 Fanny MAZZONE, « La bibliothèque des voix: un objet esthétique non identifié » [en ligne], *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, 2005, URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-paris.fr/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-15.htm>.

## B) Description du médium au travers d'une comparaison avec le livre typographique

Commençons cette partie par la définition du substantif « médium » proposée par Debray. Le « médium » désigne un « dispositif véhiculaire », un support qui participe à la transmission d'un contenu<sup>74</sup>. Il précise aussi :

Un médium est plus qu'un *vecteur* ou un *canal*. Une langue, par exemple, est une matrice de sens (quand le grec a traduit le message judaïque dans sa langue, il en a transformé le contenu même). Ou encore, l'imprimerie comme médium n'a pas diffusé une idée nationale préexistante, elle a façonné son avènement.<sup>75</sup>

Cela laisse à supposer que le passage du format typographique au format audio peut influencer le sens même du texte. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier expriment également l'idée qu'il existe un lien important entre texte et support :

Il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire (ou à entendre), hors la circonstance dans laquelle il est lu (ou entendu) » : importance du lien entre matérialité et texte : le texte existe grâce au support, ainsi : « les auteurs n'écrivent pas des livres : non, ils écrivent des textes qui deviennent des objets écrits – manuscrits, gravés, imprimés et, aujourd'hui, informatisés – maniés diversement par des lecteurs de chair et d'os dont les façons de lire varient selon les temps, les lieux et les milieux.<sup>76</sup>

Le texte ne peut exister en dehors de son support qui évolue avec le temps, et les manières de lire. Ainsi, un texte écrit par un auteur avant la création du livre audio pourra être adapté en format audio, parce que la réception du texte dépend de l'histoire des manières de lire. Roger Chartier ajoute également dans *Lire en Europe* que l'évolution des formats utilisés pour le texte a un impact sur le texte lui-même. Il écrit à propos des « formes typographiques » : « Il est donc sûr que les formes typographiques affectent le sens. »<sup>77</sup> Cela suppose donc que le sens du texte dans un livre audio et dans un livre typographique peut différer.

Régis Debray affine la définition du terme « médium » en lui donnant quatre sens principaux :

Un médium peut désigner : 1 / un *procédé général de symbolisation* (parole articulée, signe graphique, image analogique) ; 2 / un *code social de communication* (la langue utilisée par le locuteur ou l'écrivain) ; 3 / un *support physique* d'inscription et stockage (pierre, papyrus, support magnétique, microfilms, CD-ROM), 4 / un *dispositif de diffusion* avec le mode correspondant manuscrit, imprimerie, numérique).<sup>78</sup>

Il applique ces définitions à son propre livre :

1. « Procédé général de symbolisation » : il a choisi le « mode texte » qui s'appuie sur la « logie » plutôt que le « mode image » qui serait du côté des « émotions suggestives », ou

74 Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, op. cit., p. 31.

75 *Ibid.*

76 Robert BONFILS, et al., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, op. cit., p. 11.

77 Braidia LODOVICA, Brigitte OUVRY-VIAL, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIIIe-XXIe siècle*, op. cit., p. 15.

78 Régis DEBRAY, *Introduction à la médiologie*, op. cit., p. 35.

l'« oralité primaire » qui correspond à « la transmission de bouche-à-oreille » et qui ne permettrait pas la « logie ».

2. « Code social de symbolisation » : il a choisi le « français ».
3. « Support physique d'inscription et de stockage » : il utilise du « papier » qui constitue un livre utilisant un système « codex ».
4. « Dispositif de diffusion » : ce médium appartient à l'éditeur qui en gère la vente.<sup>79</sup>

Faisons de même avec le livre audio :

1. « Procédé général de symbolisation » : il s'agit de la voix articulée lisant un texte écrit préalablement. Il ne s'agit donc pas d'« oralité primaire », mais d'une parole qui se situe entre l'« oralité primaire » et le « mode texte ».
2. « Code social de symbolisation » : pour les œuvres de notre corpus, il s'agit des langues anglaise, française et espagnole.
3. « Support physique d'inscription et de stockage » : pour notre corpus, le support est un enregistrement sous forme de fichier audio stocké directement sur un téléphone portable, un ordinateur ou une tablette.
4. « Dispositif de diffusion » : les livres audio sont diffusés par un éditeur, qui gère les ventes par internet ou pour un livre audio physique, en ligne ou en librairie.

Ces deux premières listes de caractéristiques nous permettent déjà d'observer les différences entre les livres audio et les livres typographiques. Le premier point, concernant le « procédé général de symbolisation », sera traité très prochainement lorsque nous aborderons la notion d'« oralité secondaire ». Les deuxième et quatrième points ne posent aucune différence entre ces deux médiums, car les deux relèvent du langage et sont diffusés par un éditeur. La différence s'établit donc, en plus de celle du premier point, au niveau du troisième point, dans les choix des supports. Debray ne le mentionne pas puisqu'il parle exclusivement de son livre, mais le livre écrit peut aussi être numérique. Cependant, on peut remarquer que les différents supports du livre audio sont tous électroniques alors que le livre typographique ne comporte qu'une seule forme électronique. La différence principale reste malgré tout celle du passage d'un support écrit à un support sonore. Ce passage provoque un changement des technologies utilisées pour leur conservation.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 36-38.

Ces différentes définitions font déjà apparaître les deux pôles des médiums décrits par Debray : « un pôle matériel (le papier, l'imprimerie, la forme) » qu'il appelle « matière organisée », et « un pôle social (langue, nation, éditeur) » qu'il nomme « organisations matérialisées. »<sup>80</sup> Les organisations matérialisées pour les livres audio et imprimés sont similaires. Les différences entre ces deux médiums se situent donc au niveau de la matière organisée. Debray décrit la matière organisée comme l'« appareillage » du médium, et les organisations matérialisées comme « l'organisation », cette dernière étant ce qui différencie la transmission et la communication. La communication s'effectue entre un récepteur et un interlocuteur, alors que la transmission « met le plus souvent en rapport un agent déjà organisé (qui peut être seul mais qui a été formé par et appartient à un “corps” collectif) et un destinataire à organiser, ou à incorporer (s'il ne l'est pas déjà). »<sup>81</sup> En d'autres termes, pour un livre imprimé, la transmission se passe entre une institution en charge de la distribution du livre, l'éditeur, et un groupe visé, ici le lectorat. La transmission se déroule de la même manière pour un livre audio, sauf que la cible n'est pas le lectorat mais les auditeurs.

La notion de « médium » suppose également la nécessité d'une médiation, que Debray décrit selon les termes suivants :

*Médiation* vient du verbe latin *médiare*, « être au milieu, s'interposer », correspondant à l'adjectif *médius*, « qui est au centre, au cœur, intermédiaire entre deux extrêmes. » Contrairement à *média*, qui désigne des choses en l'état, le « -ion » en suffixe indique un *processus* par lequel un médiateur ou un intermédiaire s'interpose entre deux ou plusieurs êtres ou réalités.<sup>82</sup>

L'œuvre a besoin d'un « médiateur », c'est-à-dire d'« intermédiaires » pour être transmise. Il peut s'agir des « interprètes » pour la musique, qui agissent comme médiateurs entre « les auditeurs et le répertoire ». La musique n'existe réellement que par le jeu des interprètes : « elle est le résultat (devenu) d'une élaboration (toujours en cours, avec effets rétroactifs). Elle n'existe donc que par ses médiations (les « performances », les exécutions). » « L'œuvre prend forme et corps » par l'interprète.<sup>83</sup> Le livre audio est un médium qui permet de médiatiser une œuvre littéraire. Un texte écrit n'existe réellement que dans la mesure où un lecteur le lit. Mais, cette lecture peut autant être silencieuse qu'à haute voix, comme nous l'avons vu. Pour le livre audio, les bruiteurs, et les musiciens peuvent s'ajouter à la liste des médiateurs.

### C) Le livre audio, un « médium chaud » ?

Marshall McLuhan, dans *Understanding media : the extensions of man* distingue deux catégories de médiums, le « médium froid » et le « médium chaud » :

---

80 *Ibid.*, p. 19.

81 *Ibid.*, p. 126.

82 *Ibid.*, p. 117.

83 *Ibid.*, p. 121.

*A hot medium is one that extends one single sense in "high definition." High definition is the state of being well filled with data. A photograph is, visually "high definition." A cartoon is "low definition," simply because little visual information is provided.<sup>84</sup>*

Ce qui différencie un médium chaud et un médium froid est la quantité d'informations contenues par celui-ci. Un médium chaud contient une forte quantité d'informations, alors qu'un médium froid en comporte moins<sup>85</sup>. McLuhan considère la radio, mais aussi le phonographe (et donc par extension toute forme d'enregistrement sonore) comme des médiums chauds<sup>86</sup>, ce qui voudrait dire que le livre audio appartient aussi à cette catégorie. L'impact de l'information est qu'elle augmentera ou diminuera la participation du récepteur au médium en question. Ainsi, le livre, considéré par McLuhan comme un médium chaud, ne demande pas de participation de la part du lecteur<sup>87</sup>. À l'inverse, la bande dessinée laisse au lecteur la possibilité de participer, en tant que médium froid<sup>88</sup>, puisque celui-ci doit pouvoir décrypter les images, ce qui lui demande un travail qui va au-delà d'une réception passive. Ces oppositions ne sont en réalité pas aussi évidentes, puisque McLuhan écrit qu'un roman policier demande la participation du lecteur, celui-ci étant incité à analyser tout ce qu'il lit afin de savoir qui est le criminel<sup>89</sup>. De même, toute œuvre qui occulte des éléments dans un récit (opacité d'un personnage, événements inexplicables, ou non décrits, textes à clé...) peut demander la participation du lecteur. Toutes ces remarques peuvent également s'appliquer au livre audio.

De plus, le sens d'un texte, quel qu'il soit, ne peut pas advenir sans l'intervention d'un lecteur ou d'un auditeur. Son analyse du livre comme médium chaud semble nous indiquer qu'il s'appuie sur le modèle de la lecture silencieuse, qui n'est effectivement pas interactive. Or, comme nous avons pu le voir, la lecture, lorsqu'elle se fait à haute voix, est interactive et intègre des gestuelles et des variations de la voix demandant un décryptage de la part de l'auditeur. Il faut de même nuancer la vision de la lecture silencieuse du texte comme ne permettant pas une participation de la part du lecteur. Cavallo et Chartier proposent une vision de la lecture allant dans ce sens. Ils évoquent Platon qui place le « discours parlé » du côté du « discours de vérité », et l'oppose au texte écrit qui ne peut plus dialoguer. En effet, il ne permettrait pas le discours de vérité parce qu'il ne permet pas le dialogue entre le producteur du discours et ses destinataires, ce qui est nécessaire pour le processus d'apprentissage. Cavallo et Chartier ajoutent :

---

84 Marshall McLuhan, *Understanding media : the extensions of man*, Reprinted 1997, Londres, Routledge, 1997, p. 22.

85 *Ibid.*, p. 23.

86 *Ibid.*, p. 276.

87 *Ibid.*, p. 319.

88 *Ibid.*, p. 168.

89 *Ibid.*, p. 323-324.

Le discours écrit, au contraire, est comme une peinture : si on lui pose une question, il ne répond pas, il ne peut qu'éternellement répété. [...] En somme, prisonnier de cette diffusion incontrôlée [sur support écrit], il ignore qui lui fournira l'instrument de la voix, qui fera émerger un sens par la médiation de la lecture. Chaque lecture est donc une interprétation du texte, différente à chaque lecteur.<sup>90</sup>

Ainsi, toute forme de lecture, silencieuse ou orale, permettrait au lecteur d'imposer son interprétation personnelle du texte. Le lecteur gagne en pouvoir, faute d'avoir pu interroger directement l'auteur du texte. Il y a ainsi une participation du lecteur au sens du texte. De plus, dans le cas du livre audio, l'auditeur pourra être amené à interpréter ce qu'il entend comme un lecteur de bande dessinée interprète les images. Il peut s'agir uniquement de la voix ou d'autres éléments sonores ajoutés. Par exemple, le livre audio *Alien : out of the shadows* invite l'auditeur à interpréter les bruitages et les modifications du son afin de déterminer l'origine des paroles prononcées par un personnage (une radio, un enregistrement...) pour comprendre le récit. La musique elle aussi demande une interprétation qui est dirigée par le texte, mais peut parfois s'avérer obscure, notamment lorsqu'elle est liée à une information que nous n'avons pas encore au moment où nous l'entendons.

## 2) La place du texte dans les nouvelles technologies

Les nouvelles technologies de la vidéosphère transforment la place occupée par le texte dans les médiums littéraires. Nous verrons dans un premier temps que le texte se retrouve dans des objets artistiques et techniques, qui supposent le plus souvent une création collective plutôt qu'individuelle. Nous verrons également que ce retour de l'oralité dans la lecture que nous avons remarqué dans la première partie s'explique en partie par la notion d'« oralité secondaire » qui caractérise un grand nombre de médiums appartenant à la vidéosphère.

### A) La théorie des « arts-relais » de Pierre Schaeffer

Pierre Schaeffer, dans *Essai sur la radio et le cinéma : Esthétique et technique des arts-relais 1941-1942*, émet la remarque suivante à propos des arts du XX<sup>e</sup> siècle :

Il reste donc bien un *no man's land* à explorer. Il existe en chacun de ces arts du vingtième siècle dont la nature est d'être "inséparables d'un moyen mécanique d'expression". Techniciens et artistes le sentent bien d'ailleurs, qui reconnaissent être appelés à une œuvre commune et s'empressent d'y contribuer.<sup>91</sup>

Ainsi, l'art au XX<sup>e</sup> siècle se caractériserait par une collaboration entre des « artistes » et des « techniciens ». Schaeffer attribue cette caractéristique aux deux arts qui font l'objet de son essai, le cinéma et la radio. Mais ces catégories pourraient aussi bien s'appliquer au livre audio. Le livre

---

90 Robert BONFILS, *et al.*, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, *op. cit.*, p. 12.

91 Pierre SCHAEFFER, *Essai sur la radio et le cinéma: esthétique et technique des arts-relais, 1941-1942*, *op. cit.*, p. 12.

audio suppose l'usage de la technique de l'enregistrement, le montage, le mixage et tous les autres métiers techniques liés au travail du son. Dans la partie artistique, on continue de retrouver l'écrivain, comme dans n'importe quel autre médium littéraire. La différence est que le livre audio peut également convoquer d'autres arts sonores, en particulier la musique et les bruitages qui supposent d'autres compétences que celles de l'écriture. Schaeffer remarque que les premières œuvres produites par ces nouveaux arts techniques sont bien plus critiquées que les premières œuvres des arts anciens. L'explication qu'il donne à cette différence de traitement entre arts anciens et nouveaux le mène à théoriser la notion d'« arts-relais », opposée à celle d'« arts directs » :

Pourquoi faut-il donc que les primitifs des nouveaux arts soient inférieurs aux primitifs des anciens arts ? Réponse : parce que les arts anciens étaient des arts directs où le génie du primitif pouvait librement se manifester, tandis que les arts dont nous parlons sont des arts-relais qui trahissent fatalement leur mission tant que la technique n'a pu assurer convenablement ce relais. Cette technique apporte toutes sortes de déformations et de contraintes. On n'a pu encore en dégager ni possibilité ni forme. Tout ce qu'elle semblait promettre se révèle décevant : elle devait tout renouveler ; elle n'est capable que d'une imitation lamentable.<sup>92</sup>

Les premières œuvres des arts-relais, c'est-à-dire des arts faisant appel à la technique, sont difficiles à mettre en œuvre. Schaeffer montre ici que la technique peut avoir pour conséquence des « déformations » et des « contraintes », sans doute parce qu'elles ne sont pas entièrement maîtrisées et demandent encore des améliorations. Schaeffer découpe en plusieurs étapes la place de l'instrument dans les arts-relais :

Première phase : l'instrument déforme l'Art.  
Deuxième phase : l'instrument transmet l'Art.  
Troisième phase : l'instrument informe l'Art.<sup>93</sup>

Schaeffer détaille un peu plus les deux premières phases :

Dans la première phase, on pardonne tout à l'instrument parce qu'on admire sa nouveauté mais on ne le prend pas au sérieux. On n'en redoute pas la concurrence. D'ailleurs, il est si évident qu'il lui est impossible de lutter, qu'on l'apprécie surtout pour sa bonne volonté. Dans la deuxième phase, l'instrument se perfectionne et, loin d'admirer ses perfectionnements, on leur fait grief de n'être pas assez rapide parce que c'est précisément au moment où l'image ressemble au modèle que les maladresses et les déformations se révèlent. On pardonne à l'enfant, l'adulte est impardonnable. L'art direct s'attend alors à être servi scrupuleusement par ce relais qui va pouvoir lui donner une diffusion insoupçonnée, des commodités inouïes.<sup>94</sup>

La première phase correspond donc à une maîtrise encore faible de l'instrument. Elle pourrait correspondre au moment où les techniques d'enregistrement ne permettaient pas encore une qualité sonore satisfaisante, ni un stockage suffisant pour enregistrer un livre audio. L'enregistrement déforme alors la lecture orale. L'instrument s'améliore dans la deuxième phase de développement, mais on devient plus exigeant avec lui. Il prend le rôle de transmission de l'art direct, et est donc

---

92 *Ibid.*, p. 33.

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*

soumis aux exigences de ce dernier. Dans le cas des livres audio, cela correspond au moment où ils ont pu reconstituer une lecture à haute voix sans trop de difficultés, avec un son et un appareillage correct. Il « transmet » la lecture orale sans difficultés. Schaeffer décrit ensuite la dernière phase de développement de l'art-relais :

Cette phase est rendue possible par la connaissance de l'instrument, la discrimination entre ses limites et ses possibilités et aussi entre ses deux rôles, l'un étant de transmettre d'une certaine façon ce qu'on n'avait pas coutume de voir ni d'entendre. Nous dirons alors que l'instrument n'est plus chargé seulement de transmettre dans certaines conditions ce qu'on lui confie, mais est capable d'*informer* les arts classiques à tel point que ces arts, à leur tour, évoluent en tenant compte de cet apport nouveau.<sup>95</sup>

Dans cette dernière phase, l'instrument cesse d'être purement utilisé à des fins de transmission d'un art, et va influencer la création artistique. Le livre audio s'est affranchi des contraintes matérielles en devenant plus léger, en améliorant sa qualité sonore, et en permettant des enregistrements bien plus longs qu'auparavant. Le dépassement des limites techniques permet ainsi de s'intéresser davantage aux capacités créatrices du médium en matière de son directement liées à son aspect technique (modification de la qualité du son, bruitages, musique, montage...). On entre donc dans une phase où la création va être influencée par les capacités techniques de l'enregistrement. Nous verrons cela plus en détail dans la prochaine partie sur l'esthétique du livre audio.

Pour mieux illustrer la notion d'art-relais, que Schaeffer associe aux médiums radiophonique et cinématographique, il utilise l'exemple du télégraphe et de la lettre, le premier étant un exemple d'art-relais et le second un exemple d'art direct. Ce qui va les différencier est la présence d'un « relais », le signal :

Il n'y a aucune interception entre l'auteur de l'envoi et son récipiendaire ; il y a transmission directe d'une chose, non seulement avec sa forme, mais avec sa matière, tandis que le télégramme ne fait que transmettre un signal et ne transmet de la lettre que les signes qu'elle contient. Encore traduit-il ces signes en signaux, ces lettres manuscrites en caractères de télécriteur. [...] Le télégraphe a conquis l'espace et le temps. Soit, mais l'objet même échappe au télégramme et n'est transmis que fallacieux et mutilé. Ainsi font le cinéma et la radio. On fera bien de se souvenir qu'à l'origine la radio et le cinéma sont essentiellement des signaux.<sup>96</sup>

La notion d'art-relais se forge dans l'écart entre la chose réelle et sa reproduction sur support, entre la scène jouée par deux acteurs sur le plateau de tournage, et sa reproduction dans le film. Le livre audio est aussi un art-relais. Le texte lu à haute voix devient un signal, et donne naissance à une reproduction déformée de la réalité de la lecture. L'objet transmis peut être écouté à tout moment et en tout lieu, mais il est « fallacieux et mutilé ». En effet, Schaeffer insiste sur la différence entre l'objet capturé et la transmission dans le cinéma et la radio :

---

95 *Ibid.*, p. 34.

96 *Ibid.*, p. 37.

C'est précisément leur impossibilité à restituer l'original dans toutes ses qualités. Ils font mieux que nature, c'est entendu, mais il ne s'agit que d'une copie. Pour employer des mots précis, ils ne transmettent pas l'objet mais son image, ni les sons mais une modulation. Cette notion est familière au cinéma. On sait bien que l'écran infiniment plat dérobe l'acteur. La radio trompe sur ce point et trompe en particulier par son effet de présence. Comme nous l'avons déjà dit, dans de bonnes conditions techniques, il est impossible de déceler la supercherie. Nous avons dit aussi que la radio n'était pas un spectacle mais une audition, et une audition monauriculaire. Les soixante musiciens sont véritablement projetés sur la membrane du haut-parleur, sur l'écran sonore.<sup>97</sup>

Le livre audio serait donc une « modulation » du son original de la lecture à haute voix. Cela témoigne aussi de la transformation d'un modèle de lecture à haute voix directe, d'humain à humain, à un modèle utilisant un « relais » technique. On passe ainsi à un modèle de lecture où la machine devient l'intermédiaire entre le lecteur et l'auditeur. Schaeffer souligne cette différence dans une variante de son introduction présente dans notre édition de son essai : « Immatériels donc, inhumains, la radio et le cinéma se substituent à la transmission d'homme à homme. »<sup>98</sup>. C'est également cette différence entre le son d'origine et le son transmis qui permet selon Schaeffer au cinéma et à la radio de garantir, par la simple transmission, un « effet esthétique »<sup>99</sup>. Le livre audio, en tant qu'enregistrement, dispose également de cet effet. Le fait même d'enregistrer une lecture à voix haute permet donc de la transformer et de l'esthétiser.

## **B) La multiplicité des figures d'autorité**

Le livre audio se caractérise également par l'aspect collectif de sa création, qui peut s'expliquer par l'aspect technique du livre audio présupposant la participation d'artistes et de techniciens à la création d'une œuvre. Cette caractéristique, le livre audio la partage avec le cinéma et la radio. En dehors de la technicité de l'objet, un autre élément peut expliquer l'aspect collectif de ces arts. McLuhan explique cela pour le cinéma par le fait qu'il contient d'autres médiums :

*Film is not really a single medium like song or the written word, but a collective art form with different individuals directing color, lighting, sound, acting, speaking. The press, radio and TV, and the comics are also art forms dependent upon entire teams and hierarchies of skill in corporate action.*<sup>100</sup>

Ce serait donc l'intermédialité constitutive du médium cinématographique qui justifierait un travail d'équipe. McLuhan compare également cet aspect au fonctionnement de l'orchestre de l'âge mécanique industriel au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>101</sup>. Le livre audio est lui aussi le résultat d'un travail collectif. Le texte est écrit par un écrivain, qui peut écrire d'abord pour l'imprimé ou pour l'audio et la création sonore est réalisée par des techniciens du son, des compositeurs, des bruiteurs, et des mixeurs, ou encore des monteurs. Il n'y a pas un seul créateur, mais une multitude de créateurs, ce

---

97 *Ibid.*, p. 36.

98 *Ibid.*, p. 114.

99 *Ibid.*, p. 43.

100 *Ibid.*, 287

101 *Ibid.*, 287

qui est lié à l'intermédialité et à la technicité du médium. Ainsi, le livre audio s'oppose à notre vision classique, qui s'est développée avec la lecture silencieuse, de l'écrivain travaillant seul à son bureau. Celui qui écrit pour l'audio pourra certes faire usage de la solitude de son lieu de travail, mais il devra toujours confronter son travail aux exigences du producteur du livre audio et son texte dépendra des autres éléments qui le composent.

### C) L' « oralité secondaire » de Walter J. Ong

Ong, dans *Orality and Literacy*, théorise la notion d'« oralité secondaire » à différencier de la notion d'« oralité primaire », qui désigne l'oralité telle qu'elle était pratiquée pendant l'Antiquité. Ong explique cette différence plus en détail dans le passage suivant :

*I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print, 'primary orality'. It is 'primary' by contrast with the 'secondary orality' of present-day high-technology culture, in which a new orality, is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print.<sup>102</sup>*

Cette distinction correspond à la différence que Ong pose entre l'oralité dans les sociétés sans écriture et l'oralité des sociétés avec écriture. Elle suppose que l'oralité n'est plus la même une fois qu'une culture écrite est implantée dans un territoire et persiste, comme le souligne également Debray. Le livre audio appartient également à cette nouvelle forme d'oralité. Il est né grâce aux nouvelles technologies d'enregistrement et de diffusion du son, dépend d'un support écrit, et est une forme particulière de performance de lecture à haute voix. Lucy Bednar et Matthew Rubery associent eux aussi le livre audio à l'oralité secondaire<sup>103</sup>. Ce contexte peut donc expliquer cette réémergence de la lecture à haute voix à une période où la lecture silencieuse domine. La radio en particulier, parmi les médiums technologiques cités par Ong, est le médium qui se rapproche le plus du livre audio, un point sur lequel nous allons revenir plus loin. Walter J. Ong précise les caractéristiques de l'oralité secondaire plus loin :

*This new orality has striking resemblances to the old in its participatory mystique, its fostering of a communal sense, its concentration on the present moment, and even its use of formulas. [...] But it is essentially more deliberate and self-conscious orality, based permanently on the use of writing and print, which are essential for the manufacture and operation of the equipment and for its use as well.<sup>104</sup>*

---

102 Walter J. ONG, *Orality and literacy : the technologizing of the word*, op. cit., p. 11.

103 Lucy BEDNAR, « Audiobooks and the Reassertion of Orality: Walter J. Ong and Others Revisited » [en ligne], *The Johns Hopkins University Press*, 2010, URL : [https://www-jstor-org.ezproxy.u-paris.fr/stable/44378435?searchText=%22Audiobooks+and+the+Reassertion+of+Orality%3A+Walter+J.+Ong+and+Others+Revisited%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D%25C2%25AB%2BAudiobooks%2Band%2Bthe%2BReassertion%2Bof%2BOrality%253A%2BWalter%2BJ.%2BOng%2Band%2BOthers%2BRevisited%2B%25C2%25BB%26so%3Drel&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_phrase\\_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A13f604827ae36d25c650f6779c1a7c5d&seq=1](https://www-jstor-org.ezproxy.u-paris.fr/stable/44378435?searchText=%22Audiobooks+and+the+Reassertion+of+Orality%3A+Walter+J.+Ong+and+Others+Revisited%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D%25C2%25AB%2BAudiobooks%2Band%2Bthe%2BReassertion%2Bof%2BOrality%253A%2BWalter%2BJ.%2BOng%2Band%2BOthers%2BRevisited%2B%25C2%25BB%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A13f604827ae36d25c650f6779c1a7c5d&seq=1), consulté le 20 novembre 2020 ; Rubery Matthew, « Introduction : Talking Books », [dans] : Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 12-13.

104 Walter J. ONG, *Orality and literacy : the technologizing of the word*, op. cit., p. 133-134.

Les caractéristiques citées par Ong ne sont pas exactement celles que nous avons relevées dans le livre audio. La participation n'y est pas plus importante que dans le système écrit (bien que comme nous l'avons vu, elle change de forme), l'idée de construire un sens commun n'est pas non plus présente, le moment présent n'étant pas non plus ce qui semble le plus important dans ce dispositif qui suppose une écoute différée (ce qui s'appliquerait davantage aux programmes diffusés en direct, comme la télévision ou la radio) et enfin, les formules ne sont pas présentes puisque l'écriture du livre audio est essentiellement littéraire. Le livre audio est sans doute trop lié au monde littéraire pour véritablement ressembler à l'oralité primaire. Cependant, les dernières caractéristiques concernant le lien entre l'écrit et l'oralité sont aussi applicables au livre audio : on a en effet une forme d'oralité consciente d'elle-même et de ses effets qui se fonde sur l'imprimé, caractéristique renforcée par l'enregistrement qui lui confère une forme fixe. L'existence de cette nouvelle forme de lecture s'explique donc également par ce contexte particulier qui remet en avant la voix dans les médiums de la vidéosphère.

### **3) Réception et usages du livre audio**

La réception du livre audio diffère des formes de lecture à haute voix traditionnelle. En effet, le livre audio suppose, du fait de sa nature technologique, de nouvelles formes d'écoute. Nous commencerons par établir que cette forme d'écoute relève de la notion d'acousmatique de Schaeffer, puis nous comparerons la liberté de l'auditeur de livres audio face à celui de radio. Nous finirons en nous intéressant aux possibilités d'effectuer une seconde activité en écoutant un livre audio.

#### **A) Une écoute « acousmatique »**

L'écoute du livre audio relève de ce que Pierre Schaeffer appelle une écoute « acousmatique ». Il la définit dans le chapitre IV du Livre 1 de son *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*<sup>105</sup>. Il reprend le mot « acousmatique » d'une pratique ancienne. Les disciples de Pythagore avaient pour habitude de l'écouter au travers d'un rideau. Pour forger cette notion, il s'appuie également sur le sens plus général d'« acousmatique » qui signifie entendre un son sans en voir la source. Schaeffer est celui qui appliquera pour la première fois cette notion à la nouvelle forme d'écoute née de la vidéosphère. Schaeffer écrit à ce propos : « Autrefois, c'est une tenture qui constituait le dispositif ; aujourd'hui, la radio et la chaîne de reproduction, moyennant l'ensemble des transformations électro-acoustiques, nous replacent, auditeurs modernes d'une voix invisible, dans les conditions

---

105 Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, op. cit., p. 91-98.

d'une expérience semblable. »<sup>106</sup> Il précise d'ailleurs que l'objet de son étude est l'« acousmatique électro-acoustique ». Le livre audio relève donc bien de l'écoute acousmatique de Schaeffer.

Schaeffer donne trois caractéristiques principales de l'écoute acousmatique. La première est celle de la « pure écoute ». Selon Schaeffer, pour identifier un son, nous en recherchons la source visuellement. L'écoute acousmatique nous fait découvrir que « ce que nous croyions entendre n'était en réalité que vu, et expliqué, par le contexte », en d'autres termes, que nous ne reconnaissons véritablement un son que lorsque nous en voyons la source. Cela peut nous amener à confondre des sons de sources différentes.<sup>107</sup> Dans le cas du livre audio, nous ne pouvons identifier les sources du son, mais uniquement les deviner. De plus, les bruitages sont majoritairement créés en studio, et peuvent donc provenir d'une source différente de celle que nous croyons reconnaître. La seconde caractéristique est ce qu'il nomme « écoute des effets ». L'écoute acousmatique nous invite à nous focaliser sur « l'écoute des formes sonores, sans autre propos que de mieux les entendre, afin de pouvoir les décrire par une analyse du contenu de nos perceptions. » La possibilité de réécouter un même enregistrement permet de parvenir à des « écoutes plus attentives et plus affinées »<sup>108</sup>. On peut également réécouter un livre audio et développer une écoute plus « affinée » de la voix et de ses variations de ton et de vitesse, ou d'autres éléments sonores comme la musique et les bruitages. Enfin, la dernière caractéristique est liée aux « variations du canal ». Le son d'un même événement peut être modifié de multiples façons pour donner naissance à des « effets sonores divergents » : on peut en augmenter ou diminuer son volume, modifier sa vitesse, le découper en fragments plus petits... etc.<sup>109</sup> Dans un livre audio, il s'agit en l'occurrence des modifications qu'un mixeur pourra faire subir aux sons au moment de leur intégration dans l'enregistrement.

Il définit ensuite la notion d'objet sonore, ou plutôt, selon ses mots, « ce qu'il n'est pas ». L'objet sonore est ce qui s'oppose à « l'instrument », c'est-à-dire la source du son. Il est le son indépendant de sa source<sup>110</sup>, décontextualisé. L'acousmatique, et l'existence de l'objet sonore, sont tous deux profondément liés à la fracture entre deux espaces-temps : le contexte d'enregistrement, et celui de l'écoute. Cette notion peut donc elle aussi s'appliquer aux éléments sonores qui composent le livre audio. Schaeffer ajoute que les objets sonores ne sont pas « subjectifs, au sens d'individuels, incommunicables, et pratiquement insaisissables », mais qu'il est possible de les « décrire » et les « analyser »<sup>111</sup>. Cette question de l'invisibilité dans l'écoute radiophonique est également

---

106 *Ibid.*, p. 91.

107 *Ibid.*, p. 93.

108 *Ibid.*, p. 93-94.

109 *Ibid.*, p. 94.

110 *Ibid.*, p. 95.

111 *Ibid.*, p. 97.

développée par Adorno dans *Current of music* concernant. Selon lui, dans le cadre musical, cette dernière permet une écoute plus attentive :

Ajoutons [...] que la prépondérance des parties sur le tout peut conduire à porter une attention soutenue aux parties. On peut écouter les passages individuels de la musique radiodiffusée comme on regarde à travers un microscope ou, pour utiliser une comparaison plus adéquate, comme on se concentre au cinéma sur un point de détail tandis que le reste de la scène reste vague si le spectateur le regarde dans son ensemble. Son expérience personnelle incite l'auteur à penser que la dissipation du sortilège qu'exerce le tout, dont il a été question plus haut en termes de manifestations négatives, libère pour ainsi dire le détail ; que la "voix de la radio" permet une étude des détails que seule l'étude abstraite de la partition pouvait auparavant offrir. Il se pourrait tout à fait que cette étude des détails, libérée de ce "sortilège", conduise à une nouvelle conception du tout, qui, bien qu'étant totalement différente de la perception traditionnelle, nous fasse gagner au change. Sans doute cette attitude est-elle moins émotionnelle, comme Kenek l'a signalé, que l'attitude traditionnelle. Le mot d'"intellectualisme" ne doit pas nous empêcher d'apercevoir les possibilités qui seront les siennes dans le futur. Ce qui est perdu en termes de "sortilège" et d'intensité persuasive peut être regagné en termes de clarté et d'adéquation pour la relation de l'auditeur à l'œuvre d'art qui lui est transmise mécaniquement.<sup>112</sup>

L'acousmatique pourrait donc favoriser la concentration de l'auditeur sur les détails d'une œuvre musicale. Ce principe ne semble pas pouvoir se transposer à un texte littéraire. En effet, comme le montre Walter J. Ong, les erreurs grammaticales sont moins perceptibles dans un texte lu à haute voix<sup>113</sup>. De même, la correction n'a pas le même effet à l'écrit et à l'oral. À l'écrit, on peut revenir en arrière sur un texte et le corriger : c'est ce que Ong appelle le « *backward scanning* » (littéralement « scannage arrière »). La correction n'est efficace qu'à l'écrit. Se corriger à l'oral rend le locuteur moins convaincant face à son auditoire.<sup>114</sup> Ce qui dérange dans la correction à haute voix pourrait donc être le fait qu'elle brise le rythme et la musicalité de la phrase. Les erreurs remarquées lors d'une lecture orale pourraient donc davantage relever de la sonorisation du texte, de tout ce qui touche à l'intonation et au rythme de lecture. Les détails mis en valeur dans un livre audio relèveront donc peut-être davantage de la prosodie du texte. Pour Adorno, le visuel pourrait nous distraire et nous empêcher de nous concentrer sur le son. Si nous transposons son raisonnement aux cas de la lecture à haute voix traditionnelle et du livre audio, le livre audio pourrait permettre une meilleure concentration sur les sonorités du texte. Cependant, nous avons aussi vu que la gestuelle avait une place importante dans la lecture à haute voix. Nous noterons donc simplement que le livre audio propose une lecture plus centrée sur le son, demandant une plus grande attention à ce dernier par rapport à la lecture à haute voix traditionnelle qui propose une lecture où l'auditeur doit être à la fois attentif au visuel (expressions, gestes) et à la voix.

Rudolf Arnheim s'est également intéressé à cet aspect de la radio :

---

112 Theodor Wiesengrund ADORNO, *Current of music: éléments pour une théorie de la radio*, Québec, La Maison des sciences de l'Homme les Presses de l'Université Laval, coll. « Philia », 2010, trad. de Pierre ARNOUX, p. 90.

113 Walter J. ONG, *Orality and literacy : the technologizing of the word*, op. cit., p. 103.

114 *Ibid.*

Plus que les autres arts elle peut donner l'impression d'être défectueuse et incomplète au plan sensoriel, puisqu'elle exclut le plus fondamental de nos sens, celui de la vue.[...] Car si les yeux donnent à eux seuls une image du monde très complète, celle que fournissent les seules oreilles est très lacunaire. C'est pourquoi l'auditeur sera tenté de "suppléer" par le jeu de sa propre imagination ce qui fait si clairement "défaut" à l'émission de radio.<sup>115</sup>

Écouter sans voir créerait donc l'impression chez certains auditeurs d'une incomplétude de l'art radiophonique qu'ils se doivent de compenser avec l'imagination. Or, pour Arnheim, au contraire, le son se suffit à lui-même :

Et pourtant il ne lui manque rien ! Car son essence consiste précisément à présenter, avec le seul moyen du son, des choses abouties. Complètes non au sens superficiel d'un achèvement naturaliste, mais en rendant perceptible dans son intégralité l'essence d'une action, d'un raisonnement, d'une interprétation.<sup>116</sup>

C'est pourquoi la radio ne nécessiterait selon lui pas « l'imagination visuelle de l'auditeur », car : « On a pas le droit de peindre les statues [grecques anciennes] en couleur chair, pas davantage de rendre visible les émissions de radio »<sup>117</sup>. Toute manipulation de la part de l'auditeur par l'imagination serait donc une forme de dégradation de l'œuvre radiophonique. Nous aurons l'occasion de discuter davantage cette position radicale sur la place de l'imagination de l'auditeur dans la partie consacrée à l'esthétique du livre audio. Pour le moment, retenons que le livre audio suppose une écoute acousmatique et est donc une forme d'art purement sonore.

## **B) La liberté de l'enregistrement par rapport à la diffusion radiophonique**

Adorno, dans *Current of music*, développe une comparaison entre le phonographe et la radio dans le chapitre « Temps – Radio et phonographe ». Il commence par souligner une première caractéristique importante de la radio : la « coïncidence temporelle » : « La caractéristique de base de la relation entre la radio et le temps est la coïncidence temporelle du "phénomène" que nous écoutons et de sa transmission radiophonique. »<sup>118</sup> Cela le mène à associer la radio aux notions d'« immédiateté » et de « présence » :

Ainsi, la "voix de la radio" crée un puissant sentiment de présence. Ce sentiment de présence s'accompagne nécessairement d'un sentiment d'immédiateté. Il n'y a aucun écart entre le temps où l'évènement sonore se produit et celui où on l'écoute. Lorsque nous sommes confrontés à un évènement radiophonique, nous sommes effectivement "présents", dans la mesure où notre propre présence dans le temps n'est pas différente des autres témoins de l'évènement. Du fait de cette immédiateté, de cette présence dans le temps dont nous faisons l'expérience, la radio a toujours tendance à nous faire oublier que le phénomène qu'elle nous présente, par d'autres aspects, est médiatisé. C'est la raison pour laquelle cette composante, la coïncidence temporelle doit être gardée à l'esprit comme étant, dès l'origine, l'un des traits de base de la "voix de la radio".<sup>119</sup>

---

115 Rudolf ARNHEIM, *Radio*, Paris, Van Dieren, coll. « Musique », 2005, trad. de Barthélemy LAMBERT, p. 142.

116 *Ibid.*, p. 142-143.

117 *Ibid.*, p. 143.

118 Theodor Wiesengrund ADORNO, *Current of music: éléments pour une théorie de la radio*, op. cit., p. 107.

119 *Ibid.*

Selon Adorno, cette différence serait la raison pour laquelle le phonographe et la radio sont si différents. Cette caractéristique du phonographe pourrait s'appliquer au livre audio en tant qu'enregistrement. L'immédiateté ne serait pas possible sur le phonographe pour plusieurs raisons, la première étant les interruptions possibles dans l'enregistrement :

L'interruption d'une symphonie enregistrée sur disque rappelle à l'auditeur qui l'écoute la séparation du disque et de l'exécution réelle ; elle détruit le continuum musical, nonobstant le fait qu'en un sens plus profond, la "voix de la radio", elle aussi "divise la musique en entités discrètes".<sup>120</sup>

Adorno explique également cette incapacité du phonographe à créer un effet d'immédiateté par la suppression des « traits accidentels » dans un concert enregistré comme les « applaudissements », ou les « instruments qui s'accordent » :

L'élimination des traits accidentels contribue à l'objectivité du phonographe et à son caractère "hors du temps". Plus ces traits sont reproduits avec fidélité, plus les programmes les mettent en avant et plus l'auditeur a l'impression d'être pris dans une vie immédiate, spontanée, où un niveau "objectif", par-delà la conscience qu'a l'auditeur du "flux de la vie".<sup>121</sup>

Le livre audio, par rapport à la lecture à haute voix, supprime lui aussi les sons accidentels. Ainsi, nous n'entendons pas le bruit des pages du livre que fait tourner le lecteur. Cela pourrait donc réduire l'effet d'immédiateté dans le livre audio. Cependant, le direct dans la diffusion radiophonique a aussi ses inconvénients :

Nous sommes reliés de manière rigide au moment précis de l'évènement radiodiffusé. En résultent des limitations strictes qui ne s'appliquent pas au disque de phonographe. Alors qu'on peut écouter la radio n'importe où, on ne peut l'écouter n'importe quand. Nous restons esclaves de l'immédiateté de la radio – de la coïncidence temporelle avec l'évènement.<sup>122</sup>

La radio donne donc moins de liberté sur le plan de l'organisation temporelle à l'auditeur, qui n'a d'autre choix que d'écouter le programme au moment où il est diffusé. L'auditeur du phonographe, quant à lui, a la possibilité de choisir quand il souhaite écouter un enregistrement. Il en va de même pour le livre audio. En tant qu'enregistrement, il peut être écouté à tout moment. Cette idée peut aujourd'hui être nuancée puisque nous pouvons maintenant réécouter une émission sur Internet. L'auditeur de radio d'aujourd'hui est donc plus libre que celui du passé. Adorno évoque également les possibilités de diffuser un programme préalablement enregistré avant sa diffusion à la radio. Pour lui, cette situation ne change pas l'immédiateté de la radio, car comme il l'écrit : « si le disque est radiodiffusé, vous ne pouvez l'écouter que lorsqu'il est radiodiffusé. »<sup>123</sup> Ce qui compte n'est donc pas tant de savoir si les événements entendus ont lieu au même moment, mais si le programme écouté est uniquement disponible en direct, à une heure précise. Arnheim émet lui aussi des idées

---

120 *Ibid.*, p. 108.

121 *Ibid.*, p. 108.

122 Theodor Wiesengrund ADORNO, *Current of music: éléments pour une théorie de la radio*, op. cit., p. 110.

123 *Ibid.*, p. 111.

similaires dans *Radio*. Il constate que l'auditeur de radio se retrouve souvent soumis à la programmation des stations :

La radio doit proposer un programme complet, élaboré en fonction des besoins généraux du public. Elle ne peut ni être déterminée par le goût et le niveau de chaque individu, ni s'orienter en fonction de l'heure à laquelle justement ce dernier recourt à ses services. Elle est là en permanence, afin que chacun puisse en disposer au moment où il le souhaite. Mais cette concession faite à la liberté de choix engendre dans la pratique un esclavage encore plus grand. Si les émissions n'occupaient qu'un créneau de quelques heures par jour, l'auditeur devrait alors tant bien que mal disposer lui-même du reste de son temps. Mais comme ce n'est pas le cas, la radio se transforme en monarque absolu, étouffant toute initiative intellectuelle. La lecture, la conversation, les concerts en famille dépérissent.<sup>124</sup>

Arnheim considère que la diffusion en continu de la radio tend à réduire le libre arbitre des auditeurs, qui sont obligés d'écouter la radio à un moment précis, et d'abandonner d'autres activités qu'ils auraient pu pratiquer à la place. Cette vision, à nouveau, ne fonctionne plus réellement aujourd'hui, pour les raisons que nous avons avancées plus haut.

### C) **Faire deux activités en même temps**

La possibilité de faire une seconde activité en écoutant un livre audio pose la question de la concentration de l'auditeur sur l'œuvre qu'il écoute. Revenons à ce propos aux idées développées par Raymond Murray Schafer sur l'immersion lors d'une écoute musicale avec des écouteurs. Il écrit à ce propos dans son livre *Le Paysage sonore* :

L'espace acoustique le plus intime qui soit est celui que créent les écouteurs ; les messages qu'ils transmettent sont toujours propriété privée. « Dans ma tête », telle est l'expression populaire qu'emploient les jeunes pour désigner ce monde de l'esprit qu'aucun télescope ne peut atteindre. Les drogues et la musique en sont les clés. Dans cet espace de la tête que lui révèlent les écouteurs, les sons non seulement enveloppent l'auditeur, mais semblent littéralement émaner de divers points du crâne, comme si conversaient entre eux les archétypes de l'inconscient.[...]

De même, lorsque le son est directement injecté par les écouteurs dans la tête de l'auditeur, n'y a-t-il plus pour celui-ci d'horizon acoustique ni de sphère qui l'entoure d'éléments mouvants. Il est cette sphère, il est l'univers.

Les écouteurs entraînent l'auditeur sur la voie d'une plénitude nouvelle. Et ce n'est que lorsqu'on rompt le charme en prononçant l'« ôm » sacré, en entonnant l'alléluia, ou bien encore l'hymne américain, qu'il reprend sa place dans le monde des hommes.<sup>125</sup>

Pour Murray Schaffer, le dispositif des écouteurs dans l'écoute musicale a pour conséquence une annulation de la distance entre le sujet et l'œuvre écoutée. Tout se passe comme si la musique découlait directement de l'esprit du sujet. C'est un dispositif immersif, puisqu'il provoque une sensation de coupure avec le reste du monde, proche d'un rêve éveillé. Murray Schafer considère que l'immersion est caractéristique des nouvelles formes d'écoute liées aux nouvelles technologies et l'oppose à la concentration. Il décrit l'immersion comme un dispositif d'écoute qui englobe

---

124 Rudolf ARNHEIM, *Radio*, op. cit., p. 250.

125 R. Murray SCHAFER, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2010, trad. de Sylvette GLEIZE, p. 181.

l'individu, ce qui est possible avec des écouteurs mais aussi des haut-parleurs<sup>126</sup>, alors que la concentration correspond à un dispositif où le son est localisé dans l'espace, comme dans une salle de concert<sup>127</sup>. Ainsi, selon lui, l'écoute avec des dispositifs technologiques n'est pas concentrée. Il s'agit en quelque sorte d'une opposition entre l'écoute acousmatique et un dispositif plus traditionnel d'écoute avec un son localisable visuellement. Le son est donc plus « diffus » car il est en quelque sorte « partout » autour de nous.

Matthew Rubery s'est intéressé aux arguments en faveur d'une écoute « déconcentrée » dans le cas du livre audio<sup>128</sup>. Selon lui, les arguments tournent principalement autour de la possibilité de s'adonner à une seconde activité en même temps. Cependant, selon lui, cet argument s'applique davantage à l'écoute radiophonique. De plus, un livre peut tout à fait être lu dans des environnements peu propices à la concentration, comme un café ou les transports en commun. Ajoutons à cela que certaines personnes écoutent de la musique en lisant et qu'il existe même des playlists de musiques spécialement conçues pour accompagner la lecture. Il paraît donc difficile de soutenir que le simple fait de faire deux activités en même temps provoque plus de déconcentration lors de l'écoute d'un livre audio que pendant la lecture silencieuse. Rubery ajoute d'ailleurs à ce propos que le vrai problème est qu'on analyse le livre audio sur le modèle du livre imprimé, alors que l'un des processus de réception relève de la voix, tandis que l'autre relève de l'écrit. Cela peut être rapproché de la situation des paysans russes, telle que l'a décrite Damiano Rebecchini dans « Comment les paysans russes lisaient leurs classiques : Le cas de Nicolas Gogol ». Dans cet article, il décrit le rapport particulier des paysans russes du XIX<sup>e</sup> siècle à l'œuvre de Gogol à laquelle ils ont principalement accès par le biais de lectures orales du fait de leur analphabétisme. Leurs interprétations du récit ne sont pas toujours correctes, mais Rebecchini remarque quelque chose de particulier dans leur réception du texte :

En fait, au-delà des méprises des paysans, nous pouvons aussi discerner une sensibilité remarquable envers les différents registres de la voix du narrateur. Le peu de familiarité des paysans avec les termes et images de la bureaucratie est compensé par leur oreille dressée à l'écoute des récits qui saisit les complexes altérations de tons. La texture phonique raffinée du récit de Gogol, si bien décrite par Eichenbaum, semble être appréhendée par les auditeurs paysans avec une précision supérieure à celle des auditeurs cultivés qui lisent en silence.<sup>129</sup>

Il apparaît donc que l'écoute de la lecture d'un livre peut permettre de mieux saisir le travail sonore dans un texte. Cette idée s'accorde avec celle que nous avons avancée auparavant selon laquelle les

---

126 Ibid, 179-180

127 Ibid, 178-179

128 Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 11.

129 Damiano REBECCHINI, « Comment les paysans russes lisaient leurs classiques : Le cas de Nicolas Gogol » dans : Braida LODOVICA, Brigitte OUVRY-VIAL, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIIIe-XXIe siècle*, op. cit., p. 172.

erreurs que nous percevons en écoutant la lecture d'un texte seraient plutôt d'ordre sonore. Le livre audio pourrait donc accroître cette dimension de la lecture à haute voix en en faisant une pure écoute, et en supprimant l'aspect visuel de la lecture.

Une autre réponse peut être apportée à cette question en revenant aux sources de l'étude de l'attention, la psychologie avec le livre *L'attention* écrit par Jean-François Richard. Richard commence par remarquer que beaucoup d'activités peuvent être faites simultanément :

Il est clair qu'il y a beaucoup de choses que l'on peut faire en même temps : marcher et réfléchir à un problème, conduire et tenir une conversation, lire et faire du tricot par exemple. Dans ces cas une des activités est automatisée et s'exerce pratiquement sans contrôle conscient : on dit qu'elle ne requiert pas l'attention.<sup>130</sup>

Il est donc tout à fait possible d'être concentré sur l'écoute d'un livre audio dans les cas d'activités secondaires ne requérant pas une attention importante. Marcher en écoutant un livre audio, en contemplant les paysages, ne signifie donc pas nécessairement une écoute plus déconcentrée. Ce qui pose problème concerne surtout les activités qui *a priori* requièrent de l'attention que certains auditeurs pourraient hypothétiquement faire en écoutant un livre audio. D'après Jean-François Richard, ce qui compte dans le processus de l'attention est que les deux activités ne doivent pas dépasser la capacité totale de l'individu, ce qu'il appelle la « charge mentale ». Les « charges mentales » des deux activités doivent pouvoir s'équilibrer de manière à ne pouvoir les réaliser avec l'attention nécessaire à leur réussite. Cependant, cela ne s'applique qu'à des tâches secondaires « automatisées », c'est-à-dire ne demandant pas de réponse de la part de l'individu. Marcher, manger, ou faire le ménage, peuvent donc être considérées comme des activités compatibles avec l'écoute d'un livre audio, car elles sont automatiques, et ne demandent donc pas de réponse de la part du sujet.

Richard évoque également l'existence d'« interférences » entre deux tâches. L'interférence peut se faire entre des activités faisant appel au même organe sensoriel, et il donne l'exemple d'une tâche de visualisation mentale en faisant une tâche secondaire utilisant elle aussi la vue (dans l'exemple, regarder un écran). Cela pourrait signifier que celui qui écoute un livre audio en se promenant et en observant le paysage autour de lui pourrait rencontrer des difficultés à visualiser le récit qu'il écoute. On peut aussi supposer que celui qui s'adonne à cette forme d'écoute projettera directement le contenu du livre sur le paysage qui l'entoure. C'est ce que suggère Shuhei Hosokawa à propos du walkman, premier appareil à permettre une écoute mobile de la musique<sup>131</sup>. Selon lui, l'auditeur

---

130 Jean-François RICHARD, « Chapitre V - Attention partagée entre tâches » [en ligne], *Le Psychologue*, Presses Universitaires de France, 1980, URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-paris.fr/1-attention--9782130360889-page-122.htm>, consulté le 4 avril 2021.

131 Shuhei HOSOKAWA, « The walkman effect » [en ligne], *Popular Music*, Cambridge University Press, 1984, URL : <http://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/walkman-effect/>

pourrait projeter son écoute sur son environnement extérieur, afin que celui-ci s'organise en une sorte de théâtre ambulant. Une telle interaction pourrait également exister entre paysage et livre audio. Cette projection n'est pas obligatoirement littérale (le paysage comme lieu où se déroule le récit), mais peut être plus abstraite (une certaine ambiance, émotion du paysage qui s'harmonise avec le texte écouté). Les interactions avec le paysage seront sans doute différentes pour un livre audio, car deux espaces spatio-temporels interagissent entre eux : le premier réel, et le second narratif. D. E. Wittkower, dans « A Preliminary Phenomenology of the Audiobook », interprétant une de ses expériences personnelles d'écoute de livre audio, considère plutôt que le lien entre environnement extérieur et écoute se nouerait davantage dans la familiarité ou la rareté de l'instant. Un paysage ou une activité rare associé à l'écoute d'un livre audio, pourrait permettre la création d'un lien entre le souvenir du moment en question et l'écoute. En revanche, la familiarité empêcherait la création d'un lien fort entre paysages et auditeur.<sup>132</sup> Les activités de contemplation pourraient donc approfondir l'expérience d'écoute du livre audio.

Les nouvelles modalités d'écoute que nous avons décrites dans la partie précédente, sont donc liées à la vidéosphère. Le livre audio est influencé par l'ensemble des nouveaux médiums sonores de cette nouvelle médiasphère – l'enregistrement musical, la radio mais aussi le cinéma. Le support audio se différencie du support typographique. Les différences principales se retrouvent au niveau de la « matière organisée » et des médiateurs. Comme le livre typographique, le livre audio est un médium chaud, en tant qu'enregistrement. Cependant, nous avons vu que le pouvoir d'action du lecteur ou de l'auditeur dans la réception des textes peut être plus important que ce que suggère McLuhan. Le livre audio en tant qu'« art-relais », selon l'expression de Schaeffer, modifie l'objet transmis, c'est-à-dire la lecture à haute voix du lecteur, qui peut ainsi devenir un objet esthétique. De cette alliance entre art et technique, mais aussi de l'aspect intermédial d'un grand nombre de ces nouveaux arts, découle une tendance importante à la création collective plutôt qu'individuelle. Ces nouveaux objets technologiques donnent également une nouvelle place au texte sous la forme de l'oralité secondaire de Ong, bien que par certains aspects, elle ne conserve pas certaines des caractéristiques de l'oralité primaire que Ong lui attribue. Le livre audio se distingue de la lecture à haute voix traditionnelle par sa réception. Elle se caractérise par son caractère acousmatique, qui fait du livre audio, comme des œuvres radiophoniques, des œuvres purement sonores. Or, cela s'oppose à la lecture à haute voix traditionnelle qui supposait l'usage visuel du corps du lecteur. Le

---

88BE235E3BF397CADFECEC5BEFF47035, consulté le 9 mai 2020.

132 D. E Wittkower, « A Preliminary Phenomenology of the Audiobook » dans : Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 228-229.

livre audio se distingue aussi de la lecture à haute voix traditionnelle en lui retirant tout indice matériel. Ainsi, nous n'entendons aucun son accidentel pourtant nécessaire pour créer l'effet d'immédiateté tel qu'il a été théorisé par Adorno. Dans la dernière sous-partie, nous avons pu remarquer que le fait que le livre audio peut s'écouter en effectuant une autre activité ne signifie pas qu'il permet moins la concentration que les formes de lectures traditionnelles. Effectuer une deuxième activité peut même mener à un enrichissement de l'expérience d'écoute pour l'auditeur.

## **IV) Proposition d'une esthétique du livre audio**

Maintenant que nous avons dégagé les particularités du livre audio vis-à-vis des médiums de la vidéosphère, il nous faut nous intéresser à ses particularités esthétiques qui nous seront utiles dans le cadre de l'étude comparée que nous réaliserons dans la prochaine partie. Nous commencerons par présenter les composantes sonores du livre audio. Ensuite, nous proposerons une typologie des livres audio. Enfin, nous finirons cette partie avec une réflexion sur la place occupée par le texte dans le livre audio.

### **1) Les composants d'un livre audio**

Les catégories d'objets sonores qui composent le livre audio sont au nombre de trois : la voix, la musique et les bruitages qui accompagnent la lecture et peuvent apporter une couche de significations supplémentaires par rapport au texte imprimé. Examinons ces éléments en détail.

#### **A) La voix**

La voix est l'élément le plus important du livre audio. C'est elle qui porte le texte. Celui qui est chargé de lire le texte peut être nommé de différentes manières : « lecteur », « narrateur », « interprète » ou encore « acteur ». On notera que le substantif « narrateur » met davantage l'accent sur l'un des rôles principaux tenus par la voix, celui du narrateur, dans le cas des textes narratifs comme le roman et la nouvelle. Nous avons choisi de désigner celui qui est chargé de lire le texte « lecteur-performeur », car cette dénomination met en avant l'aspect double de la lecture et de la réception.

Les dénominations citées auparavant mettent en valeur le rôle du lecteur en tant que médiateur du texte. Cependant, les dénominations d'« interprète » et d'« acteur » montrent que le lecteur doit également interpréter un rôle. Il peut s'agir du rôle du narrateur, des personnages ou même du « je » lyrique dans la poésie. Pour ce qui est des interprétations des personnages, référons nous à Arnheim qui, bien que son objet soit les œuvres radiophoniques, nous fournit des pistes intéressantes pour l'étude des personnages dans un récit audio. Arnheim écrit à propos du rôle de la voix à la radio :

En ce qui concerne la pièce radiophonique, il est même utile de renverser les choses et de référer la particularité des voix humaines aux caractères vocaux des instruments : de parler par conséquent d'une voix de flûte ou de violoncelle, d'une voix de trompette ou de harpe. Il est dès lors évident que les caractères vocaux de la voix humaine jouent un rôle prépondérant dans la composition des pièces radiophoniques. Nous verrons par la suite comment les registres de la voix se répartissent dans une dramatique ; de la même manière, la grande diversité des voix – mélodieuses ou dissonantes, rauques ou douces, calmes ou nerveuses, nasillardes ou franches, embarrassées ou fluides, voix de fausset ou bien d'orgue – permet non seulement de varier la structure sonore de la pièce et de distinguer les différents interlocuteurs les uns des autres, mais également de proposer, à condition que la voix soit bien choisie, un symbole acoustique de la fonction et du caractère de chaque personnage. Cette symbolisation peut se faire

par exemple d'une voix onctueuse, méprisante et sournoise, mais elle peut aussi conduire à d'infinis raffinements psychologiques.<sup>133</sup>

La voix pourrait donc porter l'entièreté de la psychologie d'un personnage en fonction de ses caractéristiques. Mais les caractéristiques naturelles d'une voix ne suffisent pas à créer un personnage : il faut également trouver le « ton » juste :

Comme tout ce qui relève du visible disparaît à la radio, il faut absolument que les rôles très marqués soient tenus, dans les dramatiques, par des comédiens dont la voix est clairement "costumée", ou du moins susceptible de l'être.[...] La composition du rôle commence une fois que qu'on a trouvé le ton caractéristique de la voix. Si l'on y parvient, l'action et le sens de la pièce ne s'exprimeront pas seulement dans le texte mais déjà dans le caractère musical des types de voix qui s'affrontent ou s'accordent. Sinon, le fouillis de voix imprécises, ni semblables ni différentes, empêchera l'auditeur de distinguer les unes des autres et de comprendre le texte.<sup>134</sup>

Ainsi, le personnage naît d'une part des propriétés fondamentales de la voix du lecteur, et du ton qu'il utilisera pour l'incarner. Tout se passe comme au cinéma, où un acteur est choisi selon des caractéristiques physiques particulières et porte un costume pour incarner un personnage. Par exemple, les livres en focalisation interne comme *A study in scarlet* d'Arthur Conan Doyle<sup>135</sup>, sont souvent lus par des lecteurs du même sexe que le narrateur-personnage.

Le lecteur peut également incarner le rôle de l'auteur, qui lui-même peut être le lecteur d'un livre audio. Dans les études littéraires, il est habituel de distinguer le narrateur et l'auteur. Or, le fait même que l'auteur donne sa voix au narrateur dans certains livres audio tend à introduire celui-ci dans la fiction. C'est le cas dans les livres audio *Au revoir là-haut* lu par Pierre Lemaître<sup>136</sup>, *Ravel* lu par Jean Echenoz<sup>137</sup> ou encore *Madame Pylinska et le secret de Chopin* lu par Éric-Emmanuel Schmitt<sup>138</sup>, ce dernier relevant d'un cas particulier, puisque l'auteur est le personnage principal de ce récit autobiographique. Certains producteurs de livres audio ont tendance à choisir un lecteur du même sexe que l'auteur. Sara Knox, dans l'article « Hearing Hardy, Talking Tolstoy : The audiobook Narrator's Voice and Reader Experience », évoque l'exemple de la maison d'édition Naxos qui suit une règle similaire : « *Naxos generally followed the rule that "if a man wrote it" then "the book should be read by a man."* »<sup>139</sup> Attribuer une identité de genre à un narrateur externe au récit, une entité *a priori* sans identité, n'est pas possible dans un livre typographique. Il est inhérent à la présence de la voix qui est toujours porteuse d'une identité.

---

133 Rudolf ARNHEIM, *Radio*, op. cit., p. 63.

134 *Ibid.*, p. 64.

135 Arthur Conan DOYLE, *A Study in Scarlet*. (2018). [livre audio]. San Francisco, États-Unis : Booktrack. (4 h 35 min.)

136 Pierre LEMAÎTRE, *Au Revoir Là-Haut*. (2014). [livre audio]. Paris : Audiolib. (16 h 56 min.)

137 Jean ECHENOZ, *Ravel*. (2010). [livre audio]. Paris, France : Audiolib. (3 h 15 min.)

138 Éric-Emmanuel SCHMITT, *Madame Pylinska et le secret de Chopin*. (2018). [livre audio]. Paris, France : Audiolib. (2 h 21 min.)

139 Knox Sara, « Hearing Hardy, Talking Tolstoy : The audiobook Narrator's Voice and Reader Experience », [dans] : Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 138.

Cela nous amène à un second problème posé par cette difficile distinction entre auteur et narrateur : celui de la notoriété. Ce problème se traduit dans les sondages sur le livre audio en France qui montrent que les auditeurs choisissent davantage un livre audio en fonction du lecteur que de l'auteur. En effet, d'après l'enquête menée par le SNE avec l'organisme de sondages Ipsos, « Les Français & les livres audio », 68 % des sondés choisissaient un livre audio en fonction de son sujet, 47 % en fonction du lecteur et 32 % en fonction de l'auteur en 2017<sup>140</sup>. Cette préférence pour le lecteur, la performance, pourrait s'expliquer par le fait que comme nous avons accès au texte par la lecture du texte imprimé, l'écoute du livre audio se focalise surtout sur l'interprétation. La valeur du livre audio serait alors dans l'interprétation du texte.

Les dénominations d'« acteur » et de « lecteur » peuvent également déboucher sur une interprétation au sens littéraire du terme. Le lecteur peut nous donner au travers de sa lecture sa propre interprétation d'une œuvre littéraire. Nous pouvons y voir une forme d'« appropriation » du texte, qui nous permet d'appliquer le principe de « l'écoute signée » de Peter Szendy, repris par Charline Augier dans son mémoire, *Les formes de l'appropriation musicale : Entre musique graphosphérique et audiovidéosphérique*. Ce principe, qui est appliqué en l'occurrence à la musique, signifie que l'appropriation d'« une œuvre revient à produire sa propre écoute de l'œuvre », c'est-à-dire sa propre interprétation en créant une nouvelle œuvre<sup>141</sup>. Pour le livre audio, nous pourrions parler d'une « lecture signée ». En effet, nous avons ici une interprétation qui prend la forme d'une lecture personnelle du texte par le lecteur-performeur, ce que nous pourrions dans un second temps élargir à l'ensemble de la conception entière du livre audio.

En dehors de la catégorie des auteurs comme lecteurs-performeurs potentiels de livres audio, d'autres catégories existent. Matthew Rubery, dans *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, propose un classement des livres audio par type de voix qu'il décompose ainsi : « *The narrator may be the book's author [...], a professional voice actor [...], a celebrity [...], or an amateur. [...] A fifth possibility often heard on radio is dramatized recording by a full cast of actors.* »<sup>142</sup> Le problème que soulève ce classement est que plusieurs de ces catégories peuvent être présentes chez un même lecteur. Par exemple, une célébrité peut tout à fait écrire un livre qui deviendra ensuite un livre audio ou créer un livre audio original, comme c'est le cas de Vilama Pons, actrice et créatrice

---

140 Armelle VINCENT, « Les Français & les livres audio » [en ligne], dans , 2017, URL : <https://www.sne.fr/app/uploads/2017/10/Synthese-Etude-Fran%C3%A7ais-livres-audio-2017-1.pdf>, consulté le 5 décembre 2020.

141 Charline AUGIER, « Les formes de l'appropriation musicale : Entre musique graphosphérique et audiovidéosphérique » [en ligne], URL : [https://www.academia.edu/36421219/Les\\_formes\\_de\\_l\\_appropriation\\_musicale\\_Entre\\_musique\\_graphosph%C3%A9rique\\_et\\_audiovid%C3%A9osph%C3%A9rique](https://www.academia.edu/36421219/Les_formes_de_l_appropriation_musicale_Entre_musique_graphosph%C3%A9rique_et_audiovid%C3%A9osph%C3%A9rique), consulté le 9 février 2021.

142 Rubery Matthew, « Introduction », [dans] : Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 13.

du livre audio *Mémoires de l'homme fente*, dont elle est aussi la lectrice. Néanmoins, ce classement a l'avantage de mettre en valeur la diversité des statuts possibles pour le lecteur. Parmi les lecteurs de notre corpus, le cas de Chema Bazán, lecteur principal du livre audio *Platero y yo*<sup>143</sup>, se distingue des autres. Il est un lecteur professionnel qui vient du monde de la radio.<sup>144</sup> De tous les lecteurs de notre corpus, il s'agit du seul chez lequel un lien est établi avec la radio, or, comme nous le verrons, livre audio et radio ont beaucoup de points communs. Un autre élément intéressant concernant ce lecteur est qu'il est également le fondateur de la maison d'édition qui a publié ce livre audio, Literaudio.

La star constitue une catégorie particulière dans cette division. Comme le montre Richard Dyer dans son livre *Le star-système hollywoodien*, la star de cinéma a ce que lui et tous les théoriciens du cinéma appellent une « *persona* »<sup>145</sup>. Cette notion, selon Alain Delaunay<sup>146</sup>, provient d'abord du théâtre antique où il désignait le masque porté par les acteurs. Cette notion a ensuite été réutilisée par Jung pour désigner « le masque que tout individu porte pour répondre aux exigences de la vie en société », en d'autres termes, notre image publique, qui est entre autres construite par notre profession. Dans le monde du cinéma, il s'agit de l'image de la star, créée à partir de ses différentes apparitions médiatiques. Ces dernières créent une « personnalité » qui est « une construction, connue et exprimée uniquement à travers des films, des articles, des publicités, etc. »<sup>147</sup> Cela est permis par la capacité de la star à abolir la différence entre sa véritable personnalité et ses rôles cinématographiques : « Les stars produisent cet effet parce que ce n'est pas tel ou tel personnage qu'elles ont construit (travail traditionnel du comédien) qui les rend intéressantes mais la construction/représentation/incarnation d'un "personnage" qui se confond avec elles-mêmes. »<sup>148</sup> Dyer montre également que cela est lié historiquement au passage, aux débuts du cinéma, d'une vision des stars comme « des dieux et des déesses, des héros, des modèles » représentant « des comportements idéaux », à une vision d'elles comme des êtres profanes, « des supports d'identifications, des gens comme vous et moi » représentant « des comportements typiques »<sup>149</sup>. La « *persona* » entraîne la création d'une image complexe de la star, qui a elle aussi une historicité, comme l'exprime Dyer :

---

143 Juan Ramón JIMÉNEZ MANTECÓN. *Platero y yo*. (2015). [livre audio]. Madrid, Espagne : Literaudio. (4 h 43 min.)

144 « Chema Bazán's Bio » [en ligne], *Chema Bazán, The Voice from Spain*, URL : <https://www.chemabazan.com/bio-english>, consulté le 6 mai 2022.

145 Richard DYER, *Le star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, l'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2004, p. 17.

146 Alain DELAUNAY, article « PERSONA » [en ligne], dans , *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-paris.fr/encyclopedie/persona/>, consulté le 24 avril 2022.

147 Richard DYER, *Le star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, op. cit., p. 16.

148 *Ibid.*, p. 17-18.

149 *Ibid.*, p. 18.

L'image est une *totalité complexe*, dotée d'une *dimension chronologique*. Pour comprendre cette totalité dans sa temporalité, nous avons besoin du concept de *polysémie structurée*. Par *polysémie*, nous entendons les significations et les effets multiples, mais en nombre fini, produits par une image de star.<sup>150</sup>

Ainsi, une star n'aura pas la même image en fonction du public qui la reçoit. Dyer propose également un ensemble de rapports possibles entre personnages et acteurs dans un film, que nous pourrions appliquer à l'étude du livre audio. Il propose trois formes d'intégration de « l'image de la star » dans « la construction du personnage » : « l'utilisation sélective », où « seules certaines significations seront sélectionnées en fonction de la conception générale du personnage dans le film » ; « l'accord parfait » où « tous les aspects de l'image de la star s'accordent avec l'ensemble des traits du personnage » ; et enfin « l'accord imparfait » où « la présence puissante, inéluctable, toujours-déjà-signifiante de la star crée souvent des problèmes pour la construction du personnage. »<sup>151</sup> Ces différentes possibilités pourront s'appliquer aussi bien aux personnages créés par le romancier qu'au narrateur qui, comme nous l'avons vu, peut devenir un personnage, souvent rapproché de l'auteur. La partie suivante nous permettra d'en voir un exemple.

D. E. Wittkower, dans « *A preliminary phenomenology of the Audiobook* »<sup>152</sup>, s'intéresse quant à lui aux liens que la voix entretient avec le texte littéraire. Il propose trois types de rapports entre la voix et le texte en utilisant un vocabulaire musical. La voix peut constituer un « contrepoint » au texte. Il s'agit de la possibilité pour une voix d'ajouter quelque chose au texte écrit, pour l'enrichir de nouvelles informations. Le second rapport possible est la « consonance », c'est-à-dire l'harmonie entre la voix et le texte. Il s'agit dans un livre audio d'une voix qui fusionne avec le texte au point de disparaître derrière lui. C'est le cas de figure le plus répandu dans les livres audio. Enfin, le dernier cas est celui de la « dissonance ». La voix s'oppose alors au texte et se fait obstructive. Il peut soit s'agir d'un choix, ou d'une erreur dans le choix du lecteur ou d'une mauvaise qualité de l'enregistrement qui entre en dissonance avec le contenu. Ce dernier cas de figure est probablement le plus rare, peut-être en partie parce qu'il s'agirait d'un choix audacieux pouvant ne pas plaire à l'ensemble du public, mais il constitue un véritable déplacement qu'il convient d'interpréter. Nous en verrons un exemple dans la dernière partie.

## **B) La musique**

La musique est présente dans la majorité des livres audio commerciaux. Elle a majoritairement une fonction formelle. Elle apparaît souvent au début et à la fin d'un livre audio, pour marquer les seuils

---

150 *Ibid.*, p. 67.

151 *Ibid.*, p. 94-98.

152 Wittkower D. E., « A Preliminary Phenomenology of the Audiobook », [dans] : Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 226-227. Je résume ici ces pages.

du texte. Ainsi, au début du livre audio d'*Au revoir là-haut*, on entend une musique composée pour piano et cordes frottées dans les graves avec un tempo lent qui a pour fonction de nous faire entrer dans l'univers sombre et cynique du roman. Elle a donc pour rôle d'installer une certaine atmosphère. Ce rôle de la musique avait été souligné par Aline Carpentier pour les pièces radiophoniques dans *Théâtres d'ondes : Les pièces radiophoniques de Beckett, Tardieu et Pinter* :

La musique contribue également à l'installation d'un décor sonore. Présente dès les prémises du théâtre radiophonique, elle participe de l'atmosphère d'une œuvre et la commente.<sup>153</sup>

Cette utilisation de la musique hérite donc en partie des pièces radiophoniques. La musique qui apparaît au début du roman est accompagnée par une voix anonyme qui nous dit « Audiolib présente *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaître, lu par l'auteur. » Les informations données par cette première voix (l'édition, le titre du livre et le nom de l'auteur) sont habituellement présentes sur la page de couverture d'un livre imprimé. Ils appartiennent à ce que Genette appelle dans *Seuils* le « péri-texte éditorial ». Ce sont des éléments que nous retrouvons généralement sur toute couverture de livre : « les seules mentions aujourd'hui pratiquement (sinon légalement) obligatoires sont le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage et le label de l'éditeur. »<sup>154</sup> Ils sont également présents sur la quatrième de couverture.<sup>155</sup> On peut donc assimiler la musique d'ouverture à l'illustration sur couverture d'un livre imprimé. L'illustration visuelle est ainsi remplacée par une illustration sonore. La musique que nous entendons à la fin, elle, ne correspond pas tout à fait à la quatrième de couverture car, dans le cas de ce roman, elle apparaît entre l'épilogue et la dernière partie du livre, « Et pour finir... », qui apporte des informations sur la genèse du roman et qui constitue une sorte de « postface ».<sup>156</sup> Cela peut s'expliquer par le fait que ce passage constitue une sortie du monde fictionnel. Il est donc plus cohérent de placer la musique de fin après le dernier chapitre du roman.

La musique entendue au début du livre revient ensuite tous les deux chapitres sous la forme d'un leitmotiv. Les leitmotifs sont également présents dans les pièces radiophoniques, comme le signale Arnheim :

Rendus célèbres par les opéras de Wagner, les leitmotifs musicaux sont les précurseurs de cette caractérisation d'un individu par un motif sonore. [...] À la radio, où tous les autres signes distinctifs d'un personnage disparaissent, ce genre de leitmotiv gagnera naturellement en puissance. Il peut être choisi de façon plus ou moins caractéristique. Ramener l'avare au tintement des pièces est très caractéristique ; dans une autre dramatique, de type grotesque, un homme paralysé était caractérisé par le craquement et le grincement rythmiquement stylisé d'un fauteuil roulant : une trouvaille assez facile mais plutôt amusante.<sup>157</sup>

---

153 Aline CARPENTIER, « Éléments de dramaturgie radiophonique », *Medias-Recherches*, 2008.

154 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, p. 28.

155 *Ibid.*, p. 31.

156 *Ibid.*, p. 240-242.

157 Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 169.

Le leitmotiv peut donc également prendre la forme d'un bruitage. L'usage présenté par Arnheim est celui de la caractérisation d'un personnage. Dans le livre audio de Pierre Lemaître, le leitmotiv a un rôle structurel et atmosphérique.<sup>158</sup> Il est divisé en deux parties : une première où on entend un piano accompagné par des cordes dans les graves, qui correspond au début de la musique, et une seconde forme qui correspond à la fin du thème principal, composée uniquement de cordes frottées en ligne descendante indiquant la conclusion de la musique. Ces deux motifs apparaissent de manière alternée pendant l'ensemble de l'enregistrement. Cette manière d'utiliser la musique est également présente dans les pièces radiophoniques. En effet, selon Arnheim, évoque la présence d'une musique « qui relie les scènes entre elles » dans ce type d'œuvres.<sup>159</sup>

Dans le dernier chapitre<sup>160</sup>, on entend en alternance avec le texte la première version du leitmotiv dans une version plus courte, coupée abruptement. Ce dernier semble nous signaler qu'une tragédie est sur le point d'arriver, ce qui sera le cas avec la mort d'Edouard, lequel se jettera sous la voiture de son père. Cette coupure permet aussi de créer une tension chez le lecteur, car en parallèle de cette tragédie, le récit s'accélère et Edouard et Albert pourraient être attrapés à tout moment. Cette répétition du motif mélodique reflète également la structure de ce chapitre du livre en plans alternés, sur ce que les différents personnages font au même moment. À la fin du chapitre 42, on entend la forme conclusive du leitmotiv après la mort d'Edouard, qui sonne la fin de l'aventure des deux héros.

Ce choix d'utiliser la musique comme marqueur des seuils du livre se retrouve également dans *Ravel* de Jean Echenoz, livre audio lui aussi lu par l'auteur. *Le Boléro* de Ravel apparaît au début et à la fin du livre audio, puis tous les deux chapitres dans l'ensemble du texte. Au début, nous entendons le tout début du *Boléro*, puis nous en entendons la fin après le dernier chapitre. La musique apparaît aussi au milieu du chapitre 7, lorsque la création du *Boléro* est évoquée dans le récit<sup>161</sup>. Le livre audio *Platero y yo* fait lui aussi un usage important de la musique afin de structurer le livre audio. Chaque fragment poétique est introduit avec une courte musique de guitare flamenca, élément emblématique de la culture andalouse, mise à l'honneur dans ce texte. Les lectures se font généralement sans accompagnement musical, sauf dans certains chapitres, en particulier le premier (qui dans le livre audio comprend également la dédicace et l'avertissement de l'auteur), mais aussi dans le chapitre 25, « *La primavera* ».

---

158 Ce roman raconte l'histoire de deux anciens soldats de la seconde guerre mondiale, dont les profils sont opposés, Albert, jeune homme de et Édouard

159 *Ibid.*, p. 89.

160 Pierre LEMAITRE, *Au revoir là-haut*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Le livre de poche », 2015, p. 587-608.

161 Jean ECHENOZ, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, p. 76 La musique apparaît après « Mais ça marchera beaucoup mieux, Maurice, ça va marcher cent fois mille mieux que La Madelon. »

Cet usage de la musique peut également être rapproché des génériques de films, ce qui nous amène donc à un usage plus cinématographique de la musique. D'autres points communs existent entre les usages de la musique au cinéma et dans le livre audio. Les notions de « musique d'écran » et de « musique de fosse », que Michel Chion définit dans le glossaire de son livre *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, pourront ainsi nous être utiles pour notre étude. La musique d'écran « correspond à ce qu'on appelle souvent "musique diégétique", émanant d'une source existant concrètement dans le monde diégétique du film, dans le présent de la scène. »<sup>162</sup> La musique de fosse se définit ainsi : « par opposition à la *musique d'écran*, la musique de fosse (dite aussi musique "non diégétique") est la musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran. »<sup>163</sup> Ces deux fonctions apparaissent toutes deux dans le livre audio. Comme les dénominations de « musique d'écran » et de « musique de fosse » s'appuient sur un modèle visuel, nous utiliserons plutôt les notions de « musique diégétique » et « non diégétique » qui sont plus adaptées à un enregistrement sonore. Justin St. Clair a également procédé à de tels rapprochements dans son article « Soundtrackig the Novel : Willy Vaultin's *Northline* as Filmic Audiobook »<sup>164</sup>. Il y effectue une comparaison entre les bandes sonores des livres audio et celles de cinéma en utilisant les théories d'une autre spécialiste du cinéma, Claudia Gorbman. Plusieurs éléments évoqués plus haut, en particulier la différence entre musiques diégétique et non diégétique, sont également évoqués par Justin St. Clair. Cependant, cet article nous pose problème dans le choix de l'œuvre choisie pour faire cette comparaison : *Northline* de Willy Vaultin. Il s'agit d'un roman accompagné d'un CD contenant des pistes sonores à écouter à certains moments de la lecture du livre. Il nous a semblé qu'un tel dispositif ne relevait pas du livre audio, puisque le CD ne contient pas le texte lu. Cette œuvre propose donc une autre forme d'hybridation que le livre audio, celle de la lecture silencieuse avec l'écoute musicale.

Pour illustrer les différences entre musiques diégétiques et non diégétiques, prenons l'exemple du livre audio créé à partir du roman *Madame Pylinska et le secret de Chopin* d'Éric-Emmanuel Schmitt. Dans le livre audio, l'auteur se fait accompagner par le pianiste Nicolas Stavy qui joue plusieurs œuvres de Chopin. Ce livre porte sur l'histoire du jeune Éric-Emmanuel qui veut se perfectionner au piano dans l'espoir de jouer les musiques de Chopin avec l'émotion qu'il avait ressentie lors d'une prestation de sa tante pendant son enfance. Il va donc prendre des cours avec l'extravagante Madame Pylinska afin de mieux comprendre cette musique. Ce thème permet

---

162 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Cahiers du cinéma : Essais », 2003, p. 420.

163 *Ibid.*, p. 423.

164 Justin St.Clair, « Soundtrackig the Novel : Willy Vaultin's *Northline* as Filmic Audiobook », [dans] Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies*, op. cit., p. 92-106.

d'introduire de nombreux moments musicaux, majoritairement diégétiques. Dans le chapitre 1 du livre audio<sup>165</sup>, la tante Aimée joue le *Nocturne opus 9 n°1 en si bémol mineur* qui encouragera le protagoniste à apprendre le piano. Elle le joue sur un piano dont il déteste le son à cause du jeu médiocre de sa sœur qui apprenait également le piano à cette époque. La musique suit immédiatement après le paragraphe suivant, après un court passage où Aimée commence à appréhender le piano :

Satisfaite, Aimée suspendit son geste, toisa le tigre qu'elle avait métamorphosé en chaton, s'assit sur le tabouret et, sûre d'elle autant que de la bête, commença à jouer.<sup>166</sup>

C'est au moment où le lecteur annonce que la tante Aimée commence à jouer que la musique peut débiter. À la suite de ce paragraphe, on entend le piano seul, jouer pendant une minute, puis la voix de l'auteur revient en se superposant à la musique pour commenter la prestation de la tante.

Au milieu du salon ensoleillé, un nouveau monde avait surgi, un ailleurs lumineux flottant en nappes, paisible, secret, ondoyant, qui nous figeait et nous rendait attentifs. À quoi ? Je l'ignorais. Un événement extraordinaire venait de se dérouler, l'efflorescence d'un univers parallèle, l'épiphanie d'une manière d'exister différente, dense et éthérée, riche et volatile, frêle et forte, laquelle, tout en se donnant, conservait la profondeur d'un mystère.

Nous avons ici une musique diégétique sur laquelle vient se superposer la voix du narrateur. La musique ne s'arrête que lorsque le narrateur prononce le mot « silence » dans le paragraphe suivant :

Dans le silence chargé de notre éblouissement, tante Aimée contempla le clavier, lui sourit en guise de remerciement, puis releva son visage vers nous, ses paupières retenant mal ses larmes.

On a ainsi l'impression que l'énonciation même du mot du « silence » est ce qui provoque son retour dans la bande sonore du livre audio, ce qu'on pourrait rapprocher de ce que Chion appelle la parole « iconogène ». Il s'agit d'une parole qui, au cinéma, fait apparaître des images correspondant à ce que dit un personnage dans un film<sup>167</sup>. Cette idée est directement liée au concept d'image-son de Debray et à ces nouveaux médiums qui mobilisent les sens de la vue et de l'ouïe. Ici, au lieu d'une image, nous avons un son qui apparaît ou disparaît lorsque le narrateur le dit. Nous pourrions parler, en reprenant l'expression de Chion, de parole « phonogène »<sup>168</sup>, c'est-à-dire d'une parole qui fait naître des sons, qu'il s'agisse de musique, de bruit, ou d'une autre voix dans le cas d'un dialogue. Ce dernier cas est moins lié au médium qu'au texte littéraire qui fait généralement

---

165 Le livre papier ne comporte pas de divisions en chapitres. Elles ont été ajoutées dans la version audio du roman.

166 Éric-Emmanuel SCHMITT, *Madame Pylinska et le secret de Chopin*, Paris, Le Livre de poche, 2020, p. 10. Les citations qui suivent se trouvent à la même page.

167 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, op. cit., p. 350.

168 Ce mot désigne aussi un appareil musical utilisé dans la musique concrète. L'utilisation que je fais de ce mot n'est pas liée à cet appareil. Ce mot a été formé à partir du mot « iconogène », en remplaçant « icono » (l'image) par « phono ». Pour la définition de « phonogène », voir : « PHONOGENE : Définition de PHONOGENE » [en ligne], URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/phonog%C3%A8ne>, consulté le 25 avril 2021.

intervenir la parole selon ces modalités. La musique est également présente sous forme non-diégétique, et sert alors de transition entre les différentes parties du texte séparées par des blancs typographiques. Elle peut avoir une fonction émotionnelle, comme c'est le cas à la fin, après la mort de la tante Aimée. Nicolas Stavy joue alors la « Marche funèbre » de Chopin, troisième mouvement de la *Sonate pour piano n°2*, pour signifier le deuil et la souffrance du héros<sup>169</sup>.

Dans les livres audio, la musique, comme au cinéma, n'est pas présente en permanence : il y a toujours, comme le signale Michel Chion, des moments sans musique<sup>170</sup>. La plupart du temps, les musiques insérées dans les livres audio sont instrumentales. Cela permet d'éviter tout risque de confusion avec la lecture du texte. La musique utilisée dans tous les exemples cités de *Madame Pylinska* se caractérise également par son caractère « empathique ». Michel Chion théorise et définit la notion de musique empathique dans son glossaire :

Empathique (effet) : « effet créé par une musique qui est ou semble en harmonie avec le climat de la scène : dramatique, tragique, mélancolique, etc. Contraire : l'effet anempathique. Cet effet empathique peut ne tenir aucunement à la musique en elle-même prise isolément, et ne se produire que dans le rapport particulier entre la musique et le reste de la scène. »<sup>171</sup>

La musique anempathique qui apparaît dans la deuxième partie de cette citation est le contraire de la musique empathique, puisqu'elle se caractérise par son indifférence aux événements du récit<sup>172</sup>. Selon lui, « elle naît au contraire d'une mise en perspective de ce drame individuel dans l'indifférence du monde, l'indifférence de la terre et de la vie, du cours des saisons et du mouvement de la foule »<sup>173</sup>. Les musiques dans les livres audio, comme nous avons pu le voir, sont donc globalement empathiques. Cette fonction domine également dans les pièces radiophoniques, selon Carpentier :

La musique procure par ailleurs une force émotionnelle complémentaire à celle engendrée par la parole, elle est nécessaire au théâtre pour l'oreille. Elle génère chez le spectateur des sensations différentes de celles créées par le dialogue et influe considérablement sur l'interprétation de l'œuvre.<sup>174</sup>

Nous retrouvons un exemple de musique anempathique dans le livre audio du *Dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.<sup>175</sup> Dans ce livre audio, le *Canon en ré majeur* de Pachelbel accompagne le premier fragment du récit ainsi que la fin, le moment où le héros est sur le point de se faire guillotiner. Ce choix musical exprime l'indifférence de la population face à la peine de mort, qui

169 Ce roman d'Éric-Emmanuel Schmitt a aussi fait l'objet d'un spectacle sur scène, écrit et joué par l'auteur, accompagné par ce même pianiste. N'ayant malheureusement pas eu l'occasion de le voir, je ne commenterai pas les liens entre ce livre audio et ce spectacle en détail, mais il me semble pertinent de considérer qu'il existe une continuité entre ces trois médiums : le roman, le livre audio et le théâtre.

170 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, op. cit., p. 360.

171 *Ibid.*, p. 421.

172 *Ibid.*, p. 413.

173 *Ibid.*, p. 382-383.

174 Aline CARPENTIER, « Éléments de dramaturgie radiophonique », *Medias-Recherches*, op. cit.

175 Victor HUGO, *Le Dernier jour d'un condamné*. (2009). [livre audio]. Paris, France : WORDIZ. (2 h 57 min.)

finit par se transformer en un spectacle où joie et fascination morbide se côtoient. L'indifférence des spectateurs face à la mort du jeune homme est rendue plus aiguë par cette musique, associée généralement aux mariages, et donc en aucun cas à la mort. C'est une musique qui permet de mettre en avant toute la cruauté de la peine de mort, dénoncée par Victor Hugo.

Michel Chion distingue deux autres formes de rapports entre la musique et l'émotion d'une scène. La première est la « musique de contrepoint didactique », qui correspond à une sorte d'« indifférence de la musique à la situation » qui n'est ici pas émotionnelle mais sert plutôt à ajouter « un concept, une idée complémentaire ».<sup>176</sup> Cette forme de musique peut être rapprochée de celle utilisée parfois, selon Fanny Mazzone, dans les livres audio de la Bibliothèque des voix pour apporter un cadre historique<sup>177</sup>. Le *Boléro* dans *Ravel* de Jean Echenoz a en partie une fonction historique. Il permet de nous replacer dans cette période de l'histoire de la musique et de la vie de Ravel.

La dernière forme de rapport entre émotion et texte est une musique qui est « utilisée à un moment « particulier » ou qui « souligne un trouble », mais qui ne renforce pas l'émotion de la scène, elle sert simplement à en montrer l'importance<sup>178</sup>. Cette forme de musique est présente dans le livre audio *Mémoires de l'Homme-Fente* de Vilama Pons<sup>179</sup>, une biofiction d'un peintre, Mikki Rapuleinen. Le livre audio se divise entre une scène de vente aux enchères à laquelle l'artiste participe, et des parties « documentaires » sur sa vie. La musique est souvent là pour souligner certains moments de la narration, et peut parfois être presque anémopathique dans les phases de « documentaire ». La musique, en particulier dans la « partie A » du livre audio, ne change pas, même lorsque la lectrice-performatrice évoque les souffrances qu'a vécues Mikki dans son enfance, comme, par exemple des violences que la voix-off minimise, mais aussi le moment de sa séparation avec ses parents qui décident de quitter la France et de le laisser seul. La musique du documentaire reste indifférente aux larmes de Mikki.

Notons enfin que malgré la présence assez régulière de musique dans les livres audio, les noms des compositeurs ont tendance à n'apparaître que très rarement. Dans le cas de *Madame Pylinska* et de *Ravel*, les compositeurs sont mis en avant du fait qu'ils sont les sujets mêmes du livre, mais dans des livres audio où la musique est plus secondaire, le nom du compositeur est généralement introuvable. On remarquera aussi que peu d'entre eux sont célèbres, ce qui explique peut-être qu'ils

---

176 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, op. cit., p. 383.

177 Fanny MAZZONE, « La bibliothèque des voix: un objet esthétique non identifié » [en ligne], *Sociologie de l'art*, op. cit.

178 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, op. cit., p. 385.

179 Vilama PONS, *Mémoires de l'homme fente*. (2020). [livre audio]. Ivry Sur Seine, France : Transcachette Tapes. (51 min.)

ne soient pas cités. Le seul compositeur célèbre de notre corpus est Osvaldo Torres, le compositeur de la musique du livre audio *Textes pour un poème/Poèmes pour un texte* écrit et lu par Andrée Chedid accompagnée de Bernard Giraudeau.<sup>180</sup>

### C) Les bruitages

Une troisième catégorie d'objets sonores s'ajoute aux deux précédentes : le bruitage. Or, les livres audio avec des bruitages utilisent aussi majoritairement de la musique. Deux livres audio de notre corpus proposent des usages différents du bruitage : *A Study in scarlet* d'Arthur Conan Doyle, lu par David Clark, et *Boule de suif* de Guy de Maupassant, lu par Jean-Marie Galey et d'autres lecteurs jouant les personnages de la nouvelle<sup>181</sup>. Le premier a fait le choix d'un usage plus intermittent de la musique et des bruitages (donc avec des parties de lecture seule, sans aucun autre élément sonore), le second, au contraire, en fait un usage continu, avec une apparition intermittente de la musique.

Michel Chion désigne avec la notion de « rendu » la fonction expressive du bruitage, c'est-à-dire, la reconstitution non-réaliste d'une action réelle pour en donner « le sentiment ».<sup>182</sup> Il distingue deux fonctions du son en tant que rendu : une première touchant à « l'impact physique, psychologique, voire métaphysique de l'acte, sur l'envoyeur ou le destinataire » et une seconde fonction de description, pour donner « un certain sentiment d'espace et de territoire ».<sup>183</sup> Ces deux fonctions sont représentées dans les livres audio utilisant des bruitages. La deuxième fonction, en particulier, est la plus répandue dans nos exemples. Pour mieux décrire l'usage des bruitages dans cette fonction d'évocation d'un lieu, appuyons nous sur la notion de « paysage sonore » ou « *soundscape* », théorisée par Raymond Murray Schafer dans *Le Paysage sonore : le monde comme musique*, une notion forgée à partir des mots « paysage » (« *landscape* ») et « son » (« *sound* ») pour désigner « tout ce qui [peut] être entendu »<sup>184</sup>. Cette notion s'applique d'abord à des paysages sonores réels, mais peut nous permettre de réfléchir à la création d'un environnement sonore pour un livre audio.

Les différentes catégories de sons qui constituent un paysage sonore peuvent nous servir à analyser les bruitages dans un livre audio<sup>185</sup>. La première catégorie est celle de la tonalité. Murray Schafer nous rappelle qu'elle est la « note principale », la « tonique » sur laquelle tout s'organise en

---

180 Andrée CHEDID, *Textes pour un poème / Poèmes pour un texte*. (1991, réédition 2005). [livre audio]. Paris, France : Éditions des femmes-Antoinette Fouque (coll. La Bibliothèque des voix). (33 min.)

181 Guy de MAUPASSANT, *Boule de suif*. (2020). [livre audio]. Saint-Etienne, France : Nos Passerelles (coll. Livres audio-cinématographiques). (1 h 38 min.)

182 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, op. cit., p. 212.

183 *Ibid.*, p. 214.

184 R. Murray SCHAFER, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique*, op. cit., p. 14.

185 *Ibid.*, p. 31-33. Toutes les explications concernant les catégories de sons dans un paysage sonore correspondent à ces pages, sauf indication contraire.

musique, mais est aussi ce que l'on perçoit le moins sous les « modulations ». Dans le paysage sonore, elle constitue une « habitude auditive ». La tonalité dépend « de la situation géographique et du climat : eau, vent, forêts, plaines, oiseaux, insectes et animaux ». Les sons archétypaux sont une sous-catégorie de la tonalité. Ce sont des sons qui existent depuis la préhistoire ou l'Antiquité (océan...). Dans *A Study in scarlet*, les bruits de pas sur les pavés, lors des scènes en ville, à Londres, permettent de créer un sentiment de ville européenne du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, Murray Schafer décrit la pierre, matériau massivement utilisé dans les villes européennes pendant de nombreux siècles, comme une des « premières tonalités de l'Europe »<sup>186</sup>. Le bruitage a ainsi un rôle de marqueur historique et géographique.

La seconde catégorie est celle des « signaux », qui constituent la « figure ». Les signaux sont, d'après Murray Schafer, des « avertissements acoustiques », comme les « cloches, sifflets, trompes ou sirènes » qui sont destinés à transmettre un message sous forme de « code » à « interpréter ». Dans le livre audio, cette catégorie pourrait être associée aux voix des personnages dans les dialogues.

La dernière catégorie est celle de l'« empreinte sonore ». Il s'agit d'un son remarquable qui « caractérise une communauté » en montrant le « caractère singulier ». Cette dernière catégorie ne peut émerger que lorsque nous nous trouvons dans un espace non-familier. Les bruits produits par les fiacres et le bruit des pas des personnages évoqués auparavant pourraient ainsi être considérés comme des empreintes sonores, dans la mesure où ils nous sont peu familiers. Ces bruits ne peuvent réellement être des tonalités que pour les personnages, car ces bruits datent d'une époque qui n'est pas la nôtre.

Dans la réalisation de *Boule de suif*, ce type de bruitages apparaît également, notamment le bruit de la calèche et celui des hennissements des chevaux lors du voyage des personnages qui fuient après l'invasion de la ville de Rouen par les Prussiens. Cela permet de nous faire ressentir le voyage des personnages, mais est aussi un marqueur du paysage sonore du XIX<sup>e</sup> siècle. Il permet aussi d'instaurer un certain rythme, celui du voyage en calèche. Lorsque le groupe est trouvé et arrêté par un groupe de soldats prussiens, le paysage sonore évolue. Les scènes d'intérieur se multiplient, laissant place au tic-tac de l'horloge. Ce bruit, qui est une représentation des pressions psychologiques subies par Boule de suif, qui la feront finalement céder aux avances du soldat prussien pour permettre à elle et ses compagnons de poursuivre leur voyage, est mis en avant dans le mixage de la bande sonore, comme pour nous signifier que l'acceptation par Boule de suif du

---

186 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, op. cit., p. 99.

marché avec le soldat n'est qu'une question de temps. Il est aussi intéressant de noter que l'on passe d'un rythme (celui du voyage et de la mobilité) à un autre (celui de l'attente et de l'immobilité).

Ajoutons à cela la catégorie du son « ambiant » de Michel Chion, que l'auteur définit ainsi :

Ambiant (son) ou son-territoire : Son d'ambiance englobante qui enveloppe une scène et habite son espace sans soulever la question obsédante de la localisation et de la visualisation de sa source : gazouillis d'oiseaux qui chantent, stridulation collective d'insectes, battement de cloches, animation de ville. On peut dire aussi un son-territoire, parce qu'il sert à marquer un lieu, un espace particulier de sa présence continue et partout épandue.<sup>187</sup>

Les sons « ambiants » dans le livre audio seraient donc tous les sons servant à évoquer un espace, et n'ayant pas d'impact direct sur le récit. Un son correspondant à un objet qui attirerait l'œil d'un personnage ou ayant un impact sur le récit ne pourrait pas appartenir au son ambiant. On pourrait ainsi le rapprocher du bruitage de la personne qu'on entend tousser dans la salle des ventes dans *Mémoires de l'Homme-Fente* qui apparaît d'abord comme un son ambiant avant d'être désigné par la narratrice et ainsi de devenir un signal. Caractériser un espace peut aller jusqu'à lui attribuer une atmosphère particulière. C'est ce que décrit Carpentier au travers de l'usage radiophonique des bruitages, mais aussi de la musique, mentionnée dans la sous-partie précédente. Elle décrit le rôle des éléments sonores dans le dispositif aveugle de la radio dans la création de ce qu'elle appelle un « paysage intérieur » :

Aussi la vision est-elle libérée plutôt qu'empêchée. Tous les sens participent, stimulés par les sons, dans *Cendres*, par exemple, où le son émis par les vagues et les galets est si efficace qu'il suffit pour investir la pièce d'un paysage marin, pourvu de l'odeur du large et de la sensation de la brise marine sur la peau. Quelques mots dans le discours suffisent à recréer toute une atmosphère. [...] Ainsi naissent les ambiances sonores. La radio possède une liberté infinie pour planter ses décors, il lui suffit de suivre quelques conventions, comme les bruits de portes ou de pas pour ne pas perdre l'auditeur dans un labyrinthe.<sup>188</sup>

En dehors de son rôle dans la description de l'environnement, le bruitage a également la capacité de « donner un corps » aux voix que nous entendons : « Le bruiteur se charge de donner un corps à ces voix : il suit les comédiens et crée leurs mouvements, fait des bruits de pas ou de vêtements, recrée également le monde extérieur à l'aide d'accessoires insolites. »<sup>189</sup> Les bruitages, selon Carpentier, ont pour rôle de stimuler l'imagination des auditeurs qui sont appelés à compléter l'œuvre. Ainsi note-t-elle : « Réalistes, ils donnent cependant naissance à la rêverie. Déjà Cusy et Germinet reconnaissaient aux bruits le pouvoir de créer une ambiance ».<sup>190</sup> En cela, Carpentier développe une vision de l'œuvre radiophonique qui s'oppose à celle d'Arnheim lequel nie l'usage de l'imagination, surtout visuelle, dans les pièces radiophoniques, comme nous avons pu le voir. Selon

---

187 *Ibid.*, p. 412.

188 Aline CARPENTIER, « Le paysage radiophonique », *Medias-Recherches*, 2008.

189 *Ibid.*

190 Aline CARPENTIER, « Éléments de dramaturgie radiophonique », *Medias-Recherches*, *op. cit.*

Carpentier, Paul Claudel considérait au contraire que l'imagination de l'auditeur occupait une place importante dans la pièce radiophonique et qu'elle pouvait être de nature visuelle.<sup>191</sup> Cependant, tous deux s'accordent à dire que les créateurs de pièces radiophoniques doivent pouvoir sélectionner avec précision les éléments sonores insérés. Ainsi, Arnheim insiste sur la nécessité de « savoir recourir à bon escient, sans insistance ni excès, à ce type de son, à renforcer ou à épurer leur expressivité »<sup>192</sup> et Carpentier souligne :

La superposition sonore étant bien moins lisible que la surcharge visuelle, les objets sonores ne peuvent rester sur la scène après usage. Les sons sont ainsi attentivement choisis, et présentés un à un. Au besoin, le réalisateur les répétera, pour les rappeler à l'auditeur, joignant alors un effet de rythme à l'ensemble.<sup>193</sup>

La nécessité d'un style épuré est justifiée par une nécessité de clarté, afin de garantir à l'auditeur une meilleure compréhension du texte et des éléments qui composent la pièce radiophonique. Carpentier ajoute également :

Tandis que les arts visuels sollicitent une perception d'ensemble, la radio est un art du détail. Elle a ainsi la capacité d'isoler et de mettre en valeur chaque élément signifiant. Comme dans un gros plan, chaque son qui intervient est séparé de l'ensemble du décor, et attire l'attention du spectateur sur son objet.<sup>194</sup>

Cette tendance de la radio à mettre en valeur des éléments isolés en valeur par rapport aux arts visuels est aussi développée par Arnheim. Il compare cinéma et pièce radiophonique et note que le plan originel du cinéma est le plan large tandis que celui de la radio est le gros plan.<sup>195</sup> Carpentier ajoute aussi :

Mais ces bruitages sont relativement rares et fonctionnent de manière métonymique plus que réaliste. Ils n'interviennent que lorsque cela est nécessaire pour la compréhension d'un détail. Les auteurs et les réalisateurs ont préféré ne pas envahir les ondes de bruits qui pourraient devenir parasites. C'est pourquoi l'on n'y entend pas les vêtements des personnages lorsqu'ils se meuvent, par exemple, puisque les pas suffisent à le faire comprendre. De plus, ils n'interviennent parfois que pour s'ajouter au rythme, comme par exemple les bruits de pas dans *Une soirée en Provence* ou dans *Tous ceux qui tombent*. Précipités, désarticulés ils avoisinent plus la percussion que le bruitage.<sup>196</sup>

La radio fait donc plutôt le choix d'un usage « métonymique » du bruitage. Il désigne un objet ou un geste, mais ne cherche pas une forme de réalisme, ce qui le rapproche du « rendu » de Michel Chion au cinéma. Le risque d'un usage trop important de bruitages est celui qu'ils finissent par « devenir parasites », désagréable et envahissants pour l'auditeur. De même, la majorité des livres audio de notre corpus utilise les bruitages de manière parcimonieuse. Même dans *Boule de suif*, qui fait usage du bruitage de bout en bout, le nombre de bruits superposés est toujours limité et leur volume est toujours suffisamment faible pour ne pas déranger la lecture. Les bruits sélectionnés

---

191 Aline CARPENTIER, « Introduction : perspective contextuelle », *Medias-Recherches*, 2008.

192 Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 57.

193 Aline CARPENTIER, « Éléments de dramaturgie radiophonique », *Medias-Recherches, op. cit.*

194 *Ibid.*

195 Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 90-91.

196 Aline CARPENTIER, « Éléments de dramaturgie radiophonique », *Medias-Recherches, op. cit.*

sont ceux qui permettront de mettre en valeur un aspect du récit. Finalement, selon Arnheim, le plus important est qu'il y ait une intention véritable derrière chaque bruitage : « Ce qui compte, c'est toujours que l'on sente un style, une volonté formelle consciente – et non que le pur hasard, la pure théorie ou la simple impulsion à rester fidèle à la nature déterminent les orientations du metteur en scène. »<sup>197</sup> Ainsi ajoute-t-il également : « D'un point de vue dramaturgique, le bruit devient intéressant quand il constitue [...] un élément indispensable de l'intrigue et non quelque ajout pittoresque. »<sup>198</sup> Les bruitages doivent donc avant tout traduire un choix interprétatif.

## 2) Typologie du livre audio

Les différents éléments sonores que nous venons d'étudier en détail ne sont pas utilisés de la même manière dans tous les livres audio. L'étude des différents éléments présents dans le livre audio va nous permettre de tracer les lignes d'une typologie. Nous proposerons ainsi trois types de livres audio : voco-centré, illustré et cinématographique.

### A) Le livre audio voco-centré

Le livre audio voco-centré est le type le plus représenté sur le marché de la production de livres audio et est la forme la plus ancienne de livres audio. Un ou plusieurs lecteurs-performeurs lisent un texte littéraire, sans accompagnement musical ou bruitages pendant les phases de lecture. Ils se veulent au plus près de l'œuvre imprimée originale et comprennent la grande majorité des livres audio « lus par l'auteur ».

Dans notre corpus, nous retrouvons ici *Ravel* et *Au revoir là-haut*, que nous avons déjà beaucoup détaillés dans les parties précédentes. Dans *Dispatcher*, l'écrivain John Scalzi écrit un texte dans l'objectif d'en faire un livre audio. Le lecteur de ce livre audio est Zachary Quinto, acteur connu pour le rôle de Spock dans *Star Trek*. Sa persona correspond au rôle qu'il joue, celui d'un personnage assez froid, distant, ayant un métier qui pose des problèmes éthiques.<sup>199</sup> Le récit se déroule dans un monde où les chances pour qu'une personne assassinée meure sont très faibles. Lorsqu'un individu est victime d'un meurtre, son corps disparaît et est téléporté directement chez lui. La personne ne garde aucune séquelle de l'assassinat, son corps retournant à un état antérieur à la mort. Le héros, Tony Valdez est un « *dispatcher* », c'est-à-dire une personne chargée de tuer des personnes sur le point de mourir pour les sauver, qui sont notamment présents dans les hôpitaux lors d'opérations chirurgicales à risque, comme c'est le cas du héros au début du livre. Ce rôle est donc proche de la persona construite par Zachary Quinto au travers de ses rôles cinématographiques, car

---

197 Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 168.

198 *Ibid.*, p. 169.

199 « Zachary Quinto » [en ligne], *IMDb*, URL : <http://www.imdb.com/name/nm0704270/>, consulté le 7 mai 2022.

le rôle de Tony Valdez – qui est aussi le narrateur – demande une certaine froideur. Le fait d’avoir choisi un format voco-centré montre l’importance donnée à la voix du lecteur et fait d’elle un élément central de ce livre audio. Le lecteur-performeur choisi est un acteur célèbre, ce qui signifie qu’il est un argument de vente pour cette œuvre. De plus, comme il s’agit d’un roman narré par un narrateur-personnage, la voix de ce dernier ne peut qu’être essentielle dans le livre audio. C’est l’intérêt suscité par le personnage chez l’auditeur qui va le pousser à écouter le livre jusqu’à la fin.

L’accent dans ces types de livres audio est donc surtout mis sur la voix, l’intonation et le respect du rythme des phrases. Jean Echenoz, par exemple, choisit une lecture sobre avec un jeu discret. En comparaison, la lecture de Pierre Lemaître est un peu plus fantaisiste. Il crée une voix pour exprimer la personnalité de chacun de ses personnages, n’hésite pas à jouer les tics de Merlin, et d’autres onomatopées dans le texte. Il n’est pas étonnant de retrouver ce choix pour des lectures par l’auteur, car c’est la voix même de l’écrivain qui donne son prix au livre audio.

## **B) Le livre audio illustré**

Les livres audio illustrés peuvent être définis comme des livres audio voco-centrés accompagnés de musique et/ou de bruitages pendant les phases de lecture chargés d’illustrer le texte. Il peut s’agir d’éléments sonores directement présents dans le texte, de bruits suggérés par certains lieux, mais aussi d’illustrations plus abstraites par l’usage de la musique.

*A Study in scarlet* fournit un bon exemple de ce que nous appelons livre audio illustré. La musique est composée de leitmotifs qui sont associés à des émotions, comme la réflexion ou le danger, en particulier celui du désert, environnement aride et potentiellement mortel, qu’on entend pour la première fois au début de la deuxième partie du livre. Cependant, la lecture n’est en rien différente de ce que nous trouvons dans un livre audio classique. Le lecteur joue principalement le rôle de Watson qui raconte le récit en point de vue interne. Il joue aussi les autres personnages, que ce soit une petite fille perdue dans le désert ou Sherlock Holmes. *Boule de suif* se classe également dans cette catégorie, et ce malgré le fait que ce livre audio se présente comme « cinématographique ».<sup>200</sup> Il y a effectivement un usage cinématographique du son, qui est inhérent à tout livre audio faisant usage de la musique et des bruitages pendant les phases narratives (musique diégétique ou non diégétique...), mais le texte reste inchangé, sans aucune modification.

---

200 Cette indication est présente sur l’image de couverture du livre audio, mais aussi sur la page web de l’éditeur, sur laquelle on peut d’ailleurs lire le slogan: « fermez les yeux, vous êtes au cinéma. » Pour plus de détails, voir: « Nospasserelles - Accueil » [en ligne], *nospasserelles*, URL : <https://www.nospasserelles.com>, consulté le 20 juin 2022.

Pour mieux illustrer le type illustré, reprenons l'exemple du livre audio *Le Dernier jour d'un condamné*. La musique utilisée est composée de plusieurs leitmotifs qui reviennent dans le texte. Nous avons déjà évoqué le rôle du *Canon en ré majeur* de Pachelbel qui signifie l'indifférence du monde à la souffrance du condamné à mort. Les autres leitmotifs ne proviennent pas de musiques pré-existantes. L'un d'eux est une musique de boîte à musique utilisée pour évoquer le thème de l'enfance. Elle apparaît à plusieurs reprises, lorsque le héros pense à sa fille qu'il va devoir abandonner dans le chapitre 9. Il apparaît également lorsqu'il se souvient de sa propre jeunesse, et d'une jeune fille qui a grandi avec lui au chapitre 33. Un autre leitmotiv, composé de sons métalliques, signifie le malaise et l'obscurité, et apparaît à la fois dans une fonction structurelle pour marquer la transition d'un chapitre à un autre (de manière non systématique), et pour accompagner, au sein même de la lecture, les moments d'angoisse du personnage, en particulier au chapitre 19 où le héros comprend en observant le comportement du personnel de la prison que le jour de son exécution approche où le leitmotiv se prolonge sur l'ensemble du chapitre. Le chapitre 13, dans lequel le héros assiste au départ des forçats pour Toulon, est un bon exemple de l'usage des bruitages dans ce livre audio. Dans ce chapitre, un des bruits dominants est celui du métal. Ainsi, on entend le bruit des portes des prisons qui s'ouvrent et se referment au moment où le geôlier propose au héros d'aller dans une cellule avec une fenêtre pour assister à l'évènement. Victor Hugo décrit de manière détaillée la fermeture de cette porte : « Puis il sortit, et referma sur moi serrures, cadenas et verrous »<sup>201</sup>, ce qui permet d'insister sur l'idée de l'enfermement, idée martelée dès le début du livre où le héros dit : « mon esprit est en prison dans une idée »<sup>202</sup>. Les bruits métalliques de la fermeture de la cellule qui accompagnent cette phrase renforcent l'idée d'un enfermement dans la cellule de prison, dans sa condamnation à laquelle il ne pourra pas échapper, et dans l'inscription de la peine de mort dans la loi. On entend également le bruitage des chaînes des prisonniers après que le lecteur ait lu l'extrait suivant : « Une charrette, escortée d'espèce de soldats sales et honteux, en uniformes bleus, à épaulettes rouges et à bandoulières jaunes, entra lourdement dans la cour avec un bruit de ferraille. »<sup>203</sup> On voit ici que les bruitages métalliques sont en fait le miroir de l'écriture de Victor Hugo qui insiste sur les bruits métalliques dans l'extrait, bruits qui sont eux-mêmes des symboles de l'enfermement des prisonniers. On retrouve également des bruitages d'extérieur plus convenus (bruitages des chevaux, de la charrette...) qui viennent dessiner le paysage sonore de la scène. De temps à autre, un bruitage électronique, ne se rapportant à aucun objet réel, vient exprimer le malaise ressenti par le héros face aux réactions étranges et inquiétantes des prisonniers.

---

201 Victor HUGO, Roger BORDERIE, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Paris, Folio, 2017, p. 84.

202 *Ibid.*, p. 67.

203 *Ibid.*, p. 85.

### C) Le livre audio cinématographique

Le livre audio cinématographique est un livre audio qui combine un usage de la musique et des bruitages et une transformation de la forme du texte visant à l'adapter au médium de l'enregistrement. La transformation porte généralement sur le dialogue, qui se voit augmenté. Le narrateur peut disparaître, comme c'est le cas dans *Alien : Out of the shadows*<sup>204</sup>, livre audio créé à partir du livre de Tim Lebbon<sup>205</sup>. Les bruitages, mais aussi les modifications de la voix pour donner un effet d'espace (réverbérations...) ou pour indiquer les messages qui passent par une radio ou un autre appareil, ainsi que les indications des personnages permettent de nous faire comprendre ce qui se passe sans l'intervention d'un narrateur, mais en s'appuyant uniquement sur les capacités expressives du son.

Arnheim caractérise également certaines pièces radiophoniques de « cinématographiques » dans le sixième chapitre de son livre s'intitulant « Un cinéma pour l'oreille, vite ! », titre qui se rapproche des propos de Vilama Pons à propos de *Mémoires de l'Homme-Fente* qui décrivait son livre audio comme un « film sans images »<sup>206</sup>. Dans ce chapitre, Arnheim écrit :

Il serait essentiel pour le développement de l'art du *Hörspiel* que les dramatiques qui mettent en jeu les moyens expressifs de l'espace et du montage ne soient pas "représentées" en studio selon les règles du théâtre, mais photographiées par séquence sur la pellicule, un peu comme on enregistre les films parlants, et que ces morceaux séparés soient par la suite coupés et assemblés de telle sorte que l'on obtienne un film pour l'oreille. Cela n'apporterait rien aux pièces qui reposent entièrement sur la parole, dans lesquelles les voix ne résonnent pas à partir d'un espace physique et qui ne se servent ni des bruits pour désigner les lieux d'action, ni de brusques changements de scène. Mais cela se révèle d'autant plus nécessaire pour les pièces de type cinématographique.<sup>207</sup>

Les « pièces qui reposent entièrement sur la parole » sont similaires aux livres audio voco-centrés, ce qui montre qu'il existe bien une filiation avec la création radiophonique. L'importance qu'il donne ici au montage est associée à des pièces radiophoniques correspondant au « type cinématographique » où bruitages et création d'un espace prennent une place plus importante dans le processus créateur. Ce type est très proche du livre audio cinématographique. La particularité de ce type de pièce radiophonique est que les bruitages et la musique ne sont pas de simples ajouts mais participent pleinement au récit :

Dans ce cas-là, certaines indications de mise en scène font partie intégrante de la réalisation de l'œuvre, et le dialogue écrit ne contient plus à lui seul les éléments essentiels de l'œuvre. Car ce qui fait la particularité de cette forme "cinématographique" de pièce radiophonique tient justement à ce que le bruit,

---

204 Tim LEBBON, *Alien – Out of the shadows*, volume 1. (2017). [livre audio]. New Jersey, États-Unis : Audible Original. (4 h 28 min.)

205 On remarquera que ce livre est écrit d'après le film de Ridley Scott, ce qui ne peut que favoriser son adaptation en livre audio.

206 Valentin PÉREZ, « Avec « Mémoires de l'homme fente », Vilama Pons s'attaque au son » [en ligne], *Le Monde*, 2020, URL : [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/11/13/avec-memoires-de-l-homme-fente-vilama-pons-s-attaque-au-son\\_6059649\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/11/13/avec-memoires-de-l-homme-fente-vilama-pons-s-attaque-au-son_6059649_4500055.html), consulté le 6 janvier 2021.

207 Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 135.

l'espace et la musique ne se rajoutent pas simplement comme des compléments possibles, mais entrent dans la réalisation de l'œuvre à part égale de la parole.<sup>208</sup>

On retrouve cela dans le livre audio d'*Alien*. La différence entre livre audio illustré et cinématographique, pour ce qui est des bruitages et de la musique, se joue ici. Dans le premier, les bruitages pourraient être retirés de l'enregistrement sans que cela nuise au récit. Dans le second cas, retirer les bruitages et la musique empêcherait l'auditeur de comprendre le récit, parce que ces éléments sonores en font pleinement partie.

Les catégories de cette typologie ne sont bien sûr pas hermétiques. Ainsi, certains moments dans un livre audio illustré peuvent être voco-centrés lorsqu'il n'y a ni musique, ni bruitages. De même, il peut arriver dans un livre voco-centré qu'une musique apparaisse ponctuellement au milieu d'un chapitre et se superpose au texte, ce qu'on a pu voir avec *Ravel*. Enfin, même dans *Le Dernier jour d'un condamné*, des effets de répétitions sont insérés dans le chapitre 1, créant ainsi une suite d'échos avec les pensées du personnage autour de sa condamnation à mort. On entend ainsi se répéter « condamné à mort », « la mort », et « mon esprit est en prison dans une idée », qui viennent se superposer à la lecture du lecteur et au canon de Pachelbel. Classer un livre audio dans une de ces catégories n'empêche donc pas l'empreint ponctuel d'effets associés à d'autres types de livres audio.

### **3) Le rapport entre mise en scène sonore et texte**

Le texte reste l'élément central du livre audio, ce qui suppose qu'un lien particulier doit se nouer entre la mise en scène sonore et le texte. Nous comparerons l'écriture radiophonique avec celle du livre audio, puis nous proposerons une vision du livre audio comme palimpseste.

#### **A) Théories sur l'écriture radiophonique et livre audio**

Le livre audio, du fait de sa forme purement sonore, suppose une écriture avec des caractéristiques particulières. Les théories concernant l'écriture radiophonique pourraient nous fournir une aide précieuse pour les définir. Une comparaison avec les livres audio de notre corpus pourrait nous permettre de poser les bases d'une écriture sonore enregistrée. Les pièces radiophoniques sont souvent comparées à des pièces théâtrales. Ainsi, Arnheim évoque au théâtre, « un style qui épure radicalement le décor et le jeu de tout détail renvoyant à la réalité et supprime complètement les panneaux de décor, les costumes, les éclairages artistiques et la pantomime (l'expression même de la parole), ou qui les utilise de manière absolument non naturaliste, comme des valeurs formelles, musicales ou picturales, afin qu'ils suggèrent une interprétation sensible du contenu intellectuel du

---

208 *Ibid.*, p. 202.

drame. »<sup>209</sup> Il retrouve une esthétique similaire à la radio. Si au théâtre l'épuration aboutit à « l'effet d'une stylisation voulue et ostentatoire », il en est tout autre à la radio : « À la radio toutefois, la suppression de la dimension visuelle n'a rien d'artificiel, mais résulte naturellement des conditions techniques. »<sup>210</sup> Cette vision des pièces radiophoniques n'est pas sans lien avec l'exigence d'épuration évoquée auparavant. Arnheim ajoute les précisions suivantes concernant la différence entre le théâtre visuel et un théâtre paradoxalement privé de vue :

Ce qui importe pour tout événement qui se produit à un moment déterminé, ce n'est pas tant l'abondance de ce qui naît. Certes, le monde optique nous fournit lui aussi une bonne image de ce qui se produit, en nous le présentant comme mouvement (mouvement des membres, des muscles du visage, etc.) ; mais il nous donne en même temps bien des éléments qui ne changent pas la situation. [...] Dans le monde acoustique, il n'y a à l'inverse quasiment pas d'indications sur ce qui est permanent. Le tic-tac d'une montre relève tout autant de l'état de l'objet que la forme et la couleur. Mais la plupart des données sonores signifient un *événement* actuel et ponctuel ! La voix humaine en est le meilleur exemple. Quand règne l'immobilité, quand rien ne se passe, elle se tait. Si elle se fait entendre, c'est en général que quelque chose est en train de se passer. L'activité appartient donc à l'essence même du sonore, et il sera par conséquent plus aisé de faire comprendre à l'oreille le déroulement d'une action qu'un état stationnaire.<sup>211</sup>

La radio devient ainsi, comme la musique, un art purement temporel, construit par la succession des sons diffusés par l'appareil en direct. Chaque perception sonore devient une action. Aline Carpentier développe une idée similaire dans son introduction :

Pour l'écrivain, la première scène est imaginaire. Avant de descendre sur la page ou sur la scène, l'œuvre s'apparente au rêve. La scène radiophonique se prête autrement à la *réalisation* de cet imaginaire. « Médium », la radiodiffusion l'est de différentes manières. Elle constitue un genre intermédiaire : sa réalisation prend forme entre la lecture et le spectacle scénique. Objet magique, elle installe ses créations entre rêve et réalité. Elle se fait l'intermédiaire discret entre l'auteur et l'auditeur. Ancrée dans les foyers, elle leur parle avec proximité. « Théâtre de chambre », elle s'adresse à tout un chacun, dans son intimité. Quelques pas pour observer l'originalité du théâtre radiophonique, son devenir.<sup>212</sup>

Le vocabulaire utilisé par Carpentier montre que le modèle théâtral domine dans l'écriture radiophonique : elle parle ainsi de « scène radiophonique » mais précise également que le genre radiophonique est dans un entre-deux, entre « lecture » et « spectacle scénique ». En fin de compte, le modèle théâtral l'emporte avec l'expression de « théâtre de chambre » qui suppose une forme théâtrale de l'intime, encrée dans la vie quotidienne. Dans le cas du livre audio, les livres adaptés sont le reflet du marché du livre typographique, ce qui signifie que la majorité des livres audio sont des romans. Le modèle théâtral ne semble donc pas s'appliquer au livre audio.

Selon Arnheim et Carpentier, les formes dominantes de discours à la radio sont la conversation et le monologue. Arnheim explique cette domination par le fait que le type d'intrigue dominante dans les pièces radiophoniques est l'« intrigue intérieure » qui se caractérise par une « intrigue extérieure »

---

209 *Ibid.*, p. 156.

210 *Ibid.*, p. 157.

211 *Ibid.*, p. 158-159.

212 Aline CARPENTIER, « Introduction : perspective contextuelle », *Medias-Recherches*, *op. cit.*

qui « se limite à un motif banal, ne prêtant pas vraiment à développement, alors que la progression intellectuelle est particulièrement mise en avant. »<sup>213</sup> Cette focalisation sur l'intériorité serait également la raison de l'omniprésence des monologues :

Une scène de monologue ne contient habituellement qu'un minimum d'action extérieure ; elle se concentre volontiers sur ce qui se passe dans l'âme du héros et que nous transmet le monologue. Le monologue est la forme d'expression naturelle du drame parce que les combats qu'un homme livre en son for intérieur sont aussi fréquents dans la vie qu'au théâtre et qu'ils constituent sans doute l'action dramatique la plus importante en soi. Le monologue est donc la traduction la plus simple et la plus naturelle d'une action psychologique essentielle dans le matériau de l'art verbal.<sup>214</sup>

Cela pourrait expliquer la présence de livres audio autobiographiques lus par l'auteur. On en retrouve un exemple dans l'analyse de Jeffrey Severs du livre audio *Dreams from my father* écrit et lu par Barack Obama<sup>215</sup>. Ces livres audio se présentent comme d'immenses monologues où un individu est amené à s'interroger sur son parcours personnel. Carpentier explique le nombre important de monologues intérieurs dans les pièces radiophoniques de la manière suivante :

L'oralité radiophonique réalise par ailleurs mieux que l'écrit cette pensée en désordre qui s'exprime en termes de voix, et que Genette qualifie de « discours immédiat ». On distingue très nettement à la radio cette voix d'un autre ordre. Quand le comédien se rapproche du micro, l'auditeur a l'impression d'être à l'intérieur de sa tête, avec la même présence que lorsqu'on parle en se bouchant les oreilles. Le monologue intérieur est rendu plus vivant et plus accessible que dans un roman où, par souci de fidélité, il faudrait comme dans le dernier chapitre d'*Ulysse* supprimer toute ponctuation.<sup>216</sup>

L'aspect sonore des pièces radiophoniques leur permettrait de proposer une version plus naturelle du monologue intérieur que le roman. La radio aurait la capacité de donner l'impression à l'auditeur d'être dans la tête du lecteur-performeur. Cela pourrait expliquer la présence de narrateurs-personnages dans plusieurs livres audio originaux de notre corpus comme, par exemple, dans *Dispatcher* et dans *Mémoire de l'Homme-Fente*, livre audio où il nous est révélé à la fin que la narratrice est un personnage du récit et non pas une simple biographe du peintre Mikki. L'auditeur peut ainsi avoir accès au monde narratif par le biais d'une intériorité. Arnheim donne des indications supplémentaires concernant l'écriture des dialogues dans les pièces radiophoniques :

Autant les monologues passent très bien à la radio, autant les longues tirades intercalées par l'un des interlocuteurs ne passent pas bien du tout. [...] Il est plutôt recommandé d'utiliser un dialogue serré, qui ramène l'interlocuteur, même après une courte pause, et fût-ce avec une modeste exclamation, à une existence acoustique satisfaisante.<sup>217</sup>

Selon Arnheim les formes de parole les plus adaptées à la radio sont le monologue, lorsqu'un personnage doit s'exprimer en longueur sur un sujet, ou la conversation sous la forme d'un

---

213 Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 175-176.

214 *Ibid.*, p. 177.

215 Matthew RUBERY (éd.), *Audiobooks, literature, and sound studies, op. cit.*, p. 159-177 Jeffrey Severs, « Obama's Voices : Performance and Politics on the Dreams from my father Audiobook » dans :

216 Aline CARPENTIER, « Échos de la modernité : une esthétique de l'indéterminé », *Medias-Recherches*, 2008.

217 Rudolf ARNHEIM, *Radio, op. cit.*, p. 162.

« dialogue serré », avec des répliques courtes. Le monologue l'emporte donc sur la tirade lorsqu'un personnage doit s'exprimer pendant un long moment, car la tirade dans un dialogue crée un malaise à la radio, lié au fait qu'un personnage qui se tait pendant longtemps cesse d'être présent à l'esprit de l'auditeur. Aline Carpentier détaille d'autres exigences du récit radiophonique, la première étant la clarté :

Tout d'abord, l'écriture doit être concentrée et claire. À la radio, toute équivoque prend une proportion importante du fait de l'impossibilité du spectateur de recourir aux autres sens pour répondre à ses questions. Il ne peut, d'un coup d'œil, clarifier une situation. À la différence du lecteur, il ne peut pas non plus revenir en arrière sur un passage obscur, alors même qu'il est moins attentif qu'au théâtre. L'écrivain se doit ainsi d'épurer son message, de supprimer tout élément parasite, et de rendre sa structure évidente, afin qu'elle soit accessible à la seule ouïe, à tout moment de la pièce.<sup>218</sup>

Pour que l'auditeur puisse plus facilement enregistrer les informations importantes du texte, la clarté est nécessaire. Elle suppose donc une concentration sur les éléments essentiels du récit. Cette spécificité est en partie liée au direct qui caractérise l'écoute radiophonique. L'auditeur de livre audio quant à lui peut revenir en arrière, bien que cela soit moins pratique que sur un livre imprimé où le lecteur peut se repérer plus facilement. La clarté peut donc être utile dans un livre audio. À cette première exigence s'ajoute donc naturellement la brièveté : « Une pièce ne peut être trop longue de peur de tarir l'endurance des auditeurs les plus patients. L'auteur est de plus très souvent circonscrit à un format imposé par la chaîne qui produit l'émission. »<sup>219</sup> Dans un livre audio, cette seconde exigence est moins nécessaire. Comme l'auditeur peut fractionner son écoute de la même manière qu'un livre peut se lire en plusieurs fois, la durée peut être plus libre. Pour autant, un grand nombre de livres audio originaux ont des formats relativement courts par rapport aux livres audio s'appuyant sur une œuvre typographique, ce qui pourrait donc indiquer une préférence pour les formats courts dans les livres audio.

Une autre particularité des pièces radiophoniques inhérente à leur nature sonore est l'imprécision. Comme il n'y a pas d'image, la caractérisation des personnages, comme le remarque Arnheim, va passer par la voix, et pourra se faire de manière progressive, au fur et à mesure du récit, ce qui l'amène à rapprocher radio et roman :

La littérature nous a familiarisés avec cette méthode que nous venons d'esquisser à propos de la radio et qui consiste à développer différents niveaux d'existence pour les personnages. Dans un roman, il nous arrive aussi de tomber sur des objections ou des questions formulées par quelqu'un qui n'est pas décrit de façon précise, ou sur une action entreprise sans que l'on sache par qui. En littérature, les exemples ne manquent pas non plus où le narrateur commence par dépeindre son personnage dans une situation bien précise, sans pour autant fournir de précieux renseignements d'ordre général à son sujet – son identité, son métier, son âge, ou comment il s'est retrouvé dans la situation présente.<sup>220</sup>

---

218 Aline CARPENTIER, « Le paysage radiophonique », *Medias-Recherches*, *op. cit.*

219 *Ibid.*

220 Rudolf ARNHEIM, *Radio*, *op. cit.*, p. 163.

En cela, nous retrouvons un modèle plus proche des livres audio. Selon Arnheim, cette méthode de caractérisation des personnages dans les romans est renforcée par le dispositif radiophonique :

Or, cet effet est encore plus puissant à la radio que dans un livre. Dans le récit écrit, ce sont les descriptions de l'écrivain qui nous font participer indirectement à la situation. Nous ne sommes pas directement témoins par nos sens, comme c'est le cas lorsque, assis devant le poste, nous entendons parler quelqu'un dont nous ne savons rien encore. La radio nous rend la présence vivante d'un individu, que ce soit par sa voix ou d'autres moyens, sans que nous ayons besoin d'apprendre quoi que ce soit à son sujet. Cela crée une tension considérable.<sup>221</sup>

La première caractéristique de cette écriture de l'imprécision est donc la découverte des personnages par le son de leurs voix. Par rapport à une description d'une voix dans un roman, guidée et filtrée voir absente, l'auditeur se retrouve immédiatement confronté à la voix en question, sans filtre et sans sélection, ce qui peut donner l'impression d'avoir un accès direct aux personnages, ce qui amène Arnheim à parler d'une « esthétique du manque ».<sup>222</sup> Ce type de caractérisation des personnages est présent dans les livres audio cinématographiques, notamment *Alien*, où on découvre chaque personnage par la voix. Carpentier insiste également sur l'importance que les écrivains donnent à la « suggestion » dans leurs écrits :

Les dramaturges doivent évoquer plutôt que dire. L'auditeur, enquêteur d'une nouvelle sorte, s'attache à reconstituer les éléments qui demeurent comme des indices d'une réalité qui se refuse. Aussi intervient-il dans la production du tout radiophonique. Certes, la bande pourrait tourner dans le vide, sans auditeurs, et ne cesserait pas d'exister ni de s'animer, au contraire d'une représentation scénique ou d'un livre. Mais une dramatique sans auditeurs-interprètes perdrait sa forme et sa raison d'être. Elle n'aurait plus d'image, elle se déferait de cette réalité qu'elle n'acquiert que dans l'imagination d'un auditeur. Celui-ci engage en effet sa propre expérience dans la reconstitution des images manquantes. Il investit la pièce de ses souvenirs, de son bagage culturel, de ses sensations antérieures. Aussi l'œuvre acquiert-elle une forme imprévisible pour l'auteur qui varie considérablement d'un auditeur à l'autre. Au théâtre, la lumière est la même pour tous, les spectateurs reçoivent les mêmes images préparées par le metteur en scène et les comédiens. Ils n'interviennent que dans la compréhension et l'analyse de l'action. Au cinéma, à la télévision, le regard est dirigé plus encore. Au contraire, l'auditeur de radio décide du jour et de la nuit.<sup>223</sup>

Ainsi, du fait de l'ouverture du texte, l'auditeur devient un « créateur » et interagit avec la pièce, et chaque pièce produit une « multitude de réponses et de lectures possibles » qui sont « seulement suggérées par l'auteur et le réalisateur, pour être développées par l'auditeur ».<sup>224</sup> La liberté donnée à l'auditeur est donc une partie intégrante de l'écriture radiophonique. Arnheim ajoute une remarque concernant l'écriture d'un texte pour une pièce de type cinématographique :

C'est exactement comme cela que l'auteur d'une pièce radiophonique de type "cinématographique" devrait procéder : non pas écrire un "texte en soi", ou imaginer une "intrigue en soi", mais concevoir dès le départ chaque scène en fonction de l'espace acoustique correspondant, prendre en compte la distance qui sépare les comédiens les uns des autres et celle qui les sépare du microphone, et considérer les bruits utilisés comme des personnages à part entière, tout aussi indispensables que le texte parlé.<sup>225</sup>

---

221 *Ibid.*, p. 164-165.

222 *Ibid.*, p. 173.

223 Aline CARPENTIER, « Échos de la modernité : une esthétique de l'indéterminé », *Medias-Recherches*, *op. cit.*

224 *Ibid.*

225 Rudolf ARNHEIM, *Radio*, *op. cit.*, p. 202-203.

Les pièces radiophoniques de type cinématographique demanderaient donc une écriture prenant en compte l'aspect sonore de la pièce, ce qui est à relier au rôle plus déterminant du son dans la narration. Il en est de même dans les livres audio cinématographiques.

## **B) Le livre audio comme « palimpseste »**

Genette, dans son essai *Palimpsestes, la littérature au second degré*, s'intéresse aux formes de littérature dérivées d'un « hypotexte », c'est-à-dire d'un texte source. Il définit le « texte au second degré » comme un « texte dérivé d'un autre texte préexistant »<sup>226</sup>. Ce second texte, nommé également « hypertexte », peut naître « par transformation simple » ou « par transformation indirecte, nous dirons *imitation* »<sup>227</sup>. Dans le cas qui nous occupe, celui du livre audio, nous nous intéresserons davantage à la « transformation simple », dont une des catégories semble particulièrement s'accorder avec le livre audio. Nous ne parlerons ici que des livres audio dérivés de textes littéraires préexistants et non de ceux dont le texte a été spécifiquement écrit pour l'audio. Selon Genette, l'hypertexte né d'une transformation ou « transposition » donne naissance à « des œuvres de vastes dimensions [...] dont l'amplitude textuelle et l'ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu'à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel », ce qu'il relie à « la diversité des procédés transformationnels qu'elle met en œuvre »<sup>228</sup>. Genette indique également qu'il classe les différentes formes de transpositions « dans un ordre croissant d'intervention sur l'hypotexte transformé, ou plus exactement dans un ordre croissant du caractère manifeste et assumé de cette intervention », or, la pratique qui nous intéresse, celle de la « transmodalisation », se situe en dernière position dans la liste des « transpositions formelles »<sup>229</sup>, ce qui indique qu'elle comporte un degré de transformation important par rapport aux autres pratiques.

Genette définit la « transmodalisation » comme « toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l'hypotexte. »<sup>230</sup> Il distingue les transmodalisations « intermodales », entre les modes, qui peuvent exister sous les formes de la « narrativisation », c'est-à-dire du passage du mode « dramatique » au mode « narratif », et celle de la « dramatisation » qui opère un passage du mode « narratif » au mode « dramatique ». La seconde forme de transmodalisation est « intramodale », et prend la forme de « variations du mode narratif » ou « du mode dramatique »<sup>231</sup>. Le livre audio pourrait lui aussi constituer une forme de « transmodalisation », en particulier lorsqu'il est cinématographique mais aussi illustré. En effet, le

---

226 Gérard GENETTE, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, op. cit., p. 13.

227 *Ibid.*, p. 16.

228 *Ibid.*, p. 292.

229 *Ibid.*, p. 293.

230 *Ibid.*, p. 395.

231 *Ibid.*, p. 396.

type cinématographique implique une plus importante réécriture du texte. Le type voco-centré, quant à lui, n'implique pas de réelles transformations dans le texte littéraire. Il n'y a pas d'adaptation ni de transformation du texte pour qu'il s'ajuste à l'univers audio. De ce point de vue, la véritable modification dans le mode de représentation du texte est dans la voix enregistrée qui vient remplacer les mots imprimés. La voix apporte également des modifications plus internes en fonction de son interprétation du texte.

Tâchons maintenant de déterminer quelques caractéristiques des transformations dans le cas des livres audio cinématographiques en nous appuyant sur certains éléments du livre de Genette. Comme dans la dramatisation, un hypotexte devenu livre audio cinématographique peut avoir pour conséquence « la nécessité de resserrer la durée de l'action », mais pour des raisons différentes. Une pièce de théâtre est tenue d'avoir un temps plus resserré pour que sa durée soit celle « de la représentation »<sup>232</sup>. Pour le livre audio, nous avons déjà constaté en plusieurs endroits une tendance à choisir de raccourcir le texte. Malgré cette ressemblance, le livre audio se différencie de la dramatisation car ce dernier conserve « la souplesse temporelle du récit » et peut ainsi utiliser les « retours en arrière » et « anticipation ». Genette attribue également cette capacité au cinéma, ce qui le rend « plus proche du récit verbal »<sup>233</sup>. On peut donc comprendre pourquoi le livre audio a lui aussi cette capacité, lui dont les modèles sont le cinéma et le roman. Contrairement au théâtre, les « discours » dans les livres audio ne sont pas nécessairement « au style direct », ce qui permet d'alterner entre des moments de narration et de dialogue<sup>234</sup>. L'écriture du livre audio se caractérise par sa liberté. Il peut utiliser un narrateur ou être uniquement composé de dialogue. Cette grande liberté de l'écriture audio la rend particulièrement difficile à définir. Il convient donc d'observer les caractéristiques de la transmodalisation en fonction de chaque œuvre.

Certaines formes de transformations intramodales peuvent par conséquent apparaître, en particulier dans le cas des romans. Ainsi, les changements d'« ordre temporel » consistant à « introduire des anachronies (analepses et prolepses) dans un récit initialement chronologique » sont tout à fait possibles<sup>235</sup>. Les changements dans « le régime de vitesse d'un récit » peuvent également avoir lieu, avec les mêmes exemples cités par Genette : « convertir des scènes en sommaire et réciproquement ; remplir les ellipses ou récit ; supprimer ou introduire des descriptions ; convertir des segments singulatifs en itératifs, et réciproquement »<sup>236</sup>. Ces procédés sont particulièrement utilisés pour réduire la longueur de l'hypotexte, notamment dans les versions abrégées de textes

---

232 *Ibid.*, p. 397.

233 *Ibid.*, p. 398.

234 *Ibid.*, p. 398-399.

235 *Ibid.*, p. 406.

236 *Ibid.*, p. 407.

littéraires. On retrouve également des changements de « mode-distance » où on peut inverser « le rapport entre discours direct et indirect, ou entre *showing* et *telling*. »<sup>237</sup> Ces procédés sont sans doute les plus répandus dans les adaptations de livres audio.

Cette partie nous a permis de dresser une proposition d'esthétique du livre audio. Nous nous sommes d'abord intéressés aux composants d'un livre audio, la voix, la musique et les bruitages, qui peuvent interagir entre eux différemment dans un récit. Les interactions entre ces trois composants seront donc des éléments-clés de l'étude d'un livre audio. Nous avons déterminé trois types de livres audio : voco-centrés, illustrés, et cinématographiques. Nous avons ensuite fait quelques remarques sur le travail d'écriture du livre audio, d'abord en les comparant avec la radio, ce qui nous a permis de nous rendre compte des nombreux points communs qui existent entre ces deux régimes d'écriture (imprécision, suggestion, recherche de brièveté, de clarté, dialogue), puis nous avons proposé une vision du livre audio comme hypertexte et comme transmodalisation d'un hypotexte littéraire. Nous en sommes arrivés à la conclusion qu'il n'existe pas de règles précises pour l'écriture du livre audio. L'écrivain se retrouve donc soumis à un régime d'une grande liberté, où son écriture peut être très littéraire ou davantage dramatisée au point de faire disparaître le narrateur. Malgré cette liberté, nous avons noté l'existence de tendances particulières dans l'écriture du livre audio. La prochaine partie nous permettra de mieux voir ces procédés de modifications de l'hypotexte au travers d'un exemple.

## **V) Étude comparée de trois livres audio à partir d'une œuvre : *Emma* de Jane Austen**

Jane Austen est une autrice dont beaucoup de romans ont été adaptés en format audio. Nous avons choisi de nous intéresser au roman *Emma*, et à trois adaptations différentes correspondant aux trois types que nous avons nommés et décrits dans la partie suivante : voco-centré (Naxos), illustré (Booktrack) et cinématographique (Audible). Nous commencerons par étudier le choix des voix dans les trois versions étudiées, puis nous nous intéresserons aux choix en matière de décor sonore. Nous finirons cette partie en étudiant les changements effectués par rapport à l'hypotexte de ces livres audio.

---

237 *Ibid.*

## 1) Le choix des voix dans les trois textes

Les enjeux du choix des voix dans le roman *Emma* se divisent en deux catégories. La première est celle de la voix narratrice, qui a des caractéristiques bien précises dans le roman, la seconde, celle des voix des personnages.

### A) La narration : entre voix d'autorité et imitation des personnages

Les trois livres audio de notre corpus procèdent à des choix différents en matière de voix. La voix principale dans le roman est celle du narrateur, ou plutôt de la narratrice. En effet, tous les livres audio de notre corpus sont narrés par une voix féminine, ce qui peut s'expliquer par le fait que l'auteure est une femme, ou par le fait que l'héroïne, dont le narrateur omniscient rapporte les pensées, l'est également. Les statuts des narratrices de ces trois livres audio sont différents. Pour la version classique, il s'agit de Juliet Stevenson, une actrice de cinéma et de théâtre pour la Royal Shakespeare Company et le Royal National Theatre<sup>238</sup>. En tant qu'actrice, elle a joué le rôle de Madame Elton dans une adaptation cinématographique d'*Emma*<sup>239</sup>. La majorité de ses lectures pour les éditions Naxos sont des lectures de textes classiques, d'auteurs comme Jane Austen, Henry James, Charlotte Lennox, Elizabeth Inchbald ou encore Virginia Woolf. Elle est donc principalement associée à la lecture d'œuvres d'auteurs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Dans la version cinématographique, créée par Audible, la lectrice est Emma Thompson, une actrice célèbre, dont le jeu se caractérise par ses traits d'esprit et son ton satirique, qui a joué dans de nombreux films, dont une adaptation d'un roman de Jane Austen, *Sense and Sensibility*.<sup>240</sup> À l'instar de Juliet Stevenson, elle a une carrière au théâtre et a enregistré un autre livre audio, *The Turn of the Screw* de Henry James. On peut remarquer que dans les deux cas, on a affaire à un usage de la persona en « utilisation sélective » : certains traits des deux actrices (leur lien avec l'œuvre de Jane Austen, leur personnalité...) s'accordent avec le roman. Les deux lectrices ont un commun une voix plutôt grave, qu'on pourrait associer à la voix de mezzo-soprano en reprenant le vocabulaire de la musique classique, ce qui les oppose à la dernière lectrice de notre corpus, celle de la version illustrée produite par Booktrack, Maria Therese, qui est spécialisée dans la lecture de livres audio gratuits pour Librivox<sup>241</sup>. Elle lit principalement des textes de littérature classique provenant d'époques assez diverses, allant de Shakespeare à Mark Twain. Le livre audio *Emma* des éditions Booktrack

---

238 « Emma » [en ligne], 2016, URL : <https://www.naxosaudiobooks.com//emma-unabridged/>, consulté le 29 avril 2022.

239 « Juliet Stevenson » [en ligne], *IMDb*, URL : <http://www.imdb.com/name/nm0828980/bio>, consulté le 29 avril 2022.

240 « Emma Thompson » [en ligne], *IMDb*, URL : <http://www.imdb.com/name/nm0000668/bio>, consulté le 29 avril 2022.

241 « LibriVox » [en ligne], URL : [https://librivox.org/reader/4667?primary\\_key=4667&search\\_category=reader&search\\_page=1&search\\_form=get\\_results](https://librivox.org/reader/4667?primary_key=4667&search_category=reader&search_page=1&search_form=get_results), consulté le 29 avril 2022.

utilise une lecture qu'elle a d'abord réalisée pour la plateforme Librivox et sur laquelle des musiques et des bruitages ont été ajoutés.

Les lectures proposées par Emma Thompson et Juliet Stevenson pour la voix du narrateur sont proches. Celle de Maria Therese s'en distingue, pour des raisons qui, nous le verrons, ne sont pas uniquement liées à son interprétation. Pour cela, il nous faut comprendre les particularités de la voix narratrice dans le texte. Daniel P. Gunn s'est penché sur cette question dans l'article « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in *Emma* »<sup>242</sup>. Jane Austen fait un grand usage du discours indirect libre dans son roman pour exprimer les propos et les pensées réels ou imaginés des personnages qui se mêlent de manière très fluide avec le discours indirect. Gunn soutient que ce discours indirect libre est une forme d'imitation par la voix du narrateur des personnages. Il la compare notamment à notre manière, dans des conversations informelles, d'imiter la voix d'une personne dont on rapporte les propos, comparaison intéressante parce qu'elle montre l'aspect oral de la narration dans le roman de Jane Austen. Gunn remarque également que le narrateur, dans les passages au discours indirect libre, utilise les idiomes spécifiques de chaque personnage. Ainsi, il note qu'à chaque fois qu'elle reproduit les paroles d'Harriet, elle appelle Emma « *Miss Woodhouse* ». De même, son père appelle Mme Taylor « *poor Miss Taylor* » du fait de sa vision négative du mariage. Il y a quelque chose de moqueur dans le ton utilisé par le narrateur lorsqu'il utilise cette expression qui, aux yeux du lecteur qui a vu au travers de sa lecture que cette dernière est heureuse de son mariage, ne peut que paraître exagéré et donc comique. Marvin Mudrick, dans « Irony as a form : Emma », décrit également l'aspect comique de ce roman : « *This time, the author is in her novel and never out of it [...]; and she is there for the comic artist's purpose only – to embody and direct our laughter.* »<sup>243</sup> Gunn souligne également l'aspect parodique de la narration, que ce soit dans ses imitations de Mr. Elton ou d'Emma : « *In the same way, FID [free indirect discourse] functions in Austen's novels as a filtered representation of subjectivity, inflected throughout by the narrator's irony and her moral sensibility, as reflected in her language elsewhere.* » Ainsi, deux formes de subjectivité cohabitent dans la narration :

*On this account, there are typically two subjectivities expressed in Austen's FID passages — the subjectivity of the imitated character and the underlying subjectivity of the imitating narrator, whose extended, protean utterance frames and controls the representation of figural thought or speech in FID.*<sup>244</sup>

---

242 Daniel P. GUNN, « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma » [en ligne], *Narrative*, Ohio State University Press, 2004, URL : <https://ezproxy.u-paris.fr/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=11488445&lang=fr&site=ehost-live>, consulté le 10 janvier 2022. Les prochaines citations sont issues de la même source, sauf indication contraire.

243 David LODGE (éd.), *Jane Austen, Emma: a casebook*, Rev. ed, Basingstoke, Hampshire, Macmillan, coll. « Casebook series », 1991, p. 96.

244 Daniel P. GUNN, « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma » [en ligne], *Narrative*, op. cit.

L'aspect moral dans le rôle du narrateur est également souligné :

*FID is, in the first place, a comic technique for Austen, allowing her to mimic the subjectivity of a wide range of characters for our amusement, drawing their voices into the rich texture of her narration. Once we hear characters like Mr. Woodhouse or Miss Bates speak, they can return again and again as linguistic traces in the narrative voice, to great comic effect. Moreover, if, as many of Austen's readers have concluded, Emma is designed to provide a kind of moral instruction, as Emma makes mistakes and then recognizes them, it is necessary both that Emma's subjectivity be given expression and that it be contained by a more comprehensive and authoritative subjectivity. [...] As Wayne C. Booth pointed out many years ago, the principal function of the narrator in Emma is to "reinforce ... the double vision that operates throughout the book: our inside view of Emma's worth and our objective view of her great faults". FID is a particularly helpful mechanism for articulating this "double vision," since it allows the narrator to represent Emma's subjectivity with great immediacy while still providing a frame within which that subjectivity can be understood and placed.*

Ainsi, la narration nous permet d'une part un accès à la subjectivité d'Emma, et d'autre part, une distance permise par l'aspect comique et critique du narrateur qui n'hésite pas à souligner les défauts d'Emma, sans pour autant nous rapporter toutes ses erreurs, comme le souligne Gunn, puisque cela nous permettrait de comprendre tous les aspects opaques du récit, comme la relation entre Jane Fairfax et Frank Churchill ou le dénouement avec le mariage entre Emma et Mr. Knightley.

Le choix d'Emma Thompson pour le rôle de narratrice peut ainsi s'expliquer par sa capacité, du fait de sa persona, à représenter une figure d'autorité, ironique et moqueuse, émettant des jugements moraux. Et en effet, tout au long de la narration, elle fait usage de ce trait de son jeu d'actrice, imitant les voix des personnages sur un ton comique et parvenant ainsi à proposer une lecture qui correspond à ce qu'on pourrait attendre en lisant simplement le texte imprimé. Il en va de même pour Juliet Stevenson qui conserve cet aspect comique, parodique et satirique de la narration. La narration proposée par Maria Therese se distingue des deux premières. La distance dont doit faire preuve le narrateur n'est pas présente. La voix de Maria Therese en elle-même est plutôt neutre et sobre. L'aspect satirique apparaît peu dans sa lecture, les accompagnements sonores tendant à l'effacer presque entièrement. La comparaison des deux lectures est intéressante, parce qu'elle nous montre comment la lecture d'un texte, en fonction de son interprétation, peut changer notre vision d'un récit. Ainsi, lorsque Maria Therese lit le début du récit, le départ de Mme Taylor après son mariage et la solitude d'Emma et de son père, on sent une veine beaucoup plus mélancolique dans sa lecture que dans celle de Juliet Stevenson ou d'Emma Thompson. Les passages comiques sont également plus difficilement perceptibles. Pour cela, comparerons les lectures d'un extrait du début du roman :

*The real evils indeed of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself; these were the disadvantages which threatened alloy to her many enjoyments. The danger, however, was at present not unperceived, that they did not by any means rank as misfortunes with her.*

*Sorrow came – a gentle sorrow – but not at all in the shape of any disagreeable consciousness. – Miss Taylor married. It was Miss Taylor’s loss which first brought grief. It was on the wedding-day of this beloved friend that Emma first sat in mournful thought of any continuance.*<sup>245</sup>

Dans cet extrait, le narrateur nous informe du défaut principal d’Emma, son snobisme. Ce dernier pose donc un jugement moral sur cette arrogance qui sera la source de ses malheurs dans le roman. Les modulateurs « *too much* » et « *a little too well* » montrent bien qu’il s’agit du jugement objectif et distancié du narrateur sur le personnage d’Emma, qui n’est pas dénué d’une touche de satire dans l’euphémisme de l’adjectif « *a little* ». La lecture par Maria Therese de ce même passage tend à effacer cet aspect et à davantage mettre en avant le malheur que va lui apporter ses défauts, ainsi que la solitude d’Emma après sa séparation avec sa gouvernante, ce qui est renforcé par la musique qui l’accompagne au piano, de caractère plus mélancolique. Inversement, la lecture par Emma Thompson de ce paragraphe insiste particulièrement sur les deux modulateurs évoqués plus hauts, ce qui permet de mettre en avant le rôle du narrateur comme autorité morale distanciée. L’ensemble du passage, qui est partiellement raccourci (le second paragraphe commence directement par « *it was the loss of Miss Taylor...* ») est accompagné par la musique principale de ce roman, une musique en tonalité majeure, plutôt enjouée. Juliet Stevenson met particulièrement en avant le modulateur « *a little* ». Sa lecture est légèrement moins critique que celle d’Emma Thompson. Elle met en avant le choc du mariage de la gouvernante d’Emma sans pour autant tomber dans une forme de mélancolie, en conservant la distance de l’instance narratrice. Sans doute, et nous le verrons dans la partie consacrée aux choix d’habillage sonore, que la principale raison pour laquelle la lecture de Maria Therese efface l’aspect ironique et comique du roman est en réalité liée aux choix musicaux.

## **B) Les voix des personnages**

Les versions illustrée et voco-centrée du texte n’utilisent qu’une seule voix pour jouer l’ensemble des personnages du roman, tandis que la version cinématographique fait appel à plusieurs lecteurs. Graham Hough dans « Narrative and Dialogue in Jane Austen », étudie les dialogues dans le roman. Il note que la majorité du roman est composée de dialogues, et que ces derniers sont privilégiés lors des moments les plus importants du récit. Il découvre également un schéma stylistique dans le discours direct des personnages du roman :

*Mr. Knightley, Mrs. Weston, Jane Fairfax, Emma in her best moments, Frank Churchill in his rather fewer best moments, all talk like the narrator. Emma when she is going wrong, Frank Churchill when he is going wrong, diverge from the narrator’s standard. Other characters by one idiosyncrasy or another never attain it. [...] Greater deviations mark them as in some way deficient or absurd, amiably like Miss Bates or Harriet ; unamiably like Mr. Elton ; in extreme cases vulgarly or maliciously like Mrs. Elton. The characters we are to approve assimilate their speech to the objective narrative, and do so most*

---

245 Jane AUSTEN, *Emma*, London, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford English novels », 1971, p. 5.

*completely when we are most to approve of them. In proportion as the characters diverge from this norm they are ridiculous or bad. The objective narrative sets the standard by which all the rest is measured.*<sup>246</sup>

La « narration objective » se définit par sa généralité, son caractère évaluatif, son abstraction et son langage formellement correct.<sup>247</sup> Dans les livres audio, en particulier les versions Naxos et Audible, on retrouve bien cette différenciation entre les personnages qui adoptent le niveau de langage du narrateur, et ceux qui ne le respectent pas. Ainsi, les voix des personnages qui ne parlent pas comme le narrateur sont ainsi toutes ridicules. Voyons cela en regardant les voix des personnages de plus près.

Le rôle principal est celui d'Emma, jouée dans la version cinématographique par Isabella Inghild. Emma, comme nous l'avons vu, se caractérise par son intelligence, l'importance qu'elle accorde à son statut social puisqu'elle appartient à une famille haute placée de Highbury, et son arrogance. Le jeu d'Isabella Inghild lui donne donc un ton hautain, qui met en avant ces caractéristiques du personnage. Sa voix s'oppose d'ailleurs à celle de sa jeune amie, Harriet Smith, de statut inférieur. Le jeu d'Alexa Davies met en avant sa jeunesse et sa naïveté, avec une voix plutôt aiguë et un ton mal assuré. Sa voix n'a pas la prestance de celle d'Emma et exprime une forme d'infériorité face aux autres personnages. Grâce à un ensemble complet d'acteurs, la distinction entre les personnages et la perception de leurs différentes personnalités se fait assez distinctement. Pour les deux autres lectrices-performeuses, l'enjeu est tout autre : il faut réussir à donner une personnalité propre à chaque personnage. Le jeu de Maria Therese, de ce côté, apparaît comme le plus neutre. La voix d'Emma est légèrement aiguë. Elle se rapproche davantage de ce qu'on trouve avec Echenoz dans *Ravel*, qui a lui aussi une lecture plutôt neutre. Par conséquent, la distinction entre les voix des personnages passe principalement par leurs idiomes respectifs. L'aspect distingué de la voix d'Emma apparaît dans la version Naxos du roman. Une des particularités d'Emma est sa tendance à imiter les voix des autres personnages, que ce soient celle, dans l'exemple cité par Gunn, de Jane, ou encore de Madame Elton, dont elle se moque souvent. Madame Elton, jouée par Juliet Stevenson et Aisling Loftus dans la version Audible, se caractérise également par son arrogance. Cependant, contrairement à Emma, sa famille n'a pas d'histoire prestigieuse. Elle appartient à la catégorie des nouveaux riches. C'est en cela que son arrogance dérange Emma, d'autant plus que cette dernière tend à ne pas respecter certaines règles de politesse, notamment en appelant certains personnages par leur nom de famille sans préciser leur titre, ce qui la mènera à appeler Monsieur Knightley simplement « Knightley ». Le passage où Madame Elton évoque ses promenades en « *barouche-landau* »<sup>248</sup> et exprime le désir d'en organiser une où elle inviterait Jane Fairfax illustre cette idée.

246 David LODGE (éd.), *Jane Austen, Emma: a casebook, op. cit.*, p. 191.

247 *Ibid.*, p. 178.

248 Jane AUSTEN, *Emma, op. cit.*, p. 214.

Lors d'une dispute avec Monsieur Knightley à propos de ce sujet, Emma reprend son expression pour la moquer :

*I cannot imagine that she will not continually insulting her visitor with praise, encouragement, and offers of service ; that she will not be continually detailing her magnificent intentions, from the procuring her a permanent situation to the including her in those delightful exploring parties which are to take place in the barouche-landau.*<sup>249</sup>

On sent l'ironie d'Emma dans le choix de ses mots. L'adjectif « *delightful* » est utilisé de manière ironique. L'usage de l'expression « *barouche-landau* » a la même fonction. En effet, Madame Elton insiste sur ce mot qu'elle répète quatre fois en l'espace d'une seule prise de parole. Selon la note de l'édition Oxford du roman, ce véhicule était récent à l'époque, puisqu'il a été inventé en 1804, et se caractérisait par son luxe : « *It was exclusively a pleasure vehicle meant for touring and for show, and thus, as Mrs Elton's pleasure in drawing attention to it might suggest, a luxury good designed to display the wealth of its owner.* »<sup>250</sup> Dans la version Naxos du livre, Stevenson met en avant ce mot qu'elle lit en reprenant l'idiome de Madame Elton. Elle prononce cette expression lentement pour montrer la fierté ressentie par Mme Elton d'avoir un « *barouche-landau* ». L'arrogance de Madame Elton se différencie ici de celle d'Emma : Madame Elton recherche l'attention des autres et la sollicite ouvertement alors qu'Emma a une estime d'elle-même qui la porte à penser qu'il est naturel que les autres pensent du bien d'elle sans qu'elle ne fasse quoi que ce soit. Madame Elton est décrite par Emma lorsqu'elle retourne la visite de cette dernière chez elle après son mariage avec Monsieur Elton :

*Mrs. Elton was a vain woman, extremely well satisfied with herself, and thinking much of her own importance ; that she meant to shine and be very superior, but with manners which had been formed in a bad school, pert and familiar ; that all her notions were drawn from one set of people, and one style of living ; that if not foolish she was ignorant, and that her society would certainly do Mr. Elton no good.*<sup>251</sup>

Cet extrait résume bien le caractère de Madame Elton. Madame Elton et Mademoiselle Bates ont comme point commun d'être les personnages qui parlent le plus longtemps. Dans le cas de Madame Elton, ses paroles visent principalement à faire son propre éloge, ce qui déplait aux autres personnages, notamment Monsieur Weston qui est souvent mal à l'aise dans ses discussions avec elle. En cela, elle s'oppose à Mademoiselle Bates, qui parle également beaucoup mais toujours pour complimenter les autres et surtout sa nièce, Jane. Le jeu de Madame Elton se caractérise, que ce soit dans la version Audible – où elle est jouée par Aisling Loftus – ou dans la version Naxos, par son ton hautain et sa suffisance. Sa voix exprime une forme d'auto-satisfaction dans le simple fait de parler d'elle-même, sans aucune préoccupation pour la personne en face d'elle. Mademoiselle Bates

---

249 *Ibid.*, p. 226.

250 *Ibid.*, p. 399.

251 *Ibid.*, p. 212.

dans les deux versions, a une voix aiguë et énergique, marquée par son instabilité et sa nervosité. Son ton est toujours enthousiaste. La voix de Mademoiselle Bates, par ses excès, s'oppose au silence de sa mère, Madame Bates, dont la présence dans les dialogues est souvent assurée par sa mention par sa fille. Ses prises de paroles se caractérisent par une tendance à se répéter et à remercier et complimenter les autres. Cette marque de sa parole est le symbole de sa bonté, souvent excessive. Elle a aussi une tendance à ne pas finir ses phrases, comme lorsque Monsieur Knightley décide d'accompagner les Bates venus visiter Emma et son père et qu'elle dit : « *Oh ! Mr. Knightley is coming too. Well, this is so very !* »<sup>252</sup> Un autre aspect que nous retrouvons ici est son usage important des phrases exclamatives, des interjections et des figures d'emphase. Les lectrices-performeuses des versions Naxos et Audible cherchent donc à reproduire cette voix énergique, enthousiaste, qui prend souvent au dépourvu ses interlocuteurs. La voix de Mademoiselle Bates perd de son enthousiasme après la fête à Box Hill où Emma se moque d'elle ouvertement. Frank Churchill demande à tous les invités de dire quelque chose de divertissant pour faire plaisir à Emma (quelque chose d'intelligent, deux choses moyennement intelligentes ou trois choses sans intérêt). Lorsque Mademoiselle Bates se propose de dire quelque chose de sans intérêt, Emma réagit ainsi :

*Emma could not resist.*

*'Ah ! ma'am, but there may be a difficulty. Pardon me – but you will be limited as to number – only three at once.'*

*Miss Bates, deceived by the mock ceremony of her manner, did not immediately catch her meaning ; but when it burst on her, it could not anger, though a slight blush showed that it could pain her.*

*'Ah – well – to be sure. Yes I see what she means, (turning to Mr. Knightley,) and I will try to hold my tongue. I must make myself very disagreeable, or she would not have said such a thing to an old friend.'*<sup>253</sup>

Dans la version Audible, la voix de Mademoiselle Bates devient tremblante, faible, comme éteinte face à la cruauté d'Emma, ce qu'on retrouve dans la version Naxos du livre. Mademoiselle Bates ne retrouvera son enthousiasme que lorsque Emma tentera, après que Monsieur Knightley et elle se soient disputés à propos de cet évènement, de se faire pardonner en se préoccupant davantage du sort de Jane.

La voix de Jane se caractérise dans toutes les versions par sa neutralité. C'est une voix n'exprimant aucun affect, opaque, ce qui correspond à son caractère réservé mais aussi au mystère qui entoure ce personnage, qu'Emma juge toujours injustement sans véritablement connaître son histoire et ses sentiments réels. Son ton perd sa neutralité à deux reprises. La première apparaît lorsqu'elle quitte la propriété de Monsieur Knightley où tous les personnages avaient été invités pour cueillir les fraises qui poussent sur son domaine. Jane quitte les lieux en premier secrètement mais finit par être

---

252 *Ibid.*, p. 139.

253 *Ibid.*, p. 291.

repérée par Emma qu'elle disait rechercher. Lorsque Emma s'inquiète de sa décision de partir à pied par un temps particulièrement chaud, alors qu'elle est affaiblie, Jane lui répond :

*'I am' – she answered – 'I am fatigued... ; but it is not the sort of fatigue – quick walking will refresh me. Miss Woodhouse, we all know at times what it is to be wearied in spirits. Mine, I confess, are exhausted. The greatest kindness you can show me, will be to let me have my own way, and only say that I am gone when it is necessary'.<sup>254</sup>*

Plus haut dans leur conversation, on nous informe sur son ton : « *she spoke with great agitation* », et lorsqu'elle part, ses derniers mots sont décrits ainsi : « *Her parting look was grateful – and her parting words, 'Oh ! Miss Woodhouse, the comfort of being sometimes alone !' – seemed to burst from an overcharged heart, and to describe somewhat of the continual endurance to be practised by her, even toward some of those who loved her best.* »<sup>255</sup> Emma malinterprète l'épuisement de Jane en l'attribuant à sa tante. Il s'agit donc d'un moment où la narratrice mime la pensée d'Emma. On voit ici apparaître l'idée que Jane ne fait plus preuve de sa neutralité, son introversion naturelle. Elle est ici expressive, au point que même Emma, qui dit la détester, ressent de l'empathie pour elle. Toutes les lectrices-performeuses, lorsqu'elles lisent les mots de Jane, expriment cette douleur secrète, en faisant le choix d'un ton tremblant sous l'effet de l'émotion. Lorsqu'elle prononce les mots de Jane, Maria Theresese détache bien les syllabes : « *I am fatigued* ». Ria Zmitrowicz, dans la version Audible, fait de même, ce qui permet de mettre en avant l'état d'une jeune femme à bout de force du fait de sa relation avec Frank Churchill. Son ton deviendra plus expressif lorsque Frank officialisera leurs fiançailles. Le poids retiré sur ses épaules semble ainsi libérer sa voix, qui devient plus joyeuse, et laisse apparaître le début d'une amitié avec Emma.

Deux autres voix importantes sont celles de Monsieur Knightley et de son frère, marié à la sœur d'Emma, Isabella, Monsieur John Knightley. Marvin Mudrick décrit Monsieur Knightley : « *Mr. Knightley is a man of integrity, of force, wit and high sense.* » Monsieur John Knightley, son frère, est décrit ainsi : « *John Knightley sets off his brother's forthrightness with a bristly manner and a touch of misanthropy.* »<sup>256</sup> Les deux hommes ont des voix graves assez similaires dans les jeux de Juliet Stevenson et Maria Therese. Dans la version Audible, Joseph Millson qui joue le rôle de Monsieur Knightley n'a pas la voix la plus grave de tous les personnages. Monsieur Knightley est présenté dès le début du roman comme le seul personnage capable de voir Emma comme elle est vraiment. Il n'hésite pas à la critiquer et à lui dire ce qui lui déplaît dans son comportement, ce qui donne lieu à de véritables joutes oratoires où les deux personnages argumentent en faveur de leurs opinions respectives, parmi celles-ci, la critique des activités d'Emma en tant qu'entremetteuse, la

---

254 *Ibid.*, p. 285.

255 *Ibid.*, p. 285-286.

256 David LODGE (éd.), *Jane Austen, Emma: a casebook, op. cit.*, p. 98.

critique de Frank et enfin, celle de son comportement à Box Hill, qui mènera Emma à changer son attitude avec Mademoiselle Bates et sa nièce. Monsieur Knightley a un rôle régulateur vis-à-vis d'Emma puisqu'il n'hésite pas à la confronter lorsqu'elle fait des erreurs. La première met en garde Emma contre ses activités d'entremetteuse, ce qui la mènera à l'incident avec Monsieur Elton et la troisième lui fera prendre conscience de son comportement injuste avec Mademoiselle Bates puis Jane. Monsieur John Knightley se caractérise également par sa clairvoyance, notamment lorsqu'il prévient Emma des sentiments de Monsieur Elton, et lorsqu'il dit avoir compris les sentiments qu'Emma et Monsieur Knightley avaient l'un pour l'autre avant l'annonce de leur mariage. La différence entre les deux frères tient au fait que John Knightley est moins sociable par rapport à Monsieur Knightley. Sa voix n'est pas spécifiquement décrite dans le roman, sauf pour indiquer des changements de ton. Le choix de lui attribuer une voix grave est donc une interprétation des lecteurs. Sa voix se caractérise globalement par sa stabilité et son contrôle. Cet aspect apparaît lors de la conversation qui précède leur confession d'amour. Monsieur Knightley pense à ce moment que Emma est amoureuse de Frank, et que ce dernier l'a trahi en cachant ses fiançailles avec Jane. Jane Austen note des indications de changements de ton qui s'apparentent à des sortes de didascalies :

*'Time, my dearest Emma, time will heal the wound. – Your own excellent sense – your exertions for your father's sake – I know you will not allow yourself –.' Her arm was pressed again, as he added, in a more broken and subdued accent, 'The feelings of the warmest friendship – Indignation – Abominable scoundrel !' And in a louder, steadier tone, he concluded with, 'He will soon be gone. They will soon be in Yorkshire. I am sorry for her. She deserves a better fate.'*<sup>257</sup>

La prise de parole de Monsieur Knightley est ainsi entièrement structurée par des changements de ton qui ont pour objectif de donner du pouvoir à son discours. Ces indications sont respectées par Juliet Stevenson, ce qui, en un certain sens, peut produire un effet de redondance, comme pour toutes les indications sur les modulations des voix des personnages (rire, soupir...) Juliet Stevenson choisit généralement de jouer ces indications, en intégrant le rire à la phrase suivante dans un discours direct ou en rallongeant les syllabes lorsqu'elle lit le mot « soupir » (« *sigh* »). Maria Therese ne les joue pas, préférant une approche plus neutre du texte.

Évoquons rapidement le jeu des autres personnages : Monsieur Woodhouse, le père d'Emma se caractérise dans les versions Naxos et Audible du roman par une voix de vieillard, plutôt malade. Elle adopte souvent une voix avec un ton inquiet puisqu'il se préoccupe toujours de sa santé et de celle des autres de manière excessive. Maria Therese, lorsqu'elle joue Monsieur Woodhouse, utilise une voix douce, comme si elle manquait de tonus, ce qui peut recréer l'image d'un homme maladif. Madame Weston, l'ancienne gouvernante d'Emma, se caractérise, dans les versions Audible et

---

257 Jane AUSTEN, *Emma*, op. cit., p. 334.

Naxos par sa voix douce, plutôt maternelle, surtout lorsqu'elle s'adresse à Emma, mais aussi lorsqu'elle s'adresse à Jane dans l'épisode où cette dernière raconte qu'elle est allée chercher une lettre au bureau de poste. Monsieur Elton est un personnage comique. Il est ridiculisé par sa voix peu assurée dans la version Naxos, et encore plus dans la version Audible. Il se caractérise par une voix aigüe, instable, et son bégaiement. Son discours perd ainsi en force dans tous les passages où il s'exprime. Les voix de Frank et de Monsieur Weston tendent à se ressembler dans la version Audible. En effet, toutes deux se caractérisent par leur bonhomie et leur extraversion. La voix de Frank est la plus grave de tous les personnages dans la version Audible, en comparaison avec les deux autres versions. On retrouve les autres aspects de la voix de Frank et de Monsieur Weston dans la version Naxos, mais pas dans la version Booktrack.

Nous avons ainsi fait le tour des différents choix en matière de voix et de jeu dans les différentes versions d'*Emma*. Avec Naxos, la lectrice-performatrice se fait véritable imitatrice de tous les personnages. D'un certain point de vue, comme la lectrice imite les voix des personnages dans la narration, la distinction entre les voix véritables des personnages et leur imitation est réduite. La version Booktrack du roman nous offre une lecture sobre, avec un jeu globalement neutre, qui tend à effacer les aspects comique, ironique et satirique du roman. Enfin, la version Audible fait le choix d'un ensemble d'acteurs qui permet peut-être mieux d'accuser la distinction décrite par Gunn entre l'instance narratrice qui imite les personnages et les voix des personnages eux-mêmes.

## **2) Habillage sonore**

Nous allons maintenant étudier de manière plus détaillée les versions cinématographique et illustrée du roman en nous intéressant à l'habillage sonore choisi par les deux versions du roman. La version Naxos n'utilise aucune musique, y compris structurelle. Pour cela, nous commencerons par évoquer la présence du son dans le roman lui-même, puis nous en verrons la traduction dans les bruitages des deux livres audio. Nous finirons cette partie en nous intéressant aux fonctions de la musique et à son impact sur l'interprétation.

### **A) Emma : un roman peu sonore**

Le roman *Emma* contient peu de notations sonores. L'écriture se centre davantage sur les dialogues et les interactions entre les personnages, qui font avancer l'action. Le son principal de ce roman est donc la voix humaine. Il s'agit d'abord de décrire les modulations des voix des personnages, élément central du roman. Même lors de la description des paysages champêtres, lors de la cueillette sur le domaine de Monsieur Knightley, il n'y a aucune mention sonore :

*It was hot ; and after walking some time over the gardens in a scattered, dispersed way, scarcely any three together, they insensibly followed one another to the delicious shade of a broad short avenue of limes, which stretching beyond the garden at an equal distance from the river. – It led to nothing ; nothing but a view at the end over a low stone wall with high pillars, which seemed intended, in their erection, to give the appearance of an approach to the house, which never had been there. Disputable, however, as might be the taste of such a termination, it was in itself a charming walk, and the view which closed it extremely pretty. – The considerable slope, at nearly the foot which the Abbey stood, gradually acquired a steeper form beyond its grounds ; and at half a mile distant was a bank of considerable abruptness and grandeur, well clothed with wood ; - and at the bottom of this bank, favourably placed and sheltered, rose the Abbey-Mill Farm, with meadows in front, and the river making a close and handsome curve around it. **It was a sweet view – sweet to the eye and the mind.** English verdure, English culture, English comfort, seen under a sun bright, without being oppressive.<sup>258</sup>*

On voit ici que le sens dominant est la vue. La description n'évoque pas les éléments sonores qu'on pourrait imaginer, comme le chant des oiseaux, le bruit du vent ou encore celui de l'eau de la rivière. C'est ainsi que la conclusion de la description est qu'il s'agit d'un plaisir pour les yeux et l'esprit. Il existe malgré tout de rares indications sonores dans le roman, que nous rangerons sous deux catégories.

Le premier type est le bruit, qui n'est décrit qu'une fois dans le roman. Lors d'une invitation à Randall, dans le premier livre, les invités se retrouvent soudainement bloqués chez leurs hôtes par la neige. Après plusieurs investigations, les personnages comprennent finalement qu'ils pourront repartir chez eux le soir même, au grand soulagement de Monsieur Woodhouse. Lorsque Monsieur Knightley appelle les carrosses, il utilise une cloche :

*'Shall I ring the bell ?'  
'Yes, do.'  
And the bell was rung, and the carriage spoken for.<sup>259</sup>*

En dehors de cette scène, nous n'avons pas trouvé d'autres mentions sonores de ce type dans le roman. La seconde catégorie est un peu plus présente que la précédente : il s'agit de la musique, mentionnée à trois reprises dans le roman : lorsque Emma puis Jane jouent du piano à tour de rôle accompagnées par Frank à la voix, lorsque Jane essaye le piano qu'elle a reçu et dont elle ne connaît pas l'expéditeur, et enfin, de manière plus indirecte, lors de la préparation du bal. Ces moments clés du roman sont mis en musique dans les deux versions audio que nous allons étudier.

Le modèle en matière de mise en son pour ce roman sera donc le suivant :

1. Les bruitages seront majoritairement des inventions ou des déductions du lieu et des actions des personnages. La création sonore est donc soumise à un fort régime de liberté.
2. La musique pourra à la fois être diégétique lorsqu'elle s'appuie sur le texte du roman et extradiégétique.

---

258 *Ibid.*, p. 283.

259 *Ibid.*, p. 102.

## **B) Les bruitages : création sonore et interprétation textuelle**

Dans la version Audible du roman, les bruitages et les musiques sont entièrement créés par Steven Jones. Les bruitages sont utilisés principalement dans les phases de dialogues entre les personnages. Les bruitages ne débutent qu'au moment où la narration finit, ce qui permet un passage en fondu du monde extradiégétique de la narration au monde diégétique de la parole et des scènes jouées par des personnages. Lorsqu'une phase de narration apparaît au milieu d'un dialogue pour apporter des informations sur l'état d'esprit d'un personnage, les bruitages ne s'interrompent pas. En dehors de ces situations, ils n'apparaissent jamais pendant la narration. Les scènes de dialogue ne sont jamais accompagnées de musique non-diégétique, comme cela peut arriver dans un film, ce qui permet de créer un effet plus spontané dans les prises de parole et les réactions des personnages. Les bruitages peuvent également recréer un lieu et les sons qu'il suppose, et ne forment pas une boucle sonore qui se répète pendant le dialogue, comme cela est le cas dans certains livres audio, ce qui crée un effet de fluidité dans les dialogues. D'autres bruitages sont directement liés aux actions des personnages. Ainsi, lorsque Harriet vient s'asseoir au côté d'Emma, on peut entendre une chaise se faire tirer ou encore lorsque les personnages marchent, le bruit de leurs pas, ce qui permet d'éviter de préciser ce que font les personnages en utilisant la narration. Tous ces éléments permettent de créer un effet de fluidité, de spontanéité dans le dialogue qui rend les personnages plus vivants.

Dans la version Booktrack, les bruitages ont un rôle globalement descriptif des environnements sonores dans lesquels les personnages évoluent, qui passe par l'usage de sons ambiants. Les scènes d'intérieur sont ainsi caractérisées par le bruitage d'un feu de cheminée, et les scènes d'extérieur, par le chant des oiseaux. Le bruitage peut également être utilisé lors de descriptions, notamment pour accompagner la description de Highbury dans le premier chapitre du premier livre du roman où on entend un mélange de bruits d'extérieur, en particulier le vent, et des voix indistinctes. Les scènes de repas, elles, sont accompagnées d'un bruitage correspondant au bruit de couverts qui s'entrechoquent. L'usage de bruitages pour caractériser les lieux n'est pas systématique, ce qui correspond bien à ce que nous appelions « livre audio illustré » : les bruitages n'ont pas d'incidence sur la narration, et ont pour seul objectif d'illustrer la lecture du roman, comme des images dans un roman illustré. Dans la version Audible, les bruitages permettent également de signifier les gestes des personnages, sans intervention du narrateur. Ainsi certains bruitages ont une fonction illustrative et d'autre, narrative.

## **C) Les fonctions de la musique**

Dans la version Booktrack, la bande sonore musicale semble mêler des musiques pré-existantes à la bande sonore du livre audio. Nous n'avons pas pu vérifier si l'ensemble des musiques sont pré-

existantes ou si une partie est originale, étant donné qu'aucune information concernant la musique n'est donnée. Nous nous sommes appuyés sur notre culture musicale pour pouvoir reconnaître certaines des musiques utilisées dans le roman. Le compositeur le plus sollicité est Chopin. Ce choix pourrait être motivé par le fait qu'il s'agit d'un roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, d'un point de vue historique, Jane Austen n'aurait pas pu connaître la musique de Chopin. Cela n'a rien d'étrange tant que la musique est utilisée en musique non-diégétique accompagnant simplement la narration. Cependant, elle apparaît également dans des scènes où le son musical est diégétique, ce qui d'un point de vue historique est anachronique. Ce choix peut s'expliquer par le fait que la musique de Chopin est très célèbre et fortement associée au XIX<sup>e</sup> siècle dans l'imaginaire des auditeurs. D'autres compositeurs sont présents, notamment Debussy, dont la première des *Deux arabesques* est répétée à plusieurs reprises dans le livre audio ainsi que Bach dont on entend *Le Clavier bien tempéré : prélude et fugue n°1 en ut majeur* qui apparaît lorsqu'est annoncé le retour de Monsieur Elton avec sa femme à Highbury. Parmi les usages de cette musique extradiégétique, l'un d'eux nous est apparu comme remarquable de par son effet sur le texte. Dans le chapitre quinze du premier livre du roman, Monsieur Elton déclare son amour à Emma sur le chemin de retour après l'invitation à Randall. C'est un passage<sup>260</sup> qui, comme Gunn le souligne, est assez comique à cause de la voix narratrice et de l'usage du discours indirect libre :

*Both Emma's subjectivity and Mr. Elton's speech are represented by means of FID here. But they are represented in the context of the narrator's framing discourse, from which each of the figural languages provides a departure. At the outset of this passage, it is the narrator who reports that Emma hoped to "restrain" Mr. Elton and that she was "preparing" for speech, just as, after the proposal, it is the narrator who provides the important information that Emma resolved "to restrain herself when she did speak," in generous allowance for Mr. Elton's having drunk too much wine. In between these narratorial reports, the hint of Emma's subjectivity in "exquisite calmness and gravity" opens first into a representation of her bewilderment in the repetition of "scarcely," the alarmed dashes which surround "her hand seized," and the word "actually" in "Mr. Elton actually making violent love to her," and then, in the same sentence, into a burlesque of the proposal itself, with all of its stock phrases, hesitations, and excesses. Because of the double FID filtering here, the comic play in the way Mr. Elton's language unfolds and adjusts itself ("hoping—fearing—adoring—ready to die") must be read both as self-conscious narratorial invention—it is the rhetoric of parodic excess, each turn adding to the comic portrait—and as a representation of Emma's heightening surprise and resentment: this is also the rhetoric of indignation. From both perspectives, the comedy involves the narrator imitating figural language for our amusement—for, of course, Emma's surprise is every bit as funny as Mr. Elton's lovemaking: "Mr. Elton, the lover of Harriet, was professing himself her lover." What must impress us, in a passage like this one, is the tremendous flexibility of Austen's narrative language, which moves in and out of the figural languages effortlessly, evoking them by the sheer exactness of her ear, her sensitivity to diction and the rhythms of speech, and the human presence, the orchestrating voice behind it all. This is energetic play, presented to us by the narrator, as is most of Austen's FID.<sup>261</sup>*

C'est un aspect que nous retrouvons dans les voix narratives de Juliet Stevenson et d'Emma Thompson, où Monsieur Elton est ridiculisé. En ce sens, la voix de Monsieur Elton s'oppose radicalement à la voix de Monsieur Knightley. Dans la version Booktrack, cette scène est lue avec

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>261</sup> Daniel P. GUNN, « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma » [en ligne], *Narrative*, op. cit.

une voix neutre. L'habillage sonore de la scène va donc avoir un impact important sur notre interprétation. La musique choisie est le *Nocturne n° 20 en do dièse mineur* de Chopin. Ce choix s'oppose à l'image comique donnée aux deux personnages dans ce passage en leur donnant une tonalité plus triste, plus tragique. La musique semble s'attacher aux sentiments ressentis par Emma vis-à-vis d'Harriet et à la cruauté du sort réservé à cette dernière. L'aspect comique et excessif de cette déclaration est ainsi effacé. Or, comme le souligne Wayne Booth dans « Control of Distance in Jane Austen's *Emma* », le roman cherche toujours à situer le lecteur entre deux pôles, son attachement au personnage d'Emma et la reconnaissance de ses fautes :

*The real danger inherent in the experiment is that readers will overlook the mistakes as they are committed and thus miss much of the comedy that depends on Emma's distorted view from page to page. If readers who dislike Emma cannot enjoy the details of the preparation for the marriage to Knightley, readers who do not recognize her faults with absolute precision cannot enjoy the details of the preparation for the comic abasement which must precede that marriage.*<sup>262</sup>

Ce rôle est selon Booth attribué au narrateur, à Monsieur Knightley et à Emma lorsqu'elle reconnaît enfin ses fautes. Le risque de ce choix de musique est que si elle est en phase avec la sympathie que nous devons avoir pour Emma, elle est en décalage avec tout l'aspect comique du passage, le décalage entre la première colère d'Emma qui accuse finalement Monsieur Elton de trahir Harriet alors que l'histoire d'amour qu'elle a imaginée n'existait que dans son propre esprit. Cette version tend donc à nous mettre dans la position du lecteur qui apprécie Emma et lui pardonne toutes ses fautes.

Dans la version Audible, la musique est surtout présente dans les phases narratives. Elle est composée de nombreux leitmotifs, dont l'un correspond au thème principal du livre audio qui apparaît dès le début en entier, et fonctionne comme un générique de film. Cette musique apparaît également au début et à la fin de chaque chapitre, ce qui procure une qualité épisodique aux chapitres du livre audio. Ce leitmotiv, composé de cordes frottées et de piano en tonalité majeure a donc un rôle plutôt structurel. Seul le chapitre 15 du livre audio, qui débute après la découverte par Emma des sentiments d'Harriet pour Monsieur Knightley, ne commence pas par ce leitmotiv. C'est une musique au violon, sombre et triste qui s'accorde avec l'humeur morose d'Emma.

Intéressons-nous maintenant à l'usage de la musique dans les deux scènes principales où la musique est mentionnée par Jane Austen dans les deux livres audio. Commençons par la scène d'affrontement au piano entre Jane et Emma lors de l'invitation chez les Coles dans le chapitre 8 du deuxième volume :

*She knew the limitations of her powers too well to attempt more than she could perform with credit; she wanted neither taste nor spirit in the little things that are generally acceptable, and could accompany her*

---

262 David LODGE (éd.), *Jane Austen, Emma: a casebook*, op. cit., p. 142-143.

*own voice well. One accompaniment to her song took her agreeably by surprise – a second, slightly but correctly taken by Frank Churchill. Her pardon was duly begged at the close of the song, and every thing usual followed. He was accused of having a delightful voice, and a perfect knowledge of music ; which was properly denied; and that he knew nothing of the matter, and had no voice at all, roundly asserted. They sang together once more; and Emma would soon resign her place to Jane Fairfax, whose performance, both vocal and instrumental, she never could attempt to conceal from herself, was infinitely superior to her own.*

*With mixed feelings, she seated herself a little distance from the numbers round the instrument, to listen. Frank Churchill sang again. They had sang together once or twice, it appeared, at Weymouth.<sup>263</sup>*

Dans la version cinématographique, lorsque Monsieur Cole approche Emma et lui demande de jouer du piano la première fois, il n’y a pas de musique de source, cette dernière n’apparaissant qu’au moment où Emma s’assoit près de Monsieur Knightley pour discuter pendant la performance musicale de Jane. La mention d’un son dans le texte n’entraîne donc pas nécessairement la mise en son de ce dernier, puisque la performance d’Emma est uniquement décrite par le biais de la narration. Ce choix s’explique par le fait qu’il s’agit ici de musique diégétique, une musique qui n’est par conséquent pas très différente des bruitages puisque, dans les deux cas, il s’agit de sons diégétiques. Or, nous avons vu que la majorité du temps, la narration est accompagnée de sons extradiégétiques. La musique ne peut donc se faire entendre qu’au moment où on quitte la narration pour le dialogue. Dans la version Booktrack, une musique apparaît bien au moment où Emma commence à jouer et se poursuit pendant le jeu de Jane. Cependant, cette dernière ne correspond pas à la musique jouée. En effet, il s’agit d’une musique dans laquelle la mélodie est jouée en alternance par un violoncelle et une flûte, accompagnés de quelques notes de harpe. Or, dans le texte, il est indiqué que la musique jouée est du piano accompagné à la voix par Frank. La version Audible supprime également la voix dans la musique pour ne laisser que le piano. La version Audible ne respecte pas la description donnée de la musique mais correspond malgré tout à une musique de source. La suppression de la voix a sans doute un objectif de clarté, afin d’éviter toute confusion avec les voix des personnages. Dans le cas de la version Booktrack, cette musique peut être considérée comme non-diégétique.

Le deuxième passage où le jeu musical est évoqué est le moment où Jane essaye le piano qu’elle a reçu mystérieusement face à Emma, Frank, Madame Weston et Madame et Mademoiselle Bates. L’évènement a lieu après le dîner chez les Coles qui a eu lieu le soir dernier. Emma pense que Monsieur Dixon a envoyé le piano à Jane et soupçonne ce dernier, malgré son mariage, d’avoir des sentiments pour Jane. Frank, le véritable auteur du cadeau, agit comme s’il croyait Emma. C’est une scène où Frank utilise un double langage, l’un faisant référence à ses souvenirs à Weymouth avec Jane, sa fiancée, et l’autre faisant référence à Monsieur Dixon, adressé à Emma. C’est lui qui

---

263 Jane AUSTEN, *Emma*, *op. cit.*, p. 178-179.

propose des musiques et commente la musique jouée par Jane. Reprenons quelques extraits de ce passage du chapitre 10 du deuxième volume :

*At last Jane began, and though the first bars were feebly given, the powers of the instrument were gradually done full justice to. Mrs. Weston had been delighted before, and was delighted again; Emma joined her in all her praise; and the pianoforté, with every proper discrimination, was pronounced to be altogether of the highest promise.*

[...]

*'If you are so kind,' said he [Frank Churchill], 'it will be one of the waltzes we danced last night;—let me live them over again. You did not enjoy them as I did; you appeared tired the whole time. I believe you were glad we danced no longer; but I would have given worlds—all the worlds one ever has to give—for another half hour.'*

*She played.*

*'What felicity it is to hear a tune again which has made one happy!—If I mistake not that was played at Weymouth.'*

[...]

*'She is playing Robin Adair at this moment — his favourite.'*<sup>264</sup>

Commençons avec la version Booktrack. La première musique jouée est à nouveau le *Nocturne n°20 en do dièse mineur*. D'un point de vue historique, il s'agit d'un anachronisme, étant donné que Chopin n'avait pas encore composé de musique à l'époque de la sortie du livre, d'autant plus que cette musique est un opus posthume. Cette musique pourrait exprimer les sentiments difficiles de Jane qui est fiancée à Frank mais doit cacher à tous leur relation, ce qui provoque en elle un sentiment de doute vis-à-vis de Frank qui, de surcroît, discute toujours avec Emma et donne l'impression aux autres personnages de la courtiser. Une autre musique de Chopin apparaît lorsque Frank demande à ce que Jane joue une musique de valse, il s'agit de la *Grande valse brillante en mi bémol majeur, opus 18*. Si d'un point de vue historique, le choix de cette musique ne peut être considéré que comme anachronique, d'un point de vue générique, elle correspond à la requête de Frank, qui est celle d'une valse. La dernière musique mentionnée, *Robin Adair*, n'apparaît pas dans le livre audio.

Dans la version Audible, la première musique jouée au piano apparaît bien, mais la seconde, bien que mentionnée dans la narration, n'apparaît pas sous forme sonore. Le passage sur la valse de Weymouth est ainsi réduit et Jane passe directement à la dernière musique mentionnée, *Robin Adair*. Il y a donc de ce point de vue un respect des indications du texte.

### 3) Les modifications apportées au texte original

La lecture, comme pour tout livre audio, entraîne des modifications du texte d'ordre involontaire. Ces modifications portent principalement sur la conjugaison et l'ajout de formes contractées (« *is 'nt* » au lieu de « *is not* », par exemple). Dans cette partie, nous nous intéresserons surtout aux modifications volontaires. Pour cela, nous commencerons par étudier les réarrangements dans la

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 189-191.

version cinématographique puis nous nous pencherons sur un changement plus surprenant dans les versions cinématographique et illustré pouvant relever de la censure.

## **A) Les réarrangements volontaires du texte dans la version cinématographique**

La version cinématographique procède à de nombreux réarrangements textuels, contrairement aux deux autres versions qui sont des lectures complètes du roman. Le premier changement se perçoit au niveau du découpage même du texte. Le livre audio comporte uniquement seize chapitres alors que le roman est divisé en trois parties de dix-huit chapitres. En effet, chaque chapitre de la version cinématographique est composé d'environ quatre chapitres du roman, parfois divisés sur deux chapitres du livre audio. Chaque chapitre du roman est ensuite réduit de façon à obtenir un livre audio plus court que les versions sans modification du texte. Ainsi, la version proposée par Naxos dure 16h39 et celle proposée par Booktrack dure 14h38 tandis que celle proposée par Audible ne dure que 8h21, soit la moitié du temps de la version Naxos. La tendance à réduire la longueur du texte dans les adaptations de style cinématographique et dans les livres audio originaux se vérifie donc ici. Chaque chapitre a une durée d'une trentaine de minutes, ce qui permet à l'auditeur de fractionner son temps d'écoute en épisodes.

Regardons maintenant de plus près les réarrangements qui ont lieu à l'intérieur des chapitres. Le premier arrangement est l'ajout d'un passage non présent dans le roman. On en retrouve un au début du livre audio. L'évènement qui marque le début du roman est le mariage de Mademoiselle Taylor avec Monsieur Weston. Cet évènement ne nous est raconté qu'au travers de brèves réminiscences du mariage. Dans le livre audio, la scène du mariage est ajoutée au début. Le livre audio débute ainsi par le son des cloches d'une église qui nous situe spatialement, suivie par un brouhaha indistinct duquel émerge la voix des personnages. On entend ensuite une conversation entre Emma et Madame Weston. Emma la félicite de son mariage et Madame Weston perçoit la tristesse de celle dont elle a été la gouvernante et tente de la reconforter. Emma part ensuite vers son carrosse pour rentrer chez elle et rencontre Monsieur Knightley qui lui propose de lui apporter une part de gâteau, ce qu'elle refuse parce qu'elle connaît les inquiétudes de son père vis-à-vis des desserts. Il la prévient de sa venue après la fin des festivités du mariage. Il s'agit là d'une scène d'ouverture qui annonce plusieurs thèmes du roman : la solitude d'Emma, les inquiétudes excessives de son père concernant la santé de ses proches, sa proximité avec Madame Weston et Monsieur Knightley... C'est aussi un moyen d'introduire l'esthétique choisie dans ce livre audio. La scène est entièrement cinématographique. Les bruitages nous permettent de nous situer (les cloches signifient qu'on est à l'église, un jour de célébration) et de comprendre les moments où les

personnages bougent ; par la voix, les personnages se nomment les uns les autres ce qui permet à l'auditeur de comprendre qui parle et de commencer à associer les voix avec leur rôle. Contrairement au roman, le livre audio fait le choix d'un *incipit in medias res*, qui tient entièrement sur le travail du son et des dialogues, sans intervention d'une voix narratrice. Cette scène a une incidence sur la suite du récit puisque Emma dit que Monsieur Knightley l'avait prévenue de sa visite à son arrivée alors que dans le roman, rien ne nous indique que la venue de Monsieur Knightley était prévue.

Afin de réduire la longueur du livre audio, de nombreux passages ou détails sont supprimés. Par exemple, le passage dans le chapitre 1 où Monsieur Knightley rend visite aux Woodhouse, et Monsieur Woodhouse s'inquiète de la propreté de ses chaussures après avoir marché est entièrement supprimé, choix que l'on peut expliquer par le fait qu'il ne s'agit pas d'un élément qui fait avancer le récit. Comme les chapitres du roman sont associés dans des chapitres du livre audio, des transitions doivent être insérées afin de préserver la fluidité de la lecture. Par exemple, dans le chapitre 5 du livre audio, le dernier chapitre du volume 1 et le premier chapitre du volume 2 se suivent. Le volume 1 se termine sur la dispute entre Monsieur Knightley et Emma à propos de Frank. Cette dispute suit l'annonce des sentiments de Monsieur Elton à Harriet par Emma, dans le chapitre 17. Le volume 2 débute par l'invitation d'Emma à se promener avec cette dernière. Pour créer un effet de continuité, la phrase introductive est modifiée. Le chapitre 1 débute ainsi dans le roman : « *Emma and Harriet had been walking together one morning, and, in Emma's opinion, been talking enough of Mr. Elton for that day.* »<sup>265</sup> Dans le livre audio, « *one morning* » est remplacé par « *the following day* ». Dans le roman, la promenade a lieu un jour quelconque, non situé précisément dans le temps par rapport aux événements précédents. Or, dans le livre audio, l'ajout du déictique « *the following day* » a pour effet de situer l'évènement juste après la discussion avec Monsieur Knightley. Cette modification permet de créer une continuité entre les deux volumes du livre et d'effacer la distance que supposent ces deux unités dans le roman.

D'autres formes de modifications témoignent d'une tendance à transformer des passages narratifs en dialogues et inversement. Le chapitre 16 du volume 1,<sup>266</sup> par exemple, est entièrement transformé en narration, ce qui est rendu possible par le peu de discours direct présent dans le passage. C'est un chapitre où Emma exprime ses regrets après avoir tenté d'aider Harriet à se marier avec Monsieur Elton et se demande comment elle va annoncer la mauvaise nouvelle à Harriet.

---

265 *Ibid.*, p. 121.

266 *Ibid.*, p. 106-110.

Certains passages font appel à d'autres formes de transformation afin de créer plus de spontanéité dans les dialogues. Notre premier exemple sera celui de l'épisode de la charade et plus précisément de sa lecture et son analyse par Emma à son amie<sup>267</sup>. Le dialogue entre les deux jeunes filles est rendu plus interactif. La présence d'Harriet se manifeste pendant la lecture du poème écrit par Monsieur Elton et son analyse par Emma. On entend ainsi pendant la lecture le rire complice d'Harriet et Emma, lorsqu'elle débute la charade en lisant « *To Miss Dash* », qui permet de donner un équivalent oral de l'adresse anonyme « *to Miss –* ». Pendant les explications d'Emma, cette dernière ne cesse de réagir par onomatopée ou en répondant « *of course* » aux paroles de son amie, en bref, en marquant sa compréhension du sens de la charade. Ces réactions s'apparentent à la fonction phatique, puisqu'elles permettent à Harriet de montrer qu'elle écoute et comprend l'explication d'Emma. Cela permet également, comme l'avait signalé Arnheim, d'éviter qu'Harriet ne soit oubliée de l'auditeur à cause de la longueur de la prise de parole d'Emma.

Un des passages emblématiques de cette première partie est lui transformé entièrement en dialogue. Il s'agit de la déclaration d'amour de Monsieur Elton. Nous avons déjà évoqué ce passage auparavant. La seule partie narrative conservée est le début du paragraphe : « *To restrain him as much as might be, by her in manners, she was immediately preparing to speak with exquisite calmness and gravity of the weather.* »<sup>268</sup> Le dialogue débute d'ailleurs sur les remarques d'Emma sur le temps et sur leur choix de quitter la maison des Weston suffisamment tôt pour ne pas être bloqués par la neige. Lorsque Monsieur Elton prend soudainement sa main, Emma s'écrie « *Mr. Elton, please, let go of my hand!* », ce qui permet d'ajouter cette précision par le dialogue, sans passer par la narration. L'ensemble du discours indirect libre correspondant aux paroles de Monsieur Elton est ensuite repris sous la forme du discours direct suivant :

*'I would not take your hand if I did not have something of the utmost importance to say. I must avail myself of this precious opportunity to tell you what you must already know. I adore you Miss Woodhouse. I am ready to die if you refuse me, but I flatter myself that my ardent attachment, my unequalled love could not fail of having some effect. In short, I am very much resolved of being accepted as soon as possible.'*

Cette partie correspond au passage narratif suivant dans le roman :

*She found her subject cut up – her hand seized – her attention demanded, and Mr. Elton actually making violent love to her: availing himself of the precious opportunity, declaring sentiments that must be already well known, hoping–fearing–adoring–ready to die if she refused him; but flattering himself that his ardent attachment and his unequalled love and unexampled passion could not fail of having some affect, and in short, very much resolved on being seriously accepted as soon as possible.*<sup>269</sup>

---

267 *Ibid.*, p. 57-60.

268 *Ibid.*, p. 103.

269 *Ibid.*

Toute la partie après les deux points dans ce passage correspond aux paroles de Monsieur Elton que le narrateur mimique en utilisant le discours indirect libre. Dans le discours direct du livre audio, on retrouve ainsi des expressions directement issues du texte, notamment « *availing himself of the precious opportunity* » qui devient « *I must avail myself of the precious opportunity* ». Ce phénomène de transformation du discours indirect libre en discours direct est très présent dans le livre audio de ce roman. La suite du dialogue dans le livre audio reprend ensuite globalement l'échange au discours direct entre les deux personnages, mais d'autres passages narratifs deviennent des dialogues, notamment lorsque Emma attribue le comportement de Monsieur Elton au vin, et que ce dernier s'en défend :

*But Mr. Elton had only drunk wine enough to elevate his spirits, not at all to confuse his intellects. He perfectly knew his own meaning; and having warmly protested against her suspicion as most injurious and slightly touched upon his respect for Miss Smith as her friend, – but acknowledging his wonder that Miss Smith should be mentioned at all, – he resumed the subject of his own passion, and was very urgent for a favourable answer.<sup>270</sup>*

Dans la version Audible, le paragraphe est repris partiellement en discours direct :

*'You are quite mistaken ! I have only drunk wine enough to elevate my spirits, not at all to confuse my intellect. I perfectly know my own meaning and my passion for you, Miss Woodhouse, it is a fire that cannot be dimmed !'*

Ce qui est repris ici est la première partie du paragraphe, avant le point-virgule, ainsi que la fin où le narrateur nous indique que Monsieur Elton revient sur le sujet de sa passion. Le discours direct ajoute des éléments qui correspondent à la description que Graham donne du langage utilisé par Monsieur Elton. Son langage, selon lui, témoigne de son infériorité. Emma avait ressenti que le statut de Monsieur Elton le permettait de se marier facilement avec Harriet : « *Mr. Elton, who even before he exposes himself completely, is linguistically inferior (over-anxious, too flowery) is spotted early on by Emma as not of a family that requires any particular consideration* ». <sup>271</sup> On comprend alors l'apparition du topos du feu amoureux à la fin de la citation de l'extrait du livre audio. Notons que la déclaration amoureuse la plus importante n'est pas décrite, car, selon Graham, elle supposerait des émotions en dehors du cercle défini dans le roman. <sup>272</sup> L'inadéquation du comportement de Monsieur Elton prouve donc une fois de plus son infériorité. Cette idée est en particulier véhiculée par la voix de Monsieur Elton, toujours ridicule et peu convaincante. Cette voix met davantage en avant l'aspect comique de ce passage, entre les erreurs d'Emma, qui est en colère et mortifiée de s'être trompée sur son compte, et l'accuse d'avoir abandonné Harriet alors que ce dernier n'a jamais pensé à elle, et Monsieur Elton, personnage qui révèle à ce moment du

---

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> David LODGE (éd.), *Jane Austen, Emma: a casebook, op. cit.*, p. 197.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 188 : « We do not get a verbatim report of Mr. Knightle's proposal and Emma acceptance, for this is outside the ordained emotional limits. »

récit son vrai visage, et qui apparaîtra de manière toujours plus ridicule dans le roman à partir de ce moment-là. Le reste du passage respecte globalement les passages de dialogue et de narration, en retirant parfois quelques éléments dans l'optique de réduire la longueur du texte.

## **B) Suppressions de passages : une forme de censure ?**

Certaines suppressions, dans les deux livres audio s'apparentent davantage à des formes de censure. La première se trouve dans la version Booktrack du roman. Les jurons que Emma utilise à plusieurs reprises vers la fin du texte sont systématiquement supprimés. Emma répète « *Good God!* » plusieurs fois dans le livre 3, d'abord dans le chapitre 10 où il apparaît trois fois, lorsque Monsieur Weston l'emmène à Randall afin de lui annoncer la nouvelle du mariage entre Jane et Frank, dont il la pense amoureuse, puis dans le chapitre 11 lorsque Emma réfléchit à ses agissements qui ont mené Harriet à penser qu'elle peut se marier avec Monsieur Knightley, et enfin dans le chapitre 18, lorsque le futur mariage entre Harriet et Robert Martin lui est annoncé.<sup>273</sup> Cette répétition marque l'étonnement d'Emma face aux événements de la fin du roman et à ses propres désillusions. Elle crée un effet comique dans cette fin de roman où Emma semble perdre le contrôle face aux événements. Dans la version Booktrack, et ce malgré le fait qu'il s'agisse d'une lecture intégrale du roman, l'expression est supprimée. Ces jurons peuvent avoir été supprimés parce qu'on les a jugés inappropriés. Cela pourrait s'expliquer par le fait que ce juron peut être considéré comme offensant par certains croyants,<sup>274</sup> ou tout simplement parce que la lectrice a trouvé ce vocabulaire inconvenable pour un personnage comme celui d'Emma. Le premier argument semble être soutenu par le fait que Maria Therese contribue avec ses lectures à un site proposant des liens vers des livres audio gratuits de textes religieux.<sup>275</sup> Maria Therese a enregistré des textes religieux catholiques, notamment des livres sur les principes du catéchisme, mais aussi des textes de fiction écrits par des prêtres, comme Robert Hugh Benson<sup>276</sup>. Peut-être n'a-t-elle pas voulu froisser une partie de son public croyant en utilisant cette expression.

La seconde modification ressemble également à une forme de censure morale. Dans le roman, un passage pourrait choquer les lecteurs contemporains. Ce dernier se situe dans le chapitre 17 du volume 3. Dans ce passage Emma et Monsieur Knightley, qui connaissent déjà leurs sentiments respectifs, discutent de la naissance d'Anna, la fille de Madame Weston, et de la possibilité que

---

273 Jane AUSTEN, *Emma*, *op. cit.*, p. 309, 311, 313, 320 et 370.

274 Le dictionnaire Oxford signale que cet usage du substantif « God » peut être considéré comme offensant. Voir : « Definition of "God" » [en ligne], *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, URL : [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/god#god\\_idmg\\_2](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/god#god_idmg_2), consulté le 5 mai 2022.

275 « CatholicAudioBooks » [en ligne], *CatholicAudioBooks*, URL : <https://catholicaudiobooks.wordpress.com/>, consulté le 8 mai 2022.

276 Terrence WRIGHT, « The Self and the Mystical Body of Christ in the Novels of Robert Hugh Benson », *Logos: A Journal of Catholic Thought & Culture*, vol. 25, n° 1, Logos: A Journal of Catholic Thought & Culture, 2022.

cette dernière fasse d'elle une enfant gâtée. C'est l'occasion pour eux de discuter d'Emma elle-même qui a été gâtée par Madame Weston lorsqu'elle était sa gouvernante, aspect qui aurait été compensé par la présence de Monsieur Knightley, plus autoritaire et refusant d'ignorer ses défauts, qui a complété son éducation. C'est du moins ce que Emma dit à Monsieur Knightley qui réagit ainsi :

*'Do you ? – I have no doubt. Nature gave you understanding: – Miss Taylor gave you principles. You must have done well. My interference was quite as likely to do harm as good. It was very natural for you to say, what right has he to lecture me? – and I am afraid very natural for you to feel that it was done in a disagreeable manner. I do not believe I did you any good. The good was all to myself, by making you an object of the tenderest affection to me. I could not think about you so much without doting on you, faults and all; and by dint fancying so many errors, have been in love with you ever since you were thirteen at least'*

*'I am sure you were of use to me,' cried Emma. 'I was very often influenced rightly by you – oftener than I would own at the time. I am very sure you did me good. And if poor little Anna Weston is to be spoiled, it will be the greatest humanity in you to do as much for her as you have done for me, except falling in love with her when she is thirteen.'*<sup>277</sup>

À une époque où nous nous préoccupons du bien-être des enfants, et où la pédophilie est fortement combattue, les propos de Monsieur Knightley peuvent choquer. En effet, nous savons qu'à la naissance d'Emma, Monsieur Knightley avait seize ans, ce qui signifie qu'à treize ans, il en avait vingt-neuf.<sup>278</sup> Entendre deux personnages discuter pour l'un d'un amour qu'il a eu pour une adolescente d'à peine treize ans et que cette dernière réagisse par une plaisanterie en disant de ne pas faire de même avec la fille de Madame Weston peut par conséquent être une source de malaise pour un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle. Du point de vue du roman, cela pourrait s'expliquer par le fait qu'on nous indique qu'Emma a pris la place de sa mère très tôt. Emma se caractérise donc par sa maturité précoce, comme l'atteste cet extrait des paroles de Monsieur Knightley lors d'une discussion avec Madame Weston :

*'Emma is spoiled by being the cleverest of her family. At ten years old, she had the misfortune of being able to answer questions which puzzled her sister at seventeen. She was always quick and assured: Isabella slow and diffident. And ever since she was twelve, Emma has been mistress of the house and of you all. In her mother she lost the only person able to cope with her. She inherits her mother's talents, and must have been under subjection to her.'*<sup>279</sup>

C'est donc la perte de sa mère, qui se caractérise elle aussi par son intelligence, qui a poussé Emma à grandir trop vite et à devenir la maîtresse de sa maison. Elle a ainsi pris la place de sa mère et a pris du pouvoir sur son père, homme infirme dénué de toute autorité parentale. Pour Maria Therese, il semble que ce passage ait été trop sulfureux, ce qui l'a amenée à le supprimer. Ce passage n'est également pas présent dans la version Audible, mais l'est dans la version Naxos qui donne plus d'importance au respect du texte. Ce que nous indique ce passage est la distance temporelle entre

---

277 Jane AUSTEN, *Emma*, op. cit., p. 363.

278 *Ibid.*, p. 79 : « I was sixteen years old when you were born. »

279 *Ibid.*, p. 30.

l'écriture et la réception. Au moment de l'écriture, sans doute n'y avait-il rien de choquant à écrire cela, d'autant plus que Monsieur Knightley n'a débuté sa relation avec Emma qu'une fois adulte. Cependant, du point de vue du lecteur d'aujourd'hui, cette ambiguïté et la légèreté des deux personnages alors qu'ils évoquent des sentiments aujourd'hui jugés inappropriés pour une enfant de treize ans, peuvent choquer. Cela tend également à écorcher l'image de Monsieur Knightley, qui, comme le souligne Graham Hough, est un représentant de la morale dans le texte : « *In Emma, Mr. Knightley is always right; he is the beau idéal, a personal embodiment of the moral and social norm.* »<sup>280</sup> Cela peut expliquer l'absence de ce passage dans deux des livres audio que nous étudions sur trois. Cette suppression témoigne de la distance entre les valeurs de notre époque et celles de l'époque de Jane Austen.

La transmodalisation du roman de Jane Austen en livre audio tend globalement dans les versions Naxos et Audible à respecter les consensus en matière d'interprétation du roman. La voix narrative de Juliet Stevenson et Emma Thompson cherchent à exprimer d'une part la distance nécessaire au narrateur pour saisir l'aspect humoristique du texte, et de l'autre, à exprimer l'intériorité des personnages, en particulier Emma. Les différentes voix des personnages nous informent sur leurs personnalités et leur place dans le roman. Le choix d'un ensemble d'acteurs dans la version Audible semble malgré tout permettre un meilleur partage entre les imitations des voix des personnages par le narrateur, et les voix des personnages eux-mêmes. Les sons permettent de mettre en sons des bruits non nommés mais supposés par certains lieux, de mettre en musique les moments où elle apparaît dans le texte, mais peut aussi modifier le sens de certains passages, comme nous l'avons vu avec la version Booktrack, en retirant tout l'aspect comique des erreurs d'Emma. La version Audible propose des réarrangements du roman en n'hésitant pas à supprimer des passages, mais aussi à transformer certaines formes de discours en d'autres, ce qui d'une certaine manière, témoigne de la fluidité avec laquelle Jane Austen glisse d'une forme de discours à l'autre dans son roman. Enfin, certaines suppressions s'apparentent davantage à une forme de censure, ce qui montre qu'il existe une certaine distance entre nos valeurs et celles de l'époque de Jane Austen.

---

280 David LODGE (éd.), *Jane Austen, Emma: a casebook*, op. cit., p. 194.

## Conclusion

L'objet de notre recherche était de comprendre en quoi le livre audio révolutionne les modes de lecture, et quel était l'impact de ce nouveau médium sur la littérature. La première partie, portant sur le livre audio dans l'histoire de la lecture, nous a permis de comprendre que le livre audio ne constitue pas un simple retour à la lecture à haute voix traditionnelle. En effet, cette dernière se caractérise par son caractère social qui suppose la nécessité qu'un lecteur soit présent au même moment que l'auditeur dans un même espace, pour pouvoir transmettre le texte. En éliminant l'intermédiaire humain et en le remplaçant par la machine, le livre audio propose une forme de lecture à haute voix qui se rapproche davantage de la lecture silencieuse. Il permet à l'auditeur de devenir autonome et d'avoir accès à une réception individualisée, autrefois réservée à la sphère de la lecture silencieuse. Cela permet au lecteur d'aujourd'hui de plus facilement se retrouver dans ce nouveau médium littéraire qui, bien qu'oral, conserve des caractéristiques de la forme de lecture dominante à l'heure actuelle, la lecture silencieuse.

La deuxième partie nous a permis de comprendre que ces caractéristiques du livre audio sont en fait liées à un changement dans l'environnement médiatique de notre époque. La « vidéosphère » suppose la domination de l'image et du son sur le mot imprimé, et ne peut donc qu'encourager les croisements entre la littérature et les nouveaux médiums audiovisuels. Le livre audio permet ainsi l'intégration du son dans la littérature. Malgré cela le livre audio reste assez proche du point de vue des organisations matérialisées du livre typographique, objet dominant de la graphosphère, et se différencie de lui par sa matière organisée. Le livre audio est également un médium participatif où l'auditeur, comme dans un livre imprimé, donne par sa réception un sens au texte. Ce dernier est amené à décrypter les modulations de la voix du lecteur, et, le cas échéant, la musique et les bruitages présents. En tant qu'art-relais, le livre audio se caractérise par une création faisant appel à des compétences techniques et artistiques, et suppose donc un travail collectif, qui s'oppose à la vision de l'écrivain solitaire développée par la lecture silencieuse. Cet aspect est renforcé par son caractère intermédial, entre arts sonores et littérature. Le livre audio reprend également une autre caractéristique des médiums de la vidéosphère, l'oralité secondaire, bien que ce dernier ne conserve pas les caractéristiques provenant de l'oralité primaire que Walter J. Ong attribue à cette nouvelle forme d'oralité. Le livre audio se distingue également des pratiques de lecture précédentes par sa réception. Il relève ainsi de l'écoute acousmatique de Pierre Schaeffer et constitue donc une œuvre purement sonore, ne faisant pas appel à la vue, contrairement à la lecture à voix haute et à la lecture silencieuse. L'enregistrement permet à l'auditeur de choisir ce qu'il veut écouter au moment où il le souhaite, échappant ainsi aux contraintes de la diffusion en direct à la radio. Ce dispositif offre une

grande liberté à l'auditeur qui peut réaliser d'autres activités au même moment. Ces dernières peuvent parfois enrichir une expérience d'écoute si elles ne demandent pas une attention trop importante à l'auditeur.

La troisième partie sur l'esthétique du livre audio nous a permis de décrire les différentes composantes du livre audio, que ce soit la voix du lecteur, élément central du livre audio, la musique ou les bruitages, constitutifs de l'habillage sonore d'un livre audio, qui guideront les émotions mais aussi l'imagination de l'auditeur par les images qu'ils évoqueront. À partir de cette analyse, nous avons proposé trois types de livres audio, le premier voco-centré, le second illustré et le troisième cinématographique. L'étude du travail du texte, d'abord dans le domaine radiophonique, qui nous a permis de remarquer des points communs avec certaines tendances d'écriture des livres audio cinématographiques, et des livres audio originaux, notamment une tendance à la brièveté et à la mise en avant des dialogues. Nous avons également proposé une vision du livre audio adapté d'une œuvre littéraire pré-existante comme hypertexte, qui n'a finalement pas des caractéristiques aussi précises que celles de la dramatisation et de la narrativisation. L'écriture du livre audio se caractérise par sa liberté, et peut autant se diriger vers des modèles dialogiques que narratifs.

La dernière partie nous a permis de mettre en pratique ce que nous avons vu dans la partie précédente en étudiant trois versions audio du roman *Emma* de Jane Austen. Nous avons pu voir comment les choix des voix peuvent s'accorder plus ou moins bien avec les caractéristiques d'un texte. Nous avons vu que les choix des versions Naxos et Audible correspondaient globalement à ce à quoi un lecteur pouvait s'attendre en écoutant des livres audio créés à partir de ce roman, mais que la version Booktrack, par l'aspect neutre de la narration et sa musique, tendaient à perdre l'aspect comique des erreurs d'Emma, ce qui nous a permis de voir un exemple de livre audio où l'interprétation finit par modifier les caractéristiques mêmes du texte. Dans la version Audible, le son participe pleinement de la fluidité et du naturel des dialogues. Cela est permis par un usage des bruitages qui suit les actions des personnages, par une séparation nette entre les moments narratifs extradiégétiques et moments de dialogue diégétique qui permet de mettre en valeur les dialogues, mais aussi par des réarrangements divers du texte. Pour apporter encore plus de naturel aux dialogues, la narration se transforme en discours direct, ce qui permet de limiter les interventions du narrateur, et des réactions peuvent être ajoutées dans certains cas où un personnage parle longtemps, comme dans l'épisode de la charade. Le texte est réduit, ce qui correspond aux tendances évoquées auparavant dans les livres audio cinématographiques et originaux. Les sensibilités du public auquel est adressé un livre audio semblent également avoir un impact sur certains choix de réarrangements

de texte. Le texte peut ainsi s'adapter en fonction des valeurs du public et, de manière plus générale, de notre temps.

Notre travail s'est principalement focalisé sur les textes narratifs. Sans doute qu'une étude plus approfondie serait nécessaire pour d'autres genres comme la poésie. Les poésies peuvent mobiliser un grand nombre des outils que nous avons proposés dans ce mémoire. Cependant, comme la poésie ne fait généralement pas l'objet d'un réarrangement impliquant des suppressions au sein même d'un poème, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'il n'existera pas de poésie relevant du type cinématographique. Les modifications dans le genre poétique sont plutôt d'ordre structurel. On peut par exemple choisir de proposer la lecture d'une sélection de poèmes, comme c'est le cas dans *Poèmes pour un texte/Textes pour un poème*. Du point de vue créatif, ils ne peuvent donc relever que du livre audio voco-centré ou du livre audio illustré, comme c'est le cas pour ce recueil. Les textes des pièces de théâtre seront probablement lus sans modification importante du texte. Le type cinématographique ne pourra donc pas s'appliquer à une pièce de théâtre car leur écriture a déjà un aspect dialogique. Un travail serait sans doute également nécessaire pour étudier le renouvellement de l'écriture de soi dans les autobiographies lues par l'auteur.

Les créations audio pourraient se multiplier et prendre des formes multiples dans les prochaines années. Le livre audio ouvre parfois sur des territoires plus inattendus, comme par exemple dans les *Méditations guidées*, écrites et lues par Bernard Werber accompagné de Marie Bouvier. Son habillage sonore est composé par les bruitages de Mélanie Zadeh et la musique originale de Francoeur.<sup>281</sup> Il existe de nombreux livres audio de méditation. Cela pourrait s'expliquer par le lien que nous avons déjà tissé entre écoute de livre audio, immersion et rêve éveillé. Le mélange de la littérature avec la méditation semble être l'expression d'une nouvelle forme de rapport au texte qui, comme le souligne Bernard Werber dans une représentation publique à la Gaîté Lyrique dans le cadre du festival du podcast, n'est possible qu'avec ce dispositif.<sup>282</sup> Le son binaural permet d'amplifier l'aspect immersif du dispositif, mais aussi son aspect individuel. Méditer, c'est se couper du monde extérieur. En cela, la méditation s'adapte bien avec le caractère solitaire de l'écoute du livre audio. De tels créations pourraient donner naissance à des formes littéraires nouvelles, s'appuyant pleinement sur les capacités sonores du livre audio.

---

281 Bernard WERBER, *Méditations guidées*. (2021). [livre audio]. New Jersey, États-Unis : Audible Originals. (1 h 42 min.)

282 « La Gaîté Lyrique | [Enregistrement public] Méditation guidée par Bernard Werber (Audible) » [en ligne], *La Gaîté Lyrique*, URL : <https://gaite-lyrique.net/plein-ecran/contenu/meditation-guidee-par-bernard-werber-audible>, consulté le 29 mai 2022.

# Bibliographie

## Bibliographie primaire

### Livres audio

- AUSTEN, Jane, *Emma*. (2018). [livre audio]. New Jersey, États-Unis : Audible Originals. (8 h 21 min.)
- AUSTEN, Jane, *Emma*. (2006). [livre audio]. Potters Bar, United Kingdom : Naxos Audiobooks. (16 h 39 min.)
- AUSTEN, Jane, *Emma*. (2018). [livre audio]. San Francisco, États-Unis : Booktrack. (14 h 38 min.)
- CHEDID, Andrée, *Textes pour un poème / Poèmes pour un texte*. (1991, réédition 2005). [livre audio]. Paris, France : Éditions des femmes-Antoinette Fouque (coll. La Bibliothèque des voix). (33 min.)
- DOYLE, Arthur Conan, *A Study in Scarlet*. (2018). [livre audio]. San Francisco, États-Unis : Booktrack. (4 h 35 min.)
- ECHENOZ, Jean, *Ravel*. (2010). [livre audio]. Paris, France : Audiolib. (3 h 15 min.)
- HUGO, Victor, *Le Dernier jour d'un condamné*. (2009). [livre audio]. Paris, France : WORDIZ. (2 h 57 min.)
- JIMÉNEZ MANTECÓN, Juan Ramón, *Platero y yo*. (2015). [livre audio]. Madrid, Espagne : Literaudio. (4 h 43 min.)
- LEBBON, Tim, *Alien – Out of the shadows*, volume 1. (2017). [livre audio]. New Jersey, États-Unis : Audible Originals. (4 h 28 min.)
- LEMAÎTRE, Pierre, *Au Revoir Là-Haut*. (2014). [livre audio]. Paris : Audiolib. (16 h 56 min.)
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. (2016). [livre audio]. Paris : Éditions Thélème. (1 h 11 min.)
- MAUPASSANT, Guy de, *Boule de suif*. (2020). [livre audio]. Saint-Etienne, France : Nos Passerelles (coll. Livres audio-cinématographiques). (1 h 38 min.)
- PONS, Vimala, *Mémoires de l'homme fente*. (2020). [livre audio]. Ivry Sur Seine, France : Transcachette Tapes. (51 min.)

SCALZI, John, *The Dispatcher*. (2016). [livre audio]. New Jersey, États-Unis : Audible Originals. (2 h 18 min.)

SCHMITT, Éric-Emmanuel. *Madame Pylinska et le secret de Chopin*. (2018). [livre audio]. Paris, France : Audiolib. (2 h 21 min).

WERBER, Bernard, *Méditations guidées*. (2021). [livre audio]. New Jersey, États-Unis : Audible Originals. (1 h 42 min.)

### **Livres (numériques ou imprimés)**

AUSTEN, Jane, *Emma*, London, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford English novels », 1971. 438 p.

CHEDID, Andrée, *Textes pour un poème suivi de Poèmes pour un texte : 1949-1991*, Gallimard, coll. « Poésie », 2020, 568 p.

DOYLE, Arthur Conan, *A study in scarlet*, Oxford, Oxford University Press, 1993, 200 p.

ECHENOZ, Jean, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006. 123 p.

HUGO, Victor, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, Paris, Folio, 2017, 208 p.

JIMÉNEZ MANTECÓN, Juan Ramón, *Platero y yo*, 1<sup>re</sup> édition, Okto contenidos, 2019, 316 p.

LEBBON, Tim, *Alien : out of the shadows*, vol. 1, Londres, Titan Books, 2014, 299 p.

LEMAÎTRE, Pierre, *Au revoir là-haut*, Paris, Le Livre de poche, coll. « Le livre de poche », 2015, 619 p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Source gallica.bnf.fr / BnF) [en ligne], 1914, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c>, consulté le 26 mai 2021.

MAUPASSANT, Guy de, *Boule de suif et autres histoires de guerre*, Paris, Édition corrigée et mise à jour, Flammarion, coll. « GF Flammarion » 1412, 2009, 322 p.

SCALZI, John, *Dispatcher* [livre numérique], Burton, Subterranean Press, 2017, 88 p.

SCHMITT, Éric-Emmanuel, *Madame Pylinska et le secret de Chopin*, Paris, Le Livre de poche, 2020, 90 p.

### **Bibliographie secondaire**

#### **Livres imprimés et numériques**

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Current of music: éléments pour une théorie de la radio*, Québec, La Maison des sciences de l'Homme les Presses de l'Université Laval, coll. « Philia », 2010, trad. de ARNOUX, Pierre, 381 p.
- ARNHEIM, Rudolf, *Radio*, Paris, Van Dieren, coll. « Musique », 2005, trad. de LAMBERT, Barthélemy, 269 p.
- BONFILS, Robert, CAVALLO, Guglielmo, CHARTIER, Roger, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1997, trad. de BARDOS, Jean-Pierre, AUGER, Marie-Claude, 522 p.
- CARPENTIER, Aline, *Théâtres d'ondes* [en ligne], De Boeck Supérieur, 2008, URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-paris.fr/theatres-d-ondes--9782804159276.htm>, consulté le 3 janvier 2022.
- CHION, Michel, *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Cahiers du cinéma : Essais », 2003, 478 p.
- DEBRAY, Régis, *Introduction à la médiologie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Collection premier cycle », 2000, 223 p.
- DYER, Richard, *Le star-système hollywoodien suivi de Marilyn Monroe et la sexualité*, Paris, l'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2004.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 2002, 426 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992, 576 p.
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding media : the extensions of man*, Londres, Reprinted 1997, Routledge, 1997, vii+359 p.
- LODOVICA, Braida, OUVRY-VIAL, Brigitte, *Lire en Europe: textes, formes, lectures, XVIIIe-XXIe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2020, trad. de PINTEAUX-JONES, Françoise, 378 p.
- NACACHE, Jacqueline, *L'acteur du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005, 192 p.
- ONG, Walter J., *Orality and literacy: the technologizing of the word*, London, Reprinted, Routledge, coll. « New accents », 2009, 204 p.
- RUBERY, Matthew, *Audiobooks, literature, and sound studies*, New York (N.Y.) Abingdon, Routledge, coll. « Routledge research in cultural and media studies », 2011, 247 p.

SCHAEFFER, Pierre, *Essai sur la radio et le cinéma: esthétique et technique des arts-relais*, 1941-1942, Paris, Allia, 2010, 125 p.

SCHAEFFER, Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris, Nouv. éd, Seuil, coll. « Pierres vives », 2002, 711 p.

SCHAFER, R. Murray, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique*, Marseille, Wildproject, coll. « Domaine sauvage », 2010, trad. de GLEIZE, Sylvette, 411 p.

### Articles et mémoires

AUGIER, Charline, « Les formes de l'appropriation musicale : Entre musique graphosphérique et audiovidéosphérique » [en ligne], URL : [https://www.academia.edu/36421219/Les\\_formes\\_de\\_l\\_appropriation\\_musicale\\_Entre\\_musique\\_graphosph%C3%A9rique\\_et\\_audiovid%C3%A9osph%C3%A9rique](https://www.academia.edu/36421219/Les_formes_de_l_appropriation_musicale_Entre_musique_graphosph%C3%A9rique_et_audiovid%C3%A9osph%C3%A9rique), consulté le 9 février 2021.

BEDNAR, Lucy, « Audiobooks and the Reassertion of Orality: Walter J. Ong and Others Revisited » [en ligne], The Johns Hopkins University Press, le 2010, URL : [https://www-jstor-org.ezproxy.u-paris.fr/stable/44378435?searchText=%22Audiobooks+and+the+Reassertion+of+Orality%3A+Walter+J.+Ong+and+Others+Revisited%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D%25C2%25AB%2BAudiobooks%2Band%2Bthe%2BREassertion%2Bof%2BOrality%253A%2BWalter%2BJ.%2BOng%2Band%2BOthers%2BREvisited%2B%25C2%25BB%26so%3Drel&ab\\_segments=0%2Fbasic\\_phrase\\_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A13f604827ae36d25c650f6779c1a7c5d&seq=1](https://www-jstor-org.ezproxy.u-paris.fr/stable/44378435?searchText=%22Audiobooks+and+the+Reassertion+of+Orality%3A+Walter+J.+Ong+and+Others+Revisited%22&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3D%25C2%25AB%2BAudiobooks%2Band%2Bthe%2BREassertion%2Bof%2BOrality%253A%2BWalter%2BJ.%2BOng%2Band%2BOthers%2BREvisited%2B%25C2%25BB%26so%3Drel&ab_segments=0%2Fbasic_phrase_search%2Fcontrol&refreqid=fastly-default%3A13f604827ae36d25c650f6779c1a7c5d&seq=1), consulté le 20 novembre 2020.

DELAUNAY, Alain, article « PERSONA » [en ligne], dans , *Encyclopædia Universalis*, URL : <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-paris.fr/encyclopedie/persona/>, consulté le 24 avril 2022.

GUNN, Daniel P., « Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma » [en ligne], Narrative, Ohio State University Press, le janvier 2004, URL : <https://ezproxy.u-paris.fr/login?url=https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=11488445&lang=fr&site=ehost-live>, consulté le 10 janvier 2022.

HOSOKAWA, Shuhei, « The walkman effect » [en ligne], Popular Music, Cambridge University Press, le janvier 1984, URL : <http://www.cambridge.org/core/journals/popular-music/article/walkman-effect/88BE235E3BF397CADFECEC5BEFF47035>, consulté le 9 mai 2020.

MAGADÁN-DÍAZ, Marta, RIVAS-GARCÍA, Jesús I., « El audiolibro en España: ¿industria o modelo de negocio? » [en ligne], *El profesional de la información*, le 14 décembre 2020, URL : <https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/80422>, consulté le 23 décembre 2021.

MAZZONE, Fanny, « La bibliothèque des voix: un objet esthétique non identifié » [en ligne], *Sociologie de l'art*, L'Harmattan, le 2005, URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-paris.fr/revue-sociologie-de-l-art-2005-2-page-15.htm>.

MORLA, Jorge, « El audiolibro explota en España » [en ligne], *El País*, le 9 avril 2021, URL : <https://elpais.com/babelia/2021-04-09/el-audiolibro-explota-en-espana.html>, consulté le 16 janvier 2022.

PEREZ, Valentin, « Avec « Mémoires de l'homme fente », Vimala Pons s'attaque au son » [en ligne], *Le Monde*, le 13 novembre 2020, URL : [https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/11/13/avec-memoires-de-l-homme-fente-vimala-pons-s-attaque-au-son\\_6059649\\_4500055.html](https://www.lemonde.fr/m-le-mag/article/2020/11/13/avec-memoires-de-l-homme-fente-vimala-pons-s-attaque-au-son_6059649_4500055.html), consulté le 6 janvier 2021.

RAMPNOUX, Olivier, COHEN, Géraldine, BECHEMIN, Cyril, « Le livre parle à ses lecteurs » [en ligne], *Text*, le 1 janvier 2016, URL : <https://bbf.enssib.fr/revue-enssib/consulter/revue-2016-04-007>, consulté le 25 mai 2020.

RICHARD, Jean-François, « Chapitre V - Attention partagée entre tâches » [en ligne], *Le Psychologue*, Presses Universitaires de France, le 1980, URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-paris.fr/l-attention--9782130360889-page-122.htm>, consulté le 4 avril 2021.

TASCÓN, Mario, « Nuevos formatos de audio, viejos problemas » [en ligne], *Documentación de las Ciencias de la Información*, le 9 juillet 2020, URL : <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/68262>, consulté le 23 décembre 2021.

THIEVAL, Gaëlle, « Écouter la poésie ? » [en ligne], *Acta Fabula*, le 29 février 2016, URL : <https://www.fabula.org:443/revue/document9681.php>, consulté le 9 juin 2020.

« Emma » [en ligne], *Naxos Audiobooks*, 2016, URL : <https://www.naxosaudiobooks.com//emma-unabridged/>, consulté le 29 avril 2022.

« Emma Thompson » [en ligne], *IMDb*, URL : <http://www.imdb.com/name/nm0000668/bio>, consulté le 29 avril 2022.

« Juliet Stevenson » [en ligne], *IMDb*, URL : <http://www.imdb.com/name/nm0828980/bio>, consulté le 29 avril 2022.

« Maria Therese » [en ligne], *LibriVox*, URL : [https://librivox.org/reader/4667?primary\\_key=4667&search\\_category=reader&search\\_page=1&search\\_form=get\\_results](https://librivox.org/reader/4667?primary_key=4667&search_category=reader&search_page=1&search_form=get_results), consulté le 29 avril 2022.

« CatholicAudioBooks » [en ligne], *Catholic Audio Books*, URL : <https://catholicaudiobooks.wordpress.com/>, consulté le 18 mai 2022.

« Zachary Quinto » [en ligne], *IMDb*, URL : <http://www.imdb.com/name/nm0704270/>, consulté le 7 mai 2022.

« Chema Bazán's Bio » [en ligne], *Chema Bazán, The Voice from Spain*, URL : <https://www.chemabazan.com/bio-english>, consulté le 6 mai 2022.

« La Gaîté Lyrique | [Enregistrement public] Méditation guidée par Bernard Werber (Audible) » [en ligne], La Gaîté Lyrique, URL : <https://gaitelyrique.net/plein-ecran/contenu/meditation-guidee-par-bernard-werber-audible>, consulté le 29 mai 2022.

### Définitions

« PHONOGENÈ : Définition de PHONOGENÈ ». Consulté le 25 avril 2021. <https://www.cnrtl.fr/definition/phonog%C3%A8ne>.

« Definition of “God” » [en ligne], *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, URL : [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/god#god\\_idmg\\_2](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/god#god_idmg_2), consulté le 15 mai 2022.

### Enquêtes (sondages)

SNE, SOFIA, et SGDL, « 9e baromètre sur les usages du livre numérique » [en ligne], 2019, *Syndicat national de l'édition*, URL : [https://www.sne.fr/app/uploads/2019/03/BM19\\_Pages.pdf](https://www.sne.fr/app/uploads/2019/03/BM19_Pages.pdf), consulté le 5 décembre 2020.

SNE, SOFIA, et SGDL, « 10e baromètre sur les usages du livre numérique/audio » [en ligne], 2020, *Syndicat national de l'édition*, URL : [https://www.sne.fr/app/uploads/2020/05/SOFIA\\_barometre\\_2020\\_planches-BAT.pdf](https://www.sne.fr/app/uploads/2020/05/SOFIA_barometre_2020_planches-BAT.pdf), consulté le 6 mai 2020.

SNE, Sofia, et SGDL, « 11e baromètre sur les usages des livres imprimés, numériques et audio » [en ligne], 2021, *Syndicat national de l'édition*, URL : [https://www.sne.fr/app/uploads/2021/04/SOFIA\\_barometre\\_2021\\_VF.pdf](https://www.sne.fr/app/uploads/2021/04/SOFIA_barometre_2021_VF.pdf), consulté le 24 mai 2021.

SNE, Sofia, SGDL, « Les Français & les livres audio » [en ligne], 2017, *Syndicat national de l'édition*, URL : <https://www.sne.fr/app/uploads/2017/10/Synthese-Etude-Fran%C3%A7ais-livres-audio-2017-1.pdf>, consulté le 5 décembre 2020.

SNE, SOFIA, SGDL, « Les usages d'achat et de lecture des livres imprimés, numériques et audio sur les 12 derniers mois » [en ligne], 2022, *Syndicat national de l'édition*, URL : <https://www.sne.fr/actu/les-usages-dachat-et-de-lecture-des-livres-imprimes-numeriques-et-audio-sur-les-12-derniers-mois/>, consulté le 15 mai 2022.

### **Vidéos et émissions**

« La Gaîté Lyrique | [Enregistrement public] Méditation guidée par Bernard Werber (Audible) » [en ligne], *La Gaîté Lyrique*, URL : <https://gaite-lyrique.net/plein-ecran/contenu/meditation-guidee-par-bernard-werber-audible>, consulté le 29 mai 2022.