

Faculté de philosophie, arts et lettres

Approche phonostylistique de la lecture publique par les écrivains

Étude textuelle et prosodique d'extraits de romans lus par leurs auteurs

Mémoire réalisé par Victoria GILAIN

Promotrice : M^{me} Anne-Catherine SIMON

Année académique 2019-2020

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Je remercie ma promotrice, M^{me} Anne-Catherine Simon, pour sa disponibilité tout au long de ce travail et pour les échanges qui m'ont aidée à en construire le propos. Ses encouragements m'ont été précieux.

Je remercie mes proches, tout particulièrement Sœur Pascal Marie pour son soutien et sa bienveillance, ma grand-mère maternelle, Marie-Claire Constant, pour sa gentillesse et son optimisme, ma marraine Anne Beaunom pour son retour enthousiaste, Sarah Guilitte pour sa relecture.

Ma gratitude va également à ma collègue Anna Tavier, qui a prêté sa voix aux extraits étudiés, et au hasard qui m'a permis de faire cette belle rencontre.

Je remercie Stefan Zweig et mon chat Pépette de m'avoir tenu compagnie durant ces mois de confinement. Enfin, je me remercie moi-même d'avoir poursuivi mes efforts malgré les épreuves, malgré ma propre adversité parfois.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
Chapitre 1. Cadre théorique pour une approche phonostylistique de la lecture publique par les écrivains	11
1.1. La phonostylistique : questions définitoires et cadre théorique	11
1.1.1. La constitution d'un champ d'étude phonostylistique	11
1.1.2. Ivan Fónagy : <i>La vive voix</i> (1983).....	13
1.1.2.1. Le modèle du double encodage	13
1.1.2.2. Spécificités du message secondaire (stylistique).....	15
1.1.2.3. Geste-écart et message vocal permanent	15
1.1.3. Pierre R. Léon : un modèle fonctionnel	16
1.1.4. Perspective(s) actuelle(s).....	18
1.1.4.1. Approche qualitative et approche quantitative	18
1.1.4.2. Phonostyle et phonogène.....	19
1.1.4.3. Indicateurs prosodiques et facteurs situationnels	20
1.1.4.4. Une critique des études de la variation stylistique (Candea 2014).....	21
1.2. La lecture publique par les écrivains : point de vue ethnographique	22
1.2.1. Un engouement renouvelé.....	22
1.2.2. Formes et fonctions actuelles de la lecture publique par les écrivains.....	23
1.2.3. Réception des œuvres oralisées : le public et l'expérience de l'écoute	24
Chapitre 2. Établissement d'un corpus en trois parties : lectures publiques par des écrivains, lectures neutres et extraits de romans	27
2.1. Description du corpus.....	27
2.1.1. La Maison de la Poésie de Paris, scène littéraire	27
2.1.2. Description du corpus de lectures publiques (corpus-LP).....	28
2.1.2.1. Cas particulier : Pascal Quignard	30
2.1.3. Constitution d'un corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN).....	31
2.1.4. Extraits des romans publiés par les auteurs (corpus écrit)	32
2.2. Caractérisation de la situation de communication.....	33
2.2.1. Plan conceptionnel : immédiat et distance communicative (Koch et Oesterreicher 2001)	33
2.2.2. Comparaison entre le relief conceptionnel des lectures publiques (corpus-LP) et celui des romans (corpus écrit).....	35
2.2.3. Profil conceptionnel de la lecture neutre (corpus-LN).....	39

Chapitre 3. Jalons pour une étude phonostylistique de la lecture publique par les auteurs	41
3.1. Angles d'analyse et concepts-clés	41
3.1.1. Lecture à voix haute ou parole interprétée ?	41
3.1.2. Influence de l'idiostyle de l'auteur	43
3.1.2.1. L'analyse du phonostyle individuel de Marguerite Duras (Fagyal 1995)	44
3.1.3. « Expressivité » de la lecture à voix haute	45
3.1.3.1. Aspects émotionnels	47
3.1.3.2. Iconicité	49
3.1.4. Rapports au texte écrit	50
3.2. Conclusions	52
Chapitre 4. Étude des divergences linguistiques entre romans et lectures publiques	54
4.1. Méthodologie pour le recensement des divergences écrit/oral	54
4.2. Analyse de la quantité de divergences	57
4.2.1. Distribution des divergences par paire roman/lecture et par type d'opération	57
4.2.2. Pourcentage de texte impacté par les divergences	60
4.3. Analyse du lien entre divergences et spontanéisation	61
4.3.1. Quantité de divergences produisant une spontanéisation	61
4.3.2. Fonction des divergences produisant une spontanéisation	64
4.3.2.1. Ajouts (ADD), suppressions (DEL) et remplacements (REP)	64
4.3.2.2. Raccords (CUT)	66
4.3.3. Disfluences et spontanéisation	68
4.4. Conclusions	70
Chapitre 5. Étude prosodique d'un corpus d'extraits de romans lus par leurs auteurs	73
5.1. Une analyse par masse de données prosodiques	73
5.2. Traitement des données	74
5.2.1 Annotation des extraits audio et obtention d'un rapport prosodique global	74
5.2.2. Indicateurs prosodiques retenus pour l'analyse	76
5.3. Présentation des résultats	79
5.3.1. Lectures publiques (corpus-LP) vs lectures neutres (corpus-LN)	79
5.3.1.1. Paramètres temporels	79
5.3.1.2. Unités interpausales	84
5.3.1.3. Paramètres mélodiques	86
5.3.2. Corpus-LP : lectures-spectacles vs lectures dans le cadre d'entretiens	92
5.3.3. Corpus-LP : Pascal Quignard (LP8_PQ) vs autres lectures	94

5.3.4. Corpus-LP : lectures peu impactées par les divergences écrit/oral vs lectures fortement impactées par les divergences écrit/oral	96
5.4. Discussion	98
Conclusion générale	103
Bibliographie	110
Table des illustrations	117
1. Figures	117
2. Tableaux	117
Annexes	119

INTRODUCTION

« L'écrivain, aujourd'hui, n'a plus le choix. Ou bien il accepte de lire ses textes en public, ou bien il se condamne à l'inexistence. Sans la parole, le texte — surtout le texte poétique — ne peut que disparaître. L'idée est fort répandue, solidement assise par l'institution récente de la "lecture publique" » (Baetens 2016 : 5). Ainsi le poète belge Jan Baetens ouvre-t-il son essai, *À voix haute. Poésie et lecture publique*. En effet, les rencontres avec le public font peut-être désormais partie du travail de l'écrivain ; mais celles-ci ne se limitent pas à la lecture de poésie. La lecture publique de textes littéraires est une pratique qui connaît un engouement renouvelé depuis quelques années dans le champ littéraire francophone. On l'observe notamment à travers un foisonnement de festivals littéraires au cours desquels auteurs, comédiens et lecteurs professionnels ou amateurs mettent les textes en voix. Ces lectures, des œuvres parfois hybrides croisant le texte et d'autres formes de création (musique, chant, vidéo), s'intégreraient plus largement dans un essor de formes d'expression nouvelles marquant la littérature depuis une quinzaine d'années. On assiste de la sorte à l'émergence d'une nouvelle génération d'événements littéraires, encore peu étudiés. La scène littéraire, qui était autrefois l'apanage de la poésie sous ses formes sonores, semble s'ouvrir à tous les genres et à toutes les catégories d'auteurs.¹

Nous nous intéressons dans ce mémoire au style vocal des écrivains contemporains qui réalisent des lectures publiques de leurs propres œuvres, à travers l'étude d'un corpus d'extraits de romans lus par leurs auteurs, provenant de performances enregistrées à la Maison de la Poésie de Paris entre 2016 et 2019. Ce travail comporte un double objectif méthodologique et descriptif : il s'agit de comprendre comment étudier le style vocal des écrivains qui lisent leurs œuvres en présence d'un public, et de caractériser certains aspects prosodiques et textuels de ce type de productions. Une lecture sur scène constitue un objet multimodal dans lequel le canal sonore est primordial — le public vient avant tout pour « écouter » l'œuvre lue — et dont l'étude nécessite des outils et des méthodes d'analyse spécifiques. C'est pourquoi nous inscrivons cette recherche dans le champ d'études de la phonostylistique, dont nous définirons les bases théoriques et les enjeux, afin de proposer une démarche actuelle et pertinente, qui prenne en compte les critiques adressées aux travaux accomplis dans le domaine.

Sans prétendre proposer une description phonostylistique complète de ces productions, ce qui relève de l'impossible, nous cherchons à proposer une réflexion la plus globale possible, qui permette d'appréhender notre objet d'étude dans toute sa complexité, d'envisager des angles d'analyse et d'ouvrir des hypothèses de recherche, afin de mener de premiers travaux empiriques. Les deux études présentées dans ce travail visent ainsi à offrir une description prosodique et textuelle transversale de ces performances tout en montrant leur hétérogénéité de ce point de vue. La démarche adoptée articule analyse interne et externe : elle prend en considération la spécificité littéraire et artistique de l'objet étudié, elle intègre des questions liées à l'aspect diamésique des lectures publiques, à la textualité, à leur contenu expressif et/ou émotif ; elle restitue en même temps les œuvres dans leur contexte de production et de réception et elle envisage la situation de communication dans ses dimensions multiples.

¹ Voir notamment la description du projet sur le site de la Maison de la Poésie de Paris : <https://www.maisondelapoésieparis.com/la-maison/un-nouveau-projet/>

Une telle recherche comporte plusieurs intérêts. Comme nous l'avons mentionné, étudier le signal sonore nécessite des outils et des méthodes d'analyse spécifiques. L'apport le plus évident des sciences du langage à l'étude de la littérature consiste ainsi à fournir des instruments pour analyser les textes littéraires : dans le cas présent, les grilles d'analyse textuelle et les logiciels de traitement de la parole grâce auxquels nous obtenons des mesures objectives au sujet de la voix des auteurs. Cette conception peut cependant sembler réductrice (Maingueneau 2011 : 75) :

Même si [...] on ne s'inscrit pas dans une perspective d'analyse du discours au sens strict, l'introduction massive de concepts et de méthodes issus des théories de l'énonciation linguistique, de la linguistique textuelle et des courants pragmatiques modifie la manière, bon gré mal gré dont on peut concevoir les relations entre « linguistique » et « littérature ». La stylistique traditionnelle utilisait les ressources linguistiques comme des instruments qu'on prenait et qu'on laissait. Mais les problématiques qui ressortissent au « discours » obligent à sortir d'une conception « applicationniste » des relations entre « linguistique » et « littérature », dans laquelle la linguistique, qui fournirait seulement des catégories descriptives élémentaires, serait mise au service d'interprétations censées d'un ordre supérieur (Maingueneau 2011 : 78).

De même, nous entendons construire des ponts entre la linguistique et l'analyse littéraire, mais sans cantonner la première dans le rôle d'une discipline auxiliaire. Appréhender les œuvres dans leur globalité, en restituant nos analyses formelles, textuelle et prosodique, dans un dispositif communicatif, permet d'élaborer un savoir à part entière au sujet de ces productions contemporaines, qui se soutient de lui-même tout en restant utile et complémentaire à celui des spécialistes de la littérature. Une étude phonostylistique peut d'ailleurs tout autant déboucher sur des analyses quantitatives que sur des visées plus interprétatives, ou faire dialoguer ces perspectives.

On peut évoquer un autre intérêt d'ordre pragmatique et épistémologique à l'étude des styles de parole, qui servirait la « fonction identificatrice », en référence à celle qui dans le modèle phonostylistique de Léon (1993 : 21-22) permet d'identifier le sujet énonciateur : son état physiologique et psychologique, son appartenance à un dialecte, un sociolecte, un idiolecte.² Dans cette optique, la variation stylistique ne viserait pas tant à véhiculer de la signification ou des concepts qu'à refléter la singularité d'un locuteur, un rôle typifié, une situation de communication ou l'une de ses composantes spécifiques (Goldman, Auchlin et Simon 2011 : 220). Le style vocal aurait une importance capitale dans les rapports sociaux en établissant, en maintenant et en modulant continuellement la relation à travers les paroles échangées ; il définirait le rôle des interlocuteurs au sein de la situation de communication (Meunier et Peraya d'après Hupin et Simon 2007 : 105). La fonction identificatrice se mettrait à la fois au service du producteur de la parole, pour qui « elle projette et lui permet de contrôler son identité de parole, par conformité à un genre normé ou [par] singularisation » (Goldman et al. 2011 : 220) ; et au service du récepteur, qu'elle informe au sujet de la source de la parole — dans cette perspective, l'information atteindrait sa cible en traçant un chemin entre la perception auditive et un savoir « pré-conceptuel », des filtres permettant d'identifier le producteur, de catégoriser de façon prématurée, par exemple, familier et non-familier, standard et singulier. La variation prosodique est donc déterminante pour l'expérience de parole du locuteur comme de l'auditeur. En proposant une description phonostylistique de la lecture publique par les écrivains, notre étude contribue à l'élaboration du savoir sur les filtres perceptifs qui sous-tendent la communication et les rapports sociaux.

² Cf. 1.1.3. Pierre R. Léon : un modèle fonctionnel

En ce qui concerne les applications, les descriptions produites dans ce travail peuvent notamment constituer des sources utiles à l'enseignement des arts de la parole (diction, déclamation ou théâtre par exemple) ou dans d'autres contextes pédagogiques où sont enseignées des pratiques de lecture à voix haute. Nous caractérisons en effet du point de vue prosodique la lecture publique par les écrivains (sur base d'indicateurs comme le débit de parole et d'articulation, ou encore l'étendue du registre mélodique), c'est-à-dire des productions contemporaines où une parole de nature artistique-littéraire est proférée en présence d'un public par un locuteur particulièrement préparé et compétent, qui peut être considéré comme une référence en la matière. Remarquons cependant qu'au-delà de simples grilles de critères à imiter, nous montrons les aménagements textuels réalisés par les auteurs et la diversité prosodique de ces performances entre elles, ce qui peut également ouvrir la voie à des perspectives moins dogmatiques en matière de transmission des textes et des pratiques de lecture oralisée.

Ce travail mêle l'élaboration d'un savoir théorique et la recherche empirique, la tentative d'établir une synthèse des connaissances préexistantes utiles à l'étude phonostylistique de la lecture publique de romans par leurs auteurs, et celle de vérifier hypothèses et observations par la constitution et l'analyse, textuelle et prosodique, d'un corpus représentatif de ce que l'on peut appeler, aujourd'hui, une lecture publique.

Nous consacrons tout d'abord un état de l'art au champ d'études phonostylistique dans lequel s'inscrivent ces recherches : quelques modèles fondateurs pour l'étude du style vocal sont présentés et nous nous arrêtons en particulier sur les travaux d'Ivan Fónagy (1983) et de Pierre Léon (1993), avant d'en venir aux perspectives actuelles des travaux menés dans le domaine. Nous proposons également une brève approche « ethnographique » de la lecture publique par les écrivains, visant à mieux saisir ce phénomène contemporain en tant que réalité sociale et littéraire.

Nous présentons ensuite l'établissement du corpus de lectures publiques qui a servi de matériau à nos études empiriques. Nous introduisons la source dont proviennent les extraits, la Maison de la Poésie de Paris, avant de décrire la façon dont nous avons constitué un corpus en trois parties, composé de lectures publiques par des écrivains (corpus-LP), d'un corpus de contrôle en lecture neutre enregistré par nos soins (corpus-LN), et des passages correspondants dans les romans publiés par les auteurs (corpus écrit). La situation de communication propre à ces différents sous-ensembles est caractérisée d'après les critères proposés par Koch et Oesterreicher (2001).

La présentation des données et leur première analyse, situationnelle et contextuelle, nous amène à établir un bagage de connaissances plus spécifique aux productions étudiées, en proposant des jalons pour une étude phonostylistique de la lecture publique par les écrivains. Nous développons des concepts-clés pour l'étude de la lecture oralisée de textes littéraires (idiostyle, expressivité, émotivité, iconicité) et nous investiguons différents rapprochements entre la lecture publique par les écrivains et des descriptions phonostylistiques existantes (lecture à voix haute par opposition à la parole spontanée, parole interprétée ou lecture oralisée dans un contexte didactique par exemple). Nous questionnons également les rapports de la performance orale que constitue une lecture publique au texte écrit qui la précède, celui du roman, en vue d'inclure l'aspect diamésique de ces productions dans notre étude phonostylistique.

Une première étude empirique porte ainsi sur les divergences au niveau verbal entre les lectures publiques et les passages correspondants dans les romans publiés par les auteurs. Partant du constat que le passage de l'écrit à l'oral s'est généralement accompagné d'adaptations dans le texte original, nous vérifions deux hypothèses qui nous permettent de caractériser un éventuel travail de réécriture et d'improvisation effectué par l'auteur : celle selon laquelle des lectures-spectacles, dont la visée première est artistique, auraient fait l'objet d'un plus important travail de réécriture et d'improvisation que des lectures prenant place dans le cadre d'entretiens et dont la visée première semble plutôt promotionnelle et/ou intellectuelle ; et celle selon laquelle les lectures publiques par les auteurs se caractériseraient par un travail de réécriture et d'improvisation de l'ordre de la spontanisation.

Une seconde étude empirique constitue l'analyse prosodique à proprement parler de notre corpus de romans lus par leurs propres auteurs. Nous réalisons une « analyse par masse de données prosodiques », en interprétant une série d'indicateurs temporels, mélodiques et relatifs aux unités interpausales afin de déterminer si l'on peut distinguer des groupes ou un profil prosodique commun au corpus de lectures publiques par les écrivains, et afin d'en produire une description prosodique en comparant systématiquement ses paramètres à ceux du corpus de contrôle en lecture neutre. Nous approfondissons cette analyse en opposant entre eux différents ensembles internes au corpus de lectures publiques par les écrivains, définis au préalable dans ce travail selon des critères fonctionnels-situationnels, diamésiques et textuels : les lectures-spectacles à celles réalisées dans le cadre d'entretiens, une performance de Pascal Quignard aux autres lectures du corpus-LP, les lectures dont le texte a été très modifié à celles qui restent plus fidèles au texte du roman.

CHAPITRE 1. CADRE THÉORIQUE POUR UNE APPROCHE PHONOSTYLISTIQUE DE LA LECTURE PUBLIQUE PAR LES ÉCRIVAINS

Au départ de ce travail, la tentative de décrire le style vocal des écrivains qui réalisent des lectures publiques de leurs propres œuvres. Dans une première partie de ce chapitre, nous développons le cadre théorique phonostylistique dans lequel s'inscrit cette réflexion, dans l'objectif de la situer et de proposer une approche éclairée et actuelle, qui tienne compte des critiques formulées à l'égard des travaux consacrés à l'étude du style vocal. Dans une seconde partie, nous proposons une première appréhension ethnographique du phénomène contemporain de la lecture publique.

1.1. La phonostylistique : questions définitives et cadre théorique

On peut définir sommairement la phonostylistique, dans un premier temps, comme l'étude du style dans la parole par la mise en relation de traits phonologiques et/ou prosodiques avec une situation de communication donnée (conférence, entretien, interview). Mais cette discipline ne correspond pas nécessairement à un champ unifié.

Nous nous proposons de passer en revue dans cette partie quelques modèles qui ont concouru à la constitution d'un champ d'étude phonostylistique, avant de nous arrêter sur les travaux de deux grandes figures de l'étude du style vocal, Ivan Fónagy et Pierre Léon. Nous abordons quelques éléments essentiels de la théorie « psychophonétique » de l'expressivité exposée par Fónagy dans son ouvrage fondateur, *La vive voix* (1983) : le modèle du double encodage, les spécificités du messages secondaire (stylistique), la notion de geste-écart et l'idée d'un message vocal permanent. Nous reprenons ensuite le modèle « fonctionnel » de Léon, tel qu'il le présente dans son *Précis de phonostylistique* (1993). Nous en venons enfin aux perspectives actuelles *de* et *sur* l'étude du style vocal : nous mettons en évidence la coexistence de deux approches — qualitative et quantitative — dans les études, nous discutons la distinction entre phonostyle et phonogénre proposée par certains chercheurs (Goldman, Auchlin et Simon 2011), et nous présentons brièvement la démarche centrale d'une étude phonostylistique, qui consiste à mettre en relation indicateurs prosodiques et facteurs situationnels, avant de proposer une critique des approches de la variation stylistique (Candea 2014).

1.1.1. La constitution d'un champ d'étude phonostylistique

L'étude du style a fait l'objet d'une abondante littérature et elle peut être rattachée à une multitude de courants et de disciplines, à commencer par la rhétorique classique qui l'envisage comme un ornement. Elle se poursuit jusqu'à l'époque moderne avec la notion d'écart, centrale. Nous passons brièvement en revue quelques modèles fondateurs de l'étude du style vocal, sur base du *Précis de phonostylistique* de Léon (1993 : 13-24).

Maurice Grammont (1926) développe le « symbolisme sonore », qui s'intéresse au symbolisme que l'on peut trouver dans la structure sonore des mots et dans les effets de rythme et d'intonation codés en langue. À la même époque, E.L. Martin (1924) est reconnu pour son travail sur la rythmicité du français. Mais leurs études portent essentiellement sur l'écrit littéraire, dans une conception qui limite le style à sa valeur esthétique.

Charles Bally (1951) élargit le champ d'étude de la stylistique à la langue parlée. Il s'appuie sur une méthodologie rigoureuse, dans laquelle tout fait expressif doit être identifié et délimité avant de se voir analysé. Il s'intéresse à l'effet de parole produit et non à ce qui relève de l'intention du locuteur. Il pose une distinction entre les effets directs du mot (liés à sa structure) et les effets par évocation (associés à un milieu), qui sera reprise par les théoriciens de la connotation moderne. Il figure également parmi les premiers à aborder le rôle des éléments prosodiques codés en langue.

Nicolas Troubetzkoy est considéré comme le fondateur de la phonostylistique, avec les *Principes de phonologie* (1939, traduit en français en 1947). Il y propose l'emploi du terme « lautstilistik », traduit par « phonostylistique », pour désigner l'étude des variations expressives dans la parole (Fagyal et Morel 1996 : 16)³. Dans son modèle, Troubetzkoy distingue la fonction expressive, centrée sur l'émetteur, et la fonction d'appel, centrée sur le récepteur. Il sépare également les phénomènes phonétiques (réalisations individuelles de la parole) des signes phonologiques (ceux qui sont codés en langue). Sa préoccupation, note Léon, est surtout « d'écarter de la phonologie les phénomènes expressifs et d'en faire un domaine à part » (Léon 1993 : 17). Le chef de file de l'École de Prague et ses continuateurs fonctionnalistes excluront en effet totalement les études expressives du cadre de la linguistique.

Des modèles impliquant d'autres fonctions que la fonction strictement communicative du langage sont développés. Parmi les plus souvent repris, celui de Karl Bühler (1934) qui propose un modèle envisageant trois fonctions du langage : la fonction représentative (centrée sur le symbole, qui représente le signe linguistique), la fonction d'expression (qui renseigne sur le locuteur : il est âgé, il vient de l'Est, etc.) et la fonction d'appel (qui résulte de l'effet à produire sur le locuteur : agressivité, tendresse, surprise, etc.).

Les théoriciens de la communication distinguent, selon le contenu du message, deux types d'information : primaire (contenu linguistique) et secondaire (expression). Cette dernière deviendra l'objet d'étude essentiel de la phonostylistique — bien qu'« il y [ait], toujours, dans la réalité, interaction des deux types et addition d'informations extralinguistique (gestes, etc.). » (Léon 1993 : 18). Jakobson (1963) s'inspire de ces modèles de la communication pour développer son célèbre schéma, dans lequel il associe aux six « facteurs » de la communication verbale (contexte, destinataire, message, destinataire, contact, code), six fonctions correspondantes (référentielle, émotive, poétique, conative, phatique et métalinguistique). Les modèles phonostylistiques ultérieurs, celui de Léon notamment, reprennent et discutent amplement les fonctions attribuées aux trois principaux éléments de la chaîne de la communication verbale : destinataire, destinataire et message (Fagyal et Morel 1996 : 17).

On peut encore citer la psycholinguistique et son orientation behavioriste, avec le modèle de J.B. Carroll (1955), qui envisage l'idée d'une interprétation, et donc d'une distorsion permanente du message : « le comportement intentionnel du locuteur est modifié d'abord par les filtres de l'encodage (émotions, personnalité, accents, etc.) puis par le comportement du décodeur, dont les mêmes filtres entrent en jeu, introduisant de nouvelles distorsions » (Carroll cité par Léon 1993 : 18).

³ Fagyal et Morel (1996 : 16) notent également que malgré son importante influence, la conception de Troubetzkoy n'était pas unique à l'époque. Ce dernier cite lui-même les propos de Laziczius (1935), qui aurait proposé de répertorier les « vraies variantes » de la langue au sein d'une « phonologie expressive ».

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1977) développe un modèle linguistique connotatif qui inclut la notion d'un « signifiant de connotation » à côté de celle de « signifié de connotation ». La connotation s'attacherait ainsi dans le premier cas au support physique sonore ou graphique du mot, le signifiant (et au sens du mot, le signifié, dans le second). Ce modèle intègre les effets de sens produits par le signifiant sans le confiner au rôle du symbolisme sonore phonématique de la poésie comme le faisaient la plupart des critiques littéraires.

La plupart de ces modèles peuvent se voir résumés par un « double codage du message de la parole » (Léon 1993 : 24). C'est-à-dire que dans la parole se trouvent codées, à côté des informations référentielles, les informations qu'on peut qualifier de phonostylistiques. Cette idée d'un double codage de la parole est centrale chez Fónagy, dont nous développons les bases de la théorie stylistique au point suivant.

1.1.2. Ivan Fónagy : *La vive voix* (1983)

Fónagy pose les bases de ce qui pourrait devenir, selon ses termes, une « sonologie », une étude des rapports entre les attitudes et leurs expressions vocales, de la façon dont on se sert de la voix pour exprimer des émotions ; une discipline qui permettrait d'assigner une valeur symbolique à des traits sonores.

1.1.2.1. Le modèle du double encodage

Dans le modèle psychanalytique développé par l'auteur, les messages stylistiques ont un caractère « dépendant, *parasitaire* » (Fónagy 1983 : 21) ; ils présupposent les messages linguistiques, sur lesquels ils viennent se greffer.

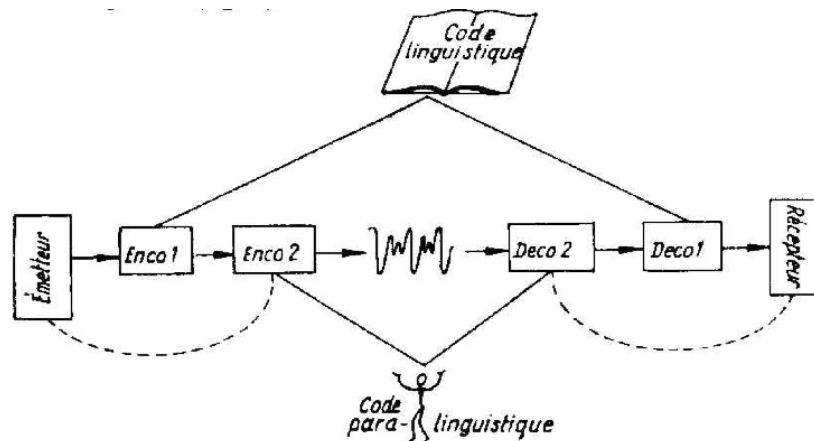


Figure 1. Schéma de la communication verbale à vive voix (Fónagy 1983 : 14)

Dans son schéma de la communication à vive voix (figure 1), il distingue ainsi entre deux encodages successifs : un premier encodage linguistique, au cours duquel l'émetteur transforme un message global, une idée, en une séquence de phonèmes, suivi d'un second encodage, de nature paralinguistique, au cours duquel un message secondaire (ou « gestuel ») vient enrichir le message primaire issu du premier encodage. C'est de ce second acte d'encodage que relèvent les faits de style sur lesquels se penche l'auteur (à noter qu'il s'agit d'un modèle théorique et

que d'un point de vue concret, dans la production de la parole, les deux actes d'encodage coïncident).

L'encodage secondaire consisterait dans une déformation sémiotique significative du message primaire et il serait pris en charge par un modulateur, qui ne fait pas partie de la grammaire, par lequel passeraient nécessairement tous les phonèmes. Dans cette perspective, l'entière des sons concrets sont expressifs : « La non-distorsion n'est pas nécessairement moins suggestive que la distorsion, elle exprime ou peut exprimer autre chose (une attitude froide, volontairement neutre, etc., conformément au texte et à la situation). » (Fónagy 1983 : 19)

Cette distorsion du message linguistique primaire obéirait à des règles strictes, différentes de celles qui engendrent les phonèmes. « La reproduction volontaire des symptômes vocaux d'une émotion signale la présence de cette émotion » (Fónagy 1983 : 17). Par exemple, la contraction des muscles du pharynx signale la nausée. Le fait de reproduire ce symptôme permet de marquer les émotions ou les attitudes dérivées, telles que le dégoût, le malaise, le déplaisir, le mépris ou la haine. Ensuite, « les organes de la parole peuvent *représenter*, symboliser d'autres objets animés ou inanimés qui leurs sont associés par la ressemblance ou une analogie fonctionnelle » (Fónagy 1983 : 18). Cette représentation peut être *symptomatique*, lorsque les organes de la parole représentent d'autres organes du corps humain (la langue peut par exemple représenter le bras, et un déplacement vers l'arrière de la bouche figurerait un mouvement du membre vers le bas), ou *symbolique*, lorsque les organes de la parole représentent des objets extérieurs (approcher la langue du palais permettrait par exemple de représenter des objets petits, ou se situant à proximité). Enfin, « le principe de l'isomorphisme de l'expression et du contenu exige qu'aux différents degrés d'intensité sémantique correspondent différents degrés d'intensité sur le plan de l'expression sonore [...] » (Fónagy 1983 : 18). L'intensité de l'émotion serait ainsi corrélée à celle de l'activité musculaire, le prolongement des voyelles indiquerait des émotions tendres ou celui des consonnes, des émotions agressives.

Le style vocal est omniprésent dans la mesure où le phonème demeure une unité linguistique abstraite qui nécessite une réalisation, une actualisation par le biais des organes de la parole (glotte, pharynx, langue, lèvres). Ces organes, qui à l'origine remplissent certaines fonctions biologiques, ne peuvent fonctionner sans révéler des informations d'une autre nature que le message linguistique, liées à l'état physiologique, psychologique ou émotionnel du sujet.

Pour Fónagy, le style vocal, basé sur une forme de communication archaïque et indicielle qui s'appuie sur des symptômes et des symboles, serait propice à procurer du plaisir puisqu'il économise l'investissement mental autrement plus élevé que demande un système de communication linguistique constitué de signes et de règles arbitraires.

On pourrait selon l'auteur tenter d'élargir les règles qui sous-tendent le style vocal (recours à une communication archaïque, symptomatique et symbolique, intégration des messages indiciels aux messages linguistiques) afin qu'elles s'appliquent également aux autres niveaux du langage :

Le style verbal consiste en une série de manipulations expressives des phrases engendrées par la grammaire : manipulation des séquences de sons, de l'accentuation, de l'intonation, de la distribution des pauses, de l'ordre des éléments significatifs ; transformation du sens des signes lexicaux et grammaticaux, y compris les signes de ponctuation. Dans tous ces cas, la *manière de prononcer* ou la *manière de parler*, le style vocal, le style verbal, est un message secondaire engendré à l'aide d'un système de communication préverbale, et intégré au message linguistique proprement dit (Fónagy 1983 : 25).

1.1.2.2. Spécificités du message secondaire (stylistique)

La comparaison entre les règles d'ordre linguistique et paralinguistique permet à Fónagy de mettre en évidence les spécificités du message secondaire (1983 : 19). Le modulateur produit des signes entiers et non articulés, tels qu'une moue exprimant le dépit ; tandis que la grammaire engendre des éléments distinctifs, comme le /i/, qui s'oppose aux autres voyelles. Ceci est lié au fait que les signes créés par le modulateur sont toujours motivés ; tandis que le rapport entre le sens, la signification et les éléments sonores qui composent le mot sont généralement arbitraires. Les signaux engendrés par le modulateur sont de caractère continu : les voyelles et les consonnes peuvent se voir plus ou moins allongées selon l'intensité de l'émotion ; tandis que les messages linguistiques se composeraient d'un nombre limité d'éléments discrets : ils sont pensés séparément, nettement distincts. À titre d'exemple l'auteur avance qu'il serait a priori impossible d'improviser un mot intermédiaire entre « mettre » et « maître », dans le sens où la grammaire française n'admet que deux quantités vocaliques opposées, brève et longue.

D'un point de vue sémantique, les signes linguistiques relèveraient généralement de la pensée conceptuelle, ce à quoi ne pourraient prétendre les messages engendrés par le modulateur. Ils peuvent néanmoins pour l'auteur contribuer à la dénotation, en venant moduler, apporter certaines nuances à la dimension conceptuelle du message linguistique :

Selon les fonctions linguistiques proposées par Karl Bühler (*Sprachtheorie*, 1934), les signes linguistiques peuvent assumer les trois fonctions : celles de l'expression, de l'appel et de la représentation (dénotation). Les messages secondaires, stylistiques peuvent être expressifs et appellatifs mais n'ont pas de fonction représentative. Ceci, cependant, n'est exact que dans la mesure où on identifie la fonction représentative, dénotative, avec le caractère conceptuel du signe. L'allongement vocalique qui ne représente pas l'*idée* de la grandeur ou celle d'une longue durée, peut contribuer néanmoins à dépeindre, à dénoter avec plus de précision et de plasticité les dimensions d'un objet (Fónagy 1983 : 20).

Le caractère dépendant des messages secondaires, stylistiques, faciliterait enfin l'expression des attitudes et vellétés préconscientes ou inconscientes : masqués par les messages linguistiques, ils jouiraient d'une plus grande liberté qui permet d'exprimer l'indicible de façon détournée. L'auteur fait ainsi remarquer qu'on ne pourrait vraisemblablement pas porter plainte pour tentative d'homicide en avançant que l'interlocuteur parlait d'une « voix étranglée » (Fónagy 1983 : 22).

1.1.2.3. Geste-écart et message vocal permanent

Le message secondaire (le style vocal et le message inconscient ou préconscient qu'il contient) se transmettrait par le biais de gestes vocaux greffés sur le message primaire, linguistique (une séquence de sons qui représente une séquence de phonèmes). Fónagy désigne cette déformation sous le terme de « geste-écart » (1983 : 153) : il ne s'agit pas d'un geste en soi mais d'un geste virtuel, une reconstitution qui correspond à l'écart entre l'articulation idéale d'un son et sa réalisation concrète. Il bénéficie donc d'une relative indépendance par rapport aux restrictions phonétiques imposées par la langue. Une attitude agressive se manifestera par exemple par une articulation plus tendue que celle demandée usuellement pour un phonème donné, dans un contexte phonétique donné.

Un complexe de gestes-écarts vocaliques permettrait ainsi dans la communication quotidienne d'identifier certaines attitudes, émotives ou intellectuelles. Cependant, certains traits, certains

gestes vocaux qui habituellement dénotent une attitude (agressive par exemple, avec des accents plus fréquents et plus marqués, une contraction du pharynx et du larynx) peuvent devenir récurrents voire permanents dans la parole d'un individu, de telle sorte à ce qu'ils ne soient plus perçus comme des gestes phonatoires porteurs de messages mais plutôt comme une manière de parler individuelle. Ces gestes ne feraient alors plus l'objet d'une interprétation, mais ils se verraient directement rattachés à la personne du locuteur par son entourage, pour faire partie de son signalement (de la même manière que sa taille, son nom, sa couleur de cheveux, etc.). Fónagy fait remarquer que cela ne signifie pas pour autant qu'un geste vocal, invisibilisé de la sorte, soit vide de contenu. On pourrait ainsi considérer que la répétition constante d'un signe de détresse signale plutôt la présence d'un conflit irrésolu : « ce qui facilite l'isolement, la neutralisation du message vocal permanent, c'est le fait indéniable qu'il est a priori parfaitement détaché du contenu des paroles prononcées et indépendant de la situation concrète » (Fónagy 1983 : 155).

1.1.3. Pierre R. Léon : un modèle fonctionnel

C'est sous le terme de « phonostylistique » que Léon entreprend pour sa part l'étude de l'oralité envisagée sur le plan de l'expression vocale, avec pour ambition de créer un répertoire de phonostyles, des styles sonores « tels qu'ils sont perçus en tant que caractéristiques d'un individu (jeune, vieux, homme, femme), d'un groupe social (prolétaire, bourgeois), ou d'une circonstance particulière (discours politique, sermon) » (Léon 1993 : 3). C'est à ce dernier aspect qu'est le plus souvent accordée la priorité dans les études phonostylistiques.

La phonostylistique concerne l'étude de la parole (ou du discours), c'est-à-dire de l'usage particulier de la langue que fait un individu ou un groupe, par contraste avec l'étude du langage (la faculté de parler) ou de la langue (le système de signes vocaux dont on dispose pour communiquer au sein d'un même groupe social).

Elle s'intéresse aux variations phonostylistiques : l'ensemble des faits de parole actuels ou potentiels produisant un effet par rapport au discours attendu. Léon considère en effet que tout énoncé comporte des significations au-delà du sens véhiculé par les mots et par la syntaxe. Dans cette optique, on peut distinguer entre des signaux : volontaires et plus ou moins conscients, ils sont utilisés dans la parole pour influencer nos interlocuteurs ; et des indices : involontaires et généralement inconscients, ils permettent d'identifier l'âge, le sexe, la personnalité, l'humeur ou l'origine des locuteurs (Léon 1993 : 5-6).

Trois conditions qui permettent l'étude du style dans la parole sont mises en évidence. Tout d'abord, la perception d'un surplus d'information engendré par la variabilité phonique. Cette variation peut porter sur le matériau phonique en soi, la « substance » de l'expression, ou sur l'arrangement des sons employés, la « forme » de l'expression. L'articulation des consonnes et des voyelles, l'accentuation ou l'intonation peuvent se voir modifiées à des fins expressives : émotion, emphase, ironie. La deuxième condition réside dans le choix qu'offrent les signes du code sonore entre de multiples options, aussi bien au sein du répertoire des phonèmes que concernant la prosodie (accentuation, intonation, pauses, etc.). C'est en guise de troisième condition la redondance de la langue, pourvue d'une multitude de synonymes et d'équivalences lexicales, syntaxiques et phoniques, qui permet de préférer une variante à l'autre — ou d'en saturer l'énoncé (Léon 1993 : 7-9).

Léon remarque néanmoins que si la notion de choix, qui implique un effort plus ou moins conscient de la part du locuteur, est fondatrice, une série de manifestations inconscientes (traits de dialecte, sautes d'humeur, émotions, etc.) restent néanmoins tout à fait interprétables comme des faits de style par l'interlocuteur. On pourra ainsi qualifier un accent dialectal d'« agréable » ou de « déplaisant ». On resterait dans le domaine de la phonostylistique dans la mesure où c'est l'effet produit que l'on étudie, et non l'intention d'en produire un.

Dans les *Essais de phonostylistique* (Léon 1971) se trouve ainsi développé un modèle communicatif permettant de rendre compte des fonctions phonostylistiques. Le message y est considéré comme la résultante de deux types de fonctions. Les premières sont les fonctions dites « identificatrices », celles qui permettent d'identifier le sujet énonciateur, la plupart du temps à son insu. Elles comprennent d'une part les « indices sémiotiques » en lien avec l'état physiologique et psychologique du sujet, dénotant les émotions et le caractère, d'autre part les « indices linguistiques » qui connotent son appartenance à un dialecte, un sociolecte, un idiolecte. Les secondes sont les fonctions dites « impressives », résultant d'une volonté, consciente ou non, de produire un effet sur le récepteur, de « l'impressionner ». Elles se constituent de signaux stylistiques dénotant des attitudes qui varient en fonction des circonstances : le statut du récepteur, le contexte social, la représentativité professionnelle du locuteur. « Ces signaux, proprement phonostylistiques, sont bien codés et donc plus faciles à décoder que les indices qui comportent toujours une grande part d'interprétation subjective de la part du récepteur. » (Léon 1993 : 21)

Émetteur → <i>fonctions identificatrices</i>		Message : <i>résultante des 2 fonctions</i>	← Récepteur <i>fonctions impressives</i>
Indices sémiotiques (émotions, caractère)	Indices linguistiques (dialecte, sociolecte, idiolecte)	Modification de la fonction référentielle	Fonctions impressives Signaux stylistiques (variations : — situationnelle, — professionnelle, — sociale)

Figure 2. Schéma d'un modèle phonostylistique fonctionnel (Léon 1993 : 22)

Léon précise que si l'on s'en tient aux règles classiques de la rhétorique, qui n'accorde de valeur stylistique qu'à l'effet conscient, les seules fonctions propres à la phonostylistique sont celles qui concernent les signaux. Il se propose néanmoins d'étudier aussi bien les indices que les signaux : rien n'empêche pour lui d'analyser l'effet produit, même involontaire, l'important demeurant l'effet interprété par l'auditeur et non l'intention de l'émetteur : « Et qui peut savoir quand une marque cesse d'être indice pour devenir signal ? Quelle est la limite entre une colère réelle et une colère feinte ? » (Léon 1993 : 22)

Il élargit par là le champ d'études ouvert par Fónagy, qui s'est opposé explicitement à son modèle, ne concevant le style vocal que comme un effort volontaire et conscient :

La notion de style ne peut pas être réservée aux spécialistes dont c'est le métier de faire du style, les écrivains et les acteurs. Le pasteur qui prend une voix douce, l'orateur dont l'accentuation devient emphatique, le professeur qui se met en colère, n'ont peut-être aucune intention et aucune conscience de se mettre en représentation. Néanmoins, pour autant que les signes de leur discours produisent un effet, ils entrent dans un modèle sémiotique d'analyse phonostylistique (Léon 1993 : 23).

La conception de Léon, plus large, ne tient cependant pas compte des motivations de l'effet produit (Fagyal et Morel 1996 : 16).

1.1.4. Perspective(s) actuelle(s)

1.1.4.1. Approche qualitative et approche quantitative

Deux approches différentes distinguent les études prosodiques sur les styles de parole. La première consiste en la description de phonostyles d'une manière qualitative, telle que la mènent Fónagy⁴ et Léon, « en faisant ressortir telle particularité (allongement de la syllabe pénultième de groupe intonatif, présence d'une certaine courbe mélodique, etc.) associée à tel type de locuteur / situation de parole » (Goldman, Auchlin et Simon 2011 : 208). Léon montre ainsi que l'accent méridional se caractériserait d'un point de vue mélodique par une montée sur la syllabe tonique précédant un E caduc prononcé (1993 : 224). Fónagy caractérise en quelques traits le style vocal du « mari célibataire » interprété par Michael Lonsdale dans *Appelez-moi Rose* de Youri : la réduction de l'intervalle du mouvement tonal dans la plupart des phrases, par exemple, reflèterait une attitude raide, une volonté de se maîtriser (Fónagy 1983 : 172). Cette approche fournit plutôt des descriptions exhaustives d'un style de parole typé⁵ (Goldman et al. 2011 : 209).

Parallèlement, une seconde approche que l'on pourrait qualifier de « quantitative » est illustrée par « une tradition d'études qui visent à comparer, souvent deux à deux et de manière partiellement automatisée, des échantillons de parole représentatifs de genres pour voir selon quels indicateurs prosodiques ils divergent de manière significative » (Goldman et al. 2011 : 208). Ces études fournissent de la sorte « des informations sur des paramètres prosodiques qui varient de manière systématique selon le style, la notion de style étant souvent réduite à une opposition entre deux styles (genres), typiquement entre parole lue et parole spontanée ou entre style formel et style informel » (Goldman et al. 2011 : 209).

Hirschberg (2000) par exemple examine dans une étude l'importance des disfluences, du débit de parole, de la durée pausale, des contours intonatifs et du registre mélodique en tant qu'indicateurs qui différencieraient systématiquement entre un type de discours (« speech type ») lu ou spontané. Cette étude se base sur des données issues de trois études de corpus en anglais américain, qui utilisent toutes de la parole de laboratoire variant le long du continuum lu/spontané (de sujets qui génèrent de la parole en réalisant une tâche qui leur a été spécifiée, à d'autres qui lisent des transcriptions de leur propre parole spontanée, ou des phrases préparées par d'autres). Llisterra (1992) a mené un important travail de synthèse dans lequel il répertorie et il compare les résultats de nombreuses études au sujet des corrélats phonétiques, phonologiques et prosodiques (à un niveau segmental et suprasegmental, en passant par la qualité de la voix) de différents styles de parole.

Ces deux approches qualitative et quantitative nous semblent plutôt complémentaires qu'antagonistes, dans la mesure où une approche quantitative pourrait ensuite déboucher sur des descriptions phonostylistiques plus approfondies. Inversement, Goldman et al. précisent

⁴ Fónagy montre cependant de manière précurseuse une volonté de méthode expérimentale quantifiée : des mesures systématiques sont prises et présentées dans ses études, même si les échantillons ne sont pas toujours nombreux et longs.

⁵ C'est-à-dire d'un « genre ». Cf. 1.1.4.2. Phonostyle et phonogène

que « des description très fines et détaillées ont été produites [par les approches qualitatives], qui forment de bonnes sources d'hypothèses [pour les études quantitatives] » (2011 : 208).

1.1.4.2. Phonostyle et phonogène

Goldman et al. (2011) distinguent les « styles » des « genres » de paroles, qui se voient régulièrement amalgamés dans la littérature. Le genre consisterait en une classification préétablie, un ensemble d'attentes normatives qui se base sur le type d'activité de parole et les circonstances de sa production (sermon, discours politique, journal parlé, etc.), tandis que le style correspond à un ensemble de propriétés d'un échantillon de parole donné, qui relève d'un genre donné et le reflète plus ou moins — de la sorte, le genre suggère un style, et l'étude du style permet de reconfigurer le genre : « méthodologiquement, on étudie un phonogène lorsqu'on regroupe des échantillons de parole selon leurs conditions de production (par genre) et qu'on étudie le profil prosodique commun (moyen) ; et l'on étudie un phonostyle, singulier ou prototypique, si l'on étudie les échantillons et qu'on les groupe selon leurs propriétés, communes ou distinctives » (Goldman et al. 2011 : 208).

Lorsque nous étudions « la lecture publique que font les auteurs de leurs propres œuvres », nous n'étudions donc pas « un phonostyle », mais une simple situation de communication. Si nous considérons que celle-ci possédait a priori une cohérence du point de vue prosodique, et que nous en décrivions le profil moyen, nous étudierions un phonogène. Dans ce travail, nous sélectionnons des échantillons représentatifs d'une situation de communication, la lecture à voix haute par des écrivains, pour déterminer ensuite si celle-ci révèle un ou plusieurs phonostyles, individuels ou partagés par un certain nombre d'échantillons.

En effet, on ne peut pas s'attendre à ce que des échantillons qui relèvent d'une même situation de communication présentent forcément des caractéristiques prosodiques homogènes. Dans une étude sur les styles de parole en français, Simon, Auchlin, Avanzi et Goldman (2010) tentent ainsi de découvrir si certains paramètres prosodiques (débit, intonation, accents, etc.) varient systématiquement en fonction de facteurs situationnels, et si cette variation permet de définir des phonostyles spécifiques. Leur étude se base sur un corpus assez conséquent, qui comprend 70 minutes de paroles distribuées selon sept activités de communication (journal parlé, lecture, allocution politique, conférence universitaire, interview radio, demande d'itinéraire, récit conversationnel). L'étude permet de remarquer que dans certaines activités (trois d'entre elles en particulier : la parole des journalistes radio, la lecture à voix haute et les discours politiques), les échantillons présentent un comportement prosodique assez homogène (au niveau du rythme, de la mélodicité, des proéminences, des hésitations), ainsi que des valeurs prosodiques très marquées (un taux d'articulation très élevé par exemple) qui les distinguent fortement des autres styles⁶. Les auteurs en concluent qu'il s'agit de styles assez normés et stabilisés dans les pratiques, qui induisent des comportements vocaux stéréotypés, particulièrement repérables (on pourrait ainsi les considérer comme des « genres » de discours). Ils montrent ensuite que les autres styles du corpus ont un comportement à la fois moins homogène (qui présente davantage de variation entre les locuteurs au sein d'un même style), et assorti à des valeurs prosodiques non spécifiques, qui n'ont pas d'effet distinctif. Il s'avère en revanche l'on peut établir une forte

⁶ « Pour des raisons pratiques, nous appelons désormais « styles » les types de production langagière qui correspondent aux sept situations de communication représentées dans notre corpus, sans présumer de leur spécificité. » (Simon et al. 2010 : 74)

corrélation entre certaines variations prosodiques et des dimensions particulières de la situation de la communication (caractère formel ou informel, public ou privé, discours préparé ou non), d'où l'intérêt d'une description plus approfondie de celle-ci.

1.1.4.3. Indicateurs prosodiques et facteurs situationnels

En synthèse, « affirmer qu'un locuteur varie sa manière de parler en fonction de la situation de communication suppose qu'on établisse un lien entre facteurs de la situation et indicateurs prosodiques » (Simon et al. 2010 : 78).

Les éléments essentiels de la prosodie sont la hauteur (Hz), la durée (s) et l'intensité (dB), paramètres dont la combinaison et les variations déterminent le rythme, l'accentuation et l'intonation d'un énoncé, lui conférant par là un profil prosodique spécifique. La prosodie relève du domaine suprasegmental, c'est-à-dire qu'elle porte sur des portions de parole supérieures au phonème. La liste des paramètres observables est conséquente⁷ : variables temporelles comme le taux d'articulation, le débit de parole et le débit d'articulation ; des variables mélodiques telles que l'étendue du registre et l'agitation mélodique ; ce qui relève de l'accentuation, comme la proportion de syllabes proéminentes ; ou encore les pauses pleines, marquant des hésitations. La qualité vocale et les variations segmentales, qui joueraient un rôle important, peuvent également être pris en compte pour étudier un phonostyle (Eskénazi d'après Simon et al. 2010 : 79) ; une étude prosodique telle que nous la menons au chapitre 5 ne recouvre pas, par exemple, les paramètres acoustiques étudiés par Fónagy qui permettent de définir une voix « étranglée », ou la réalisation particulière d'un phonème (comme l'allongement d'une voyelle : /a:/).

Le développement de logiciels libres de traitement de la parole tels que Praat (Boersma et Weeninck 2020) permet de systématiser les analyses effectuées sur les échantillons de parole et de mener des études sur des corpus de plus grande ampleur. Un corpus de parole se présente généralement sous la forme de fichiers sonores auxquels sont associés des fichiers d'annotation, et des métadonnées. Praat est conçu pour manipuler et analyser des échantillons de parole, visualiser le signal, et produire des graphiques. Depuis sa création, le logiciel s'est vu complété de différentes extensions développées pour les besoins de la recherche. Une représentation perceptive de la variation mélodique peut par exemple être générée avec le système de stylisation Prosogramme (Mertens 2020). Des rapports prosodiques globaux plus ou moins détaillés selon la richesse des annotations, qui fournissent une série de mesures calculées automatiquement (nombre de syllabes, étendue de la fréquence fondamentale, proportions de tons statiques et dynamiques, intensité moyenne dans les noyaux syllabiques, etc.) peuvent également être obtenus avec l'outil ProsoReport (Goldman, Auchlin, Avanzi et Simon 2008 ; Goldman et Simon 2020)⁸, initialement développé sous le nom de « Phonostylographe » (Goldman, Auchlin, Simon et Avanzi 2007).

En ce qui concerne les facteurs de la situation, à la suite de Simon et al. (2010), nous retenons pour notre étude le modèle conceptionnel (Koch et Oesterreicher 2001), qui se propose, sur

⁷ Pour une recension exhaustive des paramètres prosodiques, Simon et al. (2010) renvoient vers Llisterri (1992) et Hirschberg (2000). Voir également Goldman et al. 2007 : 224-226.

⁸ ProsoReport est intégré à la ProsoBox, une collection d'outils à activer successivement afin d'obtenir le rapport prosodique : stylisation de la f₀, segmentation automatique du son en segments de parole (« speech segments »), détection automatique des syllabes proéminentes, et enfin rapport prosodique. L'extension se base notamment sur Prosogramme (Mertens 2020).

base d'une dizaine de critères, de « caractériser le comportement communicatif des interlocuteurs par rapport aux déterminants situationnels et contextuels » (2001 : 586).⁹

1.1.4.4. Une critique des études de la variation stylistique (Candea 2014)

À la croisée de la sociophonétique et de la phonostylistique, disciplines proches par leurs méthodes et leur objet d'étude¹⁰, Candea propose une critique intéressante des approches de la variation stylistique :

[...] au sujet de l'étude des variations stylistiques des locuteurs jouissant d'un grand prestige social, les sociolinguistes sont au contraire plutôt en retrait par rapport à l'opinion profane. La richesse foisonnante des hypothèses et nuances produites, après seulement quelques secondes de parole de deux journalistes et d'une actrice, par les auditeurs sollicités dans mon test de perception, contraste de manière saisissante avec la simplicité des catégories que nous, sociolinguistes en particulier sociophonéticiens, mobilisons généralement pour rendre compte des variations stylistiques, comme par exemple « lecture / entretien formel / conversation / interview politique », etc. La place importante accordée à la capacité des personnes écoutées pour agir subtilement sur autrui à travers la prononciation, construire une situation par la parole, marquer leur subjectivité, se distinguer, jouer avec le langage, s'oppose aux analyses en sociophonétique où nous parlons plutôt d'influence *de la situation* et de variation diaphasique, laissant peu de place à l'agentivité. Or, celle-ci s'invite parfois de manière imprévue même dans les études variationnistes classiques fondées sur des données sollicitées dans des situations standardisées. Par exemple, Hansen (2000) montre comment une simple tâche de lecture, présentée de manière identique à plusieurs personnes sollicitées, est investie différemment selon leurs niveaux de littéracie (bien que ce ne soit pas l'objectif premier de son étude). [...] Ces observations sur la richesse de la variation stylistique remettent fortement en question l'hypothèse encore fort répandue selon laquelle il suffirait de donner le même texte et la même consigne à des personnes différentes pour obtenir « la même situation » (Candea 2014 : 57- 58).

Elle insiste sur l'importance de l'agentivité dans la variation stylistique : les locuteurs jouissant d'un grand prestige social, en particulier, seraient perçus intuitivement par des locuteurs « profanes » comme plus à même de faire usage de la langue pour y marquer leur subjectivité, agir sur l'autre ou encore construire la situation de communication. Une telle réflexion concerne de près notre étude, basée sur un corpus de productions orales qui proviennent d'écrivains, donc des locuteurs dotés a priori d'un haut niveau de compétence et qui jouissent d'un certain prestige social. Cet aspect est souvent négligé par les spécialistes, qui accordent une influence prépondérante à la situation de communication elle-même. Celle-ci se résumerait souvent à des catégories stéréotypées telles que « lecture / entretien formel / conversation ».

Candea poursuit sa critique et ajoute au sujet de ces catégories :

[...] il serait grand temps de dépasser les pré-catégories de genres discursifs trop simplifiant [*sic*], trop vagues et trop peu nombreux pour affiner les analyses, en tirant profit des approches situées, ethnographiques et interactionnistes, complémentaires de l'approche par corrélations quantitatives. Cela ouvrirait un véritable chantier de réflexion sur la comparabilité des données (Candea 2014 : 59).

⁹ Cf. 2.2.1. Plan conceptionnel : immédiat et distance communicative (Koch et Oesterreicher 2001)

¹⁰ « En sociophonétique, comme en sociolinguistique, on cherche à établir des corrélations entre paramètres sociaux (âge, sexe, dialecte, sociolecte) et des variables linguistiques (variantes phonématiques, prosodiques, etc.). » (Léon 1993 : 94) Les deux disciplines semblent d'ailleurs se confondre dans les travaux de certains chercheurs : selon Boula de Mareüil, « les deux termes peuvent presque être considérés comme interchangeables, à l'intérieur plus largement de la linguistique variationniste » (2014 : 14). Pour approfondir les liens entre phonétique, sociolinguistique et sociophonétique, voir Candea et Trimaille (2015).

On pourrait tenter de répondre à cette critique en produisant une description plus approfondie de la situation de la communication, sans nécessairement chercher à la faire rentrer dans des catégories ou des oppositions prédéfinies (d'un point de vue théorique, l'aller-retour phonostyle-phonogénre semble répondre au moins en partie à cette critique), qui inclurait également les questions liées au locuteur, à l'émetteur du message (telles que son statut social ou son niveau de compétence), ainsi que les questions liées à la réception (en décrivant par exemple le profil ou les attentes de l'interlocuteur). Les modèles de classification des styles fournissent néanmoins des canevas utiles pour cette description, et en particulier le modèle de Koch & Oesterreicher, qui est assez étayé.

Elle précise, concernant les productions des locuteurs moins valorisés socialement :

[...] il serait nécessaire d'élargir et de multiplier les études portant véritablement sur la variation stylistique des locuteurs peu valorisés socialement, et veiller à poser le même type de questions sur les marqueurs sociolinguistiques valorisants et stigmatisants. Cela diminuerait le poids des stéréotypes sociaux qui nous incitent à réserver involontairement aux écrivains et aux personnages ayant une grande notoriété les questionnements stylistiques (voir Fagyal, 1995 sur Marguerite Duras), et aux groupes minorés les questionnements sur l'effet des langues en contact et des propriétés articulatoires des sons [...]. Cela permettrait de compléter les descriptions trop éparses et parcellaires sur les capacités de variation stylistique chez des personnes réputées peu habiles dans le maniement de la langue (Candea 2014 : 59).

Si les études stylistiques au sens large sont légion, force est de constater qu'il existe en réalité assez peu d'études phonostylistiques portant sur les productions des écrivains, encore moins concernant la lecture de textes en prose, et que le travail de Fagyal constitue une exception dans le domaine.

Candea conclut en ajoutant que « dans le sillage des hypothèses de Fónagy (1983) sur l'iconicité relativement stable de certains gestes articulatoires, il serait possible d'approfondir la complexité des relations entre ces éventuelles iconicités ou motivations articulatoires, les conventions sociales et la créativité stylistique individuelle » (Candea 2014 : 59).

1.2. La lecture publique par les écrivains : point de vue ethnographique

Nous introduisons dans cette partie certains aspects ethnographiques et littéraires de la lecture à voix haute par les écrivains, suivant la critique de Candea (2014), ce qui nous fournira un matériel plus riche quand il s'agira de mettre en relation la situation de communication avec les paramètres prosodiques observés.

Dans un premier point, nous mettons en évidence l'engouement renouvelé pour les pratiques de lecture à voix haute de texte littéraires. Nous distinguons ensuite les principales formes et fonctions actuelles de la lecture publique par les écrivains. Un dernier point est consacré à la réception des œuvres oralisées, qui offrent au public une expérience de l'écoute à mi-chemin entre intimité et partage.

1.2.1. Un engouement renouvelé

Ce que l'on peut appeler « lecture à voix haute » regroupe une diversité de pratiques : lecture pour soi-même, lecture pour quelqu'un d'autre, lecture en public, lecture d'un texte directement par l'auteur, par un lecteur, etc (Godin 2015). Son usage remonte à l'Antiquité, où elle était d'ailleurs le mode de lecture dominant. En Grèce antique puis à l'époque romaine, des écrivains

lisaient publiquement leurs œuvres afin de les faire connaître. Des *recitationes*, des lectures à voix haute devant un petit parterre d'homme lettrés, étaient organisées par des protecteurs ayant coutume de soutenir l'activité des poètes et des écrivains ; l'exemple le plus cité est certainement celui de Virgile, soutenu par Mécène à l'époque augustéenne. Ce n'est qu'au IX^e siècle que la lecture silencieuse commence à se répandre, dans les monastères entre autres, avant de se généraliser. Au Moyen-Âge, la littérature se transmet principalement sous forme orale, diffusée par les troubadours et les trouvères (et les contes des jongleurs). La lecture à voix haute se perpétue néanmoins au sein de l'élite, où l'on pratique la lecture en petit comité familial et dans les salons littéraires. Le XIX^e siècle est un âge d'or pour la lecture faite par les auteurs – Jan Baetens, qui a consacré un essai à la lecture à voix haute (« À voix haute. Poésie et lecture publique », 2016), distingue les lectures faites alors par les écrivains dans les cénacles devant un petit parterre de pairs¹¹, et les lectures publiques en tant que telles. Par ailleurs, la population analphabète est à l'époque conséquente, et le livre n'est parfois accessible que par le biais d'un lecteur à voix haute (Godin 2015 : 2).

La plupart des travaux sur lesquels nous nous basons pour proposer cet aperçu l'épinglent : la lecture publique de textes littéraires est une pratique qui connaît un engouement renouvelé depuis quelques années en France et plus généralement, dans le champ littéraire francophone. Ces lectures prennent place dans des lieux variés : centres culturels, bibliothèques, librairies, lectures organisées dans le cadre de colloques et de conférences universitaires, etc. On observe également un foisonnement des festivals littéraires dans lesquels auteurs et comédiens mettent les textes en voix, avec par exemple en Belgique le « Marathon des mots » bruxellois (calqué sur l'évènement toulousain du même nom), ou « L'Intime festival » de Namur, parrainé par Benoît Poelvoorde, qui en partant de l'intime, se propose depuis 2013 de réunir durant trois jours écrivains et acteurs médiatiques pour des lectures, entretiens et autres rencontres autour du livre. De nombreux auteurs contemporains accordent par ailleurs une attention particulière à l'oralisation de leurs textes (pensons aux lectures-performances de Vincent Tholomé ou de Laurence Vieille, pour ne citer qu'eux).

1.2.2. Formes et fonctions actuelles de la lecture publique par les écrivains

L'offre de lectures publiques actuelle regroupe trois catégories de lecteurs : les écrivains, les comédiens et les lecteurs professionnels ou amateurs. Selon Danieau-Kleman (2018 : 111-113), ce qui distingue les lectures réalisées par des écrivains, c'est le rapport au texte : leur posture de lecteur est liée à leur travail d'écriture. Elle en constitue une continuation, dans la mesure où l'auteur est amené à poser un second regard, critique, sur œuvre et parfois à improviser dessus, à la ré-écrire.¹² Cette lecture est également un objet à part entière : le public se déplace pour profiter d'une version sonore et éphémère de l'œuvre.¹³

¹¹ Qui ont été étudiées par Glinoyer et Laisney (2013). Voir également Laisney (2017).

¹² Cf. Chapitre 4. Étude des divergences linguistiques entre romans et lectures publiques

¹³ Cette version possède un caractère singulier et unique qui est lié notamment à sa réalisation médiatique : le temps de la lecture oralisée n'advient qu'une fois, et il ne sera ensuite accessible qu'au travers des enregistrements, qui constituent un objet distinct de la performance elle-même. En effet, la lecture une fois proférée n'admet pas que l'on revienne dessus pour la corriger, ce qui est le propre du code phonique (Mahrer 2014), face à un roman que l'auteur pourra remanier selon son bon vouloir. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces considérations au chapitre 4, en analysant les divergences entre un corpus de lectures publiques par des écrivains et les romans qui les ont précédées.

Danieau-Kleman (2018 : 111-113) opère une distinction entre deux situations de lectures faites par des écrivains : il y a d'une part celles qui accompagnent un entretien, les plus nombreuses, souvent complétées d'une séance de dédicaces et généralement données dans des librairies pendant les campagnes promotionnelles des ouvrages. Pour certains auteurs, se relire en public ferait ainsi partie du travail de l'écrivain, des tâches liées à la diffusion du livre. D'autre part, on trouverait celles qui sont dissociées de toute démarche promotionnelle et qui constituent des prestations de lecture en tant que telles, comme un prolongement de l'écriture, dans un objectif artistique plus que promotionnel : celles qui sont données dans des théâtres par exemple, sans entretien et sans échange avec la salle.

La littérature est donnée sur scène pour ainsi dire dans la nudité du souffle. Et quand ces mêmes écrivains donnent des entretiens, par exemple à des revues, ils ne parlent pas particulièrement, ou pas du tout, de ces prestations de lecture en tant que telles. On a vraiment l'impression que pour eux, lire devant un public (parfois devant des salles combles) des morceaux d'un de leur livre va de soi : se relire en public serait un prolongement de l'écriture (Danieau-Kleman 2018 : 112).

Il existe encore nombre d'autres façons d'envisager à lecture à voix haute. Danieau-Kleman aborde notamment la lecture comme engagement, celle que le poète et dramaturge français Jean-Pierre Siméon qualifie de « lecture militante » et qui viserait à « convaincre celui à qui on lit qu'il faut lire » (Siméon d'après Danieau-Kleman : 113), évoquant notamment Vladimir Maïakovski, poète soviétique qui allait lire dans les usines, appelant à l'éveil de la conscience.

1.2.3. Réception des œuvres oralisées : le public et l'expérience de l'écoute

Godin (2015 : 8) relève qu'aucune étude belge n'a été menée afin de déterminer quel était le public des lectures à voix haute. On peut néanmoins affirmer selon elle qu'il s'agit d'un public régulier et averti, mais également diversifié, habitué à fréquenter l'espace dans lequel se déroule la lecture (bibliothèque, théâtre, librairie, etc.), à la recherche de ce type d'évènements.

Martine Burgos (2011) a interrogé pour sa part le public du festival *Lire et dire* en Auvergne, qui attire un public d'environ 400 personnes. Elle observe que le public en question est assez homogène et principalement constitué de personnes travaillant dans des métiers « en rapport avec la gestion des affaires humaines » (Burgos citée par Danieau-Kleman 2018 : 118) : enseignants, bibliothécaires, professionnels de la santé et du social. Ils appartiennent en grande majorité aux classes moyennes ou favorisées. Il s'agit d'un public habitué à fréquenter bien plus que la moyenne librairies, bibliothèques et autres évènements littéraires. Si ce public demeure celui d'un évènement spécifique, il peut néanmoins donner des indications quant au profil habituel des spectateurs d'une lecture publique.

En étudiant la lecture publique faite par des conteurs, des bibliothécaires ou des comédiens, dans des lieux comme les médiathèques et les festivals littéraires, Dheur (2017) constate qu'il s'agit d'une activité à finalité socialisante qui posséderait des aspects solennels, voire religieux (au sens latin de *religare*, « relier »). Une dimension de convivialité, de partage, et même de « communion », qui évoque l'aspect religieux mis en évidence par Dheur, est également relevée par Martine Burgos (2011), qui a interrogé pour sa part le public d'un festival – et non ceux qui lisent. La dimension de plaisir semble évoquée à l'unanimité par les spectateurs interrogés.

On pourrait également envisager qu'il existe, au-delà de l'aspect solennel et religieux, une relation potentiellement « sacralisante » vis-à-vis du texte ainsi matérialisé à l'oral, voire même vis-à-vis de son lecteur, en particulier lorsqu'il s'agit de l'auteur lui-même. Burgos (2011)

relève ainsi que transmettre oralement un texte écrit, et donc lui donner forme, peut constituer une manière d'exercer une violente forme de pouvoir symbolique sur le texte et sur le public, en reproduisant par là le rapport autoritaire de transmission des textes sur un mode sacré ou canonique initié du temps où l'apprentissage de l'écriture était l'apanage d'une minorité privilégiée. Contre cette tentation autoritaire, tout l'enjeu d'une lecture à voix haute consisterait à respecter et à préserver la liberté interprétative du spectateur (Martine Burgos citée par Danieau-Kleman 2018 : 118).

On trouve une réflexion similaire chez Godin (2015) :

Quand les auteurs lisent leurs propres textes, la réaction de l'auditeur peut être double suivant ses goûts et ses attentes personnels. Soit on aime ressentir le texte à travers la sensibilité de l'auteur, qui nous ouvre une porte vers sa vérité. Soit on n'apprécie que moyennement l'éloignement à notre propre interprétation [*sic*], cette impossibilité de construire le texte pour nous-mêmes (Godin 2015 : 6).

Les études didactiques sur la poésie soulèvent une dimension intéressante de la réception, lorsqu'elles mettent en avant l'investissement du sujet, lecteur ou auditeur, qui appréhende un corpus poétique. La lecture de poèmes activerait un processus narcissique qui amène le lecteur à se reconnaître dans ce qu'il lit, « souvent en adaptant le sens afin qu'il corresponde justement à des expériences personnelles susceptibles d'être largement partagées » (Émery-Bruneau et Brunel 2016). Dheur également évoque une expérience de « don/contre-don » avec les auditeurs, dans laquelle le lecteur exprimerait par la voix une « présentation subjectivée, incarnée et poétique du monde » (2017 : 144). La notion « d'activité fictionnalisante du lecteur » a été proposée par Langlade et Fourtanier (2007) pour rendre compte de ce type de processus ; Émery-Bruneau et Brunel (2016) proposent de l'élargir à la réception de la poésie orale, oralisée et performée — et le même rapprochement nous semble applicable plus largement à la réception d'œuvres littéraires oralisées et performées, qui inclurait également le type de productions que nous étudions ici, des lectures publiques de textes romanesques. Tout comme la mise en voix de textes poétiques (voire littéraires) permettrait au lecteur d'exprimer sa singularité en tant que « sujet », le spectateur affecté par le texte serait amené à s'y reconnaître et à en reconfigurer le sens pour se l'approprier.

Dans les deux postures, de production ou de réception, on observe la réalisation de processus de *concrétisation imageante*, c'est-à-dire le développement d'images mentales en complément de l'œuvre qui sont suscitées au moment de l'oralisation du poème ou de sa performance. Se réalisent également des processus de *cohérence mimétique*, c'est-à-dire de constitution de sens que le sujet donne au texte du poème et à son oralisation ou sa performance, soit un sens reconstruit à partir de son expérience du monde et fondé sur des mécanismes de mimétisme (par exemple, le sujet peut chercher à reproduire la voix intérieure qui l'habite lors de sa lecture silencieuse ou encore à reproduire une performance à la manière de tel slameur ou de tel poète). Enfin, s'opèrent des processus d'*activation fantasmatique*, c'est-à-dire de fascinations, de répulsions, de dégouts, etc. à l'égard d'éléments dits ou entendus (Émery-Bruneau et Brunel 2016 : 192, qui appuient cette argumentation sur le modèle de Langlade et Fourtanier 2007).

La réception des œuvres littéraires que nous étudions, lues, jouées ou performées devant un public semble donc induire en tant que spectateur une relation à l'œuvre qui est à la fois une expérience intime et collective. Le lecteur peut être amené à se retrouver lui-même, à introspecter et à développer une interprétation personnelle de l'œuvre, et il le fait dans un cadre social, où cette expérience est partagée avec le reste du public.

Pour Godin (2015), le silence de l'écoute joue un rôle important dans cette double relation de retrouvailles avec soi-même et de partage :

La lecture à voix haute induit un silence d'écoute. Lors d'une lecture publique à voix haute, en général, le public se tait. Il est prêt à recevoir ce qui va être dit. Ce silence artificiel favorise, paradoxalement, les retrouvailles avec soi-même, ce qui est de plus en plus rare dans notre société faite de bruits et de distractions. Par l'intermédiaire de la voix d'un autre, on peut ainsi retrouver un moment d'intimité, mais aussi des sensations liées à son propre imaginaire en apnée. L'écoute collective permet de retrouver une connexion avec les autres, une sociabilité liée au monde de la littérature. Elle met l'accent sur l'importance de l'échange et de la découverte. Les gens aiment se retrouver ensemble et partager leurs expériences de lecture (Godin 2015 : 9-10).

CHAPITRE 2. ÉTABLISSEMENT D'UN CORPUS EN TROIS PARTIES : LECTURES PUBLIQUES PAR DES ÉCRIVAINS, LECTURES NEUTRES ET EXTRAITS DE ROMANS

Nous décrivons dans ce chapitre le corpus sur lequel s'appuie la réflexion menée dans la suite de ce travail, et qui fournit matière aux études empiriques présentées en quatrième et en cinquième parties. Nous présentons tout d'abord la source dont nous avons tiré les lectures analysées, la scène littéraire de la Maison de la Poésie de Paris, avant de détailler la composition de nos trois sous-ensembles de données : extraits de lectures publiques réalisées par des auteurs (corpus-LP), corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN) et extraits de romans correspondant aux passages lus (corpus écrit). Nous caractérisons ensuite d'après Koch et Oesterreicher (2001) les différentes dimensions de la situation de communication propre à chacun de ces sous-ensembles.

2.1. Description du corpus

2.1.1. La Maison de la Poésie de Paris, scène littéraire

Les extraits de notre corpus proviennent d'événements publics organisés à la Maison de la Poésie de Paris, dont la « scène littéraire » accueille de manière permanente des écrivains, et qui met régulièrement à disposition sur sa chaîne YouTube¹⁴ une partie de ces événements filmés. La localisation de cette scène contribue certainement à en faire un lieu de rencontre littéraire doté d'un certain capital symbolique. Une description du projet disponible sur le site officiel¹⁵ présente l'institution comme « un lieu dédié aux auteurs, à la littérature et à son actualité » avec un « projet centré sur la lecture et ses hybridations fertiles » dans l'objectif de « transmettre la littérature dans toute sa diversité, de renforcer le désir de lecture et de stimuler la curiosité du public ». Le projet actuel serait né d'un triple constat : l'absence, tout d'abord, à Paris et ailleurs en France, d'un lieu permanent dédié aux auteurs et adapté en matière de rencontres publiques (lectures, performances, débats, etc.). Un essor, ensuite, de formes d'expression nouvelles marquant la littérature depuis une quinzaine d'années (avec des lectures faites par des auteurs et par des comédiens, ou des œuvres hybrides croisant le texte et d'autres formes de création). Enfin, une évolution de la scène littéraire : autrefois réservée à la poésie sous ses formes sonores, elle s'ouvre désormais à tous les genres littéraires et à toutes les catégories d'auteurs. On assisterait ainsi à l'émergence d'une nouvelle génération d'événements littéraires, encore peu décrits dans les études.

En ce qui concerne le public, cet espace culturel dont les objectifs semblent avoir été récemment redéfinis affiche plutôt une volonté de démocratiser l'accès à ses activités :

Renouveler le fonctionnement de la Maison de la Poésie donne l'occasion de prendre en compte ce nouveau type de médiation entre le texte et le public et de faire émerger un lieu qui incarne un état d'esprit nouveau à l'égard d'un domaine littéraire trop souvent perçu comme élitiste et réservé à un public âgé ou lettré. Un lieu ouvert, vivant et foisonnant proche de l'esprit des « scènes de musiques actuelles », dont le programme se renouvelle chaque jour ou presque, développant une convivialité et une aisance d'accès propres aux lieux musicaux. Le lieu de la « littérature live » qui sache aussi

¹⁴ Chaîne Youtube de la Maison de la Poésie de Paris : <https://www.youtube.com/user/MaisondelaPoesie> (page consultée le 07 août 2020).

¹⁵ « Le projet », sur le site de la Maison de la Poésie de Paris : <https://www.maisondelapoesieparis.com/la-maison/un-nouveau-projet/> (page consultée le 22 juin 2020).

bien s'adresser à ceux qui ont toujours un livre en poche qu'à ceux qui découvriront le texte porté autrement, par la scène, la voix, la musique, l'image, l'écran...

La constitution d'un corpus écrit comporte des enjeux définitoires implicites. Le choix de cette source se motive par son accessibilité et par la tentative de constituer un échantillon sinon exhaustif, ce qui relève de l'impossible, au moins représentatif de ce que l'on pourrait appeler aujourd'hui une « lecture publique ». Nous avons choisi de nous focaliser sur des œuvres de narration qui relèvent du genre du roman. Afin que l'on puisse parler d'une « lecture publique », nous avons au départ établi que la lecture devait nécessairement se baser sur un roman publié et qu'il devait y avoir eu présence d'un public lors de celle-ci.

Il est intéressant de mentionner que la Maison de la Poésie ne classe pas ces lectures sous l'étiquette de « lecture publique » comme s'il s'agissait d'un genre littéraire défini, mais qu'elle annonce ces performances sous une multitude d'intitulés, constituant autant de brèves descriptions : « lecture par l'auteur(e) » semble le plus fréquent, mais sont également employées les expressions « lecture musicale » ou encore « concert littéraire » lorsque la performance s'accompagne de musique. Ces lectures prennent des formes diverses et elles peuvent inclure de la musique, du chant et des effets sonores, ou même des projections vidéo, des éléments de décors, là où certains auteurs se contentent d'un micro et d'une table sur laquelle poser leur texte. La « lecture » annoncée comme telle, qu'elle soit réalisée par des auteurs ou par des comédiens, semble se constituer comme un spectacle à part entière, pourvu d'une mise en scène.

Ce type de représentations constitue l'essentiel de notre corpus. Elles correspondent, suivant la distinction établie par Danieau-Kleman (2018), à des prestations de lecture « en tant que telle », qui constituent un prolongement du travail d'écriture de l'auteur et dont l'objectif premier est artistique. Nous intégrons également deux échantillons de lectures filmées dans le cadre d'entretiens (les extraits concernés sont *Tout homme est une nuit* de Lydie Salvayre, et *Vernon Subutex* de Virginie Despentes) : il s'agit d'un type particulier de rencontres littéraires animées par un présentateur, en présence d'un public, dans lesquelles l'auteur est souvent amené à lire un extrait de son œuvre. Ce second type de lecture correspond en partie à celles que Danieau-Kleman décrit comme dotées d'une visée « promotionnelle », qui ont souvent lieu dans des librairies ; on peut également y trouver, en l'occurrence, un objectif intellectuel.

2.1.2. Description du corpus de lectures publiques (corpus-LP)

Le corpus se compose de deux ensembles d'enregistrements. Le premier et le principal (corpus-LP, tableau 1) compte dix extraits de lectures publiques de leurs propres œuvres par des auteurs. Notre étude porte exclusivement sur des productions d'écrivains francophones contemporains (les extraits retenus ont été enregistrés entre 2016 et 2019) ; la moitié d'entre eux sont de sexe féminin et l'autre de sexe masculin.

Lecture publique par les auteurs (corpus-LP)

Code	Auteur	Musicien(s)	Titre	Durée (avec musique)	Durée (voix uniquement)
LP1_AB	Adélaïde Bon	Thomas Boffelli	La petite fille sur la banquise	2 m 18 s	2 m 18 s
LP2_BB	Bertrand Belin	Thibault Frisoni	Littoral	2 m 44 s	2 m 44 s
LP3_CA	Christine Angot		Un tournant de la vie	3 m 28 s	3 m 28 s
LP4_ER	Éric Reinhardt	Mélodie Richard Marion Ralincourt	La chambre des époux	2 m 44 s	2 m 36 s
LP5_LL	Lola Lafon	Olivier Lambert Julien Rieu de Pey	Mercy, Mary, Patty	3 m 18 s	3 m 16 s
LP6_LS	Lydie Salvayre		Tout homme est une nuit	2 m 34 s	2 m 34 s
LP7_MB	Mathieu Brosseau	Olivier Mellano	Chaos	4 m 12 s	2 m 50 s
LP8_PQ	Pascal Quignard		Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française	2 m 23 s	2 m 23 s
LP9_SD	Samuel Doux	Mathieu Baillot	L'éternité de Xavier Dupont de Ligonès	3 m 04 s	2 m 53 s
LP10_VD	Virginie Despentes		Vernon Subutex 3	2 m 52 s	2 m 52 s
Durée totale				29 m 37 s	27 m 54 s

Tableau 1. Description du corpus de lectures publiques par les auteurs (corpus-LP)

Ces lectures publiques, pour la plupart offertes dans leur intégralité, présentent à l'origine une durée comprise entre 1h et 1h30. Pour les besoins de l'analyse, la durée des extraits sélectionnés varie de 2 à 4 minutes. Le découpage a été effectué par nos soins de manière « intuitive », sur base de l'écoute des extraits sonores, de manière à obtenir des séquences qui apparaissent cohérentes et partiellement autonomes au niveau discursif. Dans notre tentative de décrire un ou plusieurs styles vocaux, nous conservons uniquement les aspects sonores des enregistrements vidéo, en omettant les informations relatives au canal visuel.¹⁶

La durée totale du corpus ainsi constitué atteint 29m37s, ou 27m54s si l'on prend uniquement en compte le temps de parole de l'auteur. Une partie considérable des lectures s'accompagne en effet de musique ou d'effets sonores, qui forment partie intégrante de la performance. La musique se superpose par moments à la voix parlée de l'écrivain, ce qui n'impacte pas le temps de parole, mais certains des extraits se voient précédés ou prolongés d'une phrase musicale seule, ce qui modifie alors légèrement leur durée selon que l'on choisisse ou non de la conserver. Nous avons sélectionné des extraits dans lesquels cet accompagnement demeure partiel et/ou relativement discret, afin que les données restent exploitables sous Praat (la musique pourrait fausser le calcul par le logiciel de certains paramètres prosodiques tels que la hauteur mélodique).

On peut se demander dans quelle mesure ces extraits sont représentatifs d'une lecture dans sa totalité. D'un point de vue prosodique, si l'on admet que l'auteur possède un idiostyle qui marque l'ensemble de sa production artistique oralisée, au moins pour une période donnée de sa carrière¹⁷, de même que l'on peut étudier à l'écrit dans un roman le style spécifique à un auteur, il nous semble pertinent d'en sélectionner l'un ou l'autre passage et de le considérer comme représentatif de l'ensemble — même sans nécessairement tenter de déterminer les paramètres prosodiques qui permettraient de définir cet idiostyle. Il est d'ailleurs tout à fait perceptible à l'écoute des extraits, sans analyse préalable, que chacun des auteurs possède une

¹⁶ Il va de soi que pour proposer une description complète de la situation de communication, il faudrait également prendre en compte les aspects gestuels et la mise en scène, mais là n'est pas l'objectif de notre étude.

¹⁷ Cf. 3.1.2. Influence de l'idiostyle de l'auteur

« manière de s'exprimer » assez distinctive et toute personnelle, et que chaque performance du corpus-LP possède une cohérence stylistique propre (marquée par l'idiostyle de l'auteur donc, mais qui peut également dénoter la singularité de cette performance seule). La portée de nos résultats dépend néanmoins des questions de recherche et des méthodes utilisées. Si l'on se focalise sur l'expressivité ou l'émotivité, une performance qui dure plus d'une heure présente forcément une certaine hétérogénéité de ce point de vue. Lorsque cela s'avère nécessaire, nous prenons en compte la durée des extraits étudiés pour commenter la valeur relative de nos observations et de nos conclusions.

Il est également important de remarquer qu'en nous emparant, comme objet d'étude, de la lecture publique de romans par leurs auteurs, nous nous focalisons quasiment exclusivement sur des passages narratifs — il va de soi qu'un roman ne se constitue pas toujours en totalité de passages narratifs mais qu'il inclut souvent des passages dialogués. Neuf des dix extraits de lectures publiques que nous étudions sont presque entièrement narratifs (avec parfois de brèves interventions en discours direct) ; le dixième, issu de la lecture d'*Un tournant de la vie* par Christine Angot (LP3_CA), est entièrement dialogué, avec de rares incursions narratives.¹⁸ Ce choix répond à la volonté de sélectionner des passages représentatifs de l'ensemble de la lecture : dans le cas d'une lecture essentiellement narrative, nous avons sélectionné un passage narratif, et dans le cas d'une lecture plutôt dialoguée, ce qui est le cas chez Angot, nous avons choisi un extrait dialogué. Il semblerait donc, en première analyse, que les auteurs privilégient la lecture de passages narratifs lors de la lecture publique d'œuvres romanesques (ce qui indique peut-être également qu'en amont les romans contemporains privilégient plutôt la narration).¹⁹

2.1.2.1. Cas particulier : Pascal Quignard

Nous avons posé que nous retiendrions, afin de constituer notre corpus, des lectures d'un roman publié au préalable, et performées en présence d'un public. Concernant en particulier les lectures à visée artistique, nous avons vu que les frontières de ce qui, aujourd'hui, peut être appelé une « lecture publique » par un auteur se faisaient assez souples, avec notamment l'émergence de spectacles hybrides, mêlant voix parlée et musique, ou même vidéo. Ces « lectures » deviennent des performances à part entière, dotées d'une mise en scène, qui ont fait l'objet d'une préparation et qui parfois n'hésitent pas à adapter le texte original du roman publié : si certains auteurs se contentent de lire un extrait continu, d'autres interviennent dans le texte de leur roman et le modifient en vue de la performance.

Nous incluons dans ce corpus un extrait pour lequel le rapport au texte écrit, au roman publié, semble moins apparent : le « Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française » de Pascal Quignard. Il s'agit d'un texte inédit que l'auteur a écrit en vue de l'interpréter sur scène, mais qui entretient des liens thématiques étroits avec un de ses romans, « Les Larmes ». Le

¹⁸ Nous montrons dans l'analyse prosodique que cet extrait se différencie des autres au niveau de plusieurs indicateurs temporels (5.3.1.1. Paramètres temporels) et mélodiques (5.3.1.3. Paramètres mélodiques). Cf. Chapitre 5. Étude prosodique d'un corpus d'extraits de romans lus par leurs auteurs

¹⁹ De telles observations nécessiteraient pour être confirmées un examen approfondi de la performance dans son entièreté, et pour être généralisées de mener cette étude sur un corpus de plus grande ampleur ; elles constituent d'ailleurs des hypothèses intéressantes, mais que nous ne pouvons confirmer dans le cadre de ce travail. Le roman contemporain serait-il plutôt narratif ? L'auteur privilégierait-il effectivement lors d'une lecture publique de son œuvre les passages narratifs ? Pourquoi ? On pourrait également argumenter qu'au niveau des effets produits, cela entretient une certaine ambiguïté entre la personne de l'écrivain et l'instance qui assume la narration principale dans le roman (distinction qui a souvent été prise à cœur par les narratologues).

roman a été suggéré aux spectateurs de la performance de Quignard, sans plus d'explications. Lorsqu'on compare la performance au texte écrit, le travail de reformulation s'apparente à celui d'une réécriture.²⁰

On peut en effet se demander où se situe la frontière entre ce qu'on peut encore appeler une « lecture », une adaptation et ce qui constituerait plutôt une performance artistique indépendante du texte original. Où s'arrête la lecture, où commence l'adaptation, où a-t-on affaire à une œuvre à part entière qui n'a plus rien à voir avec le texte comme objet écrit ? Quand est-ce que la lecture comme performance prend le pas sur le texte écrit qui la supporte pour s'en émanciper totalement ? Puisque que les autres lectures entretiennent elles-mêmes différents degrés de liberté par rapport au texte publié, on pourrait envisager qu'il s'agit ici du même principe poussé à l'extrême, où l'on ne retrouve plus du texte original que des bribes, des syntagmes éparpillés et des motifs. Intégrer cette performance nous permet de prendre en compte cette interrogation littéraire sur les frontières de notre objet d'étude, ne fût-ce que pour la laisser ouverte et ne pas créer l'illusion d'une cohérence de genre, tout en analysant un échantillon qui échappe partiellement à nos critères de sélection, à des fins de comparaison prosodique. Sans se pencher sur la genèse de la performance et sur les rapports qu'elle entretient avec un texte publié, rien ne semble en effet distinguer à première vue la performance de Quignard des autres enregistrements de lectures publiques par des auteurs publiés sur YouTube par la Maison de la Poésie.²¹

2.1.3. Constitution d'un corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN)

Nous avons constitué, à côté du corpus de lectures publiques, un corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN, tableau 2). Celui-ci consiste en seconde lecture des textes du corpus-LP assumée par une seule et même locutrice. Nous émettons une réserve quant à la neutralité de ces échantillons dans la mesure où cela ne signifie pas que l'interprétation s'y trouve dénuée d'expressivité, mais qu'elle est assumée par une personne autre que l'auteur, à qui il a été demandé de ne pas « jouer » le texte.

²⁰ Cf. Chapitre 4. Étude des divergences linguistiques entre romans et lectures publiques

²¹ La situation de communication semble identique (cf. 2.2.2. Comparaison entre le relief conceptionnel des lectures publiques (corpus-LP) et celui des romans (corpus écrit).

Lecture neutre (corpus-LN)

Code	Auteur	Titre	Durée
LN1_AB	Adélaïde Bon	La petite fille sur la banquise	1 m 30 s
LN2_BB	Bertrand Belin	Littoral	2 m 41 s
LN3_CA	Christine Angot	Un tournant de la vie	3 m 53 s
LN4_ER	Éric Reinhardt	La chambre des époux	2 m 11 s
LN5_LL	Lola Lafon	Mercy, Mary, Patty	2 m 27 s
LN6_LS	Lydie Salvayre	Tout homme est une nuit	2 m 20 s
LN7_MB	Mathieu Brosseau	Chaos	2 m 33 s
LN8_PQ	Pascal Quignard	Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française	1 m 51 s
LN9_SD	Samuel Doux	L'éternité de Xavier Dupont de Ligonès	3 m 05 s
LN10_VD	Virginie Despentes	Vernon Subutex 3	2 m 45 s
Durée totale			25 m 16 s

Tableau 2. Description du corpus de lectures neutres (corpus-LN)

Les consignes données à l'interprète étaient de réaliser une simple lecture à voix haute de la transcription des performances réalisées par les auteurs — qu'elle n'a pas pu écouter, afin d'éviter les influences.

Une lecture de ce type demande une préparation. La version retenue pour le corpus-LN n'est pas toujours la première version enregistrée. Lorsque celle-ci contenait trop de disfluences, elle a été réitérée de manière à ne pas biaiser le calcul de certains paramètres prosodiques tels que le débit de parole, et à obtenir un résultat prototypique de ce qui est généralement qualifié de « lecture oralisée » ou de « lecture neutre » (par opposition à une « lecture spontanée ») dans les travaux menés en phonostylistique. Ces hésitations procédant surtout des conditions peu optimales de la prise de son, nous avons donc ici tenté de neutraliser le paramètre conceptionnel lié au degré de préparation (Koch et Oesterreicher 2001) afin d'obtenir des données comparables, ce que nous prenons en compte dans nos analyses. La durée totale de ce second corpus atteint 25 m 16 s.

2.1.4. Extraits des romans publiés par les auteurs (corpus écrit)

À des fins de comparaison, nous avons également réuni les extraits de romans publiés correspondant aux lectures publiques réalisées par les auteurs à la Maison de la Poésie de Paris (corpus écrit, tableau 3).

Extraits des romans publiés par les auteurs (corpus écrit)

Code	Référence bibliographique	Page(s)
E1_AB	Bon, A. 2018. <i>La petite fille sur la banquise</i> . Paris : Grasset.	134 ; 137 ; 145
E2_BB	Belin, B. 2016. <i>Littoral</i> . Paris : P.O.L. [e-book]	18
E3_CA	Angot, C. 2018. <i>Un tournant de la vie</i> . Paris : Flammarion.	58-61
E4_ER	Reinhardt, É. 2017. <i>La chambre des époux</i> . Paris : Gallimard. « Nrf ».	44-45
E5_LL	Lafon, L. 2017. <i>Mercy, Mary, Patty</i> . Arles : Actes Sud. « Domaine français ».	9 ; 12-15
E6_LS	Salvyre, L. 2017. <i>Tout homme est une nuit</i> . Paris : Seuil.	175-176
E7_MB	Brosseau, M. 2018. <i>Chaos</i> . Meudon : Quidam éditeur.	10-11
E8_PQ	Quignard, P. 2016. <i>Les Larmes</i> . Paris : Grasset.	103 ; 114-115
E9_SD	Doux, S. 2017. <i>L'éternité de Xavier Dupont de Ligonès</i> . Paris : Julliard. [e-book]	57-59
E10_VD	Despentes, V. 2017. <i>Vernon Subutex</i> . T3. Paris : Grasset. [e-book]	35-36

Tableau 3. Liste des extraits correspondant aux lectures publiques dans les romans publiés (corpus écrit)

2.2. Caractérisation de la situation de communication

Cette seconde partie du chapitre est consacrée à l'analyse des différents facteurs permettant de caractériser la situation de communication, complémentaire avec l'approche ethnographique de la lecture publique présentée au premier chapitre. Nous aurons ainsi produit une description situationnelle et contextuelle de notre objet d'étude qui intègre également des considérations liées à la production et à la réception des œuvres, et que nous pourrons ensuite mettre en relation avec l'analyse prosodique et textuelle des performances étudiées.

Nous présentons dans un premier point le modèle d'analyse situationnelle et contextuelle retenu pour notre étude (Koch et Oesterreicher 2001), avant de caractériser sur cette base les différents sous-ensembles de notre corpus. Nous procédons pour cela en deux temps : nous proposons tout d'abord une comparaison entre le relief conceptionnel des lectures publiques (corpus-LP) et celui des romans (corpus écrit), les deux parties du corpus qui sont convoquées dans l'étude consacrée aux divergences linguistiques entre ces productions (chapitre 4), et nous poursuivons avec la caractérisation en vis-à-vis des lectures neutres (corpus-LN) face aux lectures publiques par les auteurs (corpus-LP), qui servent de matériau à notre étude prosodique (chapitre 5).

2.2.1. Plan conceptionnel : immédiat et distance communicative (Koch et Oesterreicher 2001)

Pour cerner la situation de communication propre à nos extraits, nous nous basons sur Koch et Oesterreicher (2001) qui, sur le plan conceptionnel, proposent de caractériser le comportement communicatif des interlocuteurs par rapport aux déterminants situationnels et contextuels en fonction d'une dizaine de paramètres (s'agit-il d'une communication publique ou d'une communication privée ? A-t-on affaire à un interlocuteur intime ou à un interlocuteur inconnu ? etc.). Ces critères opèrent une distinction entre ce qu'on peut appeler l'immédiat communicatif et la distance communicative. Elle est analogue à celle qu'opèrent d'autres linguistes entre un

parler informel et formel (Chafe 1982), ou entre l'utilisation d'un parler quotidien contre celle de la langue littéraire traditionnelle (Martinet 1960). Il ne s'agit pas d'une dichotomie, mais bien d'une opposition entre les deux extrêmes d'un continuum. Ainsi, une conférence scientifique sera considérée comme plus proche de la distance communicative qu'une conversation spontanée entre amis, mais en revanche plus proche de l'immédiat communicatif qu'un texte de loi. Cette opposition a des conséquences pour la production de textes et pour leur interprétation.

Les auteurs insistent sur la différence fondamentale entre l'aspect médial et l'aspect conceptionnel d'un énoncé : la réalisation médiale, phonique ou graphique est a priori indépendante de l'« allure linguistique » de l'énoncé, plus ou moins typique de la langue de l'immédiat ou de la langue de la distance sur le plan conceptionnel (2001 : 585). Koch et Oesterreicher emploient exclusivement les termes de « parlé » et d'« écrit » au sens conceptionnel et ils préfèrent pour l'aspect médial ceux de « code phonique » et de « code graphique ». La conférence scientifique, donnée à titre d'exemple, sera donc plutôt assimilable à l'écrit conceptionnel (distance communicative) malgré sa réalisation phonique. Les auteurs reconnaissent l'existence d'affinités entre code phonique et conception parlée, ainsi qu'entre code graphique et conception écrite, d'où leur identification récurrente. Cette simplification empêcherait cependant de prendre en compte le vaste panel d'options médio-conceptionnelles, tout comme la possibilité de transcodage médial de tout énoncé : ce qui est écrit peut être lu à voix haute, et ce qui est oralisé peut être mis par écrit. C'est le principe même du corpus que nous étudions. Faire une lecture publique implique un passage médial, une oralisation : un basculement du code graphique (le roman et l'éventuelle version intermédiaire du texte à lire lors de la performance) vers le code phonique (la lecture publique par l'auteur).

Nous nous basons donc sur les dix paramètres déterminés par Koch et Oesterreicher (figure 3) pour établir le profil conceptionnel des productions que nous étudions. Le relief conceptionnel est une opposition scalaire : elle se définit par la combinatoire de ces différentes valeurs paramétriques, qui font également l'objet d'une gradation interne (à l'exception du sixième critère, strictement binaire).²² Les valeurs de gauche caractérisent les pratiques langagières marquées par une proximité communicative des interlocuteurs, et les valeurs de droite, celles marquées par une distance communicative.

²² Simon et al., en comparant sept styles de parole différents, font remarquer qu'il n'est pas toujours pertinent d'ajouter les critères tels quels. Certains sont interdépendants et on peut les regrouper en de plus grandes dimensions : les paramètres liés à l'interaction et à la coopérativité, ceux liés au contenu thématique, et ceux relatifs au caractère préparé (ou non) du discours (2010 : 74). Cette réflexion s'applique cependant à l'analyse d'une série de situations de communications (journal parlé radiophonique, lecture, allocution politique, conférence universitaire, etc.) que l'on vise à regrouper ou à distinguer entre elles, et elle n'est pas nécessairement significative dans notre cas, où nous cherchons à approfondir l'étude d'une situation de communication particulière, la lecture publique de leurs propres romans par les écrivains.

① communication privée	communication publique ①
② interlocuteur intime	interlocuteur inconnu ②
③ émotionnalité forte	émotionnalité faible ③
④ ancrage actionnel et situationnel	détachement actionnel et situationnel ④
⑤ ancrage référentiel dans la situation	détachement référentiel de la situation ⑤
⑥ coprésence spatio-temporelle	séparation spatio-temporelle ⑥
⑦ coopération communicative intense	coopération communicative minimale ⑦
⑧ dialogue	monologue ⑧
⑨ communication spontanée	communication préparée ⑨
⑩ liberté thématique	fixation thématique ⑩
etc.	etc.

Figure 3. Paramètres pour caractériser le comportement communicatif des interlocuteurs par rapport aux déterminants situationnels et contextuels (Koch et Oesterreicher 2001 : 586)

2.2.2. Comparaison entre le relief conceptionnel des lectures publiques (corpus-LP) et celui des romans (corpus écrit)

Nous caractérisons dans ce point la situation de communication propre aux extraits de romans (corpus écrit), et nous la mettons en relief avec celle dans laquelle prend place la lecture publique réalisée par leurs auteurs (corpus-LP). L'homogénéité relative des sous-ensembles de notre corpus, du point de vue de la situation de communication — d'un côté des extraits de romans, de l'autre les lectures publiques correspondantes, filmées au même endroit et dans des conditions similaires — nous permet de les décrire de manière groupée, d'établir un profil conceptionnel global pour chacun.

Un certain nombre de paramètres restent identiques aussi bien concernant le roman publié que concernant la lecture publique. Il s'agit dans les deux cas d'une communication publique (1)²³ (a priori, le roman et la lecture publique s'adressent à tous, mais nous avons estimé que le roman constituait une communication légèrement plus privée que la lecture par les auteurs, étant donné qu'il se lit généralement en solitaire et que l'acte d'écriture s'opère en différé), qui implique un interlocuteur relativement inconnu (2) (« relativement » dans la mesure où il est probable que l'auteur vise dans les deux cas, même inconsciemment, un public-cible, qui peut lui-même avoir une certaine connaissance de l'auteur, des attentes). La situation, fictionnelle, implique un détachement actionnel et situationnel (4), ainsi qu'un détachement référentiel (5). Que l'« interlocuteur » soit lecteur ou spectateur, la coopération communicative reste minimale²⁴ (7), il s'agit d'un monologue (8) (exception faite de l'extrait d'*Un tournant de la vie* de Christine Angot pour les romans, et dans la mesure où la parole est entièrement assumée par l'auteur pour les lectures publiques sélectionnées) et d'une communication préparée (9) (outre les considérations liées aux procédés d'écriture, un roman édité constitue dans tous les cas une communication préparée ; concernant le corpus audio de lectures publiques, ce paramètre nous semble plutôt variable d'un extrait à l'autre : certains auteurs proposent une performance très théâtralisée où le texte de leur roman a été coupé et retravaillé, tandis que d'autres se contentent d'en lire un extrait continu.²⁵ Il est probable également que les lectures-spectacles, les

²³ Le caractère public ou privé de la parole jouerait un rôle prépondérant dans la variation stylistique selon Simon et al. (2010 : 74).

²⁴ Chez Samuel Doux, les rires du public interfèrent parfois avec la lecture.

²⁵ Nous assignons ici une valeur similaire à ce paramètre dans le corpus écrit comme dans le corpus-LP, que nous situons tous deux nettement du côté de la distance communicative, mais on pourrait argumenter que le degré de préparation d'une lecture oralisée ne peut atteindre celui du texte écrit, dans la mesure où les moyens qu'offre une

performances à visée artistique, aient fait l'objet de davantage de préparation que les extraits lus dans le cadre d'un entretien), qui présente une forte fixation thématique (10). Les huit paramètres sur dix que nous venons de passer en revue situent tous très nettement les deux ensembles d'extraits de notre corpus, roman et lecture, du côté de la distance communicative.

L'émotionnalité liée au comportement communicatif (3) est en revanche plutôt forte dans les extraits de romans comme dans les lectures publiques, ce qui est un trait typique de l'immédiat. Ce paramètre, difficilement quantifiable (parce qu'éminemment subjectif, à moins de mener une série de tests perceptifs), nous semble susceptible de varier de manière significative d'un extrait à l'autre au sein des sous-ensembles que nous caractérisons (le tableau 4 propose une vue d'ensemble de ces variations au sein du corpus-LP et du corpus-LN, à titre indicatif et selon notre propre perception). Dans les extraits de romans, cette émotionnalité globalement forte est liée aux thématiques abordées (des récits intimes voire traumatiques, des faits divers ou des sujets de société marquants), à la verbalisation d'états émotionnels (l'extrait de *La chambre des époux* de Reinhardt évoque ainsi « l'état de déliquescence » dans lequel se trouve le narrateur) ainsi qu'à une série de procédés repérables grâce à des marques formelles (narrateur omniscient et registre de langue familier dans l'extrait de *Vernon Subutex* par exemple). Nous caractérisons les lectures publiques de notre corpus par une émotionnalité plus forte encore que celle des extraits de romans correspondants, car s'y ajoute le contenu émotionnel véhiculé par la voix de l'auteur, qui matérialise le texte à l'oral, ainsi que la musique et les bruitages.

Émotionnalité perçue (intensité)	LP1_AB	LP2_BB	LP3_CA	LP4_ER	LP5_LL	LP6_LS	LP7_MB	LP8_PQ	LP9_SD	LP10_VD
	+++	+	+++	+++	+	++	++	+	+	+
	E1_AB	E2_BB	E3_CA	E4_ER	E5_LL	E6_LS	E7_MB	E8_PQ	E9_SD	E10_VD
	++	+	++	++	0	++	+	0	+	+

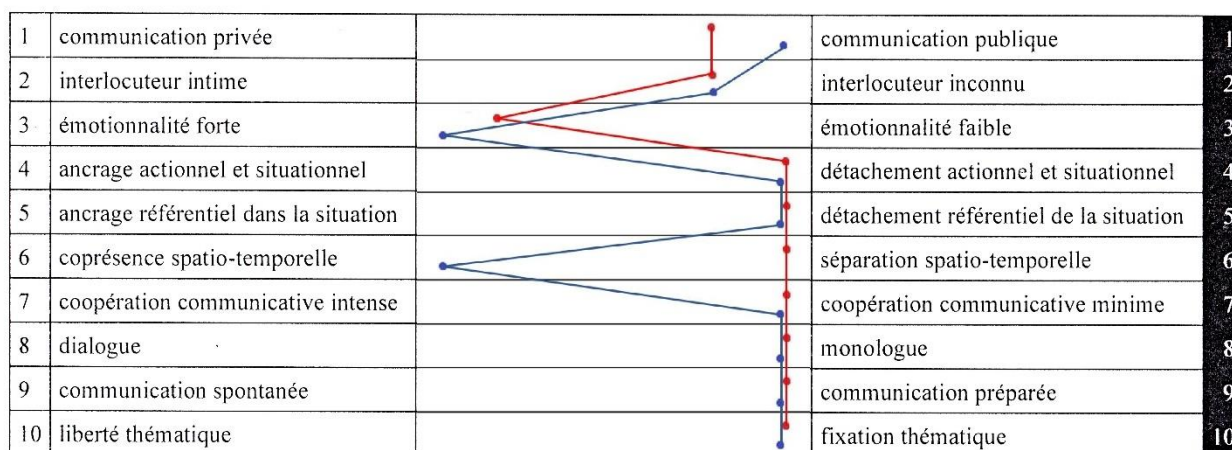
0 : indéterminé
 + : présente
 ++ : forte
 +++ : très forte

Lectures publiques (corpus-LP)
 Romans (corpus écrit)

Tableau 4. Variation de l'intensité de l'émotionnalité perçue dans le corpus-LP (lectures publiques) et le corpus écrit (romans)

Enfin, le paramètre relatif à coprésence spatio-temporelle des interlocuteurs (6) oppose pour sa part nettement nos deux sous-ensembles : le lecteur du roman n'est pas en présence de l'auteur, tandis que les spectateurs de la lecture publique le sont effectivement. Les extraits de romans et les lectures correspondantes possèdent donc tous deux un relief conceptionnel caractéristique de la distance, similaire sur de nombreux critères, mais les lectures publiques tendraient légèrement plus vers l'immédiat communicatif (figure 4).

performance orale pour se corriger ne sont pas les mêmes que ceux de l'écrit : il est impossible de revenir sur une parole proférée, tandis qu'un texte écrit peut se voir infiniment remanié (Mahrer 2014). Il nous semble cependant, s'agissant d'une « lecture publique », que la performance orale découle du texte écrit qui est celui du roman, dont on pourrait considérer qu'il constitue une étape de préparation antérieure à la lecture de l'auteur. Difficile dès lors de situer l'un par rapport à l'autre le degré de préparation de ces deux objets, roman et lecture, pour lesquels le travail réalisé en amont par l'auteur semble être tout simplement d'une nature différente, liée à leur réalisation médiale spécifique.



■ Romans (corpus écrit)
■ Lectures publiques (corpus-LP)

Figure 4. Comparaison entre le relief conceptionnel des romans et celui des lectures publiques

Plusieurs remarques s'imposent afin d'interpréter ces deux profils conceptionnels globaux.

Tout d'abord, la quasi-totalité des extraits relèvent du genre de la narration, dont Koch et Oesterreicher mettent en avant la nature paradoxale :

Du point de vue de la typologie des discours/textes, la narration représente un cas assez particulier : elle présuppose, par définition, un détachement actionnel et référentiel par rapport à la situation, une attitude essentiellement monologique et une certaine fixation thématique (cf. 1.2.1.: 4,5,8,10 [paramètres conceptionnels]), bref, des conditions communicatives qui définissent la distance. Dans ce qu'on appelle la narration orale, ceci crée une situation en quelque sorte paradoxale que le narrateur essaie de contrecarrer : il fait semblant de transposer les événements narrés dans le HIC et NUNC de la narration en se servant notamment du présent historique, d'onomatopées, d'interjections etc. qui donnent l'impression du « comme si vous y étiez » [...]. (Koch et Oesterreicher 2001 : 592-593)

Les déterminants situationnels et contextuels inscrivent donc le corpus dans les conditions communicatives de la distance, alors qu'il possède des traits linguistiques — et, potentiellement, des traits prosodiques — typiques de l'immédiat.^{26 ; 27}

²⁶ Sur le plan prosodique, il nous semble en effet qu'il y a ici un parallèle à établir avec la possibilité, développée dans le chapitre suivant (cf. 3.1.1. Lecture à voix haute ou parole interprétée ?) que l'on puisse rapprocher ces « lectures publiques » d'une « interprétation » (quelque chose qui relève du jeu théâtral) plutôt que d'une « lecture » à proprement parler (définie en opposition à des productions spontanées) : il s'agit d'une communication publique et préparée qui peut tout aussi bien se donner les aspects d'une communication spontanée.

²⁷ Nous proposons une autre manière d'expliquer le « paradoxe » de la narration (Koch et Oesterreicher 2001) : une ambiguïté réside entre d'une part, la situation de communication réelle et d'autre part la situation de communication fictive esquissée par la narration. Dès lors, laquelle faut-il caractériser pour obtenir une liste des paramètres qui ont réellement influencé le résultat linguistique (et prosodique) ? Il faut en fait admettre que des considérations internes au texte ou à la production étudiée ont également une influence importante sur ses caractéristiques formelles ; que celle-ci n'est pas entièrement façonnée par des facteurs situationnels et contextuels, mais également par des facteurs d'ordre interne. Ce phénomène peut être considéré comme de l'iconicité au sens large, en montrant l'existence d'une relation motivée entre le signifiant et le signifié global du texte, ses aspects sémantiques (cf. 3.1.3.2. Iconicité). Cela pourrait également constituer une piste pour saisir la spécificité d'une production littéraire ou artistique, dans une étude phonostylistique (que les productions que nous étudions auraient probablement en commun avec la poésie ou le slam par exemple) : il semble plausible que le contenu du texte possède une influence plus importante sur la forme dans ce types de productions que dans d'autres situations de

L'extrait de *L'éternité de Xavier-Dupont de Ligonès* de Samuel Doux (1A_SD) par exemple est narré dans un présent historique, une série de phrases très courtes ou averbales contribuent à dépeindre la précipitation matinale qui est décrite dans l'extrait. On a affaire à l'oral, à une séquence « hachée », à une série d'unités très brèves entrecoupées de pauses, ce qui produit une impression d'emballage, d'empressement, de précipitation.

Xavier a l'âge du *dehors*. Sa mère ne l'encourage pas à sortir. Elle ne le retient pas non plus. Elle a assez à faire. DEL [Philadelphie et ses auditeurs l'occupent.] Réveil, douche, eau chaude, céramique blanche, savon. Le matin Xavier se frotte au gant de toilette. Il veut sentir bon. L'hygiène c'est important. (Doux 2017 : 57-59)

À l'oral, l'auteur multiplie les hésitations (« heu »), les raclements de gorge et les marqueurs de discours (« boh »), il imite la voix des différents personnages intervenant dans l'extrait (Xavier, ses sœurs) : autant de procédés typiques de l'immédiat communicatif, qui contribuent à ancrer l'énoncé dans le « hic et nunc » de l'espace narré évoqué par Koch et Oesterreicher, ou encore à « présentifier » (régime d'expressivité mimésique) selon les fonctions expressives décrites par Legallois et François (2012).

Cette nature « paradoxale » du genre de la narration transparaît également à travers le troisième critère de la grille conceptionnelle, lié à l'émotionnalité, qui est le seul critère à situer de manière univoque vers l'immédiat communicatif les deux sous-ensembles décrits ici, extraits de romans et lecture publique du même roman. Ce critère rejoint à nouveau des considérations qui concernent l'expressivité, plus spécifiquement selon un régime « pathétique » (Legallois et François 2012).

Ensuite, il nous semble que le passage médial (passer du roman, code graphique, à sa lecture en public, code phonique) pourrait aller de pair dans le corpus-LP avec un passage conceptionnel, même minime, de l'ordre de la spontanisation. Si l'on a affaire dans les deux cas à un profil typique de la distance, la lecture publique faite par les auteurs pourrait s'avérer plus proche de l'immédiat que le roman qui l'a précédée. Selon la grille utilisée ici, c'est la co-présence spatio-temporelle (6) avec le public qui sépare nettement romans et lectures publiques, situant davantage la version oralisée du côté de l'immédiat. Mais d'autres critères permettraient peut-être d'appuyer cette différenciation (liés à la nature paradoxale du genre narration, et qui ne transparaissent pas nettement à travers les déterminants situationnels et contextuels repris dans la grille). Comme nous l'avons mentionné, l'aspect médial est a priori indépendant de l'allure linguistique de l'énoncé. Faire une lecture au sens strict, c'est-à-dire oraliser un texte écrit au préalable, n'impliquerait donc en principe aucune modification linguistique. Mais dans le cas présent, certaines lectures publiques ont vraisemblablement fait l'objet d'un travail préparatoire au cours duquel l'auteur a produit une version intermédiaire du texte à lire dans laquelle il remanie le texte original du roman, en introduisant des modifications qui pourraient le spontaniser. Il nous semble également que l'auteur, en oralisant le texte, est susceptible d'y ajouter une série d'informations (comme des hésitations, des marqueurs de discours) qui ont une valeur expressive et qui peuvent également contribuer à produire un effet de spontanisation. Ces questions sont abordées dans le quatrième chapitre.²⁸

communication plus influencées ou entièrement façonnées par le contexte communicatif « réel ». La notion d' « expressivité » notamment, que nous exposons dans le chapitre 3 (3.1.3. « Expressivité » de la lecture à voix haute), permet de prendre en compte cette observation dans notre étude prosodique.

²⁸ Cf. Chapitre 4. Étude des divergences linguistiques entre romans et lectures publiques

Nous noterons enfin, au sujet du corpus-LP, que sur le plan conceptionnel, les critères de Koch et Oesterreicher ne permettent pas de distinguer la performance de Pascal Quignard (notre « cas particulier », cf. 2.1.2.1) des autres lectures.

2.2.3. Profil conceptionnel de la lecture neutre (corpus-LN)

En ce qui concerne le corpus de lectures neutres (corpus-LN), celui-ci possède un profil conceptionnel plutôt caractéristique de la distance. Il nous semble néanmoins que dans le cas présent, il faut tempérer l'influence du contexte et des déterminants situationnels sur le résultat obtenu. Il s'agit d'une parole « de laboratoire » (même si les conditions d'enregistrement n'étaient pas optimales), dans le sens où elle est fortement orientée : des instructions ont été données à la locutrice en vue d'obtenir un résultat prototypique du phonogène de la lecture à haute voix. Une situation de communication a donc été suggérée à l'interprète, qui l'a reproduite de manière artificielle pour les besoins de cette étude. Nous fournissons tout de même une comparaison entre le profil conceptionnel des lectures publiques et celui des lectures neutres correspondantes à titre indicatif (figure 5).

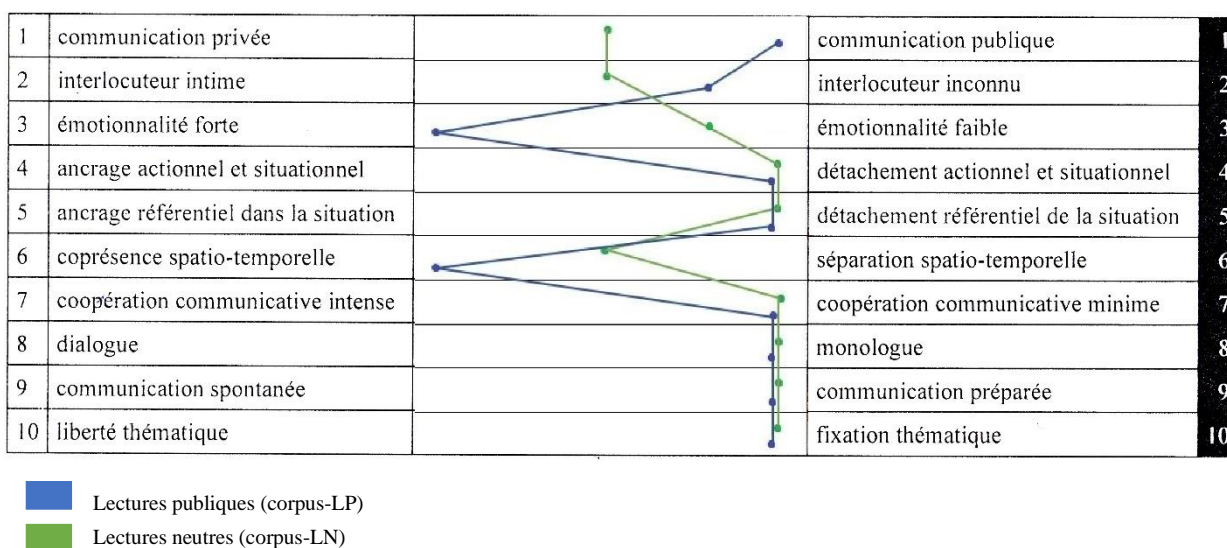


Figure 5. Comparaison entre le relief conceptionnel des lectures neutres et celui des lectures publiques

Certains paramètres peuvent être considérés comme « neutralisés », car il est complexe de leur assigner une influence objective : difficile de déterminer si l'on a affaire à une parole publique ou privée (1), si l'interlocuteur est intime ou inconnu (2) ou même si l'interprète est en coprésence spatiotemporelle (faut-il considérer la situation de communication réelle, ou celle qui a été suggérée à l'interprète ?). Nous avons attribué à ces critères une valeur intermédiaire. De même, pour rappel, nous avons fait en sorte de neutraliser le critère 9 afin d'obtenir une lecture représentative d'un certain degré de préparation, qui ne comportait pas trop de disfluences, en réitérant au besoin les enregistrements (cf. 2.1.3. Constitution d'un corpus de contrôle en lecture neutre). Mais la version neutre, enregistrée après une simple lecture silencieuse du texte par

l'interprète, est de toute évidence moins préparée que la performance des auteurs.²⁹ Les paramètres 4 (détachement actionnel et situationnel), 5 (détachement référentiel), 7 (coopération communicative minimale), 8 (monologue), et 10 (fixation thématique) permettent de situer d'une manière plus objective ces productions artificielles du côté de la distance communicative. Concernant le troisième critère, ces lectures montrent une émotionnalité beaucoup plus faible, mais elle est présente tout de même. Selon cette analyse, aucun paramètre pris individuellement ne situe nettement la lecture neutre du côté de l'immédiat communicatif, contrairement à la lecture publique par les écrivains, qui implique une co-présence spatio-temporelle (6) et qui semble dotée d'une forte émotionnalité (3).

²⁹ Une erreur s'est glissée dans la figure 5, où le critère 9, lié au degré de préparation, devrait être situé en position médiane entre une communication spontanée et une communication préparée pour les lectures neutres (corpus-LN).

CHAPITRE 3. JALONS POUR UNE ÉTUDE PHONOSTYLISTIQUE DE LA LECTURE PUBLIQUE PAR LES AUTEURS

Nous notons l'absence d'essai antérieur visant à décrire, en phonostylistique, les lectures publiques que font les écrivains de leurs propres œuvres de manière transversale, en tant que situation de communication. Cette partie a pour objectif de compléter l'état de l'art proposé dans le premier chapitre en constituant un bagage théorique et empirique plus spécifique aux extraits que nous étudions. Elle résulte d'une seconde phase de recherches bibliographiques orientées par la présentation du corpus et l'analyse préalable des déterminants contextuels et situationnels. Nous investiguons différents rapprochements entre nos données et des descriptions existantes dans le domaine de la phonostylistique, et nous proposons des concepts-clés pour l'analyse phonostylistique de textes littéraires.

Nous questionnons tout d'abord les rapports qu'entretient notre corpus de lectures publiques avec le phonogène de la lecture à voix haute et avec celui de la parole interprétée. Nous nous arrêtons ensuite sur la notion d'idiostyle, et nous présentons un travail fondateur sur la question : l'analyse du phonostyle individuel de Marguerite Duras par Fagyal (1995). Nous développons la notion d'expressivité, et à travers elle l'apport des études sur la lecture oralisée de textes littéraire en classe, avant de nous arrêter sur les aspects émotionnels d'une lecture publique — nous proposons un rapprochement à ce sujet entre les productions que nous étudions et la lecture de poésie à voix haute³⁰ ; nous abordons également, au sein des phénomènes expressifs, la notion d'iconicité. Nous interrogeons enfin la possible influence du roman écrit par l'auteur, un texte écrit, sur la lecture publique en tant que performance orale, dans sa réalisation prosodique.

Une lecture à voix haute de texte littéraire fait interférer des facteurs d'ordre prosodique, textuel, littéraire. Nous tentons de prendre en compte ces différents facteurs et de les faire dialoguer pour délimiter une synthèse des connaissances utiles à cette étude. Sans prétendre à l'exhaustivité, il s'agit de proposer une réflexion qui permette de se saisir de cet objet d'étude dans sa complexité, de façon transversale, de générer des hypothèses, et de dégager les traits les plus pertinents à approfondir pour une étude prosodique.

3.1. Angles d'analyse et concepts-clés

3.1.1. Lecture à voix haute ou parole interprétée ?

On peut se demander si la lecture publique de son roman par un écrivain constitue un sous-genre de la lecture à voix haute (et de ce qui en est représentatif, par là qualifié de « style lu »). Un nombre important d'études phonostylistiques ont effet étudié l'un ou l'autre aspect de la lecture oralisée, en la comparant généralement avec des situations de parole spontanée, dont elle est supposée se différencier.

Concernant les aspects temporels, ces études montrent notamment des variations dans le type et la distribution des pauses entre les deux genres (Guaitella ; Hirschberg d'après Goldman et al. 2011 : 208). Selon des données en anglais américain, le débit de parole serait supérieur en

³⁰ Nous ne prenons que peu en compte dans cette synthèse les travaux portant sur la poésie versifiée, généralement focalisés sur les aspects rythmiques, étant donné que nous nous intéressons à la lecture de textes narratifs en prose. Léon, par exemple, réalise dans ses *Essais de phonostylistique* (1971) une analyse instrumentale et perceptive du « Pont Mirabeau », dans une version lue par Apollinaire en 1914 et une autre par Georges Chamarat en 1962.

parole lue par rapport à la parole spontanée (Hirschberg d'après Goldman et al. 2011 : 208). On montre encore que la parole lue exploiterait un registre mélodique plus étendu que la parole spontanée (Goldman et al. 2011 : 208), ou que la moyenne de la fréquence fondamentale (f₀) est plus haute en lecture qu'en parole spontanée (Llisterri 1992 : 16).³¹

Ces constatations fournissent des indices intéressants pour tenter de caractériser la situation de lecture qui nous intéresse, et nous nous en inspirons pour poser nos hypothèses, mais on ne peut pas considérer qu'elles s'y appliquent strictement. On ne peut en effet pas faire de la lecture publique par les écrivains une sous-catégorie du style « lu » ainsi caractérisé, car elle n'entre pas dans la même dichotomie par rapport à une parole spontanée, dont elle pourrait à l'occasion emprunter la forme.³² D'autres aspects de la situation de communication peuvent avoir une influence importante sur ses propriétés prosodiques, comme sa visée artistique ou littéraire.³³

Dans un certain nombre de lectures publiques que nous étudions, et en particulier dans celles qu'on peut qualifier de « lecture-spectacle », il s'agit peut-être d'une « parole interprétée » plutôt que d'une « parole lue » à proprement parler. L'écrivain y endosse le rôle d'un comédien le temps de la lecture, il fournit une interprétation de son œuvre (on pourrait même argumenter dans certains cas qu'il interprète « son propre rôle », dans une forme de mise en scène de soi). Cette interprétation est tout sauf désincarnée ou textuelle, elle vise à rendre présent le texte : elle semble particulièrement expressive. La parole interprétée diffère également d'une parole lue par le degré de préparation qu'elle implique : les performances que nous étudions supposent d'avoir au minimum sélectionné un passage d'un roman, de l'avoir peut-être retravaillé, mémorisé, d'avoir éventuellement réfléchi sa mise en scène. Une interprétation dépasse l'opposition parole lue / spontanée, en ce qu'elle peut tenter de conjointre ces dimensions en donnant à une parole lue ou à un texte mémorisé au préalable l'apparence d'une parole spontanée.

Peu de travaux ont été réalisés au sujet des caractéristiques prosodiques de la parole interprétée envisagée comme un phonogénre cohérent ou une situation de communication à part entière. Paradoxalement, celle-ci semble en revanche avoir servi de support à l'étude d'autres aspects de la prosodie.

Fónagy par exemple considère que ce sont les performances artistiques, les « messages caractériels pseudo-permanents » (1983 : 157) qui constituent le meilleur matériau pour l'analyse du style vocal. Dans *La vive voix* sont ainsi relayées des études caractérielles selon le style vocal basées sur des performances d'acteurs. L'objectif est donc plutôt de découvrir à travers elles ce que la prosodie et l'articulation induisent au sujet des états psychiques ou d'un caractère humain, et non de dégager les caractéristiques d'une parole « interprétée » de manière transversale. Dans une étude, la voix d'un(e) inconnu(e) est présentée à des auditeurs, qui

³¹ Cf. Annexe 1. Synthèse des données empiriques présentées dans le chapitre 3 sur des styles proches de la lecture publique de leurs propres œuvres par les écrivains

³² Comme le montrent Koch et Oesterreicher (2001), code graphique et style « lu » ne se recouvrent pas plus que code phonique et style « parlé », bien qu'il existe des affinités. Il ne faut pas confondre le plan médial et le plan conceptionnel : « la réalisation médiale, phonique ou graphique, est, en principe, indépendante de "l'allure" linguistique de l'énoncé. » (2001 : 585) (Nous étendons ici ces considérations au domaine prosodique et non strictement linguistique, puisque nous étudions le style vocal.) En témoigne la possibilité de transcodage médial de tout énoncé, qui consiste à passer d'un texte écrit à son oralisation, ce qui est le propre de la lecture à voix haute.

³³ À noter que de telles considérations sont également le résultat de l'absence de consensus entre les chercheurs quant aux choix d'un modèle de classification des styles.

doivent ensuite se prononcer au sujet du caractère, des habitudes, du passé de son propriétaire. Fónagy constate que la distribution des réponses n'est pas aléatoire : le style vocal contiendrait des indications qui permettent aux locuteurs de se prononcer sur les attitudes et les habitudes caractéristiques des locuteurs, ou encore sur le rôle qu'ils remplissent dans leur vie sociale. Il tente ensuite de relier ces caractéristiques à des variables prosodiques (la « vivacité » d'une voix contrastant avec une autre « terne, fatiguée », ce qui peut être ramené au débit de parole, à l'amplitude du mouvement mélodique, au timbre de voix, à la position de la langue ou à une articulation plus ou moins nette). Il précise que « les données acoustiques sont beaucoup trop nombreuses et les données sémantiques (traits caractériels) beaucoup trop complexes pour faire cette analyse en toute objectivité » (1983 : 157) et qu'il est donc inévitable de se laisser guider dans un premier temps par sa « compétence stylistique » (1983 : 157). Il ira néanmoins jusqu'à avancer, comparant la performance vocale de Gaby Morlay et de Simone Signoret dans *La voix humaine* de Jean Cocteau, que « la prosodie, l'articulation traduisent [...] fidèlement, avec une simplicité presque naïve, l'état psychique et, au-delà de la disposition émotive momentanée, la façon d'organiser l'existence » (Fónagy 1983 : 166).

Plus récemment, Godement-Berline (2018) a mené des travaux sur la focalisation prosodique³⁴ dans le phonogène de la parole interprétée en français, entendue comme l'oralisation d'un texte écrit qui aurait été mémorisé au préalable par le locuteur (généralement un comédien) – la situation de communication est proche de celle que nous décrivons. Il met en évidence une fréquence d'occurrence accrue de la focalisation en parole interprétée, par rapport à une parole lue, suivie de la parole spontanée. Il n'observe néanmoins aucune influence du phonogène sur la réalisation des fonctions attribuées à la focalisation (insistance, expressivité, marquage de focus).³⁵

3.1.2. Influence de l'idiostyle de l'auteur

Nous avons distingué dans le premier chapitre les notions de phonostyle et de phonogène, auxquelles on peut ajouter celle d'« idiostyle », qui concerne la variation personnelle, le style individuel propre à un locuteur. Ce concept rappelle l'idée d'un « message vocal permanent » développée par Fónagy, dans l'idée de caractéristiques vocales attachées à la personne du locuteur plutôt que résultant de circonstances particulières. La variation personnelle s'avère plus marquée dans certains genres que dans d'autres. Par exemple, dans une étude sur les « Tendances prosodiques de la parole radiophonique », Simon et al. (2013) posent l'hypothèse que l'idiostyle ressortirait davantage dans la chronique ou la revue de presse que dans des genres très normés ou conventionnalisés, comme le journal parlé ou la météo.

La notion d'idiostyle concerne tout particulièrement le type de productions qui nous intéresse. De nombreuses études en linguistique se sont penchées sur l'étude du style individuel propre à l'un ou l'autre auteur, et ont appliqué cette notion aux textes littéraires, dont elles prétendent ainsi décrire la spécificité.

³⁴ « La focalisation prosodique désigne le soulignement d'un constituant dans un énoncé au moyen de différentes ressources prosodiques, en particulier l'accentuation et l'intonation. Plusieurs fonctions sont attribuées à la focalisation : le marquage des différentes catégories de focus, ainsi que des fonctions emphatiques (ici appelées insistance et expressivité). » (Godement-Berline 2018)

³⁵ Cf. Annexe 1. Synthèse des données empiriques présentées dans le chapitre 3 sur des styles proches de la lecture publique de leurs propres œuvres par les écrivains

The analysis of the scientific works devoted to the study of author's individual speech indicates that most researchers understand and interpret the concept of "idiostyle of the author" following Vinogradov as a complex, multilevel, but structurally connected and internally linked system of specific language stylistic means and forms of verbal creative expression inherent in the textual activity of a certain author when creating his own artistic world (Vinogradov cite par Sydorenko 2018 : 16).

Ces travaux se focalisent sur les aspects textuels et strictement linguistiques des productions d'un auteur pour décrire son idiostyle ; il s'agit ici appliquer cette notion à la parole oralisée de l'auteur et à ses aspects prosodiques. « La prosodie relève d'un code propre qui contribue au sens de la situation en fonction des phonostyles à la fois individuels et partagés. » (Ronveaux et Ragno Paquier 2014 : 19). En la lisant, l'auteur fournit comme nous l'avons vu une interprétation de sa propre œuvre, à laquelle chacun demeure libre d'attacher l'autorité ou la valeur de vérité qu'il souhaite, mais la nature artistique de cette production laisse présager l'existence potentielle d'une forte empreinte du phonostyle individuel du locuteur sur le texte qu'il oralise, ce qui pourrait contribuer à créer un autre pan de « son propre monde artistique ».³⁶

3.1.2.1. L'analyse du phonostyle individuel de Marguerite Duras (Fagyal 1995)

Dans sa thèse présentée en 1995, Fagyal étudie ainsi le style vocal de Marguerite Duras dans différentes situations de parole médiatisée (cf. Fagyal 1995 ; Fagyal et Morel 1996), en le comparant notamment avec celui d'une autre écrivaine, Marguerite Yourcenar. Elle y confirme son hypothèse initiale selon laquelle Duras possède un style vocal distinct, qui la caractérise à travers les âges et les situations de communication. Elle montre que celui-ci se définit notamment par une longueur stable de la moyenne des séquences sonores comprises entre deux pauses silencieuses.^{37 ; 38}

Son corpus se compose de six échantillons de parole, de cinq minutes chacun, étendus sur vingt-sept années de la carrière de l'auteure, incluant parole spontanée et lecture à voix haute, en situation artistique et non-artistique : trois extraits d'entretiens télévisés, un extrait de débat radiophonique, une lecture par l'auteure de *La jeune fille et l'enfant* (Duras 1980) et un extrait de la voix off du film *Le Camion* (1977) avec Gérard Depardieu.

Elle entend questionner d'une part l'évolution au cours des années du rythme de parole de l'auteure, d'autre part l'influence de son rythme de lecture artistique sur le rythme de sa parole médiatisée. Elle effectue pour cela une analyse statistique de la durée des pauses silencieuses. Il apparaît que les valeurs moyennes et maximales permettent de distinguer les productions non-artistiques des productions artistiques, qui se distinguent par des pauses plus longues que les premières. La durée moyenne et maximale des pauses s'allongerait également de manière significative avec l'âge dans les entretiens télévisés. Partant de ce constat, Fagyal argumente en faveur d'un rapprochement entre les façons de parler « artistique » et « non-artistique » de Duras : le style vocal artistique de l'auteure semblerait déteindre en fin de carrière sur son style

³⁶ Il nous semble par ailleurs que la notion d'idiostyle appliquée aux œuvres orales dont le lecteur est également l'auteur pourrait inclure une question diamésique. On peut supposer que l'idiostyle écrit et oral de l'auteur entretiennent entre eux certains liens qu'il serait intéressant de clarifier.

³⁷ On parle souvent, pour désigner ces séquences comprises entre deux pauses silencieuses, d'« unités interpausales » ou « IPU » en abrégé (« inter pausal units » en anglais).

³⁸ Les conclusions de Fagyal (1995) au sujet de l'idiostyle de Marguerite Duras sont reprises dans l'annexe 1.

vocal d'entretien (même si d'autres facteurs sont évoqués, tels qu'un gain de prestige professionnel et/ou un ralentissement moteur dû à l'âge).

Cette méthodologie présente l'intérêt pour notre analyse de mettre en évidence l'existence d'un phonostyle individuel propre à l'écrivain, qui laisserait son empreinte en toutes situations, mais également de distinguer entre une prise de parole « artistique » et « non-artistique », qui montrent des caractéristiques prosodiques différentes. Si cette étude ne permet pas de généraliser l'observation à tous les auteurs en situation de lecture à voix haute, la piste de pauses d'une longueur accrue en communication « artistique » semble pertinente.³⁹ Cela coïncide également avec le constat de pauses plus longues en lecture qu'en parole spontanée.

Fagyal et Morel (1996) posent un commentaire intéressant sur le choix de se focaliser sur les aspects temporels de la parole de l'écrivaine :

Variations phoniques systématiques induites par divers facteurs situationnels, socio-professionnels, individuels et autres, le « style vocal » constitue probablement l'un des phénomènes phoniques les plus complexes. Toute réduction à un seul aspect - comme dans notre cas réduction à l'aspect temporel de la voix de Duras - exclut tant d'autres domaines (mélodie, jeu des e-muets, structure syntaxique) que l'on pourrait se demander à juste titre : est-ce bien LE STYLE vocal ? Ce bref exposé centré sur un seul aspect du style vocal de l'écrivain Marguerite Duras est destiné à montrer que le style dans la parole peut être décomposé et saisi par des moyens d'analyse concrets (Fagyal et Morel 1996 : 20).

Un tel exposé demeure en effet une description partielle du phonostyle de l'écrivaine, qui pourrait se voir décomposé en autant d'aspects qu'il existe de traits prosodiques répertoriés, dans leurs interactions complexes avec les niveaux phonologique, linguistique ou sémantique, et en comparaison avec une multitude d'autres productions sonores. De même, si les moyens informatiques dont nous disposons permettent de donner une vue d'ensemble de certaines variables prosodiques, les investiguer chacune de manière approfondie relève de l'impossible, et il s'agira de sélectionner les traits les plus pertinents (et donc, les plus distinctifs) pour cerner un (ou des) phonostyle(s) de la lecture publique de romans par leurs auteurs.

3.1.3. « Expressivité » de la lecture à voix haute

L'« expressivité » est un terme que l'on rencontre régulièrement dans les travaux sur la lecture oralisée de textes littéraires. Elle est centrale, de manière plus générale, dans les études (phono)stylistiques, bien que beaucoup l'emploient tout en laissant flotter un certain flou définitoire à son sujet.

L'« expressivité » de la parole est le propre du message stylistique chez Fónagy, si bien que dans *La vive voix* (1983), on pourrait quasiment entendre « style » et « expressivité » comme des synonymes. C'est ce qui résulte du second encodage, quand le locuteur choisit par quels sons concrets il va représenter les phonèmes (code paralinguistique). Ce codage expressif consiste en une modulation du premier signal, linguistique.⁴⁰

³⁹ Cf. 5.3.1.1. Paramètres temporels [de la lecture publique par les écrivains comparativement à une lecture « neutre »] (Chapitre 5. Étude prosodique d'un corpus d'extraits de romans lus par leurs auteurs)

⁴⁰ Cf. 1.1.2.1. Le modèle du double encodage (Chapitre 1. Cadre théorique pour une approche phonostylistique de la lecture publique par les écrivains)

On peut également être amené à l'entendre au sens commun : l'expressivité est le « [c]aractère, [la] qualité de ce qui est expressif »⁴¹, et ce qui est « expressif » est défini comme suit : « A.– Qui exprime bien, qui traduit d'une manière suggestive une façon d'être, un sentiment, une pensée. [...] B.– Qui a beaucoup d'expression. »⁴² L'« expressivité » d'une lecture à voix haute se référerait donc à la qualité de l'interprétation du texte, à son aptitude à traduire avec plus ou moins de suggestivité « une façon d'être, un sentiment, une pensée ». On pourrait comprendre le terme ainsi lorsque Ronveaux et Ragno Paquier évaluent l'expressivité de la lecture faite par des enseignants et des élèves, en les comparant à des productions dites « sans relief » (2014 : 20). Une telle réflexion véhicule l'idée sous-jacente que l'expressivité d'une lecture peut être mesurée, située sur une échelle, que certaines lectures seraient expressives et d'autres non (là où tout message verbal chez Fónagy est supposé passer par le modulateur et posséder des caractéristiques expressives qui peuvent faire l'objet d'une description).

La définition linguistique donnée par le TFLi évoque de manière plus spécifique la « fonction expressive », centrée sur le locuteur, et elle focalise la définition d'un « trait expressif » sur les attitudes émotionnelles qu'il permet de suggérer :

– LING. „Fonction expressive. Fonction du langage par laquelle le message est centré sur le locuteur, dont il exprime essentiellement les sentiments” (Ling.1973). „Trait expressif. Moyen syntaxique, morphologique, prosodique qui permet de mettre une emphase sur une partie de l'énoncé et suggère une attitude émotionnelle du locuteur” (Ling.1973) (« Expressif » dans le TLFi. <https://www.cnrtl.fr/definition/expressif>. Page consultée le 18 juin 2020).

Si l'on s'en réfère au modèle de Léon, une telle définition amène plutôt à envisager le trait expressif comme un « indice » qui relève de la fonction identificatrice, et qui donne des informations au sujet de l'émetteur du message, de ses émotions.

Cette définition peut sembler fragmentaire. D'une part, comme le rappelle Lacheret, « Concernant plus particulièrement la prosodie, des travaux déjà anciens [en référence à ceux de Fónagy (1983) ou de Scherer (2003)] ont montré comment, dans une situation de communication donnée, l'intonation et le rythme fonctionnent tour à tour comme des signaux expressifs à l'intention de l'interlocuteur et des indices relatifs à l'émotion d'un locuteur » (2011 : 5). L'expressivité joue donc également un rôle important dans la réception des textes. Bourhis (2012) par exemple s'intéresse à la dimension expressive de la parole de l'enseignant dans des situations de lecture en toute petite classe car elle serait susceptible de favoriser la compréhension du récit par les jeunes enfants.

D'autre part, Legallois et François (2012 : 14-15) remarquent qu'« émotions » et « expressivité » se voient régulièrement employés comme synonymes, alors qu'il existe des cas d'expressivité qui recouvrent d'autres fonctions que l'expression émotive.⁴³ Ils distinguent trois modes d'expressivité, qui peuvent se trouver enchevêtrés au sein d'un énoncé : l'« expressivité pathétique » qui concerne l'expression des affects, l'« expressivité mimésique » pour désigner un régime de présentification, qui consiste à « rendre présente » la chose dont on parle (une onomatopée comme « Cocorico » par exemple, quand elle est employée comme une imitation,

⁴¹ « Expressivité », dans le TLFi. <https://www.cnrtl.fr/definition/expressivite> (page consultée le 18 juin 2020).

⁴² « Expressif », dans le TFLi. <https://www.cnrtl.fr/definition/expressif> (page consultée le 18 juin 2020).

⁴³ C'est le cas chez Jakobson lorsqu'il parle de la fonction émotive : « the so-called EMOTIVE or "expressive" function, focused on the addresser, aims a direct expression of the speaker's attitude toward what is speaking about » (Jakobson cité par Legallois et François 2012 : 14).

viserait non pas à représenter mais à présentifier le gallinacé), et l'« expressivité éthique » qui concerne la présentation de soi et qui recouvrirait la fonction identificatrice de Léon (il donne l'exemple en anglais de la construction « be + like », que nous pourrions traduire en français informel par des énoncés tel que : « J'étais comme, tu vois, perturbé. » Il s'agit d'une mise en scène de soi, dans laquelle interviennent également émotion et présentification).

L'expressivité est posée dans le même article comme objet de perception, ce qui constituerait l'une de ses propriétés fondamentales : « liée à des formes conventionnelles, elle est exhibée, montrée et non signifiée. Autrement dit, elle n'est pas inférée à partir du sens des mots. » (Legallois et François 2012 : 13)

Pour en revenir à des considérations moins théoriques, nous avons déjà mentionné grâce à Lacheret (2011) l'importance du rythme et de l'intonation dans la perception de l'expressivité. Ronveaux et Ragno Paquier (2014) mènent une étude phonostylistique intéressante à cet égard, portant sur la lecture oralisée de textes littéraires comme pratique professionnelle et dispositif didactique. Ils se basent sur un corpus de séquences d'enseignement composé d'enregistrements de lectures de textes poétiques et de textes en prose faites par des professeurs et par des élèves de primaire, de première et de deuxième secondaire, et ils comparent les traits prosodiques de la lecture réalisée par les professeurs et de celle réalisée par les élèves. Ils se placent explicitement du point de vue de la perception et ils évaluent, comme nous l'avons mentionné, l'« expressivité » de ces lectures.⁴⁴

Au premier abord, la lecture oralisée des enseignants est perçue comme beaucoup plus fluide que celle des élèves, le débit plus lent et la prosodie maîtrisée. Contrairement aux élèves, les enseignants modifient peu les textes, on observe chez eux moins d'hésitations, de reprises, de mots transformés, très présents chez les élèves.

Ils comparent plusieurs traits prosodiques pour vérifier ces premières observations : les temps d'articulation et de pause, l'agitation mélodique, les pourcentage de glissandos et les prééminences syllabiques. Le temps d'articulation est supérieur et le temps de pause inférieur chez les enseignants. La vitesse d'articulation dans les parties lues, sans les pauses (en syll/s) est donc plus modérée chez eux. Les élèves produisent davantage de syllabes à la seconde, ce qui peut provoquer une perception à la fois précipitée et entrecoupée, à cause de l'insertion de pauses de longueur et en quantité variables selon les endroits du texte. L'agitation mélodique serait beaucoup plus élevée chez les enseignants que chez les élèves, avec des hauteurs tonales variées et contrastées, davantage de glissandos, ce qui donnerait l'impression chez les premiers d'une lecture sur-expressive, contre une lecture qualifiée de peu expressive de la part des élèves.

On pourrait s'attendre, étant donné le haut niveau de compétence et/ou de préparation qu'ils ont supposément en commun, dans une situation de lecture à voix haute devant un public, à trouver des similarités entre les productions des enseignants et celles des écrivains-lecteurs qui constituent notre corpus.

3.1.3.1. Aspects émotionnels

L'émotivité n'en demeure pas moins un aspect essentiel de l'expressivité, et elle pourrait fournir un angle intéressant pour tenter de caractériser les productions auxquelles nous nous

⁴⁴ Leur description prosodique et « expressive » de la lecture oralisée de textes littéraires en classe est reprise dans l'annexe 1

intéressons. Les lectures à voix haute que nous avons sélectionnées pour constituer notre corpus sont en effet marquées dans l'ensemble par une forte émotionnalité.⁴⁵

Les aspects émotionnels nous semblent susceptibles de jouer un rôle important dans la réception et la compréhension des textes littéraires lus à voix haute. Bourhis évoque ainsi l'idée d'une résonance émotionnelle : « Dans la lecture du texte, en production comme en réception, il y a corrélation entre le signifiant prosodique et le signifié émotionnel : l'adoption de certaines stratégies est susceptible d'induire des émotions spécifiques. » (Bourhis 2012 : 95) C'est-à-dire qu'il peut y avoir suggestion d'états émotionnels (simulés ou non) par le biais de la prosodie, ce qui aiderait à construire la signification du texte, dans un au-delà des mots : « La voix communique un supplément d'intelligibilité et de signification des événements narrés. » (Bourhis 2012 : 95)

Par ailleurs, la forte émotionnalité des lectures de romans que nous étudions est une caractéristique qu'elles ont en commun avec la lecture de textes poétiques. On pourrait explorer la piste d'un rapprochement concernant la prosodie des émotions entre ces deux types de productions, sur base de leur qualité artistique ou littéraire (notons qu'un texte romanesque ne se trouve généralement pas dénué de jeux formels et de fonction poétique).

Kraxenberger, Menninghaus, Roth et Scharinger (2018) parmi d'autres, en constatant que la poésie est un genre considéré comme largement émotionnel, montrent que les émotions véhiculées dans la poésie oralisée peuvent se baser sur le contenu sémantique du poème et/ou la prosodie émotionnelle.⁴⁶ La poésie est en effet généralement considérée comme un genre dans lequel les composants sémantiques et formels du langage s'imbriquent d'une manière particulièrement significative, qui fait sens (Jakobson 1960). La réflexion théorique comme les études empiriques ont régulièrement mis en avant la relation entre les sonorités d'un poème et la perception de l'émotion par ses lecteurs (Valéry ; Fónagy ou encore Jakobson et Waugh d'après Kraxenberger et al. 2018 : 2). Certains avancent l'idée d'une relation entre la fréquence d'occurrence de certaines unités segmentales (phonèmes ou classes de phonèmes) et la perception d'émotions dans la poésie (par exemple Auracher, J., Albers, S., Zhai, Y., Gareeva, G. et Stavniychuk, T. 2011). Néanmoins des études récentes remettent en question cette hypothèse ; Kraxenberger et al. envisagent ainsi que des paramètres acoustiques, suprasegmentaux de la prosodie émotionnelle constituent plutôt une raison possible de ce lien.⁴⁷

Leur étude interroge les « associations son-émotion » basées sur des paramètres prosodiques comme un moyen d'expression et de perception des émotions dans la poésie. Ils mènent pour cela une série de tests perceptifs auprès de locuteurs Allemands natifs et de locuteurs non germanophones, basés sur des données en allemand : des poèmes dont le contenu sémantique est classifié au préalable comme « joyeux » ou « triste », dans une interprétation où la prosodie émotionnelle est dite « expressive » ou « neutralisée ». Ils montrent que la fréquence fondamentale et le taux d'articulation sont plus élevés dans des poèmes considérés comme « joyeux » que comme « tristes », et que ces indices prosodiques sont interprétés de manière univoque par les participants non-germanophones, indépendamment de l'accès au contenu

⁴⁵ Cf. 2.2.2. Comparaison entre le relief conceptionnel des lectures publiques (corpus-LP) et celui des romans (corpus écrit)

⁴⁶ Les conclusions de Kraxenberger et al. (2018) sont reprises dans l'annexe 1.

⁴⁷ « Emotional prosody is predominantly determined by the suprasegmental features of pitch, tempo, and intensity (Alter 2002), and is conducive to conveying emotions (Paulmann 2006). » (Kraxenberger et al. 2018 : 2)

sémantique des poèmes. Ils mettent également en évidence que l'accès au contenu sémantique du poème, s'il est disponible, a une influence prépondérante dans la perception d'émotions dans la poésie : les locuteurs germanophones natifs n'évaluent pas de manière significativement différente un même poème qui a fait l'objet de manipulations prosodiques.

On peut néanmoins questionner la portée réelle d'une telle étude, basée sur une opposition binaire entre des ressentis « joyeux » et « tristes », étant donné la complexité des émotions, sentiments et attitudes que la littérature donne à apercevoir. Il nous semble qu'une telle démarche ne fait pas réellement apparaître la spécificité littéraire de l'objet d'étude, et constitue plutôt un moyen d'étudier la prosodie émotionnelle, et ce accessoirement par le biais de la poésie, qu'une manière d'étudier la prosodie émotionnelle *dans* la poésie.

À l'opposé d'une approche quantitative comme celle de Kraxenberger et al. (2018), on trouve les études qualitatives de Fónagy, chez qui les textes littéraires, et plus spécifiquement la poésie, ont également fait l'objet d'une attention particulière. Dans le chapitre VI de *La vive voix*, consacré à « La voix du poète », il s'attache notamment à découvrir « Ce que la voix ajoute au texte » (1983 : 285) en confrontant des lectures du poème *Vieillesse* de Milán Füst réalisées par son auteur et des lectures opérées par un récitant « neutre ». Il réalise ensuite une enquête perceptive au cours de laquelle il demande aux participants de qualifier l'attitude de l'interprète dans les différentes versions (intellectuelle, plaintive, dure, etc.), qu'il met en relation avec des données prosodiques.

C'est l'occasion pour lui de formuler une réflexion sur le « contenu » (émotionnel ou suggestif quelconque) ajouté par l'intonation dans l'interprétation artistique. Celle-ci concerne des formes poétiques fixes, et les productions que nous analysons ne sont pas soumises aux mêmes contraintes. D'un point de vue méthodologique, il est surtout intéressant de remarquer que la perspective de Fónagy semble plutôt aboutir cette fois sur des pistes interprétatives pour le texte, une forme d'analyse littéraire dans laquelle sont exploitées les données prosodiques :

En considérant l'ensemble du poème *Vieillesse* et en tenant compte de la fréquence de la formule mélodique, qui se reproduit en s'élevant de plus en plus haut, nous pouvons supposer que cette forme musicale possède un contenu plus général, valable pour tout le poème, qui est, sans doute, en rapport avec son sens le plus général et le plus idéal. C'est l'aspect prométhéen du poème que cette formule souligne en langage musical et qui pourrait être : la volonté de s'élever, le refus des limitations, du compromis, le désir et la force de se dépasser sans cesse d'atteindre à une hauteur qui permet de saisir, à travers la diversité des faits concrets, l'enchaînement des causes et des effets, et refléter la loi naturelle d'une vie toujours renaissante, à l'aide de pensées qui mutuellement s'engendrent, du début jusqu'à la fin du poème (Fónagy 1983 : 306).

3.1.3.2. Iconicité

L'iconicité⁴⁸ peut se définir comme l'imitation, par le biais de la « forme » du message, du « sens » du message. Dans le domaine de l'étude de la parole, la réalisation articulo-phonatoire particulière de certains phonèmes tout comme, au niveau suprasegmental, la prosodie, peuvent véhiculer de l'iconicité, en imitant par leur forme le signifié visé.

Des typologies ont été proposées dans le domaine phonétique (Hinton, Nichols et Ohala 1994 ; Fischer 1999), qui distinguent l'iconicité auditive (ou imitative), lorsqu'un son produit par le

⁴⁸ Dans ce point, nous basons principalement notre argumentation sur la synthèse proposée dans le chapitre 8 (Iconicité prosodique) du cours de *Phonologie et prosodie* (2017) d'Anne-Catherine Simon.

système phonatoire est utilisé pour représenter un son existant dans le monde réel (imiter par exemple le bruit du vent avec les consonnes fricatives sifflante [s] ou chuintante [ʃ]), et l'iconicité articulatoire (ou corporelle), lorsque la posture empruntée par les organes de la phonation imite un mouvement, une forme ou un ordre de grandeur, des dimensions (par exemple, le phonème [i] qui suppose une articulation fermée véhicule des significations liées à la petitesse de cette ouverture).

Hinton et al (1994) considèrent que l'iconicité corporelle concerne avant tout les aspects émotionnels de la parole : on a plutôt affaire à une iconicité qui relève du symptôme, puisqu'un état psycho-physique, tel que l'anxiété ou la colère, est supposé influencer la parole (la qualité vocale, etc.). Fónagy également développe une théorie de l'iconicité articulatoire lorsqu'il explique, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre⁴⁹, que les organes de la parole (glotte, langue, etc.) peuvent reproduire les mouvements d'autres organes ou des symptômes. Ainsi, une contraction de la glotte, symptomatique de la nausée, peut signaler de manière iconique des sentiments apparentés : nausée, dégoût, rejet.

Perlman, Clark et Falck (2014), qui ont étudié des phénomènes de prosodie iconique dans des tâches de lecture à voix haute en anglais, précisent qu'il peut être complexe d'identifier la « prosodie iconique » (« iconic prosody » dans le texte original), et de la séparer d'autres variables qui influencent elles aussi la prosodie (la syntaxe, l'état émotionnel du locuteur, ses attitudes, son état d'attention, etc). Il nous semble qu'au niveau théorique, les approches et les définitions varient, et qu'un phénomène qui relève pour certains auteurs de la « prosodie émotionnelle » pourrait très bien être considéré comme de l'iconicité par d'autres. L'étude de l'iconicité s'insère plus largement dans celle des phénomènes expressifs, et elle présente la particularité de mettre en évidence l'existence d'une relation motivée entre un signifiant et un signifié.

3.1.4. Rapports au texte écrit

Un dernier aspect important à envisager pour étudier la lecture publique d'un point de vue phonostylistique nous semble être sa dimension diamésique : la lecture publique réalisée par un écrivain constitue une oralisation d'un texte écrit au préalable, un roman, et non uniquement un objet sonore (et visuel) qui vaut pour lui-même. Autrement dit, si l'on peut supposer que la lecture, en tant que performance, possède une cohérence à part entière et un intérêt artistique distinct, elle prend cependant son point de départ dans une œuvre écrite qui en est présentée, implicitement ou explicitement, comme le support. On peut donc se demander comment et dans quelle mesure la nature écrite de l'œuvre au départ de la lecture-performance, influencera la réalisation prosodique de cette dernière ; et a fortiori, comment inclure cet aspect diamésique, le rapport de la performance orale au texte écrit, dans une tentative de description prosodique de la lecture publique par les écrivains.

Dans notre perspective, nous avons affaire à deux objets distincts, roman et lecture publique, qui entretiennent entre eux des liens étroits sans pour autant se confondre. Le roman relève du code graphique, et la lecture, du code phonique. La lecture de l'auteur dans ses aspects prosodiques est probablement influencée de façon complexe par le texte du roman, puisqu'elle en constitue une interprétation et/ou une adaptation (nous aurons l'occasion d'investiguer ces

⁴⁹ Cf. 1.1.2. Ivan Fónagy : *La vive voix* (1983)

liens dans le chapitre 4, consacré aux divergences écrit/oral) : le matériel verbal (les mots qui composent le texte), les aspects sémantiques, la « matérialité » du texte écrit (ponctuation, choix typographiques, organisation en paragraphes, disposition des éléments sur la page, etc.) constituent autant d'éléments susceptibles d'interagir au moment de l'oralisation d'un texte pour produire un certain résultat prosodique.

Les études didactiques sur la lecture à voix haute fournissent encore une source intéressante à ce niveau, en interrogeant les rapports entre texte écrit et lecture à l'oral. Certains chercheurs montrent, en particulier, comment varie la relation entre ponctuation et pauses à l'oral dans une lecture à voix haute en fonction du degré de compétence du locuteur. C'est le cas de Ronveaux et Ragno Paquier (2014), qui comparent le marquage des « groupes de souffle » chez des élèves et des enseignants :

Quand l'élève découvre le texte, il opère des coupures et délimite des groupes de souffle *à vue*. C'est moins la logique du sens que la matérialité visuelle qui dicte l'opération, soit la ponctuation, soit le vers, soit la ligne graphique de la page. Dans l'urgence de donner corps aux énoncés, les trois élèves analysés priorisent le marquage des groupes de souffle. Le sens vient par surcroît, sur tel ou tel morceau de phrase. L'oralisation est proche du déchiffrement par voie directe. Quand l'enseignant.e oralise le texte, il le fait sans préparation articulatoire. Il a pu le lire cependant, plusieurs fois pour élaborer sa planification de la séquence. Dans cette situation, il réalise les empaquetages des groupes de souffle selon une logique du sens *convenu* [en italique dans le texte]. Les coupures suivent la structure syntaxique de la phrase selon une ponctuation imaginée parfois. (Ronveaux et Ragno Paquier 2014 : 22)

La matérialité visuelle du texte semble donc influencer le résultat oralisé, et ce d'une manière différente selon le degré de préparation de la lecture, ou plus exactement la compétence du locuteur, puisqu'il compare élève et enseignants, lecteurs en apprentissage et lecteurs experts. Un lecteur moins expérimenté aurait tendance à calquer ses prises de souffle sur la ponctuation du texte écrit, davantage qu'un lecteur confirmé, qui semblerait insérer ses prises de souffle de façon plus intuitive selon une logique du « sens convenu ». On pourrait ainsi s'attendre à ce qu'un écrivain, en tant que locuteur compétent, marque ses prises de souffle selon une logique similaire à celle des enseignants.

Dans une autre étude didactique sur la pratique de la lecture à voix haute dans l'enseignement/apprentissage du FLE, Bourvon (2020) aborde plus particulièrement la relation entre ponctuation et pauses à l'oral dans la lecture des écrivains et montre qu'« il n'y a bien entendu pas de relation bi-univoque entre pause et ponctuation » (2020 : 4).⁵⁰ Des commentaires d'auditeurs qui notent la « ponctuation verbale remarquable » avec laquelle Proust lisait *La Recherche* sont rapportés (Serça, d'après Bourvon 2020 : 4). Elle donne encore l'exemple, d'après Wiklund (2015 : 51)⁵¹, d'une lecture faite par Albert Camus des premières pages de *L'Étranger* : les virgules ne sont pas systématiquement marquées par des pauses, le point est parfois ignoré, ou marqué par des traits prosodiques qui correspondent à ceux d'une virgule. Marcel Jouhandeau également, en lisant un de ses textes, aurait adopté un rythme qui ne concordait pas avec la ponctuation choisie, ce qui a mené Pasques à conclure que « l'auteur, en lisant à haute voix son œuvre, est plus libre qu'un simple lecteur, il la repense, [et] en certains endroits il la recrée. » (Pasques 1997 : 221 cité dans Bourvon 2020 : 4). Cette liberté à l'égard

⁵⁰ Cf. Annexe 1

⁵¹ Article qui porte sur les relations entre la ponctuation et la prosodie. Il présente les résultats d'un test perceptif où des extraits de *L'Étranger* de Camus ont été écoutés par les participants qui ont dû les ponctuer eux-mêmes.

de la ponctuation du texte écrit pourrait constituer une caractéristique prosodique déterminante d'une lecture à voix haute réalisée par un écrivain.

Nous incluons autant que possible l'aspect diamésique dans les deux études empiriques présentées à la suite de ce travail, en mêlant étude textuelle et étude prosodique. Partant du constat que certains auteurs semblent avoir significativement modifié le texte de leur roman lors de la lecture, nous nous focalisons pour notre part sur le matériel linguistique : la liberté que s'accorde un auteur à l'égard de son texte peut également s'envisager sous l'angle des adaptations et autres improvisations qu'il y apporte au niveau verbal lors de la lecture sur scène. Le quatrième chapitre est ainsi consacré à l'analyse des divergences, au niveau verbal, entre le texte du roman et la performance de l'auteur sur scène. Nous vérifions dans le cinquième chapitre s'il existe un lien entre le degré de fidélité d'une performance au texte du roman et son profil prosodique. Nous tentons également de déterminer dans notre analyse prosodique (chapitre 5) si l'on peut déceler, de manière plus générale, une influence du texte écrit sur la réalisation prosodique d'un extrait, en vérifiant s'il existe une corrélation entre les indicateurs des lectures publiques réalisées à la Maison de la Poésie de Paris (corpus-LP) et celles du corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN).

3.2. Conclusions

Nous avons proposé un état de l'art ciblé sur l'étude phonostylistique de la lecture à voix haute de textes littéraires, orienté par la constitution préalable du corpus de lectures publiques par des écrivains.⁵² Faute d'études menées sur un corpus similaire, nous avons tenté de définir des bases théoriques utiles et d'établir un recueil de données empiriques pertinentes pour l'analyse. Toutes les pistes envisagées dans ce chapitre ne seront pas approfondies de manière égale, mais l'objectif est de proposer une réflexion transversale : les études présentées à la suite s'insèrent dans une tentative de description plus vaste, dont nous avons tenté de poser quelques jalons. En effet, notre travail comporte également un objectif méthodologique, qui est de comprendre comment se saisir d'un objet d'étude tel que la lecture publique par les écrivains afin d'en proposer une description phonostylistique la plus complète et pertinente possible — sans prétendre pour autant l'épuiser dans ces pages.

Nous avons ainsi développé quelques notions utiles pour mener une étude phonostylistique sur un texte littéraire. Nous avons tout d'abord abordé la notion d'idiostyle, c'est-à-dire l'empreinte du phonostyle individuel de l'auteur-lecteur sur le texte oralisé, constitutive de l'univers artistique de ce dernier. Nous nous sommes ensuite focalisés sur la notion d'expressivité, qui peut s'entendre de différentes façons : au sens commun, elle est la qualité de qui est expressif, de ce qui traduit de façon plus ou moins suggestive attitudes, sentiments, pensées ; chez Fónagy, elle est ce qui résulte du second codage, et consiste en une modulation du premier signal, linguistique. Si elle est souvent employée comme synonyme « d'émotivité », certains lui prêtent d'autres fonctions ; Legallois et François (2012) distinguent ainsi trois régimes d'expressivité : pathétique, mimésique et éthique. Elle n'est pas uniquement « indice » relatif aux attitudes et aux affects d'une locuteur, mais également « signal » à l'intention de l'interlocuteur et objet de perception. Nous nous sommes arrêtés sur les aspects émotionnels de l'expressivité, qui pourraient constituer un angle intéressant pour caractériser un corpus de

⁵² Cf. Chapitre 2. Établissement d'un corpus en trois parties : lectures publiques par des écrivains, lectures neutres et extraits de romans

lectures publiques par des écrivains, productions marquées par une forte émotionnalité. Nous avons également abordé la notion d'iconicité, qui au sein des phénomènes expressifs consiste à mettre en évidence l'existence d'une relation motivée entre un signifiant et un signifié. Dans un dernier point, consacré aux rapports de la lecture, en tant que performance orale, au roman, un texte écrit, nous avons envisagé la possibilité d'inclure l'aspect diamésique des productions que nous étudions dans une étude prosodique.

Parallèlement, nous avons investigué différents rapprochements possibles entre notre corpus de lectures publique par des écrivains et des descriptions phonostylistiques existantes : le phonogène de la lecture à voix haute, la parole interprétée, l'analyse du phonostyle individuel de Marguerite Duras, la lecture oralisée de textes littéraires dans un contexte didactique, la lecture de poésie à voix haute, des lectures à voix hautes réalisées par des écrivains (les études en question portent sur l'un ou l'autre auteur en particulier, et non sur un ensemble de lectures publiques). Un tableau synthétique reprenant les données empiriques présentées dans ce troisième chapitre au sujet de styles apparentés à la lecture publique par les écrivains est disponible en annexe 1. Ces descriptions peuvent fournir un réservoir d'hypothèses (les mêmes observations sont-elles vérifiables dans un corpus tel que le nôtre ?) et elles constituent des sources utiles pour interpréter les données prosodiques présentées dans le cinquième chapitre.

CHAPITRE 4. ÉTUDE DES DIVERGENCES LINGUISTIQUES ENTRE ROMANS ET LECTURES PUBLIQUES

Dans ce chapitre, nous réalisons une analyse des divergences, au niveau verbal, entre les lectures publiques (corpus-LP) et les extraits de romans correspondants (corpus écrit). Nous observons en effet que le passage médial de l'écrit à l'oral s'est accompagné d'adaptations dans le texte original, plus ou moins conséquentes selon les extraits. Cette première étude nous permet d'intégrer des questions relatives à la textualité dans notre description phonostylistique (chapitre 5), et de prendre en compte l'aspect diamésique de la lecture publique par les écrivains : ces performances ne constituent pas uniquement des objets sonores (et visuels) singuliers valables pour eux-mêmes, mais elles découlent d'un objet textuel, un roman paru au préalable dont elle font la promotion et/ou dont elles représentent un prolongement artistique (Danieau-Kleman 2018 : 111-113).⁵³

Nous tentons dans ce chapitre de vérifier deux hypothèses. D'une part, celle selon laquelle les lectures-spectacles (dont la visée première est artistique) auraient fait l'objet d'un plus important travail de réécriture et d'improvisation que les lectures, plus brèves et moins préparées, prenant place dans le cadre d'entretiens (et dont la visée première semble plutôt promotionnelle et/ou intellectuelle). D'autre part, celle selon laquelle les lectures publiques par les auteurs se caractériseraient dans l'ensemble par un travail de réécriture et d'improvisation de l'ordre de la spontanisation.⁵⁴

Nous présentons tout d'abord la méthodologie mise au point afin de recenser les divergences entre sources écrites (corpus écrit) et sources orales (corpus-LP). S'ensuivent une analyse quantitative des divergences écrit/oral recensées dans les différentes lectures et une analyse fonctionnelle des divergences selon qu'elles produisent, ou non, une spontanisation.

4.1. Méthodologie pour le recensement des divergences écrit/oral

D'un point de vue méthodologique, nous effectuons une comparaison entre deux textes, dont nous recensons les divergences : une transcription écrite de la performance de l'auteur sur scène, réalisée par nos soins, et les extraits des passages correspondants dans les romans (les textes annotés sont consultables dans l'annexe 2).⁵⁵

Une version intermédiaire du texte à lire a vraisemblablement précédé la plupart de ces performances, et a parfois accompagné l'auteur sur scène. La transcription écrite de la performance est donc une reconstitution, un texte reconstruit qui résulte à la fois des modifications introduites par cette version, ce potentiel travail de réécriture réalisé par l'auteur à partir de son roman publié, et des aléas de la performance, des éléments improvisés ou

⁵³ Cf. 1.2.2. Formes et fonctions actuelles de la lecture publique par les écrivains (Chapitre 1. Cadre théorique pour une approche phonostylistique de la lecture publique par les écrivains).

⁵⁴ Pour rappel, le changement médial, qui consiste à passer d'un texte écrit (le roman) à son oralisation (la lecture publique), va de pair dans notre corpus avec un changement situationnel qui rapproche légèrement la lecture publique de l'immédiat communicatif par rapport au roman. Cette spontanisation est susceptible de se concrétiser par des marques formelles internes, ce que nous vérifions ici au niveau verbal. Cf. 2.2.2. Comparaison entre le relief conceptionnel des lectures publiques (corpus-LP) et celui des romans (corpus écrit)

⁵⁵ Les romans inclus dans notre corpus sont des parutions récentes qui n'ont pas (encore) fait l'objet de rééditions, et on peut donc supposer qu'ils constituent l'unique version disponible et publiée du texte.

involontairement modifiés lors de la profération du texte sur scène, qui revêt un caractère unique.

Reconnaitre que l'oral est performance, quel que soit le degré de sa préparation – même quand le « texte » a été appris par cœur, comme au théâtre –, c'est reconnaître *qu'il ne connaît pas de bon à tirer*. Il n'y a pas de forme arrêtée, prête à la reproduction, sur laquelle la qualité de la performance finale puisse être tout à fait gagée. Une performance ne se reproduit pas. Du passage de l'écrit à l'oral, ou du passage d'un oral à un autre oral présentant la même structure segmentale, il y a à chaque fois une nouvelle réalisation dans un temps nouveau. La réécoute (ou réénonciation orale) implique une réémission de signal, la relecture (ou réénonciation écrite) non. Pour cette raison, la dernière étape d'une genèse écrite d'un discours oral peut se tenir à une importante distance segmentale du discours qu'il a préparé (Mahrer 2014 : 35).

On peut donc déduire l'existence, par rapport au texte original du roman, de modifications qui résultent d'une part d'un potentiel travail préalable de réécriture, et d'autre part de modifications inhérentes au fait même d'oraliser le texte.

Nous avons catégorisé les divergences observées selon qu'il s'agisse d'ajouts (ADD), de suppressions (DEL), de remplacements (REP) ou de raccords (CUT).⁵⁶

Symbole	Définition	Exemples
ADD	Insertion d'un élément à l'oral, non présent dans le texte écrit : ADD [A]	ADD [c'est] une fois qu'elle est chez lui ADD [qu']elle réalise que ce qu'elle est venue chercher, c'est une douzaine de pastis
DEL	Suppression d'un élément du texte écrit, non prononcé à l'oral : DEL [A]	Il DEL [ne] m'a pas embrassée. OK ? Il DEL [ne] m'a pas embrassée sur la bouche.
REP	Remplacement d'un élément du texte écrit [A] par un autre à l'oral [B] : REP [A/B]	REP [Louis-Marie Pierre-Louis] était sale mais en chemise-bermuda toute l'année
CUT	Raccord dans le texte écrit : déplacement à l'oral d'un élément du texte écrit ou « saut » dans le texte écrit ≥ 1 paragraphe : CUT [A], CUT [préciser pages]	[...] pas de Gena ou de Jenny. CUT [p.9 > p.12] La tâche de l'étudiante qui sera embauchée [...] = saut de 3 pages dans le texte écrit, ignorées à l'oral

Tableau 5. Description des symboles utilisés pour recenser les divergences entre le corpus écrit et le corpus-LP

Ces quatre types de divergences correspondent globalement aux quatre opérations observées lors d'un travail de réécriture⁵⁷ : supprimer (DEL), ajouter (ADD), substituer (REP) et déplacer

⁵⁶ Nous nous inspirons pour ces annotations de la méthodologie employée par Simon (à paraître), dans une étude visant à mesurer l'effet du diamésique sur la forme linguistique d'un texte (« De l'écrit à l'oral dans les discours solennels : le cas de l'Académie française »), dont nous reprenons les définitions des opérations ADD, DEL et REP.

⁵⁷ Voir notamment à ce sujet les travaux d'Almuth Grésillon : « [...] à l'intérieur des réécritures, il y a, en tout cas, quatre opérations qui sont présentes, quel que soit l'écrit, quel que soit le siècle, et quel que soit le processus scriptural : supprimer, ajouter, substituer, déplacer. J'irais jusqu'à parler d'universaux : quel que soit le cadre d'écriture en cours, ces quatre-là se retrouveront toujours à l'œuvre, y compris d'ailleurs chez des gens qui utilisent l'ordinateur. Vous les trouvez dans les écrits de personnes célèbres tout comme dans les brouillons d'élèves » (Boré et Doquet-Lacoste 2004 : 10).

(opération entre autres couverte par le symbole CUT, auquel nous avons attribué un plus large domaine d'action).

Le symbole [CUT] signale des raccords⁵⁸ dans le texte : toute divergence qui impacte directement la structure informationnelle, l'« ordre des idées » entendu au sens propre. Nous classons sous cette étiquette des passages intervertis à l'oral par rapport à leur ordre d'apparition dans le texte écrit ou l'insertion dans un passage continu à l'oral d'un extrait tiré d'un autre endroit du texte écrit. Nous avons également classifié comme [CUT] des suppressions, à l'oral, de passages du texte écrit trop longs que pour être considérés comme une simple suppression (« saut » dans le texte original). Les modifications repérées par le symbole CUT possèdent donc nécessairement une fonction liée à la cohérence textuelle⁵⁹ :⁶⁰ et leur présence semble révéler une importante planification préalable à la performance de la part de l'auteur.

Les catégories CUT et DEL telles que nous les envisageons ici ne sont pas tout à fait étanches. Afin de distinguer entre ces deux types d'opération, nous annotons « CUT » lorsque le saut dans le texte, assimilable à une suppression, est égal ou supérieur à un paragraphe (celui-ci pouvant inclure jusqu'à plusieurs pages), s'agissant là d'une modification qui impacte ce qu'on peut rapporter à « l'ordre des idées », la structure informationnelle : cette coupure marque traditionnellement la fin d'une partie du propos et l'entame d'une autre, et elle est repérable de manière formelle par l'alinéa ou le passage à la ligne.

Étant donné qu'ils n'impactent pas forcément le texte de manière linéaire et qu'ils couvrent parfois de très longs segments de texte (plusieurs pages), les raccords constituent une opération plus difficile à quantifier que les autres, et ils donnent plutôt lieu à une description qualitative dans notre analyse.

⁵⁸ Ce terme est notamment utilisé dans le monde du théâtre pour désigner les arrangements (coupures, réécriture après coup pour relier des parties) effectués dans un texte afin d'en assurer la cohérence, à la suite d'une première modification ou de la reprise d'un rôle par un nouveau comédien par exemple. Cf. définition de « raccord » dans le TLFi : <https://www.cnrtl.fr/definition/raccord> (page consultée le 30 juillet 2020).

⁵⁹ Nous entendons ici par « cohérence textuelle » l'organisation du texte selon une structure informative donnée qui forme un tout relativement autonome au niveau discursif et intelligible en contexte. Les divergences annotées CUT modifieraient ainsi la cohérence du texte écrit, celui du roman, pour créer une seconde cohérence propre à la version du texte destinée à être oralisée lors de la performance. Cette seconde cohérence, adaptée à partir de la première, et qui doit également se montrer autonome et compréhensible en contexte, pourrait se comprendre comme une réorganisation des idées pour répondre aux exigences d'une seconde situation de communication avec sa visée propre, la lecture publique réalisée à la Maison de la Poésie de Paris. La longueur du texte, par exemple, doit se voir adaptée en fonction de la durée de la lecture publique et il y a donc un choix à opérer parmi le contenu du roman. En effet, il n'est pas possible de développer les mêmes informations dans un roman de 200 pages et dans une lecture publique d'une durée maximale d'1h30, dont le texte ne doit certainement pas excéder 20 ou 30 pages. Il s'agit également de sélectionner dans le roman des passages qui se prêtent à une lecture à voix haute (au changement de médium), qui correspondent à la visée de la lecture (démarche artistique ou plutôt promotionnelle ?), qui sont adaptés au contexte de la réception, c'est-à-dire en adéquation avec le lieu qui va accueillir la lecture et susceptibles d'intéresser le public présent sur place, etc. Notons que pour déterminer précisément les modalités selon lesquelles un auteur sélectionne et assemble les extraits du roman à lire lors de la performance, il faudrait se pencher sur le texte des lectures publiques dans leur entièreté et non sur des extraits d'une durée de quelques minutes.

⁶⁰ Cela n'empêche pas que les autres opérations (ADD, DEL, REP) puissent également remplir une fonction de l'ordre de la cohérence textuelle, même si elles portent généralement sur de plus petits segments.

4.2. Analyse de la quantité de divergences

Afin de vérifier notre première hypothèse, selon laquelle les lectures-spectacles auraient fait l'objet d'un plus important travail de réécriture et d'improvisation que les lectures prenant place dans le cadre d'entretiens, il nous a fallu quantifier les divergences recensées entre le corpus écrit et le corpus-LP, et comparer les deux sous-corpus oraux.

Pour cela, nous avons annoté manuellement le texte des romans dans des fichiers.docx individuels, selon la méthodologie présentée dans le point précédent. Nous avons ensuite répertorié les divergences à l'aide du logiciel SketchEngine (Kilgarriff et al 2014), qui les a extraites et compilées dans un tableur Excel. Sur cette base, nous avons classé les dix paires d'échantillons, extrait du roman et lecture publique correspondante, en fonction du nombre de divergences recensées et du nombre de mots impactés par celles-ci, répartis selon les différents types d'opérations. Dans un souci de comparabilité des données, nous les présentons sous la forme de fréquences relatives : les chiffres présentés dans le tableau 6 sont valables par tranche de 500 mots.

4.2.1. Distribution des divergences par paire roman/lecture et par type d'opération

Référence (corpus écrit / corpus-LP)	Type de lecture	ADD (/500 mots)	DEL (/500 mots)	REP (/500 mots)	CUT (/500 mots)	Total (/500 mots)
E4_ER / LP4_ER	Spectacle	0 (0)	1,38 (51)	0 (0)	0 (/)	1,38 (51)
E7_MB / LP7_MB	Spectacle	2,74 (4)	0 (0)	0 (0)	0 (/)	2,74 (4)
E10_VD / LP10_VD	Entretien	4 (4)	0 (0)	1 (1)	0 (/)	5 (5)
E3_CA / LP3_CA	Spectacle	1,26 (4)	3,14 (5)	1,89 (4)	0 (/)	6,29 (13)
E6_LS / LP6_LS	Entretien	0 (0)	3,92 (21)	2,61 (4)	0 (/)	6,53 (25)
E2_BB / LP2_BB	Spectacle	1,03 (6)	1,03 (3)	5,13 (8)	0 (/)	7,19 (17)
E9_SD / LP9_SD	Spectacle	1,78 (2)	3,56 (59)	5,35 (7)	1,78 (/)	12,47 (68)
E1_AB / LP1_AB	Spectacle	7,25 (9)	3,62 (89)	1,81 (2)	3,62 (/)	16,3 (100)
E5_LL / LP5_LL	Spectacle	7,78 (16)	5,84 (270)	3,24 (5)	1,3 (/)	18,16 (291)
E8_PQ / LP8_PQ	Spectacle	7,35 (147)	4,9 (7)	12,25 (162)	2,45 (/)	26,95 (316)
Total		33,19 (192)	27,39 (505)	33,28 (193)	9,15 (/)	103,01 (890)

Tableau 6. Quantité de divergences écrit/oral pour une tranche de 500 mots, par paire roman/lecture et par type d'opération, total par ordre croissant (avec entre parenthèses, le nombre de mots impactés par les divergences pour une tranche de 500 mots)

Si l'on observe le total de divergences recensées par paire roman/lecture dans le tableau 6, on peut constater que les textes semblent avoir été affectés par les modifications à des degrés très divers. Un continuum se dessine entre des lectures extrêmement fidèles au texte du roman, celles de Mathieu Brosseau (LP7_MB) et de Virginie Despentes (LP10_VD) par exemple, et d'autres dont le texte apparaît fortement modifié par l'auteur lors de la lecture, qui comptent davantage d'opérations portant sur de plus importantes portions de texte, comme celles de de Lola Lafon (LP5_LL) et de Pascal Quignard (LP8_PQ).

Sur l'ensemble du corpus, les trois premières opérations affectent les textes dans des proportions relativement similaires : les ajouts représentent 32,2% des opérations, les suppressions 26,6%, les remplacements 32,3%. Elles touchent en revanche les différentes paires écrit/oral prises individuellement de manière assez disparate : aucun ajout chez certaines, beaucoup chez d'autres par exemple. Le nombre de mots total affecté par les opérations ADD

et REP reste semblable, là où les lectures publiques semblent faire l'objet de plus conséquentes suppressions (505 mots impactés pour la catégorie DEL, contre 192 pour ADD et 193 pour REP). Ce déséquilibre dans les totaux est presque entièrement dû à la performance de Lola Lafon (LP5_LL), qui ignore de nombreux passages du roman, parfois longs mais inférieurs à un paragraphe.⁶¹

Les raccords (CUT, colonne grisée dans le tableau 6) représentent les 8,9% restants des opérations recensées. Leur faible présence en nombre ne signifie pas qu'ils altèrent les textes de manière plus restreinte. Pour rappel, ceux-ci modifient le texte à un niveau plus global, qui n'est pas toujours quantifiable (le nombre de mots touchés se signale dans le tableau par une barre oblique : « / » et il n'est pas pris en compte dans le total), mais qui concerne des portions de texte généralement très longues, comprises entre un paragraphe et plusieurs pages. Seules quatre paires roman/lecture sur dix sont concernées par cette opération.

On peut repérer une corrélation entre la présence de l'opération CUT dans les textes et l'impact des autres types de divergences : les textes ayant fait l'objet de raccords (CUT) font aussi l'objet de nombreux ADD, DEL et REP.

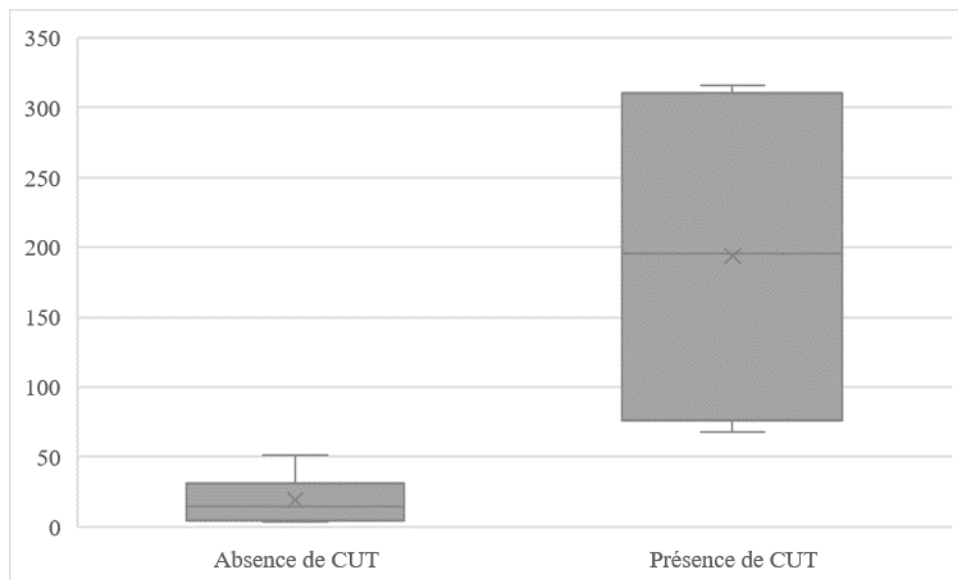


Figure 6. Diagramme en boîtes à moustaches du nombre de mots impactés par les opérations ADD, DEL et REP en fonction de la présence de l'opération CUT ailleurs dans le texte

Les auteurs qui, plutôt que de lire un extrait continu de leur roman, ont effectué des raccords en vue de créer une nouvelle cohérence textuelle adaptée à la lecture publique, s'avèrent donc également être ceux qui s'autorisent le plus de modifications ponctuelles, planifiées ou improvisées, dans le texte de leur roman. On peut peut-être déceler ici l'existence d'un lien entre un haut niveau de planification par l'auteur et une plus importante quantité de divergences (et donc une lecture moins textuelle, moins proche du texte du roman).

⁶¹ Cette limite fixée à un paragraphe demeure arbitraire. Nous avons testé une méthodologie alternative dans laquelle le symbole CUT était employé à la place de DEL lorsque la suppression excédait une phrase graphique (dans une perspective où CUT aurait affecté le niveau du discours, entendu comme unité supérieure à la phrase), mais cela n'a pas modifié le classement des textes entre eux selon de la quantité de divergences. L'ampleur du déséquilibre chez Lola Lafon est donc dû à ce choix méthodologique, mais cela n'a pas beaucoup d'impact pour notre analyse (et nous prenons si nécessaire cette donnée en compte).

L'analyse quantitative des divergences nous permet de distinguer entre minimum deux groupes de lectures publiques (tableau 7)⁶² :

Textes peu modifiés	Lecture d'un extrait continu du roman : pas de raccords (CUT)	LP2_BB ; LP3_CA ; LP4_ER ; LP6_LS ; LP7_MB ; LP10_VD
	Peu de divergences autres (ADD, DEL, REP)	
Textes très modifiés	Présence de raccords (CUT)	LP1_AB ; LP8_PQ ; LP9_SD ; LP5_LL
	Beaucoup de divergences autres (ADD, DEL, REP)	

Tableau 7. Groupes distingués dans le corpus-LP en fonction de la quantité et de la nature des divergences écrit/oral

Il nous faut tempérer la valeur de ces observations en fonction de la longueur des extraits étudiés, qui ne représentent qu'un échantillon d'une durée comprise entre 2 et 4 minutes des lectures publiques, celles-ci pouvant s'étendre jusqu'à 1h30 dans le cas des lectures-spectacles. Il n'est pas impossible que les lectures-spectacles dans lesquelles nous n'avons recensé aucun « CUT » dans l'extrait étudié aient fait l'objet de raccords en d'autres endroits de la performance. Il est néanmoins très probable que cette opération soit beaucoup moins présente de manière générale dans ces lectures que dans les autres où nous avons recensé l'opération. Cette corrélation entre la présence de CUT et des autres opérations en nombre (ADD, DEL, REP) plaide également en faveur d'un plus important niveau de planification, à un niveau global et local, dans les extraits où un CUT a été relevé. En ce qui concerne les lectures réalisées dans le cadre d'entretiens, celles de Lydie Salvayre (LP6_LS) et de Virginie Despentes (LP10_VD), elles n'ont subi aucun raccord au sein de l'extrait étudié ou ailleurs, ce que l'on peut associer à leur brièveté et à un plus faible niveau de préparation : l'auteur se contente de lire un passage continu de son roman — des deux, seule la lecture de Virginie Despentes d'ailleurs dépasse en longueur l'extrait étudié avec une durée de ± 20 min. : l'auteure introduit l'entretien avec une lecture face public.

Notre première hypothèse, selon laquelle les lectures-spectacles auraient fait l'objet d'un plus important travail de réécriture et d'improvisation, et qu'il s'agirait donc de lectures moins « textuelles », plus libres que les lectures prenant place dans le cadre d'entretiens, se trouve partiellement vérifiée : le groupe de textes très modifiés est exclusivement constitué de lectures-spectacles, là où les lectures réalisées dans le cadre d'entretiens se classent dans le groupe moins impacté par les divergences. Néanmoins, certaines lectures-spectacles, celles d'Éric Reinhardt (LP4_ER) et de Mathieu Brossseau (LP7_MB), semblent encore plus proches du texte du roman que celles réalisées dans le cadre d'entretiens (LP6_LS et LP10_VD), comme le montre le tableau 6. On peut faire appel ici à la notion d'agentivité et supposer que la fidélité variable des lectures-spectacles au texte du roman résulte d'un parti pris artistique de la part de l'auteur.

⁶² Former des groupes de lectures en fonction de l'impact des divergences nous permet de vérifier dans le chapitre 5 si ce critère est lié à des variations d'ordre prosodique. Cf. 5.3.4. Corpus-LP : lectures peu impactées par les divergences écrit/oral vs lectures fortement impactées par les divergences écrit/oral.

4.2.2. Pourcentage de texte impacté par les divergences

Nous avons enfin calculé, à titre indicatif, le pourcentage de mots du texte impacté par les divergences écrit/oral pour chaque paire d'extraits corpus écrit/corpus-LP, selon la formule suivante :

$$\frac{\text{Nombre de mots impactés par les divergences ADD, DEL et REP par paire d'extraits corpus écrit/corpus-LP}}{\text{Nombre de mots total de l'extrait du corpus écrit}} \cdot 100 = \text{Pourcentage de mots du texte du roman impactés par les divergences à un niveau local lors de la lecture publique.}$$

Nous n'incluons pas dans ce calcul les modifications apportées par les raccords (CUT), difficilement quantifiables. Plus précisément, le pourcentage obtenu donne donc des indications au sujet de la proportion de mots modifiés lors de la lecture publique à un niveau local, c'est-à-dire sans prendre en compte les coupures et autres déplacements, qui correspondent globalement au travail de sélection des extraits à lire lors de la performance par l'auteur.

Référence (corpus écrit / corpus-LP)	Nb mots / extrait du corpus écrit	Nb mots impactés par les divergences	Pourcentage
E7_MB / LP7_MB	364	3	0,8%
E10_VD / LP10_VD	500	5	1%
E3_CA / LP3_CA	795	21	2,6%
E2_BB / LP2_BB	487	17	3,5%
E6_LS / LP6_LS	383	19	5%
E4_ER / LP4_ER	360	37	10,3%
E9_SD / LP9_SD	561	76	13,5%
E1_AB / LP1_AB	276	55	19,9%
E5_LL / LP5_LL	771	450	58,4%
E8_PQ / LP8_PQ	204	129	63,2%

Tableau 8. Pourcentage de mots du texte du roman impacté par les divergences ADD, DEL et REP lors de la lecture publique, par ordre croissant

Cette analyse concorde avec nos observations précédentes : les six lectures appartenant au groupe de textes peu modifiés occupent le haut du tableau 8 avec de plus faibles pourcentages de texte impacté par les divergences (de 0,8% à 10,3%), et les quatre lectures appartenant au groupe de textes très modifiés occupent les quatre dernières places avec un plus important pourcentage de texte impacté (entre 13,5% et 63,2%). Les lectures de Virginie Despentes (LP10_VD) et de Lydie Salvayre (LP6_LS), qui ont été réalisées dans le cadre d'entretiens, montrent des pourcentages plutôt faibles de texte modifié, avec respectivement 1% et 5% de mots impactés par les divergences.

Le cas particulier constitué par Pascal Quignard se distingue des autres lectures avec le plus fort pourcentage de texte impacté par les modifications à un niveau local : pas moins de 63,2% du texte du roman (E8_PQ) ont été modifiés dans la performance (LP8_PQ). Nous avons vu, lors de la présentation du corpus, que cette performance se distinguait des lectures par son rapport plus complexe au texte publié. Pour rappel celle-ci n'est d'ailleurs pas présentée au public comme une lecture, mais plutôt comme un objet artistique en soi ; le roman « Les Larmes » est suggéré aux spectateurs sans que soient précisés les liens qu'il entretient avec la

performance, qui porte d'ailleurs un nom distinct : « Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française ». Plus que de simples adaptations liées au diamésique, on observe en effet une réécriture presque totale des extraits concernés dans le roman. On constate également que les divergences sont principalement constituées de remplacements (voir tableau 6) — ce qui témoigne d'une réécriture au sens propre — là où les autres lectures appartenant au groupe de textes très modifiés montrent plutôt une quantité importante d'ajouts et de suppressions — ce qui constitue plutôt des aménagements. Il semble donc effectivement possible de distinguer formellement cette performance des autres lectures, malgré un spectacle à première vue très semblable aux autres (pour rappel, sur le plan conceptionnel, les critères de Koch et Oesterreicher ne permettent pas de distinguer la performance de Pascal Quignard des autres lectures) ; et cela demande d'investiguer les liens qu'entretiennent textes et performance scéniques chez les auteurs.

Remarquons que la performance de Lola Lafon (LP5_LL) a subi un pourcentage de modifications proche⁶³ ; en somme, la performance de Quignard se situe à l'extrême d'un continuum, et on pourrait donc éventuellement poser certaines de ses caractéristiques formelles (travail de réécriture quantitativement important, avec une plus forte proportion de l'opération REP) comme critères d'exclusion d'un corpus de « lectures publiques ».

4.3. Analyse du lien entre divergences et spontanéisation

Nous testons dans cette partie notre seconde hypothèse selon laquelle les lectures publiques réalisées par les auteurs se caractériseraient par un travail de réécriture ou d'improvisation de l'ordre de la spontanéisation. Afin d'effectuer cette analyse, nous avons annoté chacune des divergences recensées précédemment selon la fonction grammaticale des éléments impactés, et selon qu'elle produise (ou non) comme effet une spontanéisation. La catégorisation des divergences

4.3.1. Quantité de divergences produisant une spontanéisation

Le tableau 9 présente le pourcentage de divergences écrit/oral qui spontanéisent la lecture publique par rapport au roman dans notre corpus.

Spontanéisation	Nb divergences	Pourcentage
Oui	50	54,3%
Non	39	42,3%
?	3	3,3%
Total	92	100%

Tableau 9. Nombre et pourcentage de divergences écrit/oral opérant une spontanéisation (corpus écrit/corpus-LP)

54,3% des divergences recensées produisent un effet de l'ordre de la spontanéisation. Dans 42,3 % des cas, les divergences n'opèrent aucune spontanéisation et dans 3,3% des cas, nous n'avons pas pu déterminer si la divergence impliquait ou non une spontanéisation. Cette annotation reste en effet soumise à interprétation.

⁶³ Mais essentiellement dû à de nombreuses et longues suppressions, toujours inférieures à un paragraphe, que nous avons hésité à catégoriser sous le symbole CUT.

Dans l'ensemble, les lectures publiques que nous étudions semblent effectivement révéler une spontanisation au niveau verbal par rapport à la lecture, mais plusieurs remarques s'imposent afin d'expliquer ces résultats.

Tout d'abord, toutes les divergences ne produisent pas une spontanisation, ce qui implique qu'elles remplissent une autre fonction. Ces 42,3% restants révèlent l'existence d'un travail de réécriture et/ou d'improvisation (ou plus rarement, des erreurs ou de simples oublis) qui ne vise pas nécessairement à spontaniser la production orale par rapport au roman. Certaines des divergences produisent même une formalisation — c'est le cas pour 5 des 92 divergences relevées, soit 5,4% des divergences au total. Christine Angot (LP3_CA) par exemple prononce à l'oral le pronom « tu » qui était éliminé à l'écrit, dans le roman (« REP [T'as | tu as] vu une partie, du mouvement, sans doute. ») ; Lola Lafon (LP5_LL) choisit une variante plus formelle de la locution figée « s'il vous plaît » (« pas d'arrangement avec mon prénom REP [s'il vous plaît | je vous prie] »).

Ensuite, ces observations doivent se voir complétées d'une analyse fonctionnelle des divergences produisant une spontanisation (4.3.2. Fonction des divergences produisant une spontanisation). Dans certains cas, la spontanisation est peut-être inhérente au fait de passer de l'écrit à l'oral, au transcodage médial, plutôt qu'une caractéristique en propre de notre type de corpus. De plus, elle constitue rarement l'unique fonction des divergences repérées et elle pourrait même parfois être considérée comme un effet indirect des divergences plutôt que leur visée première.

Il faut enfin interpréter ce pourcentage en prenant en compte le fait que les spontanisations se distribuent de façon très inégale d'une performance à l'autre (tableau 10).

Référence (corpus écrit / corpus-LP)	ADD (/500 mots)	DEL (/500 mots)	REP (/500 mots)	CUT (/500 mots)	Total (/500 mots)
E6_LS / LP6_LS	0 (0)	1,31 (1)	0 (0)	0 (/)	1,31 (1)
E7_MB / LP7_MB	1,37 (3)	0 (0)	0 (0)	0 (/)	1,37 (3)
E4_ER / LP4_ER	0 (0)	1,38 (51)	0 (0)	0 (/)	1,38 (51)
E3_CA / LP3_CA	0,63 (1)	1,89 (2)	0,63 (1)	0 (/)	3,15 (4)
E10_VD / LP10_VD	4 (4)	0 (0)	1 (1)	0 (/)	5 (5)
E2_BB / LP2_BB	1,03 (6)	0 (0)	4,11 (7)	0 (/)	5,14 (13)
E1_AB / LP1_AB	3,62 (5)	1,81 (2)	0 (0)	0 (/)	5,43 (7)
E9_SD / LP9_SD	1,78 (2)	0 (0)	3,57 (4)	1,78 (/)	7,13 (6)
E5_LL / LP5_LL	7,13 (8)	1,3 (3)	1,3 (3)	0,65 (/)	10,38 (14)
E8_PQ / LP8_PQ	0 (0)	2,45 (5)	9,8 (96)	0 (/)	12,25 (101)
Total	19,56 (29)	10,14 (64)	20,41 (112)	2,43 (/)	52,54 (205)

Tableau 10. Distribution des divergences écrit/oral opérant une spontanisation par lecture et par type d'opération pour une tranche de 500 mots, total par ordre croissant (avec entre parenthèses, le nombre de mots impactés par les divergences pour une tranche de 500 mots)

Dans certaines lectures publiques, la spontanisation au niveau verbal est quasiment inexistante : c'est le cas de celle de Lydie Salvayre (LP6_LS) par exemple, avec 1,31 opérations par tranche de 500 mots (portant sur un seul mot), ou de celle de Mathieu Brossseau (LP7_MB) avec 1,37 opération par tranche de 500 mots (portant sur 3 mots à peine). D'autres lectures concentrent beaucoup plus de divergences produisant des spontanisations, en particulier celles de Lola Lafon (LP5_LL), avec 10,38 opérations portant sur 14 mots au total, et celle de Pascal

Quignard (LP8_PQ) avec 12,25 opérations portant sur 101 mots au total. En première analyse, notre seconde hypothèse ne se vérifie pas vraiment : l'effort de spontanéisation semble très variable d'une production à l'autre.

Il semblerait en revanche que l'on puisse observer une corrélation positive entre le nombre de divergences total dans une paire écrit/oral et le nombre de divergences opérant une spontanéisation : les paires écrit/oral qui montrent le plus de divergences dans l'absolu tendent également à être celles qui incluent le plus d'adaptations de l'ordre de la spontanéisation. Des auteurs qui aménagent davantage le texte de leur roman auraient donc tendance, également, à spontanéiser davantage.

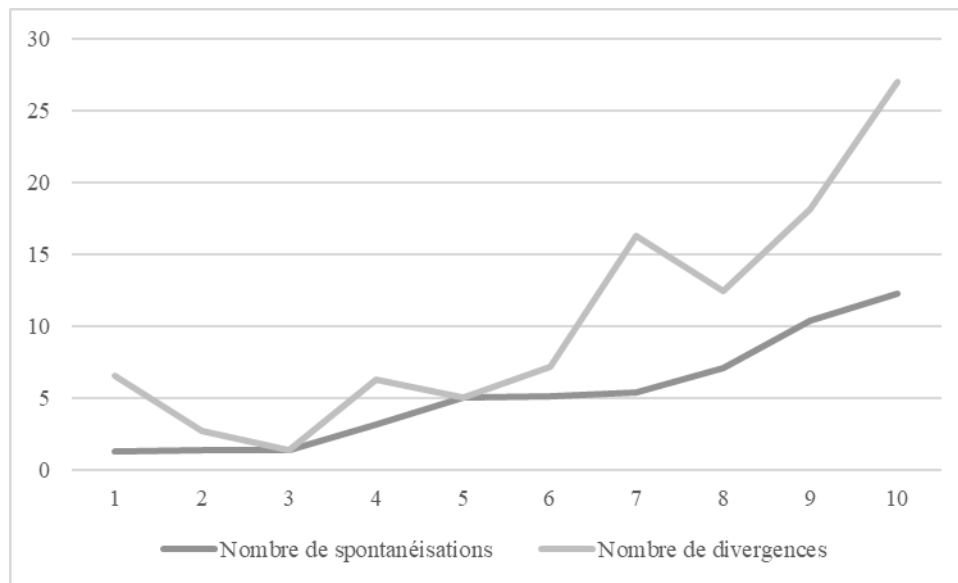


Figure 7. Corrélation entre le nombre de divergences total et le nombre de divergences opérant une spontanéisation par lecture (en abscisses, les différentes paires écrit/oral ; en ordonnées, le nombre de divergences)

Notons que les lectures réalisées dans le cadre d'entretiens, celles de Lydie Salvayre (LP6_LS) et de Virginie Despentes (LP10_LL) montrent une relativement faible quantité de divergences spontanéisantes et de mots impactés. A priori, les lectures les plus impactées par les spontanéisations seraient plutôt des lectures-spectacles, mais nos données sont insuffisantes pour confirmer cette tendance.

4.3.2. Fonction des divergences produisant une spontanéisation

4.3.2.1. Ajouts (ADD), suppressions (DEL) et remplacements (REP)

Fonctions	Nombre de divergences	Pourcentage
Ajout et remplacement de marqueurs de discours	15	31,9%
Ajout et remplacement de noms propres	5	10,6%
Suppression de la particule de négation "ne" dans "ne [...] pas"	4	8,5%
Répétitions	4	8,5%
Disfluences	4	8,5%
Adaptation de tournures syntaxiques	4	8,5%
Suppression des éléments entre parenthèses	2	4,2%
Remplacement par une variante lexicale	2	4,2%
Réécriture complète avec simplification	2	4,2%
Ajout d'un dispositif clivé	1	2,1%
Ajout d'une interjection	1	2,1%
Suppression d'un commentaire narratif au profit des informations prosodiques	1	2,1%
Ajout d'éléments juxtaposés (syntaxe agrégative)	1	2,1%
Ajout d'une anaphore	1	2,1%
Total	47	100%

Tableau 11. Classification des divergences opérant une spontanéisation pour les catégories ADD, DEL et REP selon la fonction de l'élément modifié, par ordre décroissant

En regroupant les divergences ayant pour effet une spontanéisation selon la fonction de l'élément modifié dans les catégories ADD, DEL et REP (tableau 11), on constate qu'il s'agit le plus souvent d'ajouts et de remplacements de marqueurs de discours (dans 31,9% des cas pour notre corpus). Ce type de modifications contribue à ancrer une production dans les conditions de l'immédiat communicatif, qui se caractérise par une polyfonctionnalité efficace et économique des marqueurs et connecteurs (Koch et Oesterreicher 2001).⁶⁴ On constate par exemple de multiples ajouts de marqueurs de discours à l'oral dans la lecture de Lola Lafon, qui est l'une des plus impactées par les divergences de tous types : « ADD [Et] par ailleurs, avez-vous réellement dix-huit ans, ADD [parce que] je vous en donne quinze ? » (LP5_LL).

Les noms propres (10,6% des cas) font plusieurs fois l'objet d'ajouts ou de modifications de l'ordre de la spontanéisation dans le corpus. Il est possible que ces modifications récurrentes constituent une caractéristique propre à la nature romanesque de notre corpus, étant donné le caractère souvent motivé des noms propres dans la fiction. Samuel Doux (LP9_SD) remplace le dénommé « Louis-Marie » dans le roman par un « Pierre-Louis » dans la lecture publique, dont il répète plusieurs fois le nom (ajout). La simple « école » mentionnée dans le roman devient en outre « notre école Notre-Dame de Verneuil ». Ces modifications visent à contextualiser davantage, à insister sur le nom du personnage, peut-être plus évocateur que le premier, produisant sans doute par là une forme de connivence ou de souvenir familial partagé avec le public (tout en exploitant au maximum le comique de la situation décrite). En l'occurrence, il ne s'agit donc pas tant en se montrant plus précis de renforcer l'autonomie référentielle que de rendre l'anecdote plus authentique. Lola Lafon (LP5_LL) également

⁶⁴ Cf. 2.2.1. Plan conceptionnel : immédiat et distance communicative (Koch et Oesterreicher 2001).

nomme son assistante « Violaine » dans la lecture publique, alors que celle-ci n'est pas nommée dans les extraits correspondants du roman, où elle n'est qu'une candidate parmi d'autres. Quignard (LP8_PQ) enfin modifie les noms propres en préférant les variantes du français contemporain dans la lecture publique, là où le roman oscille entre la version contemporaine du prénom et sa variante ancienne et savante (« Charlemagne » / « Karel » ; « Berthe » / « Berehta ») ; chez ce dernier auteur, ce choix semble surtout motivé par une question d'intelligibilité, permettant de faciliter la compréhension du public lors de la performance.

Certaines modifications produisant une spontanisation semblent avoir avant tout une fonction expressive, comme les répétitions, qui représentent 8,5% des cas (par exemple, la répétition d'un syntagme chez Adélaïde Bon [LP1_AB] ajoute à l'émotivité tout en produisant une insistance : « À elle ADD [à elle] elle dira tout. »), des cas isolés dans le corpus tels que l'ajout d'une interjection (« ADD [tic... tac...] » chez Mathieu Brosseau [LP7_MB] qui vise plutôt à présentifier) ou d'un dispositif clivé (chez Virginie Despentes [LP10_VD] cette modification semble de l'ordre de l'insistance : « ADD [c'est] une fois qu'elle est chez lui [qu']elle réalise que ce qu'elle est venue chercher, c'est une douzaine de pastis. »).

D'autres divergences semblent avoir une fonction première de l'ordre de la spontanisation (qui ne constituerait plus seulement un effet produit, mais la finalité première de l'opération), en modifiant la forme de l'énoncé de telle sorte à ce qu'il devienne typique de l'immédiat plutôt que de la distance, de l'oral plutôt que de l'écrit. Les marqueurs de discours comme les divergences portant sur des noms propres relèveraient plutôt de cette seconde catégorie. On peut également y regrouper des divergences comme la suppression à l'oral d'une des parties de la négation (« Il [ne] m'a pas embrassée. OK ? Il DEL [ne] m'a pas embrassée sur la bouche. » chez Christine Angot [LP3_CA]), l'adaptation de tournures syntaxiques ou de syntagmes impliquant un certain degré de figement (« Elle ne voit REP [rien encore | encore rien] des bons côtés. » [LP2_BB] ; « Ça n'a aucune importance [qu'elle ne sache rien | de ne rien savoir] sur Patricia Hearst, ajoutez-vous avant de raccrocher. » [LP5_LL]), des réécritures de compléments ou de phrases isolées dont la syntaxe se voit simplifiée (c'est le cas chez Pascal Quignard [LP8_PQ], par exemple : « REP [Quand Berthe eut ses jumeaux auxquels le duc de la Francie maritime donna les noms eux-mêmes jumeaux de Nithard et de Hartnid, Karel der Grosse refusa que Berehta épousât Angilbert. | Berthe eut deux fils d'Angilbert, c'étaient des jumeaux. Le Duc de la Francie Maritime appela le premier Nithard, le second Hartnid. Mais Charlemagne refusa que Berthe épousât Angilbert.] [nous ponctuons l'élément qui remplace] »), le remplacement d'un terme par une variante plus familière, polysémique ou typique de l'oral (c'est le cas avec certains verbes chez Pascal Quignard [LP8_PQ] : « Eginhard [a composé | a écrit], en latin, [...]. ») ou l'ajout d'une anaphore qui rend le référent plus accessible lors de la lecture (chez Virginie Despentes [LP10_VD] : « [...] les très beaux sacs, ADD [ceux] qu'elle trouve dans la rue. »).

L'ajout d'un élément juxtaposé chez Bertrand Belin⁶⁵ (« Au fond de l'eau par gros temps, un pépin qui arrive, ADD [ça arrive un pépin qui arrive] », LP2_BB) et la suppression d'un commentaire narratif au profit des informations véhiculées par la matérialité de la voix chez

⁶⁵ « Les conditions de l'immédiat, favorisent une formulation décompactée, agrégative, provisoire [dans laquelle] les segments (syntagmes, propositions) s'ajoutent les uns aux autres sans qu'il y ait nécessairement de relation de dépendance syntaxique entre eux. » Simon, A.C. Année académique 2017-2018. Cours de *Linguistique du texte*. Université catholique de Louvain.

Lola Lafon (« DEL [sa voix chétive murmurant] *maman, papa, je vais bien ?* » [LP5_LL] : plutôt que d'énoncer le commentaire narratif, l'auteure module sa voix pour produire l'effet décrit) semblent répondre tout autant d'une logique expressive que d'une spontanéisation directe de la lecture.

Au sein de notre corpus, les éléments mis entre parenthèses dans les romans sont systématiquement ignorés par les auteurs à l'oral (c'est le cas chez Éric Reinhardt dans LP4_ER et chez Pascal Quignard dans LP8_PQ). Les informations qui sont signalées comme secondaires dans le texte semblent donc supprimées au profit d'une nouvelle cohérence textuelle simplifiée qui évite les digressions et les longueurs, ce qui constitue également une forme de spontanéisation — ces suppressions possèdent donc une fonction de l'ordre de la cohérence textuelle similaire à celle des éléments étiquetés CUT, que nous analysons ensuite.

Nous avons enfin classé les disfluences parmi les éléments spontanéisants car elles résultent des aléas du régime performanciel : ce type de divergences constitue généralement des « accidents » liés à l'oralisation, contribuant à ancrer ces productions dans le régime communicatif de l'immédiat. Il faut néanmoins mentionner que nous n'avons repris dans ce classement que les disfluences qui impactaient directement le texte du roman au niveau verbal (par exemple, un remplacement grammaticalement erroné chez Virginie Despentes : « Ils ont acheté ce meuble ensemble, un jour qu'ils visitaient Emmaüs en banlieue parce qu'un mec REP [qui | qu'il] fréquentait leur bar y travaillait de temps à autre. »), et non les hésitations, les pauses pleines, les allongements et autres troncations, auxquels nous consacrons le point 4.3.3.

4.3.2.2. Raccords (CUT)

En ce qui concerne les raccords, notre quatrième type d'opérations étiqueté sous le symbole CUT, leur fonction principale est dans tous les cas de l'ordre de la réécriture et de la création d'une nouvelle cohérence textuelle, qu'ils y associent ou non un effet de spontanéisation (ce qui est le cas pour trois d'entre eux). Nous décrivons en détails les opérations identifiées sous le symbole CUT dans le tableau 12, à la page suivante.

Référence (corpus écrit / corpus-LP)	Gauche	Symbole	Droite	Description du raccord	Fonction	Spontanéisation
E1_AB / LP1_AB	[...] enfant chéri <i>je pourrais détruire mon propre fils</i> Non. Ces pensées de boue ne m'appartiennent pas. C'est à lui, la boue.	CUT	Je ne suis pas folle, je ne suis pas vile, je ne suis pas faible, je ne suis pas violente. Simplement, un [...]	Saut d'une dizaine de pages à l'oral par rapport au texte écrit (p.136 > p.145)	Création d'une nouvelle cohérence textuelle	NON
E1_AB / LP1_AB	[...] pas vile, je ne suis pas faible, je ne suis pas violente. Simplement, un jour de mai, un homme m'a prise et il m'a dévorée.	CUT	Arrive DEL [enfin] l'été et la première séance avec la psychiatre ADD [renommée]. DEL [Son cabinet est [...]	Saut à l'oral vers un passage antérieur dans le texte écrit (p.145 > p.137)	Création d'une nouvelle cohérence textuelle	NON
E5_LL / LP5_LL	[...] Kelly ou Gene Tierney, pas d'arrangements avec mon prénom REP [s'il vous plaît je vous prie], pas de Gena ou de Jenny.	CUT	La tâche de REP [celle l'étudiante] qui sera embauchée est tout entière contenue là-dedans, DEL [vous [...]	Saut de trois pages à l'oral par rapport au texte écrit (p.9 > p.12)	Création d'une nouvelle cohérence textuelle	NON
E5_LL / LP5_LL	[...] du doigt le carton]. Vous insistez sur une disponibilité indispensable mais de courte durée, quinze jours maximum.	CUT	DEL [Et] on vous a chargée d'évaluer l'état psychologique de Patricia Hearst après toutes ses REP [péripéties aventures]. [...]	Insertion dans un passage continu d'une phrase provenant d'un autre endroit du texte écrit : conservation d'une seule phrase d'un passage supprimé (longueur), déplacée ensuite avec des modifications de l'ordre de la spontanéisation	Création d'une nouvelle cohérence textuelle	OUI
E8_PQ / LP8_PQ	[...] REP [écrit dit] que c'était un contubernium : une compagnie de femmes, comme on dit une compagnie de sangliers.	CUT	ADD [Mais ce qu'il préférerait dans les forêts était la chasse à l'oiseau, au faucon pèlerin, gentil, [...]	Saut à l'oral vers un passage antérieur dans le texte écrit (p.115 > p.103)	Création d'une nouvelle cohérence textuelle	NON
E9_SD / LP9_SD	[...] à ses pieds. Brusquement son sexe apparaît. Il pend sous le tissu tendu et immaculé de sa chemise. Ce sera col relevé.	CUT	[La sexualité, peu de chances pour que Geneviève en ait parlé à Xavier. Son père absent n'a pas dû en dire grand-chose non [...]	Suppression à l'oral d'un passage du texte écrit (plus de deux paragraphes) : suppression des récits enchâssés pour ne conserver que la narration principale	Création d'une nouvelle cohérence textuelle	OUI
E9_SD / LP9_SD	[...] Ils vont à la messe en famille. La masturbation n'est plus qu'un vieux souvenir qu'il ne racontera pas à ses enfants.	CUT	[La femme ne dispose pas de son corps, mais le mari. Pareillement le mari ne dispose pas de son corps mais la femme. Ne vous [...]	Suppression à l'oral d'un passage du texte écrit (un paragraphe) : suppression d'un récit enchâssé en italiques assumé par une autre instance que le narrateur principal	Création d'une nouvelle cohérence textuelle	OUI

Tableau 12. Description des opérations identifiées sous le symbole CUT dans le corpus

4.3.3. Disfluences et spontanisation

Nous consacrons ce dernier point, à part, aux disfluences car celles-ci ne relèvent pas toujours du niveau verbal à proprement parler, mais souvent des niveaux morphologique, phonologique ou phonétique ; ces disfluences constituent en revanche autant de divergences entre le corpus écrit et le corpus-LP (elles sont un phénomène propre aux productions orales). Typiques de l'immédiat, elles contribuent à spontaniser les lectures publiques des écrivains par rapport aux romans.

Nous avons recensé les disfluences présentes dans les dix extraits du corpus-LP, que nous avons annotées sur Praat, dans un fichier TextGrid et dans une unique tire intitulée « disfluences », selon le protocole suivi par Grosman, Simon et Degand (2018 : 21) dans une étude sur la variation de la durée des pauses silencieuses (tableau 13).

Étiquette	Disfluence
LG	Allongements à valeur d'hésitation
UP	Pause silencieuse
FP	Pause pleine
DM	Marqueur de discours
ET	Terme d'édition
FS	Faux-départ
TR	Troncation
RI	Répétition à l'identique
RM	Répétition avec modification
SP	Substitution propositionnelle
SM	Substitution morphologique
IL	Insertion lexicale
IP	Insertion parenthétique

Tableau 13. Protocole pour l'annotation des disfluences (Grosman, Simon et Degand 2018 : 21, qui adaptent cette méthodologie de Crible et al.)

Cette annotation nous a permis de déterminer ensuite la quantité de disfluences présentes dans le corpus-LP, dont nous présentons la distribution par lecture et par type (allongement à valeur d'hésitation, pause, silencieuse, pause pleine, etc.) dans le tableau 14.

Référence	Type de disfluence										Total
	LG	UP	FP	DM	FS	TR	RI	RM	SP	SM	
LP4_ER	5	27	1	0	0	0	0	0	0	0	33
LP9_SD	3	0	16	1	1	0	0	0	0	0	21
LP5_LL	5	0	0	0	0	1	1	0	0	0	7
LP6_LS	1	1	0	0	2	2	0	1	0	0	7
LP3_CA	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2
LP8_PQ	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	2
LP2_BB	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
LP7_MB	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
LP10_VD	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
LP1_AB	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Total	14	29	17	1	5	4	1	2	1	1	75

Tableau 14. Distribution des disfluences dans le corpus-LP, par lecture et par type, total par ordre décroissant

La plupart des échantillons comportent une quantité de disfluences très faible⁶⁶, voire inexistante (c'est le cas pour la lecture d'Adélaïde Bon, LP1_AB). On peut attribuer cette caractéristique au fait qu'il s'agisse d'une parole lue et préparée, assumée par des locuteurs compétents. Ces productions l'ont en commun par exemple avec la lecture de textes littéraires en classe par des enseignants : nous avons montré d'après Ronveaux et Ragno Paquier (2014) que les professeurs produisaient beaucoup moins d'hésitations, de reprises et de mots transformés que les élèves, chez qui les disfluences étaient très présentes.⁶⁷

Deux extraits se distinguent néanmoins avec un nombre de disfluences plus important comparativement aux autres : il s'agit des lectures d'Éric Reinhardt (LP4_ER), qui en compte 33, et de Samuel Doux (LP9_SD), qui en compte 21. À l'écoute des extraits, on constate que ces disfluences semblent introduites par les auteurs en question de manière volontaire : elles ont une valeur expressive et participent de l'interprétation, qui s'en trouve fortement spontanisée — cela corrobore d'ailleurs la réflexion de Candea (2014), évoquée dans l'état de l'art, au sujet d'une agentivité accrue chez les locuteurs compétents (dans la mesure où même les disfluences, les « erreurs », deviendraient ici intentionnelles).

⁶⁶ À titre comparatif, dans un corpus de narration spontanée constitué par Tavier (2020), où il est demandé aux participants de relater de manière libre une planche de bande dessinée lue au préalable, on relève 780 disfluences pour un temps de parole de 24 min 21 s, soit environ 32 disfluences / minute. Dans notre corpus de lectures publiques réalisées par des écrivains (corpus-LP), des narrations qui relèvent d'un haut degré de préparation assumées qui plus est par des locuteurs particulièrement compétents, on relève 75 disfluences pour un total de 27 m 54 s de parole, soit moins de 3 disfluences / minute en moyenne. Ces chiffres très contrastés sont basés sur le repérage de catégories de disfluences similaires dans les deux corpus, bien que les seuils de détection s'avèrent probablement un peu plus sensibles dans l'annotation réalisée par Tavier.

⁶⁷ Cf. 3.1.3. « Expressivité » de la lecture à voix haute

Nous avons ainsi annoté chez Éric Reinhard (LP4_ER) pas moins de 27 pauses silencieuses⁶⁸ : l'auteur produit par moments un discours haché, entrecoupé de pauses, comme s'il était envahi par l'émotion et qu'il avait des difficultés à s'exprimer. De la sorte, il met en scène l'attaque de panique décrite dans l'extrait du roman qu'il lit — ce qui constitue aussi un phénomène d'iconicité. Chez Samuel Doux (LP9_SD), les disfluences se constituent essentiellement de pauses pleines (FP) : l'auteur multiplie les hésitations (« euh ») et les raclements de gorge (« hum ») par lesquels il semble marquer une sorte de distance ironique ou de gêne feinte en abordant des sujets particulièrement intimes sur le ton de l'humour.

Chez Lola Lafon (LP5_LL) également, les disfluences bien que moins présentes semblent participer de l'interprétation et révéler une valeur expressive, plutôt que de simples accidents de prononciation (en introduisant par exemple un allongement à valeur d'hésitation pour simuler un discours spontané de la part du personnage interprété : « Prononcez Djin comme[-euh] Gene Kelly, ou Gene Tierney [...] »).

Dans les autres extraits, les disfluences, très peu présentes, constituent de simples « accidents de prononciation » et semblent plutôt involontaires. Les données dont nous disposons ici sont insuffisantes pour distinguer nettement les lectures-spectacle de celles réalisées dans le cadre d'entretiens (LP6_LS et LP10_VD). Nous avons relevé chez Lydie Salvayre (LP6_LS) 7 disfluences, comme chez Lola Lafon (LP5_LL), mais qui constituent des erreurs plutôt que des marques d'expressivité. Cette lecture, probablement moins préparée que les autres, semble effectivement plus incertaine. Virginie Despentes (LP10_VD) en revanche montre un discours tout à fait fluide à ce niveau, avec une seule hésitation pour 2 m 52 s de parole.

4.4. Conclusions

Notre première hypothèse, selon laquelle les lectures-spectacles ont fait l'objet d'un plus important travail de réécriture et d'improvisation que les lectures, plus brèves et moins préparées, prenant place dans le cadre d'entretiens, se trouve partiellement vérifiée. En quantifiant le nombre total de divergences au niveau verbal (et de mots affectés par celles-ci) dans les différentes paires roman/lecture publique de notre corpus, nous avons constaté que celles-ci étaient affectées par les modifications à des degrés plutôt épars, dessinant un continuum entre des lectures très fidèles au roman, et d'autres dans lesquelles l'auteur prend plus de liberté par rapport à son texte original. Nous avons distingué deux groupes de lectures en fonction de la quantité et du type de divergences écrit/oral recensées : un premier, constitué d'extraits au cours desquels l'auteur lit un passage continu de son roman (absence de raccords dans le texte), qui se caractérise également par une moindre présence des autres types de divergences (ajouts, suppressions, remplacements), et un plus faible pourcentage de texte impacté par celles-ci. Six extraits de notre corpus de lectures publiques (corpus-LP) appartiennent à cet ensemble, parmi lesquels les lectures réalisées dans le cadre d'entretiens.

⁶⁸ Une distinction est généralement admise entre pauses structurantes ou grammaticales, à fonction de segmentation, et pauses non-structurantes, à fonction d'hésitation (Grosman et. al. 2018 : 14). Nous n'avons bien entendu pas annoté ici toutes les pauses silencieuses, mais le cas échéant celles qui semblent révéler une valeur d'hésitation et qui relèvent donc de cette seconde catégorie.

Un second groupe se compose d'extraits dans lesquels on constate la présence de raccords, corrélée à une quantité plus importante d'opérations d'ajout, de suppression et de remplacement, qui affectent un pourcentage de texte plus important. Ce second groupe, constitué exclusivement de lectures-spectacles, semble donc révéler un plus important travail de réécriture et d'improvisation de la part de l'auteur que les autres lectures, du moins sur le plan linguistique, et une lecture que l'on pourrait qualifier de moins « textuelle ».

Nous avons également montré qu'il était possible de distinguer formellement la performance de Pascal Quignard (« Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française ») des autres lectures. Celle-ci se distingue par le plus important pourcentage de mots du texte du roman affectés par les opérations d'ajout, de suppression et de remplacement (corrélé à une présence de raccords), ainsi que par une plus forte présence de l'opération de remplacement que dans les lectures publiques, qui lui préfèrent les ajouts et les suppressions. Elle entretient donc avec le roman « Les Larmes » un rapport qui est plutôt de l'ordre de la réécriture (au sens de « réécrire par-dessus »), là où comparativement, les lectures publiques même fortement modifiées entretiennent au roman un rapport que l'on pourrait qualifier « d'aménagement textuel ». Ces observations constituent de premières pistes pour décrire et tracer les frontières de ces nouveaux genres littéraires oraux, encore peu décrits, que nous mettrons en relief avec l'analyse des données prosodiques dans le chapitre suivant.

Notre seconde hypothèse, selon laquelle les lectures publiques se caractériseraient par un travail de réécriture et d'improvisation de l'ordre de la spontanisation, n'est que partiellement vérifiée. Sur l'ensemble du corpus, la moitié des divergences recensées environ (54,3%) ont pour effet une spontanisation. L'autre moitié révèle l'existence un travail de réécriture et d'improvisation qui ne vise pas nécessairement à spontaniser la performance par rapport au roman, mais qui correspond avant tout à la création, à côté du roman, d'une nouvelle cohérence (« textuelle », si l'on peut dire, s'agissant là d'une transcription de l'oral) propre à la lecture publique, et donc d'un second texte typique de la distance. On constate par ailleurs que les divergences opérant une spontanisation se distribuent de façon inégale d'une lecture à l'autre. Certaines lectures publiques ne montrent quasiment aucune opération spontanisante au niveau verbal, d'autres davantage et il s'agit de celles qui ont été le plus impactées par les divergences toutes catégories confondues (celles qui produisent une spontanisation et celles qui n'en produisent pas). On observe donc l'existence d'une corrélation positive entre la tendance d'un auteur à aménager le texte de son roman, et son effort de spontanisation sur le plan verbal. Les lectures-spectacles seraient, a priori, plus concernées par la spontanisation que celles réalisées dans le cadre d'entretiens, mais nos données sont insuffisantes pour confirmer cette tendance. Ces spontanisations contribuent certainement le cas échéant à la crédibilité de l'interprétation qui apparaît de la sorte plus authentique, sincère : « [...] on trouve aussi dans le régime performantiel de l'énonciation orale l'occasion d'une valorisation : celle de la *spontanéité*, de la sincérité, du naturel... que révélerait l'« oral authentique ». Il arrive ainsi étonnamment que l'oral qui apparaît tout à fait planifié, prémédité, calculé... perde en crédibilité » (Mahrer 2014 : 34).

L'analyse fonctionnelle des divergences produisant une spontanisation (pour les opérations d'ajout, de suppression et de remplacement) nous apprend que celles-ci portent en grande partie sur des marqueurs de discours, ce qui n'est pas une caractéristique en propre de notre type de

corpus mais plutôt de l'immédiat communicatif au sens large, qui préfère un emploi souple de marqueurs polysémiques (« et », « alors », « donc », etc.). L'instabilité des noms propres, en revanche, au passage du roman vers la lecture publique semble bel et bien constituer une (rare) caractéristique typique d'un corpus de lectures par des écrivains, qui par là s'adaptent à leur public, le familiarisent avec un personnage ou font le choix d'une variante simplifiée. Nous avons également distingué, parmi les divergences opérant une spontanéisation, entre celles qui semblent avoir avant tout une fonction expressive et qui ont pour effet indirect de spontanéiser la lecture publique (des répétitions ou des interjections par exemple) ; et celles dont la fonction première semble être de l'ordre de la spontanéisation, qui ancrent un peu plus la performance dans la langue de l'immédiat (on pourra inclure parmi celles-ci les marqueurs de discours et les noms propres, et d'autres divergences comme la suppression de la particule de négation « ne » dans « ne [...] pas » ou le remplacement d'un verbe par une variante typique de l'oral). Mais cette seconde catégorie de spontanéisations va de pair avec le passage médial d'un texte écrit, celui du roman, vers la performance orale constituée par la lecture publique ; leur analyse ne nous permet pas non plus de statuer en faveur d'un « travail de réécriture et d'improvisation » nettement orienté par une tentative en soi de spontanéiser la performance en tant qu'objet artistique. En ce qui concerne les raccords, notre quatrième catégorie de divergences, ceux-ci possèdent dans tous les cas une fonction de l'ordre de la cohérence textuelle, et certains ont également comme effet collatéral une spontanéisation.

Nous avons consacré un dernier point à l'analyse des disfluences, qui constituent des divergences, mais ne relèvent pas toutes du niveau verbal. Dans l'ensemble, le corpus de lectures publiques se caractérise par une très faible présence de disfluences, s'agissant d'une communication lue et/ou très préparée prise en charge par des locuteurs compétents. Deux lectures néanmoins comptent une quantité de disfluences beaucoup plus importante que les autres : à l'écoute des extraits, on constate que, plutôt que de constituer de simples erreurs ou des « accidents articulatoires », ces disfluences possèdent une valeur expressive et elles participent de l'interprétation de l'auteur, qu'elles contribuent à spontanéiser. Ces observations appuient l'hypothèse de Candea (2014) au sujet d'une agentivité accrue chez les locuteurs compétents.

CHAPITRE 5. ÉTUDE PROSODIQUE D'UN CORPUS D'EXTRAITS DE ROMANS LUS PAR LEURS AUTEURS

5.1. Une analyse par masse de données prosodiques

Dans ce chapitre, nous cherchons à mener une étude prosodique qui prenne en compte, autant que possible, les critiques formulées dans le domaine (Candea 2014), et qui fasse dialoguer des critères internes et externes aux extraits étudiés, en intégrant à la fois le rapport au roman en amont de la performance, la description situationnelle et contextuelle des œuvres et les questions relatives à l'expressivité.

Nous tentons de déterminer s'il existe une cohérence phonostylistique au sein du corpus de lectures publiques, ou si l'on peut former des groupes à l'intérieur de ce corpus sur base de ses indicateurs prosodiques. Nous réalisons également une description prosodique de ce corpus de lectures publiques, en mettant systématiquement en relief ses caractéristiques avec celles du corpus de contrôle en lecture neutre. Pour cela, nous avons annoté les extraits audio et nous avons obtenu un rapport prosodique global à l'aide du script ProsoReport, dans lequel nous avons retenu une série d'indicateurs prosodiques en fonction de leur pertinence pour l'analyse. Sur base de ces indicateurs, nous proposons une description prosodique systématique du corpus de lectures publiques (corpus-LP), que nous mettons en relief avec les mêmes paramètres relevés dans le corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN). Le corpus de contrôle fournit en effet un point de comparaison indispensable à l'interprétation des indicateurs du corpus-LP.

Nous complétons cette description en comparant les aspects prosodiques de différents ensembles internes au corpus-LP, délimités précédemment dans ce travail en fonction de critères fonctionnels-situationnels, diamésiques et textuels. Nous opposons ainsi, au sein du corpus-LP, les lectures-spectacles, dont la visée première semble plutôt artistique, à celles qui ont été réalisées dans le cadre d'entretiens, dont la visée semble plutôt promotionnelle et/ou intellectuelle. Nous tentons ensuite de déterminer si la performance de Pascal Quignard (LP8_PQ) se distingue d'un point de vue prosodique par rapport aux autres lectures du corpus-LP. Pour rappel, nous avons intégré cet extrait au corpus en raison de son rapport moins apparent au roman « Les Larmes », dont le texte du spectacle s'apparente à une réécriture, en vue de questionner la frontière entre ce qu'on peut appeler une « lecture », une adaptation et ce qui constituerait plutôt une performance artistique indépendante du texte original. Dans un dernier point, nous comparons le profil prosodique des lectures qui présentent davantage de divergences linguistiques par rapport au texte du roman à celles qui semblent plus fidèles au texte original.⁶⁹

⁶⁹ Cf. Chapitre 4. Étude des divergences linguistiques entre romans et lectures publiques

5.2. Traitement des données

5.2.1 Annotation des extraits audio et obtention d'un rapport prosodique global

Les extraits sonores du corpus-LP et du corpus-LN ont été annotés à l'aide du logiciel Praat (Boersma et Weenink 2020). Nous avons tout d'abord aligné sur le son une transcription orthographique (tire⁷⁰ n°7, « ortho », dans la figure 8), basée sur l'extrait correspondant dans le roman, dans laquelle chaque tire correspond à une phrase graphique, qui commence par une majuscule et se termine par un point. Nous y avons ajouté une seconde transcription qui omet la ponctuation (tire n°5 « silences »), segmentée en fonction des pauses émises par l'auteur-lecteur à l'oral (les pauses sont symbolisées par un underscore : « _ »).

Sur cette base, nous avons ajouté plusieurs tires de manière semi-automatique à l'aide du plugin Easyalign (Goldman 2011) : la tire « phono » (n°4), dans laquelle figure une transcription phonétique du texte, permettant d'en noter la prononciation⁷¹, ainsi que les tires « words » (n°3, segmentation en mots), « syll » (n°2, en syllabes) et « phones » (n°1, en phonèmes). Comme l'explique l'auteur du plug-in, « les exploitations d'un fichier sonore dépourvu de toute annotation se limitent à des mesures très générales : f0 moyenne et étendue du registre tonal, ratio signal / bruit... Dès que l'on cherche à mesurer le débit ou que l'on souhaite représenter les contours intonatifs, une segmentation en syllabes s'impose » (Goldman et al. 2007 : 221).

Dans les extraits concernés, une tire est consacrée aux disfluences (n°6, « disfluences ») ainsi qu'aux bruitages et à la musique (n°8, « songs »).

Dans une volonté de fournir des données fiables, nous n'annotons pas les syllabes proéminentes à cause d'un problème de détection automatique dans notre corpus ; l'analyse des proéminences demeure une étape importante pour réaliser une étude prosodique exhaustive, que nous tentons de compenser en comparant un nombre important d'autres paramètres.

⁷⁰ Sur Praat, une « tire » (ou « tier » en anglais) correspond à un niveau d'annotation dans lequel on peut encoder des informations en les alignant sur le signal sonore.

⁷¹ La transcription est effectuée en SAMPA (Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet), un alphabet phonétique qui contient le même nombre de symboles que l'API mais qui est directement encodable à l'aide d'un clavier ordinaire. Voir à ce sujet la notice informative du centre de recherche VALIBEL (UCLouvain) : <https://uclouvain.be/fr/instituts-recherche/ilc/valibel/transcription-phonetique.html> (page consultée le 14 août 2020) ; ou les ressources du Department of Speech, Hearing and Phonetic Sciences (University College London) <https://www.phon.ucl.ac.uk/home/sampa/> (page consultée le 14 août 2020).

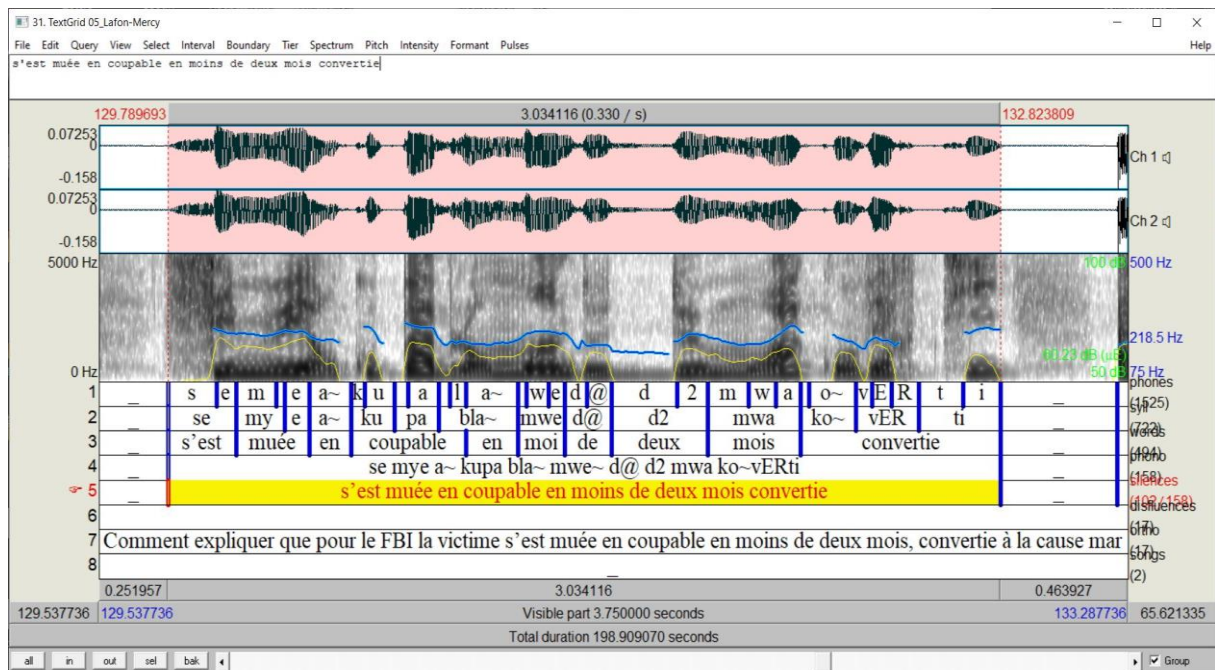


Figure 8. Exemple d'annotation d'un extrait sonore sur Praat

Nous avons enfin généré à l'aide du script ProsoReport (Goldman et al. 2008 ; Goldman et Simon 2020) un rapport prosodique global qui détaille une série de paramètres (débit de parole, débit d'articulation, agitation mélodique, etc.) propres à chacun des extraits des deux sous-ensembles annotés, lectures publiques (corpus-LP) et lectures neutres (corpus-LN).

Afin d'obtenir des données comparables, nous avons retenu pour cette analyse la version des extraits du corpus-LP dont la durée correspond uniquement à celle pendant laquelle parle l'auteur, sans inclure les éventuelles parties musicales introductives et conclusives.⁷² Il ne semble en effet pas très pertinent de considérer par exemple une longue phrase musicale seule comme du temps de pause : ces données devraient être prises en compte dans l'analyse, mais faire l'objet d'une description à part.

Il faut également préciser que nous prenons en compte toutes les pauses, sans seuil de durée minimal, ce qui influence le calcul des paramètres pour lesquels la durée pausale est prise en compte : speech segments (nombre, durée, longueur), temps et taux de pause, débit de parole. Grosman, Simon et Degand (2018) entre autres considèrent que l'utilisation de seuils de durée minimale pour la détection et l'annotation des pauses ne semble pas totalement motivé. L'utilisation de seuils de durée modifierait un jeu de données ; Campione et Véronis (d'après Grosman et al. 2018 : 16-17) démontrent ainsi que modifier les seuils de durée minimale impacte les résultats des analyses : sans utiliser de seuil de durée, la durée pausale moyenne est plus brève en parole spontanée qu'en parole lue, avec un seuil minimal de 200 ms et un seuil maximal de 2000 ms, la proportion est équilibrée, et en conservant seul le seuil maximal de 2000 ms, la durée pausale moyenne s'avère plus brève en parole lue qu'en parole spontanée. L'utilisation de tels seuils a également pour inconvénient de complexifier les comparaisons avec d'autres études (Hieke, Kowal & O'Connell d'après Grosman, Simon & Degand 2018 : 17). Ils ne rendraient pas non plus compte de la façon dont sont perçues les pauses : Zellner par

⁷² Cf. 2.1.2. Description du corpus de lectures publiques

exemple observe que la fonction des segments qui précèdent une pause module le seuil de perception (Zellner d'après Grosman, Simon & Degand 2018 : 17).

5.2.2. Indicateurs prosodiques retenus pour l'analyse

Nous avons sélectionné dans le rapport prosodique global fourni par ProsoReport une série de paramètres sur lesquels baser notre analyse. Les deux tableaux ci-dessous détaillent l'ensemble des valeurs associées à chaque paramètre pour chaque lecture, dans le corpus de lectures publique, le corpus-LP (tableau 15) et dans le corpus de contrôle en lecture neutre, le corpus-LN (tableau 16).⁷³

Nous avons regroupé ces indicateurs selon trois groupes : paramètres temporels, unités interpausales et paramètres mélodiques.⁷⁴ Nous visons à couvrir un domaine d'action le plus large possible de la prosodie, en étudiant des paramètres qui interviennent aussi bien au niveau du rythme, que de l'intonation et de l'accentuation. Nous avons fait en sorte de sélectionner d'une part des paramètres qui fournissent des informations globales et incontournables sur la prosodie des extraits étudiés : débit de parole ou d'articulation, moyenne de la fréquence fondamentale par exemple ; ceux-ci figurent parmi les plus fréquemment étudiés dans les travaux qui portent sur les phonostyles. Nous nous focalisons d'autre part sur des paramètres qui sont repris dans les études sur l'« expressivité » et qui constituent plutôt des indicateurs quant à l'hétérogénéité d'une lecture, en fournissant des informations au sujet des modulations internes à un extrait : écart-type par rapport à la moyenne de la fréquence fondamentale, agitation mélodique, pourcentages de tons statiques et dynamiques par exemple. Nous avons également retenu pour notre analyse les « speech segments » (nombre, durée, longueur), segments de parole qui correspondent dans notre analyse aux unités interpausales (IPU), les parties articulées comprises entre deux pauses. Nous avons montré précédemment que ces unités étaient considérées comme caractéristiques de l'idiostyle de Marguerite Duras par Fagyal (1995).⁷⁵

Au besoin, nous avons complété les données obtenues avec ProsoReport en calculant manuellement certaines variables. C'est le cas pour les paramètres temporels relatifs à l'extrait d'Adélaïde Bon dans le corpus-LP (LP1_AB), que le programme n'a pas pu traiter à cause d'une erreur de détection de la fréquence fondamentale ; nous devons cependant nous passer des données mélodiques de cet extrait (les données manquantes sont signalées par un « — » dans le tableau 15). Nous avons également révisé toutes les données relatives au speech segments, afin que ceux-ci correspondent rigoureusement aux unités articulées comprises entre deux pauses, car nous n'avons pas pu déterminer la façon exacte dont ils étaient calculés par le programme.

⁷³ Un tableau synthétique des paramètres retenus dans le ProsoReport, qui reprend leur traduction anglais/français ainsi qu'une brève description, est disponible dans l'annexe 3.

⁷⁴ L'annexe 4 propose une version alternative des tableaux 15 et 16 qui met en vis-à-vis chaque groupe de paramètres (paramètres temporels, unités interpausales, paramètres mélodiques) dans le corpus-LP et dans le corpus-LN.

⁷⁵ Cf. 3.1.2.1. L'analyse du phonostyle individuel de Marguerite Duras (Fagyal 1995)

C
O
R
P
U
S
-
L
P

Paramètres temporels	Moyenne	Écart-type*	LP1_AB	LP2_BB	LP3_CA	LP4_ER	LP5_LL	LP6_LS	LP7_MB	LP8_PQ	LP9_SD	LP10_VD
Temps de parole total (s)	167,98	21,85	138,83	164,38	208,43	156,43	196,89	154,34	170,70	143,84	173,93	172,06
Temps d'articulation (s)	114,00	21,08	80,00	111,81	149,81	96,19	125,04	113,83	102,10	95,05	135,67	126,16
Taux d'articulation (%)	67,4	6,8	57,6	68,0	71,9	61,5	63,5	73,8	59,8	66,1	78,0	73,3
Temps de pause (s)	54,41	11,25	58,83	52,57	58,62	60,24	71,85	40,51	68,60	48,80	38,21	45,90
Taux de pause (%)	32,7	6,8	42,4	32,0	28,1	38,5	36,5	26,2	40,2	33,9	22,0	26,7
Débit de parole (syll/s)	3,5	0,63	2,5	3,8	4,3	3,3	3,2	4,0	3,2	2,8	4,2	4,1
Débit d'articulation (syll/s)	5,2	0,56	4,3	5,6	6,0	5,4	5,1	5,4	5,3	4,2	5,3	5,5
Speech segments (unités interpausales)												
Speech segments (n)	68	19,9	48	55	113	72	79	59	86	52	56	64
Durée moyenne (s)	1,73	0,38	1,66	2,03	1,32	1,33	1,58	1,93	1,19	1,83	2,42	1,97
Longueur moyenne (syll)	9,06	2,19	7,19	11,31	7,99	7,22	8,68	10,42	6,27	7,65	12,91	10,95
Paramètres mélodiques												
F0 moyenne (DT)	87,1	5,5	—	82,3	95	83,3	93,7	90,6	78,7	84,1	86,8	89,6
F0 : écart-type (DT)	3,2	0,7	—	2,2	4,4	2,7	3,1	3,7	2,9	3,4	3,6	2,3
F0 : étendue (1>99 DT)	15	3,4	—	11,1	17,4	12,2	19,2	17	13,3	18,4	16,3	10
F0 : étendue (5>95 DT)	10,1	3,2	—	6,9	14,1		7,2	14,1	8,1	14,3	11,2	7,6
F0 : étendue (50>95 DT)	4,8	2	—	5	8,5	4,4	3,8	1,9	4,4	3,4	7,4	4,3
F0 : étendue (5>50 DT)	5,3	3,6	—	1,9	5,6	3,4	3,4	12,2	3,7	10,8	3,7	3,2
Syllabes statiques (%)	92,5	4,1	—	92,3	95,9	96,9	91,5	95,3	90,6	84,4	96,1	89,3
Syllabes dynamiques (%)	7,5	4,1	—	7,7	4,1	3,1	8,5	4,7	9,4	15,6	3,9	10,7
Syllabes montantes (%)	2,8	1,2	—	3,7	1,3	1,5	3,6	3,7	2,8	4,5	1,4	2,3
Syllabes descendantes (%)	4,8	3,4	—	4	2,8	1,5	4,9	1	6,7	11,1	2,5	8,4
Agitation (DT/s)	7,5	1,4	—	8,9	5,5	7,8	7,7	7,1	9	7,5	5,1	8,9

Légende

Code	Auteur/lecteur	Titre de la lecture	Code	Auteur/lecteur	Titre de la lecture
LP1_AB	Adélaïde Bon	<i>La petite fille sur la banquise</i>	LP6_LS	Lydie Salvayre	<i>Tout homme est une nuit</i>
LP2_BB	Bertrand Belin	<i>Littoral</i>	LP7_MB	Mathieu Brossseau	<i>Chaos</i>
LP3_CA	Christine Angot	<i>Un tournant de la vie</i>	LP8_PQ	Pascal Quignard	<i>Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française</i>
LP4_ER	Éric Reinhardt	<i>La chambre des époux</i>	LP9_SD	Samuel Doux	<i>L'éternité de Xavier-Dupont de Ligonnières</i>
LP5_LL	Lola Lafon	<i>Mercy, Mary, Patty</i>	LP10_VD	Virginie Despentes	<i>Vernon Subutex 3</i>

Tableau 15. Rapport prosodique du corpus-LP (paramètres retenus pour l'analyse uniquement)

C
O
R
P
U
S
-
L
N

Paramètres temporels	Moyenne	Écart-type*	LN1_AB	LN2_BB	LN3_CA	LN4_ER	LN5_LL	LN6_LS	LN7_MB	LN8_PQ	LN9_SD	LN10_VD
Temps de parole total (s)	152,13	39,46	90,86	161,65	233,43	131,56	147,70	140,78	153,17	111,06	185,67	165,43
Temps d'articulation (s)	108,20	26,13	62,09	113,03	156,32	100,95	107,91	110,70	103,69	76,61	127,97	122,72
Taux d'articulation (%)	71,3	4,0	68,3	69,9	67,0	76,7	73,1	78,6	67,7	69,0	68,9	74,2
Temps de pause (s)	44	15,09	28,77	48,62	77,11	30,61	39,80	30,08	49,48	34,45	57,70	42,72
Taux de pause (%)	28,7	4,0	31,7	30,1	33,0	23,3	26,9	21,4	32,3	31,0	31,1	25,8
Débit de parole (syll/s)	4	0,36	3,6	3,9	4,1	4,3	4,3	4,3	3,5	3,7	3,8	4,4
Débit d'articulation (syll/s)	5,6	0,31	5,3	5,6	6,1	5,7	5,9	5,5	5,1	5,3	5,5	5,9
Speech segments (unités interpausales)												
Speech segments (n)	70,7	27,5	45	83	137	60	60	46	66	58	92	60
Durée moyenne (s)	1,61	0,38	1,38	1,36	1,14	1,68	1,79	2,41	1,57	1,32	1,39	2,04
Longueur moyenne (syll)	9,03	2,28	7,29	7,64	6,97	9,55	10,71	13,24	8,06	7,02	7,66	12,17
Paramètres mélodiques												
F0 moyenne (DT)	92,1	0,6	91,6	92	93,2	92	92,1	91,4	91,6	92,9	92,3	91,6
F0 : écart-type (DT)	2,1	0,4	1,4	2	2,4	2	1,8	2,2	1,8	2,6	2,5	2,4
F0 : étendue (1>99 DT)	13	4,6	5,9	8,6	9,4	12,2	9,2	16,8	15,2	14,4	20,2	17,8
F0 : étendue (5>95 DT)	5,1	1,3	3,7	5,6	7,1	4,6	4,2	4,1	3,8	7,2	6	4,9
F0 : étendue (50>95 DT)	3,2	0,9	2,2	3,8	4,1	2,9	2,5	2,5	2,4	4,6	4	3
F0 : étendue (5>50 DT)	1,9	0,5	1,6	1,8	3	1,7	1,7	1,6	1,3	2,6	2	1,9
Syllabes statiques (%)	97,4	1,1	96,9	97,2	97,7	96,9	98,9	98,2	97,2	95,3	97,2	98,9
Syllabes dynamiques (%)	2,6	1,1	3,1	2,8	2,3	3,1	1,1	1,8	2,8	4,7	2,8	1,1
Syllabes montantes (%)	1,7	0,9	2,4	2,5	0,8	2,1	0,5	0,8	2,3	3	2	0,8
Syllabes descendantes (%)	0,8	0,5	0,6	0,3	1,5	1	0,6	1	0,6	1,7	0,9	0,3
Agitation (DT/s)	5,3	0,6	5,1	6	5,9	5,5	4,6	4,6	4,5	5,6	5,8	5,6

Légende

Code	Auteur	Lectrice	Titre de la lecture	Code	Auteur	Lectrice	Titre de la lecture
LN1_AB	Adélaïde Bon	Neutre	<i>La petite fille sur la banquise</i>	LN6_LS	Lydie Salvayre	Neutre	<i>Tout homme est une nuit</i>
LN2_BB	Bertrand Belin	Neutre	<i>Littoral</i>	LN7_MB	Mathieu Brousseau	Neutre	<i>Chaos</i>
LN3_CA	Christine Angot	Neutre	<i>Un tournant de la vie</i>	LN8_PQ	Pascal Quignard	Neutre	<i>Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française</i>
LN4_ER	Éric Reinhardt	Neutre	<i>La chambre des époux</i>	LN9_SD	Samuel Doux	Neutre	<i>L'éternité de Xavier Dupont de Ligonnières</i>
LN5_LL	Lola Lafon	Neutre	<i>Mercy, Mary, Patty</i>	LN10_VD	Virginie Despentes	Neutre	<i>Vernon Subutex 3</i>

Tableau 16. Rapport prosodique du corpus-LN7/8 (paramètres retenus pour l'analyse uniquement)

5.3. Présentation des résultats

5.3.1. Lectures publiques (corpus-LP) vs lectures neutres (corpus-LN)

Nous présentons dans cette partie une description prosodique comparative du corpus de lectures publiques (corpus-LP) et du corpus de lectures neutres (corpus-LN). Pour rappel, nous avons fait en sorte avec le corpus-LN d'enregistrer une seconde version des extraits du corpus-LP en « lecture neutre », afin d'obtenir un résultat prototypique du phonogène de la lecture à voix haute. La consigne donnée à l'interprète était de réaliser une simple lecture à voix haute de la transcription des performances réalisées par les auteurs, sans « jouer » le texte. Cette lecture est « neutre » dans la mesure où elle est assumée par une autre personne que l'écrivain, mais cela ne signifie pas qu'elle se trouve dénuée d'expressivité. La locutrice neutre a eu l'occasion de préparer sa lecture en lisant le texte au préalable et les enregistrements ont été réitérés lorsqu'ils comportaient trop de disfluences.⁷⁶ Le corpus de contrôle ainsi constitué nous permet d'effectuer une comparaison entre une lecture à voix haute « lambda » et la lecture à voix haute assumée par les écrivains. Il nous fournit un point de comparaison à partir duquel interpréter les indicateurs prosodiques qui caractérisent le corpus-LP.

Dans un premier point, nous interprétons et nous comparons de manière systématique les données temporelles du corpus-LP et du corpus-LN : temps de parole total (s), taux d'articulation (%) et taux de pause (%), débit de parole (syll/s) et débit d'articulation (syll/s). Nous nous penchons dans un deuxième point sur les données relatives aux speech segments : nombre, longueur (s) et durée (syll) de ces unités dans les deux corpus. Nous analysons dans un troisième point les paramètres liés à la mélodicité dans le corpus-LP et le corpus-LN : f_0 moyenne (en demi-tons) et écart-type par rapport à celle-ci, étendue totale (de 1 à 99 DT) et étendue « rétrécie » (de 5 à 95 DT), étendue des valeurs supérieures et inférieures du registre (de 50 à 95 DT, et de 5 à 50 DT), pourcentages de syllabes statiques et dynamiques (montantes ou descendantes), agitation mélodique (en DT/s).

5.3.1.1. Paramètres temporels

En moyenne, le corpus de lectures publiques compte un plus important temps de parole total que le corpus en lecture neutre (cela s'observe également au niveau de la durée totale des corpus, qui est de 27m54s pour le corpus-LP sans la musique, et de 25m16s pour le corpus-LN). Le temps de parole des extraits pris individuellement est presque systématiquement plus long dans la lecture faite par l'auteur : c'est le cas pour tous les extraits, à l'exception de ceux de Christine Angot (LP3_CA) et de Samuel Doux (LP9_SD), qui sont plus brefs lorsqu'ils sont lus par les auteurs. Le temps de parole (ou la longueur de l'extrait), qui est probablement fortement influencé par la longueur du texte oralisé, est néanmoins fortement corrélé dans le corpus-LP et le corpus-LN, avec un coefficient de corrélation de 0,84.⁷⁷

⁷⁶ Cf. 2.1.3. Constitution d'un corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN). Chapitre 2. Établissement d'un corpus en trois parties : lectures publiques par des écrivains, lectures neutres et extraits de romans.

⁷⁷ Le coefficient de corrélation est toujours compris entre -1 et 1. Plus le coefficient se rapproche de 0, moins il y a de corrélation ; plus il se rapproche de 1, plus elle est forte. On considère généralement que la corrélation se

La quasi-totalité des extraits présentent un plus important taux de pause, et donc un taux d'articulation plus faible, dans le corpus-LP que dans le corpus-LN (tableau 17). Les lectures de Christine Angot (LP3_CA) et de Samuel Doux (LP9_SD) font à nouveau figure d'exception, puisqu'elles montrent inversement un plus faible taux de pause (et donc un taux d'articulation plus important) dans le corpus-LP que dans le corpus-LN. L'écart entre les taux de pause dans les deux corpus (taux de pause du corpus-LP – taux de pause du corpus-LN) varie néanmoins d'une lecture à l'autre, et certaines paires lecture par l'auteur / lecture neutre présentent des écarts restreints et donc peu significatifs. On peut considérer que le ratio pause / temps articulé est assez similaire dans les deux corpus pour les lectures de Pascal Quignard (LP8_PQ), Bertrand Belin (LP2_BB) et Virginie Despentes (LP10_VD).

Corpus-LP		Corpus-LN		Comparaison	
Extraits	Taux de pause (%)	Extraits	Taux de pause (%)	Écart	
LP4_ER	38,5	LN4_ER	23,3	15,2	Taux de pause supérieur dans le corpus-LP par rapport au corpus-LN
LP1_AB	42,4	LN1_AB	31,7	10,7	
LP5_LL	36,5	LN5_LL	26,9	9,6	
LP7_MB	40,2	LN7_MB	32,3	7,9	
LP6_LS	26,2	LN6_LS	21,4	4,8	
LP8_PQ	33,9	LN8_PQ	31,0	2,9	
LP2_BB	32,0	LN2_BB	30,1	1,9	
LP10_VD	26,7	LN10_VD	25,8	0,9	
LP3_CA	28,1	LN3_CA	33,0	4,9	Taux de pause inférieur dans le corpus-LP par rapport au corpus-LN
LP9_SD	22,0	LN9_SD	31,1	9,1	

Tableau 17. Comparaison entre les taux de pause du corpus-LP et du corpus-LN, par ordre décroissant d'écart entre les deux corpus

La moyenne de ces paramètres est de 67,4% pour le taux d'articulation et de 32,7% pour le taux de pause dans le corpus-LP, avec un écart-type de 6,8%. Comme on peut le constater dans le tableau 17, le ratio pause / temps articulé est en effet variable d'un auteur à l'autre : il s'échelonne du simple au double, avec 22% de pauses chez Samuel Doux (LP9_SD) et 42,4% chez Adélaïde Bon (LP1_AB). Dans le corpus-LN, les moyennes sont de 71,3% pour le taux d'articulation et de 28,7% pour le taux de pause, avec un écart-type légèrement plus faible, de 4%. C'est-à-dire que le taux de pause, bien que toujours très variable d'une lecture à l'autre, semble légèrement plus stable que dans le corpus-LP. Néanmoins ces paramètres ne semblent pas du tout corrélés entre les deux corpus, avec un coefficient de corrélation de 0,16.

Concernant le temps de pause (s) et le taux de pause (%), qui sont en moyenne plus importants dans la lecture publique qu'en lecture neutre, on peut également établir un lien avec l'analyse de l'idiostyle de Marguerite Duras par Fagyal (1995)⁷⁸, qui a montré que la durée moyenne et maximale des pauses était accrue dans les productions artistiques de l'auteure (lecture d'un roman à voix haute, voix off) par rapport à ses productions non-artistiques (entretien télévisé, débat radiophonique) : si les paramètres analysés ne sont pas exactement les mêmes, ils

confirme lorsque le coefficient est supérieur à 0,5. Pour plus de précisions au sujet de l'interprétation du coefficient de corrélation, voir Taylor (1990).

⁷⁸ 3.1.2.1. L'analyse du phonostyle individuel de Marguerite Duras (Fagyal 1995)

convergent dans les deux descriptions pour révéler l'existence d'un temps de pause plus élevé dans la situation de parole artistique, ce pourrait donc constituer un trait récurrent de ce type de productions. Ronveaux et Ragno Paquier (2014) argumentent pour leur part que la parole des enseignants se caractérise par rapport à celle des élèves par taux de pause plus modéré⁷⁹ : a priori, on ne peut donc pas attribuer cette caractéristique au degré de préparation ou de compétence du locuteur, ce qui appuie également notre hypothèse de pauses plus longues en parole artistique. On pourrait éventuellement y interpréter des stratégies de captation et de maintien de l'attention, et des effets d'emphase ou de suspense.

En moyenne, comme on peut s'y attendre, le débit de parole (c'est-à-dire le nombre de syllabes articulées par seconde sur la durée totale de l'extrait, en incluant les pauses) est inférieur dans le corpus-LP (3,5 syll/s) par rapport au corpus-LN (4 syll/s). C'est le cas pour tous les extraits pris individuellement à l'exception, à nouveau, des extraits de Christine Angot (LP3_CA) et Samuel Doux (LP9_SD), chez qui le débit de parole est supérieur dans le corpus-LP. Le débit d'articulation également (qui correspond au nombre de syllabes articulées par seconde sans prendre en compte les pauses) est en moyenne légèrement plus faible dans le corpus-LP (5,2 syll/s) que dans le corpus-LN (5,6 syll/s), bien que l'écart apparaisse légèrement moins marqué que pour le débit de parole. Les pauses (leur longueur en tout cas, et peut-être leur localisation et/ou leur distribution) constituent donc peut-être un élément particulièrement distinctif entre les deux corpus.

L'écart-type par rapport à la moyenne de ces deux derniers paramètres (débit de parole et débit d'articulation) est deux fois plus élevé dans le corpus-LP (0,63 syll/s pour le débit de parole et 0,56 syll/s pour le débit d'articulation) que dans le corpus-LN (0,36 syll/s et 0,31 syll/s). Les performances des auteurs du corpus-LP sont effet beaucoup plus hétérogènes entre elles de ce point de vue, avec de plus fortes variations de débit d'une performance à l'autre : le débit de parole moyen s'échelonne de 2,5 syll/s chez Adélaïde Bon (LP1_AB) à 4,3 syll/s chez Christine Angot (LP3-CA) dans les lectures par les écrivains, là où le débit de parole des lectures neutres, plus stable, s'étend de 3,6 syll/s pour la lecture neutre du texte d'Adélaïde Bon (LN1_AB), à 4,4 syll/s pour celle du texte de Virginie Despentes (LN10_VD).

Cette différence de comportement au niveau du débit de parole moyen entre les deux ensembles, corpus-LP et corpus-LN, ne signifie pas qu'il n'existe aucun rapport entre eux. Le coefficient de corrélation entre le corpus-LP et le corpus-LN s'élève à 0,49 pour le débit de parole, et à 0,60 pour le débit d'articulation, ce qui signale l'existence d'une corrélation linéaire positive entre les deux ensembles de données du corpus-LP et du corpus-LN ; c'est-à-dire que des valeurs plus hautes dans l'un des deux corpus tendront également à croître dans l'autre, et inversement, des valeurs plus basses dans un corpus tendront également décroître dans l'autre (même si les écarts seraient a priori moins marqués dans le corpus-LN). Cette corrélation reste faible pour le débit de parole (0,49), mais elle se confirme pour le débit d'articulation (0,60). Cela semble indiquer que le texte en lui-même, qui est le point commun entre la performance de l'auteur et celle en lecture neutre, aurait une influence sur la gestion du débit d'articulation, et peut-être sur le débit de parole également (sans pouvoir ici forcément distinguer dans quels aspects : matériel lexical, ponctuation, longueur des phrases, etc.). Cela semble par ailleurs

⁷⁹ Cf. 3.1.3. « Expressivité » de la lecture à voix haute (et annexe 1)

confirmer l'existence d'un rôle distinctif joué par les pauses entre les deux corpus, étant donné que la corrélation se confirme au niveau du débit d'articulation, dans le calcul duquel les pauses ne sont pas prises en compte, contrairement au débit de parole.

La corrélation positive demeure néanmoins une tendance générale ; si l'on analyse de plus près les rapports entre le débit de parole dans le corpus-LP et le corpus-LN, on constate que toutes les lectures n'adoptent pas forcément le même comportement. Sur le diagramme de dispersion du débit de parole (figure 9), où les lectures ont été réparties sur l'axe des abscisses par ordre croissant de débit de parole dans le corpus-LP, on peut observer que la corrélation semble devenir plus étroite à mesure que le débit de parole augmente dans le corpus-LP pour atteindre des valeurs autour de 4 syll/s, là où les performances qui se caractérisent par des valeurs plus faibles dans le corpus-LP montrent des écarts plus importants par rapport au corpus-LN. Certains auteurs adopteraient donc un débit de parole extrêmement lent dans la performance publique, se différenciant en cela de la lecture neutre, où le débit légèrement corrélé ne ralentit que de peu ; en revanche un débit de parole rapide atteindrait des valeurs similaires dans les deux corpus.

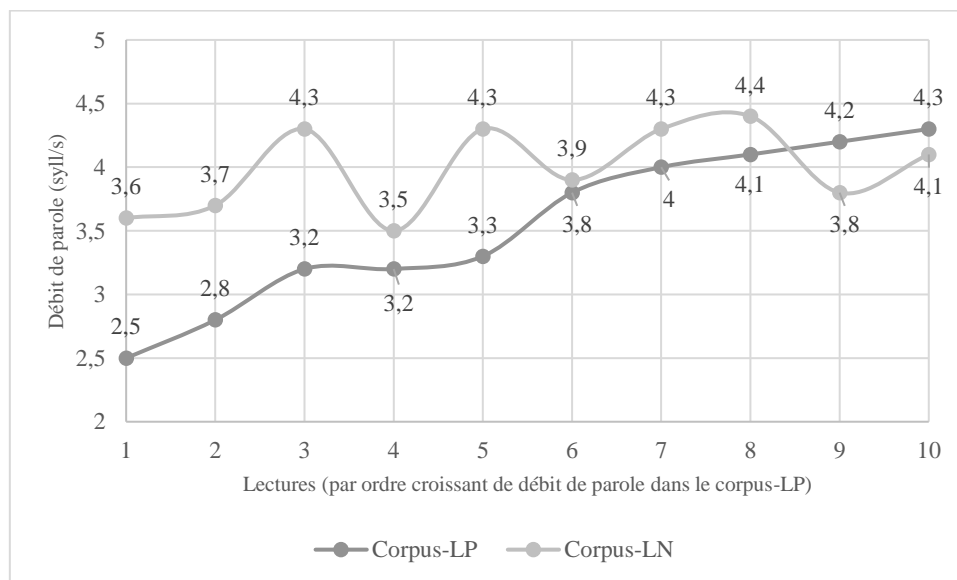


Figure 9. Graphique de dispersion du débit de parole dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,49. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = PQ ; 3 = LL ; 4 = MB ; 5 = ER ; 6 = BB ; 7 = LS ; 8 = VD ; 9 = SD ; 10 = CA.

Comme on peut s'y attendre, la corrélation entre le corpus-LP et le corpus-LN se dessine de manière plus nette si l'on s'en réfère au diagramme de dispersion du débit d'articulation (figure 10), qui confirme la tendance observée sur le graphique précédent.

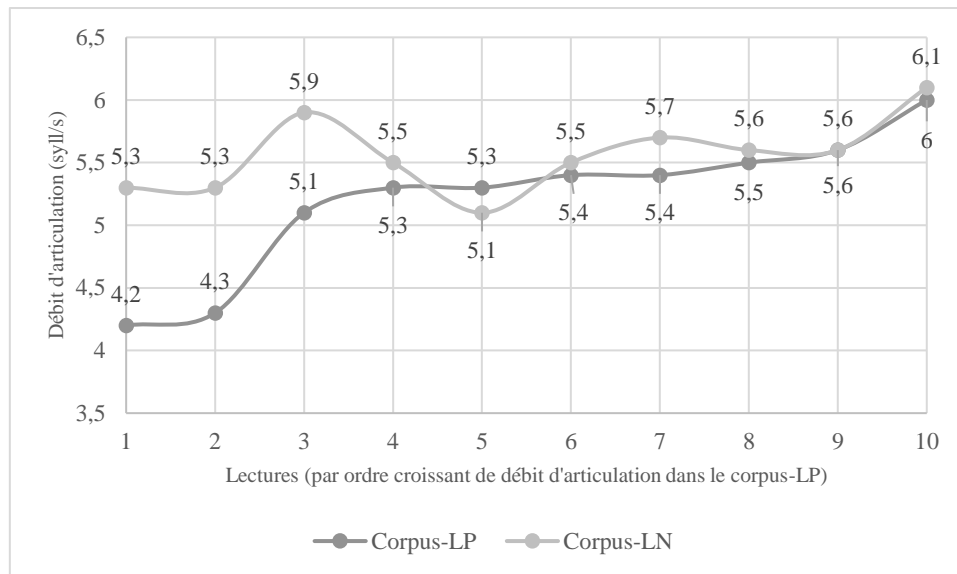


Figure 10. Graphique de dispersion du débit d'articulation dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,60. Lectures en abscisses : 1 = PQ ; 2 = AB ; 3 = LL ; 4 = SD ; 5 = MB ; 6 = LS ; 7 = ER ; 8 = VD ; 9 = BB ; 10 = CA.

En conclusion, l'analyse des paramètres temporels nous a permis de mettre en évidence un certain nombre de traits distinctifs du corpus de lectures publiques face au corpus de contrôle en lecture neutre : en règle générale, les performances des auteurs sont plus longues, avec un temps de parole supérieur à leur équivalent en lecture neutre. Elles se distinguent également par un taux de pause plus important, et donc par un taux d'articulation plus faible qu'en lecture neutre. Le débit de parole et le débit d'articulation s'avèrent ainsi en moyenne plus faibles chez les écrivains. Ces indicateurs semblent révéler le rôle particulièrement distinctif joué par les pauses entre une lecture neutre et une lecture assumée par un auteur (leur longueur en tout cas, mais peut-être aussi leur localisation ou leur distribution, ce que nous ne pouvons confirmer dans ce cadre de cette étude). Ces différents paramètres caractériseraient du point de vue temporel une « lecture publique par un auteur » face à une « lecture neutre assumée par un locuteur lambda », c'est-à-dire une situation de communication spécifique où une parole de nature littéraire / artistique est assumée par un locuteur particulièrement préparé et compétent, en co-présence spatio-temporelle avec un public. Nous avons également remarqué que deux lectures, celles de Christine Angot (LP3_CA) et de Samuel Doux (LP9_SD) allaient à l'encontre de ces observations, avec un temps de parole plus bref, un débit de parole plus élevé et un plus faible ratio de pauses par rapport au temps articulé dans la lecture publique qu'en lecture neutre. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce constat lors de l'analyse des paramètres mélodiques (5.3.1.3. Paramètres mélodiques). Enfin, l'observation des écarts-types par rapport à la moyenne montre le taux de pauses et d'articulation, le débit de parole et le débit d'articulation sont moins stables dans le corpus de lectures publiques qu'en lecture neutre : les performances sont plus hétérogènes entre elles dans le corpus-LP, ce que l'on peut imputer (au moins en partie) à de la variation individuelle.⁸⁰

⁸⁰ Notons que les paramètres temporels disponibles dans le ProsoReport et sélectionnés pour cette analyse ne permettent pas de rendre compte de la variation interne aux extraits ; il serait intéressant de les compléter avec, par

5.3.1.2. Unités interpausales

Les « speech segments » calculés par ProsoReport correspondent dans notre segmentation aux unités interpausales (IPU), les unités articulées comprises entre deux pauses. Nous avons retenu pour notre analyse les paramètres relatifs au nombre, à la durée moyenne et à la longueur moyenne de ces segments. Dans le chapitre 3, nous avons montré que l'idiostyle de Duras se définissait par une longueur moyenne stable des unités interpausales (Fagyal 1995)⁸¹ ; il semble intéressant d'inclure ces unités dans notre analyse, afin d'observer comment elles varient d'un extrait à l'autre et d'un corpus assumé par les auteurs à une interprétation « neutre ».⁸²

Le nombre d'unités interpausales ne constitue pas un paramètre comparable au sein-même du corpus-LP, étant donné que l'on a affaire à des interprétations de textes différents, qui varient notamment par le nombre de mots qu'ils contiennent. La durée moyenne et la longueur moyenne de ces unités constituent en revanche des paramètres relatifs pertinents pour la comparaison : on peut constater qu'ils varient considérablement d'un texte à l'autre de ce corpus de lectures publiques par les auteurs, avec des durées segmentales qui s'échelonnent de 1,19 secondes à 2,42 secondes, et des longueurs allant de 6,27 syllabes à 12,91 syllabes. Les valeurs de ces paramètres peuvent donc varier du simple au double d'un extrait à un autre : l'écart-type de la durée est de 0,38 secondes par rapport à une moyenne de 1,73 secondes, et celui de la longueur est de 2,19 syllabes par rapport à une moyenne de 9,06 syllabes. Comme on peut s'y attendre, ces deux paramètres sont très fortement corrélés (avec un coefficient de corrélation de 0,90) : à l'intérieur du corpus-LP, la durée d'un segment en secondes varie très nettement en fonction du nombre de syllabes qu'il contient.

Lecture	Durée moyenne des unités interpausales (s)		Lecture	Longueur moyenne des unités interpausales (syll)
LP9_SD	2,42	C O R P U S - L P	LP9_SD	12,91
LP2_BB	2,03		LP2_BB	11,31
LP10_VD	1,97		LP10_VD	10,95
LP6_LS	1,93		LP6_LS	10,42
LP8_PQ	1,83		LP5_LL	8,68
LP1_AB	1,66		LP3_CA	7,99
LP5_LL	1,58		LP8_PQ	7,65
LP4_ER	1,33		LP4_ER	7,22
LP3_CA	1,32		LP1_AB	7,19
LP7_MB	1,19		LP7_MB	6,27
Moyenne	1,73		Moyenne	9,06
Écart-type	0,38		Écart-type	2,19

Tableau 18. Durée et longueur moyennes des unités interpausales dans le corpus-LP, par ordre décroissant

exemple, une mesure de l'écart-type par rapport au débit de parole moyen ou au débit d'articulation moyen au sein d'un même extrait. Certains paramètres mélodiques en revanche nous permettent effectivement de mesurer l'hétérogénéité interne d'un extrait de ce point de vue.

⁸¹ 3.1.2.1. L'analyse du phonostyle individuel de Marguerite Duras (Fagyal 1995)

⁸² Notre étude ne constitue néanmoins pas un prolongement direct de celle de Fagyal, car nous n'étudions pas ici la stabilité de ce paramètre au sein des extraits étudiés, mais de simples moyennes.

On peut établir par ailleurs un lien entre le débit de parole (syll/s), dont nous avons montré précédemment l'hétérogénéité au sein du corpus-LP, avec de fortes variations d'une performance à l'autre, et la longueur en syllabes des unités interpausales. Ces deux ensembles de données révèlent une corrélation linéaire positive, avec un coefficient de 0,69. Débit de parole et longueur des unités interpausales varieraient ainsi l'un en fonction de l'autre : un débit de parole plus élevé irait de pair avec des segments de parole d'une plus grande longueur en syllabes, et un débit de parole plus faible avec des segments de parole d'une longueur inférieure. La durée en secondes des unités interpausales en revanche ne semble pas corrélée avec le débit de parole (coefficient de corrélation = 0,36).

La comparaison entre le corpus-LP et le corpus-LN⁸³ révèle que le nombre, la durée et la longueur moyennes des unités interpausales diffèrent entre l'interprétation de l'auteur et la version en lecture neutre : auteurs et lectrice neutre ne segmentent donc pas le texte de la même façon à l'oral. Le calcul des coefficients de corrélation entre le corpus-LP et le corpus-LN permet de mettre en évidence une corrélation existante mais assez faible entre le nombre de speech segments (ou d'unités interpausales) par texte dans les deux ensembles, avec un coefficient de corrélation de 0,67. On peut en conclure que le texte écrit possède bel et bien un impact sur la segmentation en unités interpausales par le lecteur à l'oral, mais qu'il reste assez modéré et que d'autres facteurs influencent donc ce paramètre. Comme le corpus-LP, le corpus-LN présente de fortes variations en matière de durée et de longueur moyenne des speech segments d'un extrait à l'autre, avec pour chacun des deux paramètres une moyenne générale et un écart-type très similaires à ceux du corpus-LP. Ces deux paramètres ne présentent aucune corrélation entre le corpus-LP et le corpus-LN, avec un coefficient de corrélation de 0,14 pour la durée et de 0,28 pour la longueur. En revanche, comme dans le corpus-LP, ils sont corrélés entre eux au sein du corpus-LN, avec un coefficient de corrélation de 0,96.

En conclusion, les valeurs de ces paramètres — nombre, durée et longueur des unités interpausales — semblent tout aussi variables dans le corpus de lectures publiques (corpus-LP) que dans le corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN), et elles ne présentent qu'une faible corrélation qui se limite au nombre de segments. Le texte écrit possède effectivement une influence sur le découpage en speech segments (n), mais celle-ci demeure restreinte. Longueur et durée moyennes de ces unités ne présentent aucune corrélation. Il faut donc admettre que ces paramètres varient dans l'un et l'autre corpus selon une logique différente. Il est probable, comme l'avance Bourvon (2020) à l'appui de plusieurs études⁸⁴, que dans un corpus de lectures publiques, les auteurs interprètent leur propre ponctuation de façon beaucoup plus libre, que leurs groupes de souffles s'avèrent moins soumis à la matérialité du texte que lors d'une lecture à voix haute assumée par un locuteur lambda. Étudier la concordance entre les frontières prosodiques et syntaxiques des deux corpus devrait permettre de vérifier cette hypothèse.

⁸³ Pour une présentation des données relatives aux unités interpausales en vis-à-vis dans les deux corpus, voir : Annexe 4. 2. Speech segments (unités interpausales) dans le corpus-LP et dans le corpus-LN

⁸⁴ Cf. 3.1.4. Rapports au texte écrit

5.3.1.3. Paramètres mélodiques⁸⁵

En ce qui concerne la fréquence fondamentale moyenne⁸⁶, elle reste très stable dans l'ensemble des extraits du corpus-LN, avec un écart-type de 0,6 DT (demi-tons) par rapport à une moyenne de 92,1 DT, et elle varie fortement d'un extrait à l'autre du corpus-LP, avec un écart-type de 5,5 DT par rapport à une moyenne de 87,1 DT. Ce paramètre, qui semble étroitement lié à l'identité du locuteur qui assume l'extrait, et notamment à son genre, nous paraît donc plutôt pertinent pour caractériser l'idiostyle d'un auteur⁸⁷, ou du moins celui qu'il adopte dans les limites de la performance, que pour différencier entre elles les performances sur la base d'autres critères liés à la situation de communication par exemple.

L'écart-type par rapport à cette fréquence fondamentale moyenne constitue en revanche un critère relatif et donc comparable — nous faisons référence à l'écart-type calculé individuellement par rapport à la moyenne de la f0 propre à chacun des extraits qui compose le corpus-LP et le corpus-LN, et non de l'écart-type par rapport à une moyenne globale de la f0 pour toutes les performances d'un ensemble, qui ne présente pas beaucoup d'intérêt ici. C'est-à-dire que le paramètre étudié donne une indication quant à la variabilité de la fréquence fondamentale au sein des extraits ; comme mentionné ci-dessus, nous n'étudions pas en détail les variations de la moyenne de la fréquence fondamentale d'un extrait à l'autre dans le cadre de ce travail. La moyenne de ces différents écarts-type est plus élevée dans le corpus-LP (3,2 syll/s) que corpus-LN (2,1 syll). On peut donc en conclure que les performances du corpus-LP exploitent dans l'ensemble des valeurs tonales plus variées, plus éloignées de cette moyenne de la f0 calculée pour l'ensemble d'un extrait (qui est donc moins significative), que le corpus-LN, qui présenterait comparativement des valeurs de la f0 plus stables aux différents moments d'une lecture, plus proches dans l'ensemble de cette moyenne de la f0 calculée pour la totalité de l'extrait.

En ce qui concerne l'étendue totale de la fréquence fondamentale (1>99 DT), la moyenne globale du paramètre est légèrement supérieure dans le corpus-LP, avec une étendue de 15 DT, contre une étendue de 13 DT dans le corpus-LN. Mais il faut noter que les performances des deux corpus présentent une certaine hétérogénéité entre elles à ce niveau : l'étendue du registre exploité par le lecteur varie significativement d'une performance à l'autre. L'écart-type par rapport à cette moyenne globale est de 3,4 DT dans le corpus de lectures publiques, et il est plus élevé encore dans le corpus en lecture neutre : 4,6 DT. Étant donné que ce paramètre est soumis à d'importantes variations dans ces deux ensembles, nous vérifions ensuite s'il existe une corrélation entre les deux séries de valeurs (figure 11).

⁸⁵ Pour rappel, les indicateurs mélodiques relatifs à l'extrait d'Adélaïde Bon (LP1_AB) sont manquants.

⁸⁶ La fréquence fondamentale (f0) est le corrélat acoustique de la hauteur. Elle serait déterminée aussi bien par des contraintes anatomiques et des techniques articulatoires différentes selon les individus, que par des facteurs sociaux. (Arnold 2012 : 5).

⁸⁷ L'idiostyle est envisagé ici comme le style vocal individuel propre à un locuteur, caractérisé notamment par ses aspects prosodiques. Cette empreinte de l'auteur-locuteur sur le texte oralisé contribuerait à créer « son propre monde artistique ». La notion d'idiostyle a été largement appliquée à l'analyse de textes littéraires pour décrire le style propre à un auteur, à l'écrit, caractérisé par des aspects textuels et linguistiques. On pourrait ainsi envisager d'inclure une question diamésique et d'investiguer les liens qu'entretiennent « idiostyle écrit » et « idiostyle oral » d'un auteur. Cf. 3.1.2. Influence de l'idiostyle de l'auteur

Si l'on exclut les 5 centiles inférieurs et supérieurs du registre pour obtenir l'étendue « rétrécie » de la fréquence fondamentale (5>95 DT), on constate que la moyenne de ce paramètre devient deux fois plus élevée dans le corpus-LP, avec une étendue de 10,1 DT en moyenne, que dans le corpus-LN, avec une étendue de 5,1 DT en moyenne. Il semblerait donc que les auteurs tendent à exploiter lors de leurs lectures publiques une gamme assez variée de hauteurs tonales, là où en réalité, l'étendue totale élevée de la f0 dans le corpus-LN s'expliquerait plutôt par une f0 relativement stable associée à l'exploitation ponctuelle de valeurs mélodiques extrêmes.⁸⁸

L'observation des graphiques de dispersion de l'étendue de la fréquence fondamentale dans les deux corpus, totale (figure 11) et « rétrécie » (figure 12), ainsi que le calcul des coefficients de corrélation, corrobore cette hypothèse et nous permet de la préciser. Sur le premier graphique, où les performances ont été situées en abscisse par ordre croissant d'étendue totale de la f0 dans le corpus-LP, les points sont dispersés et aucune tendance ne semble se dégager de l'ensemble. Le coefficient de corrélation de ce paramètre dans le corpus-LP et le corpus-LN est de -0,1, autrement dit, la corrélation est inexistante pour l'étendue totale. En revanche, sur le diagramme de dispersion de l'étendue « rétrécie » (figure 12), qui exclut l'emploi de valeurs extrêmes, une corrélation linéaire positive semble se dessiner entre les valeurs du corpus-LP et du corpus-LN. Le coefficient de corrélation pour ce paramètre est de 0,57 : un lien se confirme bien qu'il demeure assez faible.⁸⁹ Cela signifie que le texte, qui constitue le point commun entre les performances du corpus-LP et du corpus-LN, sans présumer de la prépondérance de l'un ou l'autre aspect sémantique, linguistique ou matériel, posséderait une influence sur l'étendue du registre exploité par le lecteur, qu'il s'agisse de l'auteur lui-même ou d'une tierce personne.⁹⁰ Ce qui distingue en revanche la performance de l'auteur d'une autre lecture, « neutre » ou prototypique du phonogène de la lecture à voix haute, serait l'emploi chez les premiers d'une gamme étendue et variée de valeurs tonales, là où la locutrice neutre mobilise un registre dans l'ensemble moins varié, tout en réalisant ponctuellement des écarts mélodiques importants.

⁸⁸ Cette mesure (étendue « rétrécie » de la fréquence fondamentale : 5>95 DT) présente également l'avantage d'écartier de possibles erreurs de détection de la fréquence fondamentale. Si l'on s'en fie uniquement à ce paramètre, les indicateurs observés confirment l'étendue mélodique beaucoup plus importante chez les auteurs là où les valeurs ponctuellement hautes relevées dans le corpus-LN pourraient se voir attribuées à la qualité moindre des enregistrements.

⁸⁹ La faiblesse de l'indice peut s'expliquer notamment par le faible nombre d'échantillons qui composent notre corpus ; une étude sur une population plus importante permettrait peut-être de confirmer ces tendances.

⁹⁰ L'explication imbriquée probablement des facteurs liés au « contenu » des textes (thématique, émotionnel) et des facteurs plutôt formels (narration ou dialogue, présence de discours rapporté par exemple). Il semble possible que des textes qui véhiculent un contenu thématique et des émotions moins sombres que les autres, tels que ceux Samuel Doux (SD, en position 7 sur le graphique) ou de Pascal Quignard (PQ, en position 10 sur le graphique) se caractérisent par une plus importante étendue mélodique. Le texte de Christine Angot (CA) montre également une étendue plus élevée chez l'auteure comme en lecture neutre, et il se présente sous la forme d'un dialogue qui met en scène une dispute entre les protagonistes, alors que les autres extraits se composent en majeure partie de narration. Kraxenberger et al. (2018) notamment ont démontré l'existence d'un lien entre le contenu émotionnel véhiculé par de la poésie lue à voix haute (poèmes classifiés « joyeux » ou « tristes ») et des indicateurs prosodiques : taux d'articulation et f0 moyenne. Cf. 3.1.3.1. Aspects émotionnels (Chapitre 3. Jalons pour une étude phonostylistique de la lecture publique par les auteurs)

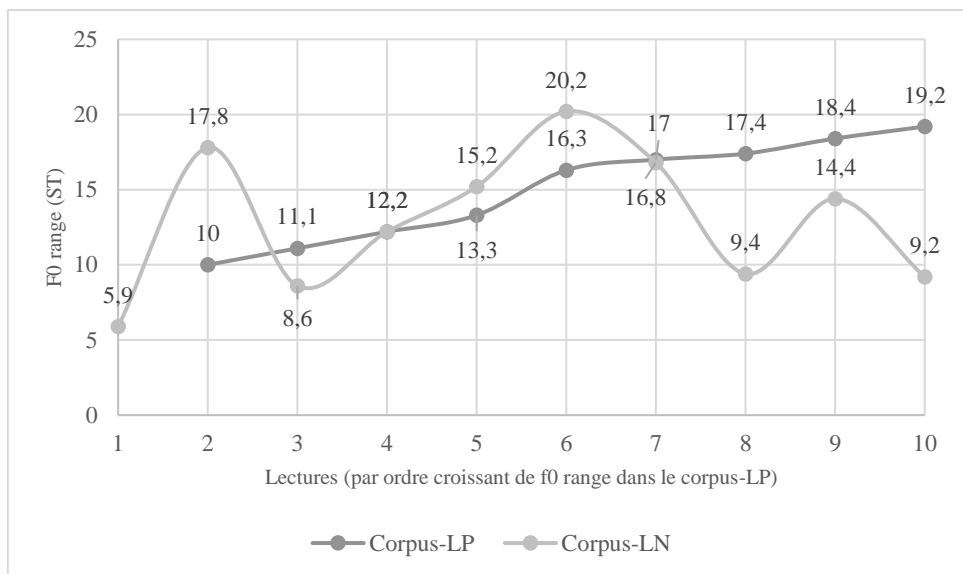


Figure 11. Diagramme de dispersion de l'étendue totale de la fréquence fondamentale (en demi-tons) dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = -0,10. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = VD ; 3 = BB ; 4 = ER ; 5 = MB ; 6 = SD ; 7 = LS ; 8 = CA ; 9 = PQ ; 10 = LL.

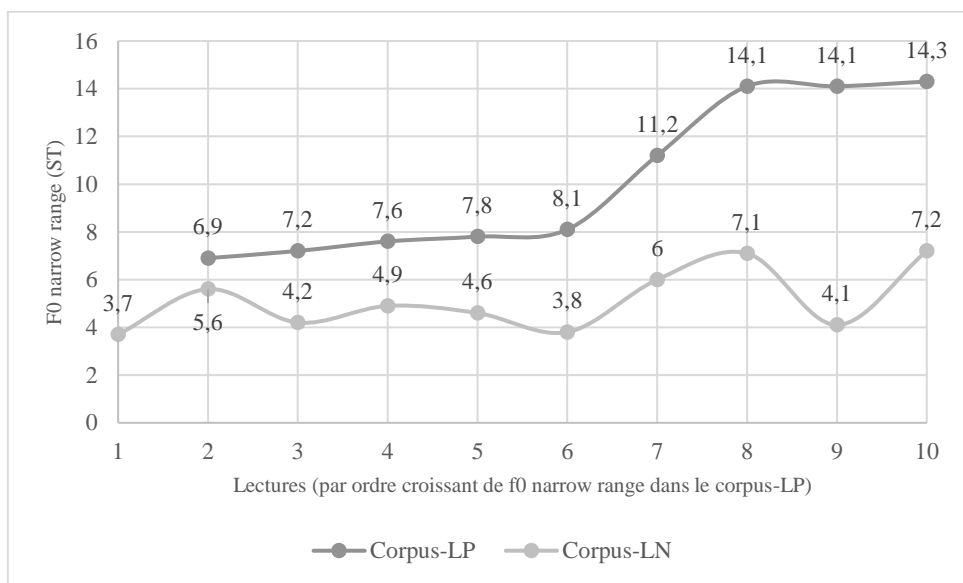


Figure 12. Diagramme de dispersion de l'étendue « rétrécie » de la fréquence fondamentale (en demi-tons) dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,57. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = BB ; 3 = LL ; 4 = VD ; 5 = ER ; 6 = MB ; 7 = SD ; 8 = CA ; 9 = LS ; 10 = PQ.

Ces deux paramètres, qui varient considérablement d'une lecture à l'autre, pourraient par ailleurs constituer des indicateurs intéressants pour caractériser l'idiostyle d'un auteur ; l'étendue « rétrécie » en particulier, qui s'avère plutôt stable dans le corpus-LN, avec un écart-type de 1,3 DT par rapport à une moyenne de 5,1 DT, et plutôt variable dans le corpus-LP, avec

un écart-type de 3,2 par rapport à une moyenne de 10,1 DT. Ce paramètre semble varier d'une performance à l'autre du corpus-LP sans que cela ne relève d'une logique particulière.⁹¹

L'exploitation de l'étendue des valeurs supérieures du registre (50>95 DT) et des valeurs inférieures du registre (5<50 DT) s'équilibre différemment selon les auteurs dans le corpus-LP. On peut néanmoins observer qu'une majorité d'auteurs exploitent davantage les valeurs supérieures du registre (aigu), même si deux d'entre eux font exception à cette observation en utilisant d'importantes étendues situées dans le registre inférieur (grave) : Lydie Salvayre (LP6_LS) et Pascal Quignard (LP8_PQ).⁹² La moyenne des deux paramètres pour l'ensemble du corpus-LP est assez proche, avec une étendue de 4,8 DT en moyenne pour les valeurs supérieures, et de 5,3 DT en moyenne pour les valeurs inférieures. L'écart-type par rapport à cette moyenne est conséquent : 2 DT pour les valeurs supérieures et 3,6 DT pour les valeurs inférieures du registre. Dans le corpus-LN, on constate que ces paramètres affichent des valeurs plus faibles que dans le corpus-LP et qu'ils restent plus stables d'une lecture à l'autre. La locutrice neutre exploite une étendue de 3,2 DT en moyenne pour les valeurs supérieures du registre, et de 1,9 DT pour les valeurs inférieures, avec un écart-type beaucoup plus faible que dans le corpus-LP : 0,9 DT pour les valeurs supérieures, et 0,5 DT pour les valeurs inférieures. Ces paramètres, qui présentent une plus grande variabilité d'une lecture à l'autre dans le corpus-LP que dans le corpus-LN, pourraient également constituer un trait intéressant pour caractériser l'idiostyle d'un auteur.⁹³

Le corpus-LP présente dans l'ensemble un plus important pourcentage de syllabes dynamiques (7,5% en moyenne) par rapport aux syllabes statiques que le corpus-LN (à peine 2,6% en moyenne). L'écart-type par rapport à cette moyenne du corpus-LP est tout de même conséquent : 4,1%. C'est-à-dire que les valeurs correspondant à ce paramètre sont fortement dispersées d'une lecture publique à l'autre, comme on peut le constater sur la figure 13, où les lectures du corpus-LP classées par ordre croissant de pourcentage de syllabes dynamiques. En comparaison, le paramètre montre des valeurs plus faibles mais également plus stables dans le corpus-LN, qui ne présente qu'un écart-type de 1,1% par rapport à la moyenne de 2,6% de tons dynamiques. Il n'existe pas non plus de corrélation entre la proportion de syllabes dynamiques dans le corpus-LP et dans le corpus-LN (coefficient de corrélation : 0,32). Ce paramètre, qui varie d'une lecture à l'autre dans le corpus-LP tout en se montrant plus stable dans le corpus-LN, semble en faire, une nouvelle fois, un indicateur pertinent pour caractériser l'idiostyle d'un

⁹¹ On pourrait éventuellement distinguer des groupes sur le graphique mais cette observation n'est pas nécessairement significative (et fragmentaire, car les données sont manquantes pour l'extrait d'Adélaïde Bon). Un premier groupe semble formé de performances où cette étendue rétrécie est comprise entre 6,9 et 8,1 DT (Bertrand Belin, Lola Lafon, Virginie Despentes, Éric Reinhardt et Mathieu Brosseau), la lecture de Samuel Doux occupe une position médiane avec 11,2 DT, et un deuxième groupe semble se former avec des étendues qui tournent autour de 14 DT (Christine Angot, Lydie Salvayre et Pascal Quignard). Mais ces différentes lectures ne semblent pas unies entre elles par un trait situationnel ou un autre critère particulier.

⁹² Cela ne semble pas s'expliquer par un trait commun aux deux lectures : celle de Salvayre, particulièrement brève, a été réalisée livre en mains dans le cadre d'un entretien, tandis que le « ballet » de Quignard semble justement constituer une des performances les plus théâtralisées et éloignées du texte-source.

⁹³ Il ne s'agit pas, bien entendu, de ramener entièrement ces variations à l'idiostyle d'un auteur, à sa manière de parler individuelle. Il est probable qu'un ensemble de variables qui relèvent aussi bien de l'auteur en tant que locuteur singulier, que de la situation de communication dans ses différentes dimensions (présence ou non d'un interlocuteur par exemple), ou même le contenu du texte lui-même, influencent ces paramètres.

auteur. D'autre part, la moyenne plus importante du paramètre dans le corpus-LP, qui indique une plus forte présence de syllabes dynamiques dans les lectures publiques assumées par les écrivains, peut en faire un indicateur intéressant pour argumenter une expressivité accrue dans ce même corpus.

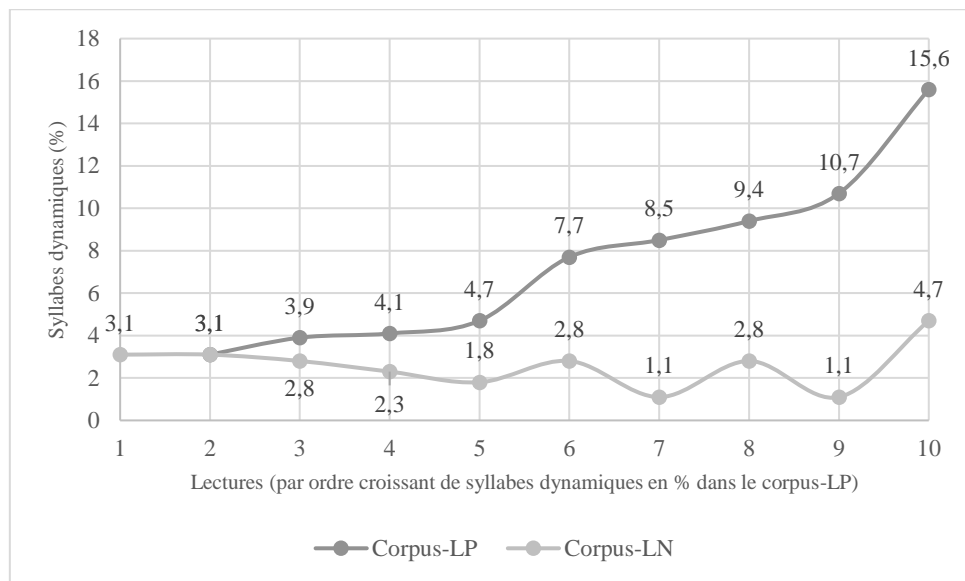


Figure 13. Diagramme de dispersion de la proportion de syllabes dynamiques dans le corpus-LP et dans le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,32. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = ER ; 3 = SD ; 4 = CA ; 5 = LS ; 6 = BB ; 7 = LL ; 8 = MB ; 9 = VD ; 10 = PQ.

Concernant la répartition de ces syllabes dynamiques en tons montants ou descendants, on peut remarquer que le corpus-LP compte davantage de syllabes avec un contour intonatif descendant (4,8% en moyenne) que de syllabes avec un contour intonatif montant (2,8% en moyenne) ; à l'inverse, dans le corpus-LN, on relève plus de syllabes avec un contour intonatif montant (1,7% en moyenne) qu'avec un contour intonatif descendant (0,8% en moyenne). La seule lecture du corpus-LP qui présente une répartition où il y a plus de tons dynamiques montants est celle de Lydie Salvayre (LP6_LS), qui a été réalisée dans le cadre d'un entretien et qui semble avoir fait l'objet d'une préparation moindre de la part de l'auteure. Il est possible qu'une proportion accrue de syllabes dynamiques montantes par rapport aux syllabes descendantes, qu'ont en commun la lecture de Lydie Salvayre et celles du corpus-LN, relève donc d'une moindre préparation de la part du locuteur. Le corpus de lectures publiques par les écrivains se caractériserait ainsi par une proportion plus élevée de syllabes dynamiques, mais également par le fait que les auteurs favoriseraient les tons dynamiques descendants par rapport aux tons montants, ceci procédant peut-être d'une performance plus préparée ou d'un locuteur plus assuré. Il semble plausible en effet qu'un locuteur plus préparé ou plus assuré de sa compétence favorise des intonations plus assertives, un ton plus définitif caractérisé par ces syllabes descendantes, là où en lecture neutre la lectrice moins préparée adopterait un ton plus questionnant, plus hésitant, en adoptant des intonations « ouvertes » caractérisées par des

syllabes montantes.⁹⁴ Cette répartition entre syllabes dynamiques montantes et descendantes, qui varie d'un auteur à l'autre du corpus LP, s'avère plus stable dans le corpus-LN et pourrait encore constituer un indicateur intéressant pour caractériser l'idiostyle des auteurs.

Concernant enfin l'agitation mélodique, qui correspond au trajet parcouru en demi-tons par seconde, en cumulant les mouvements dynamiques intra-syllabiques et les mouvements inter-syllabiques, celle-ci ne semble pas corrélée dans les deux corpus (coefficient de corrélation : - 0,29). Elle est en moyenne plus élevée dans le corpus-LP (7,5 DT/s) que dans le corpus-LN (5,3 DT/s), ce qui constitue un nouvel indice en faveur d'une expressivité accrue dans le premier.⁹⁵ On remarque cependant un écart-type par rapport à la moyenne plus conséquent dans le corpus-LP (1,4 DT/s), où l'indicateur varie davantage d'une performance à l'autre que dans le corpus-LN (avec un écart-type de 0,6 DT/s), où l'agitation reste assez stable d'une performance à l'autre. Ce paramètre semble donc également pertinent afin de caractériser l'idiostyle d'un auteur. On peut constater qu'en-dessous d'un certain seuil, les performances du corpus-LP montrent une agitation mélodique légèrement moindre que celles du corpus-LN (tableau 19) : c'est le cas pour les lectures de Christine Angot (LP3_CA) et de Samuel Doux (LP9_SD), qui se distinguaient déjà des autres au niveau de plusieurs paramètres temporels.

Ces deux lectures se trouvent donc marquées par un débit de parole particulièrement rapide, un plus faible ratio de pauses par rapport au temps articulé que dans le corpus-LN, et une agitation mélodique moindre. La lecture de Christine Angot possède la particularité par rapport aux autres de se présenter sous la forme d'un dialogue en discours direct et non comme un extrait de narration. L'extrait relate une violente dispute entre les protagonistes et l'auteure interprète la parole des personnages sur scène, en imitant un discours spontané. L'extrait de Samuel Doux est pour sa part, comme les autres lectures du corpus-LP, composé en majeure partie de narration. L'auteur relate une scène de l'ordre du quotidien et de l'intime, la précipitation matinale et les ablutions du protagoniste ; la rapidité de son débit évoque cette précipitation, elle peut également constituer une manière de passer rapidement sur certains détails triviaux ou trop intimes, par convention ou par fausse pudeur, tout en les racontant malgré tout. Son interprétation s'approche également par certains aspects d'un discours spontané (nous avons vu précédemment qu'il multipliait les pauses pleines de type « euh »). Les particularités prosodiques de ces deux extraits semblent donc s'expliquer en bonne partie par des considérations expressives. On peut parler dans les deux cas d'iconicité, dans la mesure où le signifié (le contenu du message) semble impacter le signifiant (le cas échéant, certains indicateurs prosodiques).

⁹⁴ Il a été démontré que dans la plupart des langues du monde, les contours intonatifs montants sont utilisés pour marquer des interrogations, tandis que l'usage d'intonations montantes pour des déclarations reste très rare (Bolinger d'après Gussenhoven 2002 : 49).

⁹⁵ Ronveaux et Ragno Paquier (2014) ont notamment repris les deux derniers paramètres analysés pour leur étude, en montrant que dans une situation de lecture à voix haute de textes littéraires en classe, les productions des enseignants se caractérisaient par une agitation mélodique et un pourcentage de glissando plus élevés que celles des élèves, ce qui pouvait expliquer l'impression d'une lecture peu expressive chez les élèves contre une lecture sur-expressive chez les enseignants. Cf. 3.1.3. « Expressivité » de la lecture à voix haute (et annexe 1)

Corpus-LP		Corpus-LN		Comparaison
Lecture	Agitation (DT/s)	Lecture	Agitation (DT/s)	
LP7_MB	9	LN7_MB	4,5	LP > LN
LP2_BB	8,9	LN2_BB	6	
LP10_VD	8,9	LN10_VD	5,6	
LP4_ER	7,8	LN4_ER	5,5	
LP5_LL	7,7	LN5_LL	4,6	
LP8_PQ	7,5	LN8_PQ	5,6	
LP6_LS	7,1	LN6_LS	4,6	
LP3_CA	5,5	LN3_CA	5,9	LN > LP
LP9_SD	5,1	LN9_SD	5,8	
LP1_AB	?	LN1_AB	5,1	
Moyenne	7,5		5,3	
Écart-type	1,4		0,6	

Tableau 19. Comparaison entre l'agitation mélodique des lectures du corpus-LP (classées par ordre décroissant) et celle des lectures du corpus-LN

L'analyse des paramètres mélodiques nous a permis de différencier une lecture publique d'une lecture « neutre » sur un certain nombre de points. On constate que les lectures publiques se caractérisent dans l'ensemble par un écart-type par rapport à la f_0 (dans une même performance) plus élevé qu'en lecture neutre. L'étendue totale et « rétrécie » de la f_0 s'avèrent également supérieures dans les lectures publiques. De même, le pourcentage de syllabes dynamiques est plus important chez les auteurs, qui font un usage préférentiel de syllabes avec un contour intonatif descendant, alors que les syllabes avec un contour montant sont préférées en lecture neutre. Enfin, on remarque une agitation mélodique plus élevée dans les lectures publiques qu'en lecture neutre. Notons que ces différents indicateurs peuvent donner une idée de la variabilité « interne » d'un extrait, et qu'ils montrent pour la plupart des valeurs supérieures dans la lecture publique par les auteurs qu'en lecture neutre, ce qui peut s'interpréter comme la preuve d'une expressivité accrue dans ce premier corpus. Par ailleurs, tous ces paramètres, (auxquels on peut ajouter la fréquence fondamentale moyenne) présentent une certaine hétérogénéité au sein du corpus de lectures publiques, avec des valeurs plutôt dispersées d'une performance à l'autre, tandis qu'ils se montrent plus stables dans le corpus de contrôle en lecture neutre : en cela, ils semblent également constituer des indicateurs pertinents pour caractériser l'idiostyle d'un auteur.

5.3.2. Corpus-LP : lectures-spectacles vs lectures dans le cadre d'entretiens

Nous comparons ici les indicateurs relatifs aux lectures assumées par Virginie Despentes (LP10_VD) et par Lydie Salvayre (LP6_LS), qui ont été réalisées dans le cadre d'entretiens, à ceux des autres lectures du corpus-LP, afin de déterminer si celles-ci se distinguent sur le plan prosodique, tout en les mettant en relief avec le corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN). Pour rappel, contrairement aux autres extraits du corpus de lectures publiques, elles n'ont pas pour objectif de constituer une performance artistique à part entière mais elles visent plutôt à compléter et à illustrer le propos tenu lors de l'entretien et à faire la promotion de l'ouvrage dont il est question. Elles semblent avoir été moins préparées et n'ont visiblement fait l'objet

d'aucune mise en scène particulière. Ces deux lectures montrent par ailleurs un nombre de divergences assez faible par rapport au texte du roman (cf. Chapitre 4. Étude des divergences linguistiques entre romans et lectures publiques). Despentès et Salvayre n'ont pas opéré de grandes modifications dans le texte et elles improvisent peu, se contentant de lire un passage continu, plutôt bref, de leur roman.

En ce qui concerne les paramètres temporels, on constate que certains indicateurs rapprochent ces deux lectures des moyennes du corpus-LN plutôt que de celles du corpus-LP : il s'agit de ceux qui concernent la gestion du temps de pause et/ou qui incluent cette donnée dans leur calcul. On observe ainsi un taux d'articulation de 73,8% pour un taux de pause de 26,2% chez Lydie Salvayre, et un taux d'articulation de 73,3% pour un taux de pause de 26,7% chez Virginie Despentès : ces valeurs sont plus proches de la moyenne du corpus-LN (71,3% / 28,7%) que de celle du corpus-LP (67,4% / 32,7%). Le taux de pause de ces lectures est légèrement inférieur par rapport à la moyenne du corpus-LP, et le taux d'articulation plus élevé. Même observation pour le débit de parole, qui se situe parmi les plus élevés du corpus-LP : 4,0 syll/s chez Lydie Salvayre et 4,1 syll/ chez Virginie Despentès. Très similaire dans les deux lectures, ce paramètre se range lui aussi plutôt dans la moyenne du corpus-LN (4,0 syll/s) que dans celle du corpus-LP (3,5 syll/s). Les autres paramètres temporels semblent moins distinctifs.

Les paramètres relatifs au speech segments permettent également d'opposer ces deux lectures aux autres performances du corpus de lectures publiques : la longueur et la durée moyennes des speech segments (unités interpausales) affichent des valeurs très proches dans les deux extraits, qui s'avèrent plutôt élevées par rapport à la moyenne du corpus-LP : 1,93 secondes de durée moyenne pour une longueur moyenne de 10,42 syllabes chez Lydie Salvayre, et 1,97 secondes de durée moyenne pour une longueur moyenne de 10,95 syllabes chez Virginie Despentès, contre une durée moyenne de 1,73 secondes et une longueur moyenne de 9,06 syllabes dans le corpus-LP. Ces deux lectures se caractérisent donc par des segments de parole plus longs, entrecoupés de pauses plus espacées que les autres.

En ce qui concerne les paramètres mélodiques, les deux lectures ne se comportent pas de manière similaire et il n'existe donc pas de cohérence permettant d'opposer ce sous-ensemble aux autres lectures du corpus-LP : la lecture de Virginie Despentès présente une très faible amplitude mélodique, avec une étendue totale de 10 DT et une étendue « rétrécie » de 7,6 DT, là où celle de Lydie Salvayre est plutôt élevée par rapport aux autres performances du corpus-LP, avec une étendue totale de 17 DT et une étendue rétrécie de 14,1 DT. Lydie Salvayre exploite en grande majorité les valeurs inférieures du registre et Virginie Despentès plutôt les valeurs supérieures, mais dans des proportions plus équilibrées. Le pourcentage de syllabes dynamiques est plutôt faible chez Salvayre (4,7%) et plutôt élevé chez Despentès (10,7%), aux deux extrêmes par rapport à la moyenne du corpus-LP (7,5%). L'agitation mélodique également est plus faible chez Salvayre (7,1 syll/s) que chez Despentès (8,9 syll/s).

Il est donc intéressant de relever que certains paramètres temporels rapprochent les deux lectures réalisées dans le cadre d'entretiens des caractéristiques prosodiques du corpus de contrôle (corpus-LN) et donc du phonogène de la lecture à voix haute (avec lequel elles partagent peut-être une préparation moindre) davantage que de celles des autres lectures du

corpus-LP, dont la finalité première est artistique. Ces observations mériteraient sans doute d'être étayées par des calculs plus approfondis, qui permettraient notamment de mesurer la stabilité de certains paramètres au sein des lectures, le débit de parole ou la longueur moyennes des unités interpausales en particulier. On peut cependant avancer à titre hypothétique que dans le corpus-LP, les paramètres mélodiques semblent davantage influencés par la manière de s'exprimer propre à l'auteur (qui relève de l'idiostyle) et par des considérations qui relèvent de l'émotivité et/ou de l'expressivité, là où les paramètres temporels varieraient davantage en fonction des spécificités de la situation de communication et de la visée de la lecture (lecture-spectacle à visée artistique vs simple lecture dans le cadre d'un entretien).

5.3.3. Corpus-LP : Pascal Quignard (LP8_PQ) vs autres lectures

Il est également possible de mettre en évidence certaines particularités prosodiques de la performance de Pascal Quignard (LP8_PQ) par rapport aux autres extraits du corpus-LP. Pour rappel, nous avons intégré cette performance à notre corpus de lectures publiques à des fins de comparaison : partant du constat que la situation de communication est en apparence similaire, mais que la performance (« Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française ») entretient un rapport plus éloigné avec le texte d'un roman de l'auteur (« Les Larmes »), qui s'apparente à une réécriture plutôt qu'à une lecture au sens littéral, nous questionnons les frontières de ce qui peut être entendu comme une « lecture publique » de la part d'un auteur : d'un point de vue formel, où se situe la démarcation entre ce qu'on peut appeler une « lecture », une adaptation et ce qui constituerait plutôt une performance artistique indépendante du texte original ? Dans le chapitre 4, consacré aux divergences linguistiques entre le roman et la lecture, nous avons démontré que la performance de Quignard se distinguait des autres avec le plus important pourcentage de texte du roman impacté par les modifications lors de la performance (63,2%) ; les divergences se trouvent en outre principalement constituées de remplacements, là où les autres auteurs réfèrent les ajouts et les suppressions. En moyenne, l'auteur semble également spontanément se distinguer davantage que les autres.

La comparaison prosodique de l'extrait de Pascal Quignard aux autres extraits du corpus-LP montre que celui-ci se différencie aussi bien au niveau des paramètres temporels que mélodiques : il affiche régulièrement des valeurs extrêmes, qui le situent tout en bas ou tout en haut des classements par ordre (dé)croissant.

Le temps de parole total de l'extrait de Quignard est beaucoup plus long dans le corpus-LP (143,84 secondes) que dans le corpus-LN (111,06 secondes) : le débit de parole de l'auteur est en effet extrêmement lent : 2,8 syll/s, contre une moyenne de 3,5 syll/s dans le corpus-LP et contre un débit de 3,7 syll/s en lecture neutre. Ce sont à peine quelques dixièmes de plus que l'extrait d'Adélaïde Bon, qui présente le débit de parole le plus faible de tout le corpus (2,5 syll/s). Le débit d'articulation est pour sa part le plus faible de tous le corpus-LP : 4,2 syll/s, contre une moyenne de 5,2 syll/s dans le corpus-LP (l'extrait en lecture neutre affiche un débit d'articulation de 5,5 syll/s). L'extrait se distingue en revanche peu concernant le ratio pauses/temps articulé, qui se situe très légèrement en-dessous de la moyenne du corpus-LP (66,1% de taux d'articulation et 33,9% de pauses, pour une moyenne de 67,4% de taux d'articulation et 32,7% de pauses dans le corpus-LP) ; ces proportions sont également similaires

à celles de l'interprétation neutre du même extrait — on peut en conclure que la lenteur du débit d'articulation de l'auteur s'accompagne de pauses proportionnelles, particulièrement longues.

En ce qui concerne les paramètres mélodiques, la performance de Quignard se distingue par l'exploitation d'une importante étendue mélodique située essentiellement dans les valeurs inférieures du registre. Les étendues totale et « rétrécie » de la fréquence fondamentale sont en effet les plus amples du corpus (juste après Lola Lafon pour l'étendue totale) : 18,4 DT d'étendue totale et 14,3 DT d'étendue « rétrécie », pour une moyenne de 15 DT d'étendue totale dans le corpus-LP et de 10,1 DT d'étendue « rétrécie » dans le corpus-LP. Parmi cette étendue « rétrécie » de la f_0 , 10,8 DT d'étendue sont situés dans la tranche 5>50 DT (valeurs inférieures du registre), et à peine 3,4 DT dans la tranche 50>95 DT (valeurs supérieures du registre). L'extrait de Pascal Quignard présente également un pourcentage de syllabes dynamiques nettement supérieur aux lectures publiques des autres auteurs : 15,6 % de syllabes dynamiques (parmi lesquelles 4,5% sont montantes et 11,1% descendantes), contre une moyenne de 7,5% dans le corpus-LP. L'agitation mélodique, en demi-tons par seconde, se situe par contre dans la moyenne du corpus-LP (7,5 DT/s).

Les unités interpausales de l'extrait lu par l'auteur ont une longueur inférieure à la moyenne (7,65 syll chez Quignard pour une moyenne de 9,06 syll dans le corpus-LP), mais une durée en revanche légèrement supérieure à la moyenne : 1,83 s en moyenne chez Quignard pour une durée moyenne de 1,73 secondes dans le corpus-LP. Cette observation est à mettre en relation avec le débit d'articulation particulièrement lent de l'auteur.

Ces caractéristiques prosodiques (lenteur du débit, importante étendue mélodique et exploitation préférentielle des valeurs inférieures du registre, beaucoup de syllabes dynamiques) se traduisent par une performance vocale empreinte de gravité, à laquelle on pourrait prêter un caractère emphatique, solennel ou théâtral, dans une interprétation qui semble parfaitement maîtrisée. On peut bien entendu imputer en partie ces particularités à l'idiostyle de l'auteur, mais cela n'empêche qu'elles sont également constitutives de la performance elle-même, en tant qu'objet singulier produit par un locuteur dans une situation donnée.

Il apparaît d'une part que ces indicateurs prosodiques font de la performance de Quignard un objet particulièrement « expressif » par rapport aux autres lectures du corpus-LP, ce qui pourrait soutenir l'idée qu'on aurait affaire non plus à une simple lecture mais peut-être à un autre type d'objet artistique, un « ballet » littéraire. Nous constatons d'autre part que cet objet n'est pas non plus incohérent d'un point de vue formel avec les autres extraits lus par les auteurs, étant donné que les indicateurs prosodiques que nous avons décrits le situent à l'extrême d'un continuum, où les autres lectures présentent également des valeurs diversifiées. Ces observations d'ordre prosodique prolongent et confirment la pertinence de la réflexion théorique que nous avons posée, en remarquant que la performance de Quignard questionnait la démarcation entre ce qu'on peut appeler une « lecture », une adaptation et ce qui constituerait plutôt une performance artistique indépendante du texte original. Il ne s'agit pas tant pour nous de sélectionner l'une ou l'autre étiquette sous laquelle envisager définitivement ce type de représentation, que de mettre en évidence l'existence d'une continuité entre les « lectures » à proprement parler et cette performance, qui est vérifiable aussi bien au niveau des

caractéristiques textuelles que prosodiques. Cet objet artistique possède en effet des spécificités par rapport à une autre lecture publique, tout en s'intégrant dans l'ensemble.

5.3.4. Corpus-LP : lectures peu impactées par les divergences écrit/oral vs lectures fortement impactées par les divergences écrit/oral

Dans ce dernier point, nous comparons aux autres lectures du corpus-LP les paramètres prosodiques de celles que nous avons classées, dans le chapitre précédent, au sein du groupe de « textes très modifiés » : les lectures interprétées par Adélaïde Bon (LP1_AB), Pascal Quignard (LP8_PQ), Samuel Doux (LP9_SD) et Lola Lafon (LP5_LL). Nous avons distingué ces groupes en fonction de la quantité et de la nature des divergences linguistiques entre le roman et la lecture qui en est réalisée par l'auteur : les lectures du groupe de textes très modifiés présentent un ou plusieurs raccords dans le texte original ainsi qu'un nombre plus important d'interventions ponctuelles dans la version oralisée (ajouts, suppressions, remplacements) que les lectures du groupe de textes peu modifiés, plus fidèles au texte du roman (tableau 7). Nous avons également montré l'existence d'un lien entre la quantité de divergences et les adaptations qui produisent un effet de spontanéisation.

Textes peu modifiés	Lecture d'un extrait continu du roman : pas de raccords (CUT)	LP2_BB ; LP3_CA ; LP4_ER ; LP6_LS ; LP7_MB ; LP10_VD
	Peu de divergences autres (ADD, DEL, REP)	
Textes très modifiés	Présence de raccords (CUT)	LP1_AB ; LP8_PQ ; LP9_SD ; LP5_LL
	Beaucoup de divergences autres (ADD, DEL, REP)	

Tableau 7 (rappel). Groupes distingués dans le corpus-LP en fonction de la quantité et de la nature des divergences écrit/oral

En ce qui concerne les paramètres temporels, on constate que la durée totale de la lecture est largement supérieure à celle du corpus-LN pour LP1_AB, LP5_LL et LP8_PQ, en revanche inférieure chez LP9_SD. Les lectures du groupe de textes très modifiés présentent des ratios pause / temps articulé assez divers, et rien ne suggère qu'elles s'opposent aux autres de façon cohérente sur ce point.

Le débit de parole et le débit d'articulation s'avèrent en revanche distinctifs : les lectures d'Adélaïde Bon (LP1_AB), de Pascal Quignard (LP8_PQ) et de Lola Lafon (LP5_LL), en position 1, 2 et 3 sur l'axe des abscisses (figure 9, figure 10) affichent les débits les plus faibles du corpus. Dans les trois lectures, ces deux indicateurs montrent également des écarts significatifs entre la version interprétée par l'auteur (corpus-LP) et celle en lecture neutre (corpus-LN) : sur le diagramme de dispersion du débit de parole (figure 9), on peut observer que les deux courbes s'éloignent sur l'axe des ordonnées au niveau de ces lectures, avec des écarts supérieurs à 1 syll/s⁹⁶. De même sur le diagramme de dispersion du débit d'articulation (figure 10), où l'écart reste supérieur à 0,8 syll/s pour chacun de ces extraits. Ces trois lectures

⁹⁶ La lecture d'Éric Reinhardt (LP4_ER), en position 5 sur l'axe des abscisses, montre également un écart significatif de débit de parole entre l'interprétation du corpus-LP et celle du corpus-LN.

présentent donc un débit beaucoup plus lent par rapport à une interprétation neutre (bien que légèrement corrélé), où le débit reste plus stable d’une lecture à l’autre.

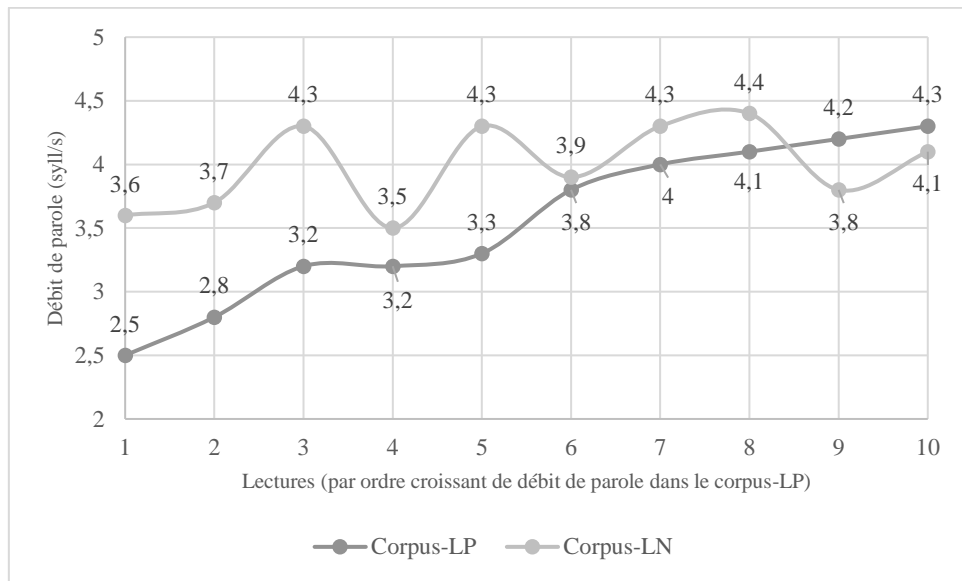


Figure 9 (rappel). Graphique de dispersion du débit de parole dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,49. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = PQ ; 3 = LL ; 4 = MB ; 5 = ER ; 6 = BB ; 7 = LS ; 8 = VD ; 9 = SD ; 10 = CA.

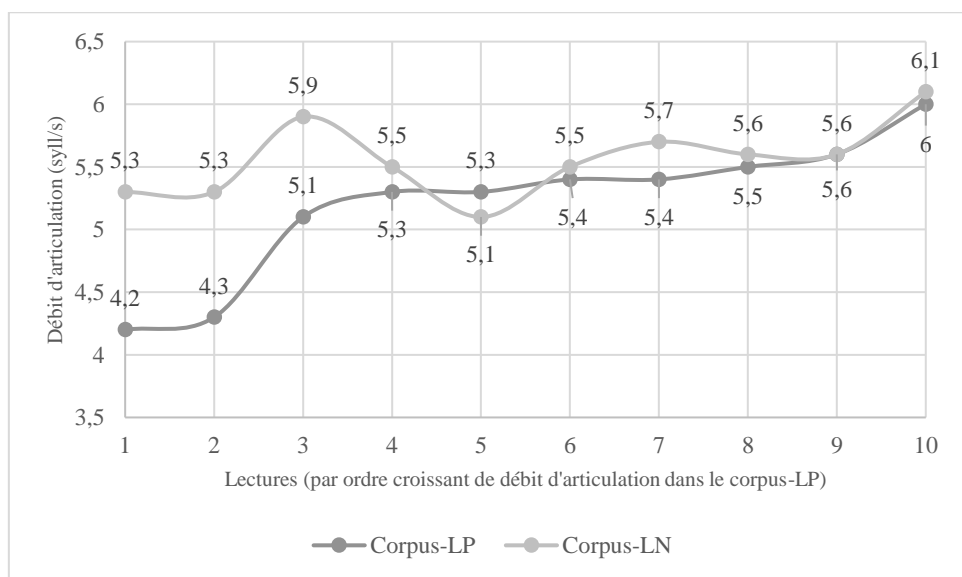


Figure 10 (rappel). Graphique de dispersion du débit d’articulation dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,60. Lectures en abscisses : 1 = PQ ; 2 = AB ; 3 = LL ; 4 = SD ; 5 = MB ; 6 = LS ; 7 = ER ; 8 = VD ; 9 = BB ; 10 = CA.

La quatrième lecture du groupe de textes très modifiés est celle de Samuel Doux (LP9_SD), en position 9 sur l’axe des abscisses (figure 9), qui affiche à l’inverse un débit de parole particulièrement élevé — mais un débit d’articulation moyen (5,3 syll/s pour une moyenne de 5,2 syll/s dans le corpus-LP). Comme nous l’avons vu précédemment (5.2.3.1. Paramètres temporels), celle-ci possède des similarités avec celle de Christine Angot (LP3_CA), et elle se différencie des autres lectures du corpus-LP par un temps de parole plus bref, un plus faible

ratio de pauses par rapport au temps articulé, un débit de parole plus élevé. Ces valeurs ont en commun avec les précédentes de pouvoir être considérées comme des valeurs « extrêmes », qui différencient nettement cette performance des autres du corpus-LP ainsi que de l'interprétation en lecture neutre du point de vue des paramètres temporels.

En ce qui concerne les paramètres mélodiques, nos données sont incomplètes⁹⁷ et elles ne nous permettent pas de nous positionner définitivement quant au profil mélodique du groupe de textes très modifiés ; mais a priori, ces lectures présentent des caractéristiques différentes à ce niveau, qui ne permettent pas de les opposer nettement aux autres lectures du corpus-LP. Les lectures de Lola Lafon, Pascal Quignard et Samuel Doux présentent des étendues de la fréquence fondamentale supérieures à la moyenne : 19,2 DT d'étendue totale pour Lola Lafon, 18,4 DT pour Pascal Quignard et 16,3 DT chez Samuel Doux, pour une moyenne de 15 DT dans le corpus-LP. L'étendue rétrécie est plutôt élevée par rapport à la moyenne (10,1 DT) également chez Pascal Quignard (14,3 DT) et Samuel Doux (11,2 DT), mais moins chez Lola Lafon (7,2 DT). Le pourcentage de syllabes dynamiques est particulièrement élevé chez Lola Lafon (8,5 %) et Pascal Quignard (15,6 %), mais plutôt faible chez Samuel Doux (3,9 %). L'agitation mélodique est moyenne à faible pour ces performances (7,7 DT/s, 7,5 DT/s et 5,1 DT/s pour une moyenne de 7,5 DT/s dans le corpus).

En ce qui concerne les unités interpausales, les lectures d'Adélaïde Bon, et Lola Lafon et de Pascal Quignard affichent des durées et des longueurs segmentales plutôt médianes dans le corpus-LP (1,66 s, 1,58 s et 1,83 s ; 7,19 syll, 8,68 syll et 7,65 syll), tandis que celle de Samuel Doux montre la durée moyenne et la longueur moyenne de segments les plus élevées du corpus-LP (2,42 s et 12,91 syll).

En synthèse, il semble que les lectures du groupe de textes très modifiés se distinguent particulièrement au niveau des indicateurs temporels, qui montrent des valeurs extrêmes, particulièrement faibles ou particulièrement élevées, qui les différencient des autres lectures au sein du corpus-LP. Les lectures au texte très modifié se distinguent également nettement d'une interprétation en lecture neutre, en révélant des écarts plus importants par rapport aux extraits correspondants dans le corpus-LN que les autres lectures du corpus-LP.

5.4. Discussion

L'observation des indicateurs prosodiques sélectionnés pour notre analyse (temporels, mélodiques, et relatifs aux speech segments) au sein du corpus-LP révèle que les lectures assumées par les auteurs affichent des valeurs diverses qui ne permettent pas de distinguer des groupes, mais qui ébauchent plutôt un profil prosodique spécifique à chacune de ces performances. Pris individuellement, la plupart des paramètres décrits échelonnent ces lectures le long d'un continuum sans que l'on puisse distinguer de groupes. La situation de communication que nous décrivons à travers les différents extraits qui composent notre corpus — la lecture publique que réalisent des écrivains de leurs propres œuvres — ne correspond donc

⁹⁷ Pour rappel, nous ne pouvons malheureusement pas inclure Adélaïde Bon dans cette comparaison car les paramètres mélodiques n'ont pas pu être calculés dans le ProsoReport à cause d'une erreur de détection de la fréquence fondamentale.

pas à un phonogène unifié, ni à différents groupes qui présenteraient un profil prosodique similaire, mais à autant de phonostyles individuels.

Il reste néanmoins possible de réaliser une description prosodique transversale d'un tel corpus de lectures publiques réalisées par des écrivains en le comparant à un corpus de contrôle en lecture neutre, c'est-à-dire à une simple lecture à voix haute des textes correspondants assumée par une tierce personne. Nous reprenons en synthèse les résultats de notre comparaison dans le tableau 20, où nous avons répertorié uniquement les indicateurs prosodiques permettant, après analyse, de distinguer nettement les deux corpus. Ces observations demeurent des tendances générales, et certaines lectures publiques réalisées par des écrivains peuvent y faire exception.

Paramètres temporels	Performances plus longues chez les auteurs qu'en lecture neutre
	Taux d'articulation plus faible chez les auteurs qu'en lecture neutre
	Taux de pause plus important chez les auteurs qu'en lecture neutre
	Débit de parole plus lent chez les auteurs qu'en lecture neutre
	Débit d'articulation plus lent chez les auteurs qu'en lecture neutre
Paramètres mélodiques	Écart-type par rapport à la fréquence fondamentale moyenne plus élevé chez les auteurs qu'en lecture neutre
	Étendue totale de la f0 légèrement supérieure chez les auteurs par rapport à une lecture neutre
	Étendue "rétrécie" de la f0 largement supérieure chez les auteurs par rapport à une lecture neutre
	Pourcentage de syllabes dynamiques plus important chez les auteurs qu'en lecture neutre
	Usage préférentiel de syllabes dynamiques descendantes chez les auteurs, montantes en lecture neutre
	Agitation mélodique plus élevée chez les auteurs qu'en lecture neutre

Tableau 20. Synthèse des traits distinctifs permettant de caractériser le corpus de lectures publiques par les auteurs (corpus-LP) par rapport au corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN)

Deux performances du corpus-LP vont ainsi à l'encontre de ces observations : celles de Samuel Doux (LP9_SD) et de Christine Angot (LP3_CA). Ces extraits présentent un temps de parole plus bref dans le corpus-LP que dans le corpus-LN, et un plus faible ratio de pause par rapport

au temps articulé dans le corpus-LP que dans le corpus-LN. Les débits de parole sont les plus élevés du corpus-LP, et le débit d'articulation suit la même tendance. L'agitation mélodique, enfin, est moindre chez ces auteurs que dans la lecture neutre correspondante. Ces observations semblent en lien avec des questions d'expressivité : contrairement aux autres auteurs, Christine Angot n'interprète pas de la narration mais un dialogue en discours direct, dans lequel ses personnages se disputent et sont énervés, ce qui explique la rapidité du débit ; Samuel Doux interprète un passage essentiellement narratif, où la rapidité du débit peut être attribuée à la situation décrite dans l'extrait : précipitation matinale et sujet relatif à l'intimité. On peut parler dans les deux cas d'iconicité, dans la mesure où le signifié (le contenu du message) impacterait le signifiant (les paramètres prosodiques).

Il nous semble en effet que par rapport à une simple lecture à voix haute, les performances des auteurs se distinguent dans l'ensemble par une interprétation plus « expressive » au sens de Ronveaux ou par un jeu d'acteur plus présent. Dès lors, des considérations liées au contenu sémantique du texte, à la situation de communication fictive qu'ébauche l'extrait lu, sont susceptibles d'avoir une influence prépondérante sur sa réalisation prosodique (là où d'autres types de productions pourraient être formatées pour répondre avant tout à une situation de communication « externe »). Le profil prosodique des extraits que nous étudions ne peut donc s'analyser uniquement sous le prisme des multiples dimensions d'une situation de communication réelle dans laquelle l'auteur s'adresserait à son public (un locuteur plus sûr de sa compétence, la présence d'un public ou encore une lecture qui a peut-être fait l'objet d'une plus importante préparation), mais demande d'inclure des considérations d'ordre interne aux performances étudiées.

Les paramètres relatifs aux unités interpausales (nombre, durée, longueur) s'avèrent tout aussi variables d'une lecture à l'autre dans le corpus de lectures publiques que dans le corpus de contrôle ; les moyennes globales sont similaires dans les deux corpus, mais seule une légère corrélation au niveau du nombre d'unités est observable entre les deux ensembles. Il faut donc admettre que cette segmentation en unités de paroles séparées par des pauses varie selon une logique différente lorsque le texte est assumé par les auteurs et lorsqu'il est assumé par la locutrice neutre. Il est probable, comme l'argumente Bourvon (2020), que le découpage opéré par les auteurs soit moins soumis à la ponctuation que chez un autre lecteur ; pour vérifier cette hypothèse, il faudrait étudier la concordance entre les frontières syntaxiques et prosodiques au sein des deux corpus.

Il ressort également de la comparaison que la plupart des paramètres prosodiques⁹⁸ affichent des valeurs beaucoup plus dispersées par rapport à la moyenne générale d'une performance à l'autre (écart-type plus élevé) dans le corpus de lectures publiques par les écrivains (corpus-LP) que dans le corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN). C'est le cas, tout particulièrement, de la fréquence fondamentale moyenne, qui varie notamment en fonction du genre du locuteur, évidemment très stable dans le corpus de contrôle qui est assumé par une seule et même locutrice. Cette observation appuie l'idée que le corpus-LP se constituerait d'autant de

⁹⁸ Taux d'articulation, taux de pause, débit d'articulation, débit de parole, fréquence fondamentale moyenne, écart-type par rapport à la fréquence fondamentale, étendue « rétrécie » (et exploitation des valeurs inférieures et supérieures du registre), pourcentage de syllabes dynamiques (montantes ou descendantes), agitation mélodique.

phonostyles individuels plutôt que de constituer un phonogène doté de caractéristiques prosodiques relativement stables. En cela, même si l'on ne peut ramener entièrement ces variations à une manière de s'exprimer singulière, il semble que les paramètres en question peuvent constituer des critères plus pertinents que d'autres pour caractériser « l'idiostyle » d'un auteur (du moins celui qu'il adopte dans le cadre de cette lecture), en ce qu'ils semblent varier significativement en fonction de l'identité du locuteur qui interprète l'extrait.

D'autres indicateurs montrent une corrélation entre le corpus-LP et le corpus-LN, ce qui semble indiquer une influence du texte écrit sur la réalisation prosodique, au niveau des paramètres concernés. Il existe une forte corrélation, comme on peut s'y attendre, entre le temps de parole total (s) de l'auteur et de l'interprète neutre, qui dépend au moins en partie de la longueur du texte (coefficient de corrélation : 0,84). Le temps de parole total dépend également du débit de parole et du débit d'articulation, qui montrent eux aussi une faible corrélation dans les deux corpus (le coefficient est de 0,49 pour le débit de parole et il se confirme pour le débit d'articulation : 0,60). En ce qui concerne les paramètres mélodique, seule l'étendue « rétrécie » de la fréquence fondamentale semble corrélée parmi les indicateurs que nous avons analysés (coefficient corrélation : 0,57). Les speech segments révèlent également une légère corrélation entre les deux corpus, limitée au nombre d'unités (n), avec un coefficient de 0,67. On ne peut néanmoins pas déterminer dans le cadre de ce travail si ces influences du texte sur la réalisation prosodique résultent de la ponctuation, du matériel lexical, du contenu sémantique ou d'autres aspects.

Dans un second temps, la comparaison entre elles de certaines lectures du corpus-LP nous a permis d'affiner la description prosodique du corpus de lectures publiques par les auteurs et de mettre en avant certaines particularités prosodiques qui semblent liées à des critères situationnels, textuels et diamésiques.

Les lectures réalisées dans le cadre d'entretiens semblent se distinguer des lectures-spectacles, dont la visée première est artistique, au niveau des paramètres temporels qui incluent le temps de pause dans leur calcul : le taux de pause et le taux d'articulation, de même que le débit de parole, particulièrement élevé, présentent des valeurs semblables aux moyennes du corpus-LN plus qu'à celles du corpus-LP, s'approchant par là du phonogène de la lecture à haute plus que d'une « interprétation artistique ». Ces deux lectures se caractérisent également par des unités interpauses d'une longueur et d'une durée moyennes élevées par rapport à la moyenne du corpus-LP.

La performance de Pascal Quignard (LP8_PQ) se fait remarquer au sein du corpus de lectures publiques par les valeurs extrêmes, particulièrement basses ou particulièrement élevées, de plusieurs indicateurs (débit de parole et débit d'articulation très faibles, étendues mélodiques totale et « rétrécie » particulièrement importantes, exploitation préférentielle des valeurs inférieures du registre et pourcentage élevé de syllabes dynamiques) qui la situent à l'extrême d'un continuum formé avec les autres lectures. Elle se distingue donc des autres tout en s'intégrant dans l'ensemble, étant donné que les différents extraits du corpus-LP présentent des valeurs diversifiées. Ces observations prosodiques convergent avec les conclusions de l'analyse des divergences écrit/oral, qui en font la performance la plus éloignée par rapport à un roman de l'auteur, mais où les autres lectures présentent également divers degrés de divergence par

rapport au texte original. Difficile donc de déterminer d'un point de vue strictement formel où se situe la frontière entre une lecture, une adaptation, ou un autre type d'objet artistique détaché de l'objet-livre : les deux études textuelle et prosodique présentées dans ce mémoire montrent la continuité qui existe entre les différentes œuvres qui constituent le corpus-LP, même s'il serait possible de poser une frontière de genre sur base d'un choix théorique, en argumentant la présence de valeurs extrêmes ou d'un éloignement important par rapport au roman publié chez Quignard. Ces différentes performances enregistrées à la Maison de la Poésie de Paris, que nous regroupons par défaut dans ce travail sous l'étiquette de « lectures publiques », semblent plutôt s'insérer dans une démarche de décloisonnement entre les genres permettant de voir émerger sur scène de nouvelles formes d'expression. Encore peu codifiées, celles-ci peuvent constituer un espace de liberté créative qui offre de nouvelles possibilités aux artistes et qui permet à la littérature de rencontrer son public. C'est donc peut-être le fait, tout en explorant de possibles distinctions, de mettre en évidence cette indétermination théorique et la continuité qui existe au niveau formel entre ces différentes performances qui constitue pour le moment la tentative descriptive la plus appropriée et la plus respectueuse envers une telle démarche artistique.

Notons que, si la performance de Quignard constitue un « cas limite » dans notre corpus, elle n'est pas un cas unique et isolé dans l'absolu. D'autres auteurs contemporains réalisent ce type de performances où le texte ne se supporte que d'être joué sur scène. Nous n'avons pu en inclure davantage dans notre corpus dans les limites de ce travail, mais d'autres extraits enregistrés à la Maison de la Poésie de Paris auraient pu constituer un matériel intéressant pour cette analyse : « Je vois le feu » par exemple, texte écrit par Yannick Haenel pour être interprété sur scène en duo avec Nicolas Crosse, contrebassiste.

Nous avons enfin comparé les lectures fortement impactées par les divergences écrit/oral aux lectures moins fortement impactées. Les paramètres mélodiques sont incomplets et ne nous permettent pas de nous positionner — ces lectures présentent a priori des étendues mélodiques plutôt élevées par rapport à la moyenne. Les débits de parole et d'articulation semblent distinctifs : soit particulièrement faibles et éloignés des valeurs correspondantes en lecture neutre (LP1_AB, LP8_PQ, LP5_LL), soit particulièrement élevé dans le cas de Samuel Doux (LP9_SD). Il semble en tout cas que l'on puisse déceler un lien entre une performance moins « textuelle », plus « libre » par rapport au texte du roman, dont elle tend à s'émanciper au niveau verbal, et certains paramètres temporels : un débit de parole beaucoup plus lent (que l'on peut sans doute attribuer au jeu d'acteur, à une expressivité très marquée, peut-être plus emphatique) ou à l'inverse particulièrement élevé, qui éloigne la performance en question d'une lecture à voix haute prototypique, d'une lecture « neutre ». Il serait intéressant de poursuivre ce travail par une enquête au sujet des représentations littéraires et de questionner les auteurs au sujet de leur rapport au texte. On pourrait en effet déceler là l'existence de différents rapports au texte chez ces auteurs, certains entretenant une certaine forme de fidélité au texte original qui demeurerait un objet d'autorité et d'autres qui développeraient un rapport beaucoup plus libre au texte, ce qui se concrétiserait d'un point de vue formel par de multiples interventions au niveau verbal, improvisation et modifications, et par une prosodie plus « expressive », ou du moins des valeurs extrêmes pour certains indicateurs temporels, ce qui peut traduire un jeu d'acteur plus présent.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Nous avons cherché à décrire d'un point de vue phonostylistique la lecture publique de romans par les écrivains, un type d'événement qui prend une importance croissante dans le champ littéraire contemporain. Nous avons proposé une démarche qui articule réflexion théorique et recherche empirique, dans un double objectif méthodologique et descriptif. Il s'agissait d'une part de comprendre comment étudier le style vocal des écrivains qui réalisent des lectures publiques de leurs propres œuvres, et pour cela de mener une réflexion qui permette d'appréhender ces productions dans leur complexité, tout en interrogeant le domaine d'études dans lequel s'inscrit le travail. Il s'agissait d'autre part de proposer une description de leur style vocal à travers la réalisation de deux études, textuelle et prosodique, menées sur un corpus de lectures publiques de romans par leurs propres auteurs.

La définition d'un « style vocal » n'est pas unique. Ivan Fónagy par exemple (*La vive voix*, 1983), avance l'idée d'un double encodage de la communication à voix haute, linguistique et paralinguistique, où les faits de style résulteraient de cette seconde phase qui consiste à moduler le message linguistique primaire. Il s'intéresse particulièrement aux motivations du message stylistique. Dans son modèle fonctionnel, Léon envisage plutôt l'étude du style vocal comme une science de effets produits par rapport au discours attendu, entre signaux volontaires, qui servent la fonction « impulsive », et indices involontaires, qui servent la fonction « identificatrice ». Ce dernier a pour ambition de créer un répertoire de phonostyles, des styles sonores « tels qu'ils sont perçus en tant que caractéristiques d'un individu (jeune, vieux, homme, femme), d'un groupe social (prolétaire, bourgeois), ou d'une circonstance particulière (discours politique, sermon) » (Léon 1993 : 3).

Le cœur d'une démarche consacrée à l'étude du style vocal consiste à mettre en relation les facteurs permettant de définir une situation de communication et des indicateurs prosodiques. Nous avons voulu proposer une approche actuelle, qui s'inspire à la fois des études quantitatives et des études qualitatives. Nous avons repris pour cela la distinction entre phonostyle et phonogène proposée par Goldman et al. (2011). Nous avons également relevé les critiques formulées par Candea (2014) à l'égard des travaux menés dans le domaine, afin de proposer une démarche qui tente de les dépasser : notamment l'importance de l'agentivité, en particulier chez les locuteurs jouissant d'un grand prestige social comme les écrivains, et la nécessité de dépasser les catégories de genres discursif utilisées dans les études quantitatives pour s'inspirer d'approches situées, ethnographiques et interactionnistes. Nous avons ainsi proposé une brève approche « ethnographique » de la lecture publique par les écrivains, dont nous distinguons les principales formes et fonctions actuelles et dont nous abordons certains aspects de la réception. Ces contextualisations sont exploitées, entre autres, dans l'étude prosodique présentée dans le dernier chapitre.

Les recherches présentées dans ce travail se soutiennent de la constitution d'un corpus représentatif de la lecture publique par les écrivains contemporains. Il se compose de trois sous-ensembles de données : des extraits de lectures publiques par des écrivains enregistrées à la Maison de la Poésie de Paris entre 2016 et 2019 (corpus-LP), un corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN), qui consiste en une seconde lecture du texte des écrivains par une locutrice

lambda, et les extraits de romans correspondant aux passages lus (corpus écrit). Nous avons sélectionné des passages principalement narratifs ; seul l'un des extraits est dialogué. Huit des extraits enregistrés à la Maison de la Poésie proviennent de lectures à visée « artistique » selon la distinction introduite par Danieau-Kleman (2018), où la lecture constitue un spectacle à part entière, et deux d'entre eux sont issus de lectures plus brèves, à visée plutôt « promotionnelle », réalisées dans le cadre d'entretiens littéraires. Nous avons également intégré une performance de Pascal Quignard, « Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française », qui entretient des liens plus indistincts avec l'un de ses romans publiés (« Les Larmes »), dans l'objectif de questionner la frontière entre ce qu'on peut appeler une « lecture », une adaptation et ce qui constituerait plutôt une performance artistique indépendante du texte original. La situation de communication propre aux trois sous-ensembles de ce corpus a ensuite été caractérisée d'après les critères proposés par Koch et Oesterreicher (2001). Les différents groupes d'extraits possèdent dans l'ensemble un profil typique de la distance communicative, bien que la lecture publique se rapproche davantage de l'immédiat que le roman et que la lecture neutre, de par la coprésence de l'écrivain avec le public et une émotionnalité plus perceptible.

Avant de mener nos études empiriques, nous avons souhaité poser quelques « jalons » pour une étude phonostylistique de la lecture publique par les écrivains, en élaborant un bagage théorique et empirique plus spécifique à notre objet d'étude, orienté par la présentation préalable du corpus et son analyse situationnelle et contextuelle. Différents rapprochements entre nos données et des descriptions prosodiques existantes ont été investigués — parmi d'autres, le phonogène de la lecture à voix haute, la parole interprétée ou la description du phonostyle individuel de Marguerite Duras (Fagyal 1995) — et des concept-clés pour l'analyse phonostylistique de textes littéraires ont été proposés — la notion d'idiostyle, d'expressivité ou encore d'iconicité. Nous avons enfin discuté les rapports de la lecture publique au texte écrit qui la précède, celui du roman, en nous demandant comment la nature écrite de l'œuvre au départ de la lecture-performance pouvait influencer la réalisation prosodique de cette dernière ; et comment inclure l'aspect diamésique de ces productions dans une description prosodique de la lecture publique par les écrivains.

La première étude que nous avons présentée porte ainsi sur les divergences au niveau verbal entre les romans (corpus écrit) et les lectures publiques qu'en réalisent les écrivains (corpus-LP). Nous avons tout d'abord réalisé une description quantifiée des divergences recensées entre les deux corpus, en vérifiant l'hypothèse selon laquelle les lectures-spectacles, dont la visée première est artistique, auraient fait l'objet d'un plus important travail de réécriture et d'improvisation que les lectures, plus brèves et moins préparées, prenant place dans le cadre d'entretiens, dont la visée première semble plutôt promotionnelle et/ou intellectuelle. Nous avons classé les divergences repérées selon quatre types d'opérations : ajouts (ADD), suppressions (DEL), remplacements (REP) — qui touchent des portions de texte assez brèves, de manière linéaire et donc quantifiable — et raccords (CUT) — des déplacements et des « sauts » importants dans le texte, qui impactent la structure informationnelle et ne sont pas toujours quantifiables, car non-linéaires. On constate que les textes du corpus de lectures publiques par les écrivains (corpus-LP) sont affectés par les modifications à des degrés divers, qui les situent selon un continuum du moins impacté au plus impacté : certains textes n'ont subi presque aucune modification, d'autres ont été fortement aménagés. On peut repérer une

corrélation entre la présence de l'opération CUT dans les textes et l'impact des autres types de divergences : les textes ayant fait l'objet de raccords (CUT) font aussi l'objet de nombreux ajouts (ADD), suppressions (DEL) et remplacements (REP). Cette observation nous a permis de former deux groupes : un groupe de textes peu modifiés (absence de CUT, c'est-à-dire lecture d'un extrait continu du roman, et peu de divergences autres de type ADD, DEL et REP) et un groupe de textes très modifiés (présence de raccords CUT et beaucoup de divergences autres). Les deux lectures réalisées dans le cadre d'entretiens appartiennent au groupe de textes peu modifiés. Nous avons également calculé le pourcentage de mots du texte modifiés lors de la lecture publique à un niveau local, c'est-à-dire uniquement par les opérations d'ajout (ADD), de suppression (DEL) et de remplacement (REP) : les lectures réalisées dans le cadre d'entretiens, affichent des pourcentages assez faibles de texte modifié (1% à 5%), ce qui confirme à nouveau l'hypothèse initiale. La performance de Pascal Quignard (LP8_PQ) se distingue avec le plus important pourcentage de texte impacté par les divergences (63,2%). Elle se démarque donc par un travail de réécriture quantitativement plus important par rapport aux autres lectures publiques, mais également par une plus forte présence de l'opération de remplacement (REP).

Nous avons ensuite testé l'hypothèse selon laquelle les lectures publiques par les auteurs se caractériseraient par un travail de réécriture et/ou d'improvisation de l'ordre de la spontanisation. Les divergences recensées ont été interprétées individuellement afin de déterminer si elles produisaient ou non un effet de spontanisation, ce qui s'avère être le cas pour plus de la moitié d'entre elles (54,3%). L'effort de spontanisation semble cependant très variable d'une production à l'autre, car les divergences spontanisantes se distribuent de façon inégale selon les lectures, quasiment absentes dans certains extraits et présentes en quantité significative dans d'autres. Nous avons remarqué que les auteurs qui aménagent davantage le texte de leur roman dans l'absolu avaient tendance, également, à spontaniser davantage. Par ailleurs, toutes les divergences ne produisent pas une spontanisation, ce qui implique qu'elles remplissent une autre fonction : les 42,3% de divergences non-spontanisantes révèlent l'existence d'un travail de réécriture et/ou d'improvisation qui ne vise pas nécessairement à spontaniser la production orale par rapport au roman. Un faible nombre d'entre elles produisent même une formalisation.

Nous avons complété ces données d'une analyse fonctionnelle des divergences produisant une spontanisation, dans laquelle nous avons distingué, pour les catégories ADD, DEL et REP, entre les divergences spontanisantes qui avaient une fonction avant tout expressive (des répétitions en vue d'insister, ou l'ajout d'une interjection par exemple) et celles dont la visée première était de spontaniser la production orale (l'ajout ou la modification de marqueurs de discours, la suppression de la particule de négation « ne » par exemple). Ces spontanisations semblent inhérentes au passage médial, de l'écrit du roman vers l'oralité de la performance, qui va de pair avec un passage situationnel, où la performance est légèrement plus proche de l'immédiat communicatif. Elles contribuent certainement lorsqu'elles sont présentes à la crédibilité de l'interprétation qui apparaît de la sorte plus authentique, sincère (Mahrer 2014). Certaines des modifications repérées sous le symbole CUT opèrent également une spontanisation, mais toutes possèdent une fonction première de l'ordre de la cohérence textuelle.

Nous avons ajouté à cette première étude une brève analyse des disfluences, qui constituent des divergences, mais ne relèvent pas toutes du niveau verbal. Dans l'ensemble, le corpus de lectures publiques se caractérise par une très faible présence de disfluences, s'agissant d'une communication lue et/ou très préparée prise en charge par des locuteurs compétents. Deux lectures néanmoins comptent une quantité de disfluences beaucoup plus importante que les autres : à l'écoute des extraits, on constate que, plutôt que de constituer de simples erreurs ou des « accidents articulatoires », ces disfluences possèdent une valeur expressive et elles participent de l'interprétation de l'auteur, qu'elles contribuent à spontaniser. Ces observations appuient l'hypothèse de Candea (2014) au sujet d'une agentivité accrue chez les locuteurs compétents.

Nous avons enfin mené une étude prosodique visant à caractériser le corpus de lectures publiques de romans par des écrivains (corpus-LP) de manière transversale tout en rendant compte de l'hétérogénéité des extraits. Nous avons montré que les lectures des auteurs ne présentent pas de cohérence prosodique qui assimilerait ce type de performances à un phonogène unifié ; on ne peut pas s'attendre, en effet, à ce que des échantillons qui relèvent d'une même situation de communication présentent nécessairement des caractéristiques prosodiques homogènes. Il ne semble pas possible non plus de former des groupes sur la base des données dont nous disposons. C'est plutôt un profil prosodique spécifique à chaque de ces performances qui s'ébauche, déterminant autant de phonostyles individuels.

La description comparative du corpus de lectures publiques par les auteurs (corpus-LP) avec le corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN) nous a cependant permis de mettre en évidence un certain nombre de traits distinctifs permettant de caractériser la lecture publique de romans par les écrivains face à une simple lecture à voix haute. En ce qui concerne les paramètres temporels, en règle générale, les performances des auteurs se distinguent par un taux de pauses plus important, et donc par un taux d'articulation plus faible qu'en lecture neutre. Cette observation va de pair avec un débit de parole et un débit d'articulation qui sont en moyenne plus faibles dans le corpus de lectures publiques. Les performances des auteurs sont plus longues, avec un temps de parole supérieur à leur équivalent en lecture neutre. En ce qui concerne les paramètres mélodiques, l'écart-type par rapport à la fréquence fondamentale moyenne s'avère plus élevé chez les auteurs qu'en lecture neutre ; c'est-à-dire que les auteurs exploitent des hauteurs tonales plus variables, qui s'éloignent davantage d'une moyenne globale. L'étendue totale de la fréquence fondamentale ($1 > 99$ DT) est en moyenne légèrement supérieure dans le corpus de lectures par les écrivains, et l'étendue « rétrécie » ($5 > 95$ DT) y est largement supérieure : il semblerait donc que les auteurs tendent à exploiter une gamme variée de hauteurs mélodiques là où l'étendue totale assez élevée de la f_0 dans le corpus en lecture neutre s'expliquerait peut-être par l'exploitation ponctuelle de valeurs mélodiques extrêmes, très hautes ou très basses. Le pourcentage de syllabes dynamiques est beaucoup plus important qu'en lecture neutre chez les auteurs, qui préfèrent les syllabes descendantes aux syllabes montantes, inversement à la locutrice neutre qui privilégie les syllabes montantes. L'agitation mélodique enfin est en moyenne plus élevée chez les auteurs.

Ces paramètres mélodiques peuvent donner une idée de l'hétérogénéité « interne » aux extraits, et leur moyenne plus élevée dans le corpus de lectures publiques par les auteurs peut s'interpréter comme la preuve d'une expressivité accrue dans ce corpus. Par ailleurs, la plupart

des paramètres temporels et mélodiques analysés affichent des valeurs plus stables d'une performance à l'autre dans le corpus en lecture neutre que dans le corpus de lectures publiques par les auteurs, ce qui indique qu'ils varient entre autres en fonction de l'identité de locuteur qui assume l'extrait et qu'ils peuvent être pertinents pour caractériser l'idiostyle d'un auteur. On peut également attester l'existence d'une faible corrélation entre les deux ensembles pour le débit d'articulation et au niveau de l'étendue « rétrécie » de la f_0 : il semblerait donc que le texte (sans pouvoir ici forcément distinguer dans quels aspects : matériel lexical, ponctuation, longueur des phrases, etc.) possède une influence sur la gestion du débit d'articulation ainsi que sur l'étendue du registre exploité par le lecteur.

Les unités interpausales varient en nombre, en longueur et en durée entre les deux corpus. Seule une faible corrélation est observable au niveau du nombre d'unités, aucune concernant la longueur et la durée segmentales moyennes : le texte possède donc une influence sur la segmentation en unités interpausales par le lecteur à l'oral, mais celle-ci demeure assez modérée. Il semblerait que ce découpage en unités interpausales n'obéisse pas à la même logique ou ne soit pas influencé par les mêmes facteurs dans les deux corpus de lectures publique et de contrôle. Il est probable, comme le montre Bourvon (2020) à l'appui de plusieurs études que le découpage opéré par les auteurs soit moins soumis à la ponctuation qu'en lecture neutre : « l'auteur, en lisant à haute voix son œuvre, est plus libre qu'un simple lecteur, il la repense, [et] en certains endroits il la recrée. » (Pasques 1997 : 221 cité dans Bourvon 2020 : 4). Pour vérifier cette hypothèse dans notre corpus, il faudrait mener une étude portant sur la concordance entre les frontières syntaxiques et prosodiques.

Nous avons approfondi cette analyse « par masse de données prosodiques » en comparant différents ensembles internes au corpus de lectures publiques par les écrivains, en fonction de critères fonctionnels-situationnels, diamésiques et textuels.

Sur le plan prosodique, les deux lectures réalisées dans le cadre d'entretiens (à visée plutôt promotionnelle) se distinguent des autres lectures du corpus-LP au niveau des paramètres temporels incluant le temps de pause dans leur calcul (ratio taux de pause / taux d'articulation proche, débit de parole parmi les plus élevés du corpus-LP), se rapprochant par là des moyennes correspondantes du corpus de contrôle en lecture neutre, avec lequel elles ont en commun d'avoir fait l'objet d'une moindre préparation, et de constituer une « simple lecture à voix haute » d'un extrait de roman, sans mise en scène et peut-être moins théâtralisées que les lectures-spectacles (à visée plutôt artistique). Les speech segments également affichent une longueur et une durée moyennes similaires, particulièrement élevées dans ces deux performances. Les paramètres mélodiques, en revanche, ne permettent de rapprocher ces deux performances. Il semble possible que les paramètres temporels s'avèrent particulièrement influencés par la situation de communication (et peut-être plus spécifiquement le niveau de préparation dont elle relève) tandis que la mélodicité de la voix dépendrait plutôt du phonostyle individuel du locuteur.

La lecture de Pascal Quignard (LP8_PQ) semble également se distinguer des autres d'un point de vue prosodique. Plusieurs indicateurs affichent des valeurs particulièrement basses ou élevées : un débit de parole et un débit d'articulation extrêmement lents, une très importante étendue mélodique située essentiellement dans les valeurs inférieures du registre, un

pourcentage de syllabes dynamiques nettement supérieur à celui des autres lectures du corpus-LP, parmi lesquelles essentiellement des tons dynamiques descendants. Cette performance semble en effet particulièrement emphatique et « expressive », théâtralisée par rapport à d'autres. Bien que distinctives, ces caractéristiques prosodiques ne sont pas incohérentes avec celles des autres extraits, étant donné leur hétérogénéité : si on classe ceux-ci par ordre croissant ou décroissant en fonction des valeurs affichées par les indicateurs prosodiques, elles situent simplement la lecture de Quignard à l'extrême d'un continuum formé avec les autres performances. Ces observations prolongent la réflexion que nous avons posée, en montrant que cette production questionne la frontière entre une lecture à proprement, une adaptation, ou une performance qui constituerait un objet artistique à part entière, détaché du livre. Il semble exister, au niveau des caractéristiques formelles, une continuité entre ces performances littéraires, qui s'intègrent dans une démarche artistique de décloisonnement des genres ; il est possible, mais pas nécessairement pertinent, d'opérer des distinctions sur base de caractéristiques textuelles et prosodiques.

Nous avons enfin comparé sur le plan prosodique les groupes formés dans le quatrième chapitre en fonction de l'impact des divergences écrit/oral : les textes peu modifiés et les textes très modifiés. Il semblerait que l'on puisse déceler un lien entre une performance moins textuelle, plus libre par rapport au texte du roman et certains paramètres temporels : la gestion du débit de parole, en particulier, beaucoup plus lent (ce que l'on peut sans doute attribuer au « jeu » d'acteur, à une expressivité très marquée, peut-être plus emphatique) ou à l'inverse particulièrement élevé, qui éloigne les performances en question d'une lecture à voix haute prototypique, d'une lecture « neutre ».

C'est ici que s'achève cette étude phonostylistique de la lecture publique. Nous avons adopté une méthodologie originale, en effectuant un aller-retour entre savoir théorique et recherche empirique, afin d'intégrer un maximum de dimensions de notre objet d'étude dans sa description phonostylistique : notion d'agentivité, contexte de production et de réception des œuvres, description de la situation de communication, analyse interne (à l'aide du concept d'expressivité ou d'iconicité notamment), aspect diamésique, spécificité artistique. Ces recherches nous ont permis de proposer une description textuelle et prosodique transversale de la lecture publique de romans par les écrivains contemporains, mais celle-ci demeure bien entendu loin d'être exhaustive.

Il semble tout d'abord que l'on pourrait approfondir l'étude de certains paramètres temporels, étant donné que leur variation semble liée à la situation de communication et/ou à sa spécificité artistique. Ceux-ci pourraient donc s'avérer déterminants pour caractériser la lecture publique par les auteurs face à d'autres types de productions. Les lectures publiques révèlent entre autres un temps et un taux de pause accru par rapport à une lecture neutre ; ce constat pourrait se voir complété par une étude de la durée, de la localisation, de la fonction et/ou de la distribution des pauses dans ce type de corpus.

Il serait intéressant également, sur base d'une détection des proéminences syllabiques, de vérifier si l'on observe par rapport à d'autres types de productions une fréquence d'occurrence accrue de la focalisation prosodique dans un corpus de lectures publiques par des écrivains, ce

qui a été décrit comme une caractéristique du phonogène de la parole interprétée (Godement-Berline 2018).

Un autre aspect important de ces productions, qu'il conviendrait d'étudier pour en fournir une description exhaustive, réside dans la musique et les bruitages qui les accompagnent régulièrement. À l'écoute de notre corpus, on peut déceler l'existence d'un rapport de complémentarité entre la voix de l'auteur et l'interprétation musicale, qui parfois se superposent, parfois se répondent ou prennent seules le relais. Sans en passer par le langage, la musique véhicule un contenu émotionnel et plus largement expressif. On pourrait considérer de la sorte qu'elle joue un rôle similaire aux informations prosodiques, au timbre et à la qualité de la voix de l'auteur, à ce qu'ajoute la matérialité du texte oral. Il serait intéressant de poser un commentaire interprétatif sur la manière dont interagissent ces différentes « voix », ces différents modes d'expression et de tenter de saisir les effets de sens ou les effets expressifs qui en résultent ; la musique peut par exemple souligner, intensifier, contredire ou même ironiser sur le propos de l'auteur.

Il nous semble enfin qu'il serait pertinent d'insister sur la forte émotionnalité (ou peut-être plus généralement, la forte « expressivité ») qui caractérise la lecture publique par écrivains et d'approfondir cet aspect par l'une ou l'autre étude. Cette forte émotionnalité est un trait que les lectures étudiées ont en commun avec la poésie lue à voix haute et qui pourrait définir, plus largement, des productions orales de nature littéraire ou artistique. Il serait par exemple intéressant d'investiguer les liens qu'entretient la « prosodie des émotions » dans ces performances avec le contenu sémantique et proprement linguistique des lectures : ces émotions semblent généralement mises en scène par les auteurs et elles relèvent d'un certain degré de « stylisation » (Léon 1993 : 135), c'est-à-dire qu'elles sont codées grammaticalement et donc intellectualisées, par opposition à des émotions brutes, spontanées, qui s'expriment de façon moins contrôlée (on peut considérer que de tels phénomènes s'insèrent dans l'étude de l'iconicité au sens large). On pourrait également envisager de mener une étude perceptive visant à comparer l'émotionnalité perçue dans les lectures publiques par les auteurs et dans les extraits romans correspondants, ce qui permettrait de mettre en évidence un éventuel apport de la mise en voix des textes à ces égards.

Ces lectures et leurs auteurs n'ont pas fini de livrer leurs secrets. Nous n'observons donc pas de raison valable, objective et pertinente dans le cadre de cette réflexion conclusive pour cesser d'épuiser une matière inépuisable. Comme l'avance Virginie Despentes dans *Vernon Subutex 3* : « le cerveau des gens qui ont des objectifs irrationnels a plus de profondeur de champ que celui de ceux qui fonctionnent normalement, il a des coups d'avance, il voit loin. » (Despentes 2017 : 36)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de lectures publiques par les auteurs (corpus-LP)

- Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française* par Pascal Quignard (extrait). 15 octobre 2016 (mise en ligne le 27 février 2017). Maison de la Poésie.
https://www.youtube.com/watch?v=X_ABnrcYUfc (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique d'*Un tournant de la vie* par Christine Angot (intégrale). 22 septembre 2018 (mise en ligne le 4 octobre 2018). Maison de la Poésie.
<https://www.youtube.com/watch?v=DbB-AVSnr3s> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *Chaos* par Mathieu Brossseau (intégrale). 30 mars 2018 (mise en ligne le 5 avril 2018). Maison de la Poésie. <https://www.youtube.com/watch?v=fU7VemCFW6M> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *L'éternité de Xavier Dupont de Ligonnières* par Samuel Doux (intégrale). 20 avril 2017 (mise en ligne le 25 avril 2017). Maison de la Poésie.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ge7Kv6tHI0s> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *La chambre des époux* par Éric Reinhardt (intégrale). 2 décembre 2017 (mise en ligne le 4 janvier 2018). Maison de la Poésie.
<https://www.youtube.com/watch?v=TJtcPyjfp-o> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *La petite fille sur la banquise* par Adélaïde Bon (intégrale). 26 mai 2018 (mise en ligne le 4 juin 2018). Maison de la Poésie.
<https://www.youtube.com/watch?v=YymE5M1sDgM> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *Littoral* par Bertrand Belin (extrait). 14 novembre 2016 (mise en ligne le 21 juin 2017). Maison de la Poésie. <https://www.youtube.com/watch?v=m1Wq-LkjHng> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *Mercy, Mary, Patty* par Lola Lafon (intégrale). 13 novembre 2017 (mise en ligne le 28 novembre 2017). Maison de la Poésie.
<https://www.youtube.com/watch?v=4J6RKXXsGMk> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *Tout homme est une nuit* par Lydie Salvayre (extrait). 20 octobre 2017 (mise en ligne le 2 novembre 2017). Maison de la Poésie.
<https://www.youtube.com/watch?v=it0yRIhghiY&t=43s> (consulté le 28 juillet 2020).
- Lecture publique de *Vernon Subutex 3* par Virginie Despentes (intégrale). 1^{er} juin 2017 (mise en ligne le 13 juin 2017). Maison de la Poésie.
<https://www.youtube.com/watch?v=l2R8t7d0FkU> (consulté le 28 juillet 2020).

Corpus d'extraits de romans (corpus écrit)

- Angot, C. 2018. *Un tournant de la vie*. Paris : Flammarion.
- Belin, B. 2016. *Littoral* [e-book]. Paris : P.O.L.

- Bon, A. 2018. *La petite fille sur la banquise*. Paris : Grasset.
- Brosseau, M. 2018. *Chaos*. Meudon : Quidam éditeur.
- Despentès, V. 2017. *Vernon Subutex*. T3. Paris : Grasset.
- Doux, S. 2017. *L'éternité de Xavier Dupont de Ligonès* [e-book]. Paris : Julliard.
- Lafon, L. 2017. *Mercy, Mary, Patty*. Arles : Actes Sud. « Domaine français ».
- Quignard, P. 2016. *Les Larmes*. Paris : Grasset.
- Reinhardt, É. 2017. *La chambre des époux*. Paris : Gallimard. « Nrf ».
- Salvyre, L. 2017. *Tout homme est une nuit*. Paris : Seuil.

Autres références

- Arnold, A. 2012. « Le rôle de la fréquence fondamentale et des fréquences de résonance dans la perception du genre ». In *TIPA (Travaux interdisciplinaires sur la parole et le langage)*. N°28. <https://journals.openedition.org/tipa/207> (article consulté le 10 septembre 2020).
- Auracher, J., Albers, S., Zhai, Y., Gareeva, G. et Stavniychuk, T. 2011. « P is for Happiness, N is for Sadness : Universals in Sound Iconicity to Detect Emotions in Poetry ». In *Discourse Processes*. Vol 48. N°1. 1-25.
- Baetens, J. 2016. *À voix haute. Poésie et lecture publique*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Bally, Ch. 1951. *Traité de stylistique française*. 3^e éd. Vol. 1. Genève : Georg et Paris : Klincksieck.
- Boersma, P. et Weenink, D. 2020. « Praat : doing phonetics by computer » [Programme informatique]. Version 6.1.16. <http://www.praat.org/> (consulté le 29 juillet 2020).
- Boré, C. et Doquet-Lacoste, C. 2004. « La réécriture questions théoriques. Interview croisée de Jacqueline Authier-Revuz et Almuth Grésillon ». In *Le français aujourd'hui*. N°144. Vol 1. 9-17. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2004-1-page-9.htm#> (article consulté le 27 juillet 2020).
- Bourhis, V. « Situation de lecture en toute petite section : le rôle du paraverbal ». In *Le français aujourd'hui*. N°179. 85-97. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2012-4-page-85.htm> (article consulté le 19 mai 2020).
- Bourvon, M.-F. 2020. « Enseigner/apprendre la prosodie par la lecture à voix haute de textes littéraires ». In *Corela*. HS 30. <https://journals.openedition.org/corela/10036> (article consulté le 19 mai 2020).
- Bühler, K. 1934. *Sprachtheorie*. Jena : Gustav Fisher.

- Burgos, M. 2011. « La lecture à voix haute : un rituel de partage ». In Evans, Ch. (dir.). *Lectures à l'heure d'Internet, livre, presse, bibliothèques*. Paris : Le Cercle de la Librairie. 181-192.
- Candea, M. 2014. « Discours sociolinguistiques et discours profanes face à la variation stylistique dans la prononciation du français ». In *Lidil*. N°50. 45-61. <http://journals.openedition.org/lidil/3557> (article consulté le 30 juillet 2020).
- Candea, M., et Trimaille. C. 2015. « Introduction. Phonétique, sociolinguistique, sociophonétique : histoires parallèles et croisements ». In *Langage et société*. N° 151. 7-25.
- Carroll, J.B. 1955. *The Study of Language. A Survey of Linguistics and Related Discipline in America*. Cambridge : Harvard University Press.
- Chafe, W. 1982. « Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature ». In Tannen, D. (ed.). *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood : Ablex. 35-53.
- Danieau-Kleman, C. 2018. *Écouter et regarder lire : la réception des lectures publiques à haute voix*. Thèse de doctorat en littérature de l'Université Sorbonne Paris Cité.
- Dheur, S. 2017. « La lecture à voix haute : entre écriture et oralité, une autorité en jeu ». In *Bulletin des bibliothèques de France*. N°11. 168-185. http://bbf.enssib.fr/matieres-a-penser/la-lecture-a-voix-haute_67396 (article consulté le 19 mai 2020).
- Émery-Bruneau, J. et Brunel, M. 2016. « Poésie oralisée et performée : quel objet, quels savoirs, quels enseignements ? ». In *Repères*. N°54. 189-206. <https://journals.openedition.org/reperes/1117> (article consulté le 25 juin 2020).
- Fagyal, Z. 1995. *Aspects phonostylistiques de la parole médiatisée lue et spontanée : âge, prestige, situation, style et rythme de parole de l'écrivain M. Duras*. Thèse de doctorat en linguistique de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.
- Fagyal Z. et Morel M.-A. 1996. « Phonostylistique : étude du style dans la parole ». In *L'Information Grammaticale*. N°70. 16-20. http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1996_num_70_1_2986 (article consulté le 6 juillet 2020).
- Fischer, A. 1999. « What, if Anything, Is Phonological Iconicity? ». In Nänny, M. et Fischer, O. (eds). *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam : John Benjamins. 123-134.
- Fónagy, I. 1983. *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot.
- Glinoyer, A. et Laisney, V. 2013. *L'Âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Paris : Fayard.
- Godement-Berline, R. 2018. *La focalisation prosodique dans la parole interprétée en français*. Thèse de doctorat en linguistique de l'Université Sorbonne Paris Cité. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02011350/document> (consulté le 31 juillet 2020).

- Godin, M. 2015. « La lecture de textes littéraires à voix haute : mouvements de plaisir et de résistance ». In *Le Carnet et les Instants*. N° 186. 2-10.
- Goldman, J.-Ph. 2011. « EasyAlign : an automatic phonetic alignment tool under Praat. ». In Cosi, P., De Mori, R., Di Fabbrizio, G. et Pieraccini, R. (éd.). *Proceedings of InterSpeech 2011*. 27-31 août 2011. Florence (Italie). 3233-3236.
- Goldman, J.-Ph., Auchlin, A. et Simon, A.-C. 2011. « Discrimination de styles de parole par analyse prosodique semi-automatique ». In Yoo, H.-Y. et Delais-Roussarie, E. (éd.). *Actes de la conférence Interface, Discours & Prosodie (IDP)*. 9-11 Septembre 2009. Paris (France). 207-221.
http://makino.linguist.jussieu.fr/idp09/docs/IDP_actes/Articles/Goldman.pdf (article consulté le 29 juillet 2020).
- Goldman, J.-Ph., Auchlin, A., Simon, A.-C. et Avanzi, M. 2007. « Phonostylographe : un outil de description prosodique. Comparaison du style radiophonique et lu ». In *Cahiers de Linguistique française*. N°28. 219-237.
- Goldman, J-Ph. et Simon, A.-C. 2020. « ProsoBox, a Praat Plugin for Analysing Prosody ». In *Proceedings of Speech Prosody 2020*. 25-28 mai 2020. Tokyo (Japon).
- Goldman, J-Ph., Auchlin, A., Avanzi, M. et Simon, A.-C. 2008. « ProsoReport: an automatic tool for prosodic description. Application to a radio style. ». In Barbosa, P., Madureira, S. et Reis, C. (éd.). *Proceedings of Speech Prosody 2008*. 6-9 mai 2008. Campinas (Brésil). 701-704.
- Grammont, M. 1926. *Traité de phonétique*. Paris : Delagrave.
- Grosman I., Simon A.-C. et Degand, L. 2018. « Variation de la durée des pauses silencieuses : impact de la syntaxe, du style de parole et des disfluences ». In *Langages*. N° 211. 13-40.
- Gussenhoven, C. 2002. « Intonation and interpretation : phonetics and phonology ». In *Proceedings of Speech Prosody 2002*. 11-13 avril 2002. Aix-en-Provence (France). 47-57. https://www.isca-speech.org/archive_open/sp2002/sp02_047.pdf (article consulté le 09 décembre 2020).
- Hirschberg, J. 2000. « A corpus-based approach to the study of speaking style ». In Horne, M. (ed.). *Prosody : Theory and Experiment. Studies Presented to Gösta Bruce*. Dordrecht : Springer. « Text, Speech and Language Technology ». Vol. 14. 335-350.
- Hinton, L., Nichols, J. et Ohala, J.-J. (eds). 1994. *Sound symbolism*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Hupin, B. et Simon, A.-C. 2007. « Analyse phonostylistique du discours radiophonique. Expériences sur la mise en fonction professionnelle du phonostyle et sur le lien entre mélodicité et proximité du discours radiophonique. ». In *Recherches en communication*. N°28. 103-122. <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/50743/48943> (article consulté le 29 juillet 2020).

- Jakobson, R. 1960. « Closing Statement : Linguistics and Poetics ». In Sebeok, T.A. (éd.). *Style in Language*. Cambridge : MIT Press.
- Jakobson, R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, C. 1977. *La connotation*. Lyon : Presses de l'Université de Lyon.
- Kilgarriff, A., Baisa, V., Bušta, J., Jakubiček, M., Kovář, V., Michelfeit, J., Rychlý, P. et Suchomel, V. 2014. « The Sketch Engine: ten years on ». In *Lexicography*. Vol 1. 7-36. <https://www.sketchengine.eu/> (consulté le 15 mai 2020).
- Koch, P. et Oesterreicher, W. 2001. « Langage parlé et langage écrit ». In Holtus, G., Metzeltin, M. et Schmitt, Ch. (éd.). *Lexikon der Romanistischen Linguistik*. Vol. I/2. Tübingen : Niemeyer. 584-627.
- Kraxenberger, M., Menninghaus, W., Roth, A. et Scharinger, M. 2018. « Prosody-Based Sound-Emotion Associations in Poetry ». In *Frontiers in Psychology*. Vol 9. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.01284/full> (article consulté le 30 juillet 2020).
- Lacheret A. 2011. « Le corps en voix ou l'expression prosodique des émotions ». In *Évolutions psychomotrices*. Vol. 23. N°90. 25-37.
- Laisney, V. 2017. *En lisant en écoutant. Lectures en petit comité, de Hugo à Mallarmé*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- Langlade, G. et Fourtanier, M.-J. 2007. « La question du sujet lecteur en didactique de la lecture littéraire ». In Falardeau, E. Fisher, C. Simard, C. et Sorin, N. *La didactique du français. Les voies actuelles de la recherche*. Québec : PUL. 101-123.
- Laziczius, J. (von). 1935. « Probleme der Phonologie ». In *Ungarische Jahrbücher*. Vol 15. 193-208.
- Legallois, D. et François, J. 2012. « Définition et illustration de la notion d'expressivité en linguistique ». In Le Querler, N. et al. (dir.). *Relations, connexions, dépendances. Hommage au professeur Claude Guimier*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02468708/document> (article consulté le 22 juin 2020).
- Léon, P. 1971. *Essais de phonostylistique*. Paris : Didier. « Studia phonetica ». Vol. 4.
- Léon, P. 1993. *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*. Paris : Nathan Université.
- Léon, P. 2009. « Nouveau regard sur la phonostylistique ». In *La linguistique*. vol. 45. N°1. 159-170. <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2009-1-page-159.htm#> (article consulté le 19 mai 2020).
- Llisterri, J. 1992. « Speaking styles in speech research ». *ELSNET/ESCA/SALT Workshop on Integrating Speech and Natural Language*. 15-17 juillet 1992. Dublin (Irlande). http://liceu.uab.es/~joaquim/publicacions/SpeakingStyles_92.pdf (article consulté le 29 juillet 2020).

- Maingueneau, D. 2011. « Linguistique, littérature, discours littéraire ». In *Le français aujourd'hui*. Vol. 4. N°175. 75-82. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2011-4-page-75.htm> (article consulté le 09 août 2020).
- Mahrer, R. 2014. « Écrire et parler. Quelques préalables théoriques ». In *Genesis*. N°39. 29-49. <http://genesis.revues.org/1371> (article consulté le 15 mai 2020).
- Mahrer, R. 2017. « Une idée derrière la tête ? Intention et production écrite ». In Biasi (de), P.-M. et Herschberg, A. (dirs). *L'œuvre comme processus*. Paris : CNRS Éditions. 207-219.
- Martin, E.-L. 1924. *Les symétries du français littéraire*. Paris : PUF.
- Martinet, A. 1960. *Éléments de linguistique générale*. Paris : Colin.
- Mertens, P. 2020. *The Prosogram model for pitch stylization and its applications in intonation transcription*. In Barnes, J.A. and Shattuck-Hufnagel, S. (eds). *Prosodic Theory and Practice*. Cambridge: MIT Press.
- Perlman, M., Clark, N. et Johansson Falck, M. 2015. « Iconic Prosody in Story Reading ». In *Cognitive Science*. N°39. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/cogs.12190> (consulté le 16 mai 2020).
- Ronveaux, C. et Ragno Paquier, C. 2014. « Lire à voix haute. Prosodie, discours et enseignement des littératures ». In *La Lettre de l'AIRDF*. N°56. 19-23. https://www.persee.fr/doc/airdf_1776-7784_2014_num_56_1_2012 (article consulté le 16 mai 2020).
- Scherer, K. 2003. « Vocal communication of emotions: A review of research paradigms ». In *Speech Communication*. N°40. 227-256.
- Simon, A.-C. (à paraître). « De l'écrit à l'oral dans les discours solennels : le cas de l'Académie française ». In *Linguistique de l'écrit*.
- Simon, A.-C. Année académique 2017-2018. Cours de *Linguistique du texte*. Université catholique de Louvain.
- Simon, A.-C. Année académique 2017-2018. Cours de *Phonologie et prosodie*. Université catholique de Louvain.
- Simon, A.-C., Auchlin, A., Avanzi, M. et Goldman, J.-Ph. 2010. « Les phonostyles : une description prosodique des styles de parole en français ». In Abecassi, M. et Ledegen, G. *Les voix des Français. En parlant, en écrivant*. Berne : Peter Lang. 71-88.
- Simon, A.-C., Colau, A. et Goldman, J.-Ph. (à paraître). « Prosody in Slam Performances ».
- Sydorenko, I. 2018. « The notion of idiostyle in linguistic studies of literary texts ». In *Advanced Linguistics*. N°1. 15-20. <http://al.fl.kpi.ua/article/view/148751/148023> (article consulté le 10 juin 2020).

- Tavier, A. 2020. *L'apport des gestes à la fluence de la parole. Étude de l'impact de l'élimination des gestes manuels sur la fluence verbale*. Mémoire en langues et lettres françaises et romanes de l'Université catholique de Louvain. Sous la direction de Simon, A.-C.
- Taylor, R. 1990. « Interpretation of the Correlation Coefficient : A Basic Review ». In *Journal of Diagnostic Medical Sonography*. N° 6. 35-39.
<https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/875647939000600106> (article consulté le 30 septembre 2020).
- Trubetzkoi, N. 1939. *Principes de phonologie*. Trad. Cantineau. Paris : Klincksieck.
- Wiklund, M. 2015. « La perception de la ponctuation de *L'Étranger* d'Albert Camus à travers la prosodie de son auteur ». In *L'Information grammaticale*. N°145. 45-52.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Figures

Figure 1. Schéma de la communication verbale à vive voix (Fónagy 1983 : 14).....	13
Figure 2. Schéma d'un modèle phonostylistique fonctionnel (Léon 1993 : 22).....	17
Figure 3. Paramètres pour caractériser le comportement communicatif des interlocuteurs par rapport aux déterminants situationnels et contextuels (Koch et Oesterreicher 2001 : 586).....	35
Figure 4. Comparaison entre le relief conceptionnel des romans et celui des lectures publiques	37
Figure 5. Comparaison entre le relief conceptionnel des lectures neutres et celui des lectures publiques	39
Figure 6. Diagramme en boîtes à moustaches du nombre de mots impactés par les opérations ADD, DEL et REP en fonction de la présence de l'opération CUT ailleurs dans le texte.....	58
Figure 7. Corrélation entre le nombre de divergences total et le nombre divergences opérant une spontanéisation par lecture (en abscisses, les différentes paires écrit/oral ; en ordonnées, le nombre de divergences)	63
Figure 8. Exemple d'annotation d'un extrait sonore sur Praat	75
Figure 9. Graphique de dispersion du débit de parole dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,49. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = PQ ; 3 = LL ; 4 = MB ; 5 = ER ; 6 = BB ; 7 = LS ; 8 = VD ; 9 = SD ; 10 = CA.	82
Figure 10. Graphique de dispersion du débit d'articulation dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,60. Lectures en abscisses : 1 = PQ ; 2 = AB ; 3 = LL ; 4 = SD ; 5 = MB ; 6 = LS ; 7 = ER ; 8 = VD ; 9 = BB ; 10 = CA.	83
Figure 11. Diagramme de dispersion de l'étendue totale de la fréquence fondamentale (en demi-tons) dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = -0,10. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = VD ; 3 = BB ; 4 = ER ; 5 = MB ; 6 = SD ; 7 = LS ; 8 = CA ; 9 = PQ ; 10 = LL.....	88
Figure 12. Diagramme de dispersion de l'étendue « rétrécie » de la fréquence fondamentale (en demi-tons) dans le corpus-LP et le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,57. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = BB ; 3 = LL ; 4 = VD ; 5 = ER ; 6 = MB ; 7 = SD ; 8 = CA ; 9 = LS ; 10 = PQ.....	88
Figure 13. Diagramme de dispersion de la proportion de syllabes dynamiques dans le corpus-LP et dans le corpus-LN. Coefficient de corrélation = 0,32. Lectures en abscisses : 1 = AB ; 2 = ER ; 3 = SD ; 4 = CA ; 5 = LS ; 6 = BB ; 7 = LL ; 8 = MB ; 9 = VD ; 10 = PQ.....	90

2. Tableaux

Tableau 1. Description du corpus de lectures publiques par les auteurs (corpus-LP)	29
Tableau 2. Description du corpus de lectures neutres (corpus-LN).....	32
Tableau 3. Liste des extraits correspondant aux lectures publiques dans les romans publiés (corpus écrit)	33
Tableau 4. Variation de l'intensité de l'émotionnalité perçue dans le corpus-LP (lectures publiques) et le corpus écrit (romans)	36

Tableau 5. Description des symboles utilisés pour recenser les divergences entre le corpus écrit et le corpus-LP	55
Tableau 6. Quantité de divergences écrit/oral pour une tranche de 500 mots, par paire roman/lecture et par type d'opération, total par ordre croissant (avec entre parenthèses, le nombre de mots impactés par les divergences pour une tranche de 500 mots).....	57
Tableau 7. Groupes distingués dans le corpus-LP en fonction de la quantité et de la nature des divergences écrit/oral	59
Tableau 8. Pourcentage de mots du texte du roman impacté par les divergences ADD, DEL et REP lors de la lecture publique, par ordre croissant	60
Tableau 9. Nombre et pourcentage de divergences écrit/oral opérant une spontanéisation (corpus écrit/corpus-LP).....	61
Tableau 10. Distribution des divergences écrit/oral opérant une spontanéisation par lecture et par type d'opération pour une tranche de 500 mots, total par ordre croissant (avec entre parenthèses, le nombre de mots impactés par les divergences pour une tranche de 500 mots).....	62
Tableau 11. Classification des divergences opérant une spontanéisation pour les catégories ADD, DEL et REP selon la fonction de l'élément modifié, par ordre décroissant.....	64
Tableau 12. Description des opérations identifiées sous le symbole CUT dans le corpus	67
Tableau 13. Protocole pour l'annotation des disfluences (Grosman, Simon et Degand 2018 : 21, qui adaptent cette méthodologie de Crible et al.).....	68
Tableau 14. Distribution des disfluences dans le corpus-LP, par lecture et par type, total par ordre décroissant	69
Tableau 15. Rapport prosodique du corpus-LP (paramètres retenus pour l'analyse uniquement)	77
Tableau 16. Rapport prosodique du corpus-LN (paramètres retenus pour l'analyse uniquement)	78
Tableau 17. Comparaison entre les taux de pause du corpus-LP et du corpus-LN, par ordre décroissant d'écart entre les deux corpus	80
Tableau 18. Durée et longueur moyennes des unités interpausales dans le corpus-LP, par ordre décroissant.....	84
Tableau 19. Comparaison entre l'agitation mélodique des lectures du corpus-LP (classées par ordre décroissant) et celle des lectures du corpus-LN.....	92
Tableau 20 . Synthèse des traits distinctifs permettant de caractériser le corpus de lectures publiques par les auteurs (corpus-LP) par rapport au corpus de contrôle en lecture neutre (corpus-LN).....	99

ANNEXES

Annexe 1. Synthèse des données empiriques présentées dans le chapitre 3 sur des styles proches de la lecture publique de leurs propres œuvres par les écrivains

Styles	Caractéristiques	Références
Lecture à voix haute	Variations dans le type et la distribution des pauses entre la lecture à voix haute et la parole spontanée	Guaitella ; Hirschberg d'après Goldman et al. 2011 : 208
	Débit de parole supérieur en parole lue par rapport à la parole spontanée (selon des données en anglais américain)	Hirschberg d'après Goldman et al. 2011 : 208
	Exploitation d'un registre mélodique plus étendu en parole lue par rapport à la parole spontanée	Goldman et al. 2011 : 208
	Fréquence fondamentale (F0) plus haute en parole lue qu'en parole spontanée	Llisterri 1992 : 16
Parole interprétée	Fréquence d'occurrence accrue de la focalisation prosodique (à fonction d'insistance, emphase ou marquage de focus) dans la parole interprétée (vs. parole lue et parole spontanée)	Godement-Berline 2018
Idiostyle de Marguerite Duras	Longueur stable de la moyenne des IPU (unités interpausales) comme caractéristique du phonostyle individuel de Marguerite Duras	Fagyal 1995 ; 1996
	Durée moyenne et maximale accrue des pauses dans les productions artistiques de l'auteure (lecture d'un roman à voix haute, voix off) par rapport à ses productions non-artistiques (entretien télévisé, débat radiophonique)	
Lecture oralisée de textes littéraires en classe	Peu de modifications des textes chez les enseignants, contrairement aux élèves. Moins d'hésitations, de reprises et de mots transformés, très présents chez les élèves	Ronveaux et Ragno Paquier 2014
	Temps d'articulation supérieur et temps de pause inférieur chez les enseignants par rapport aux élèves + vitesse d'articulation (en syll/s dans les parties lues, sans les pauses) plus modérée chez les enseignants que chez les élèves = lecture des enseignants perçue comme beaucoup plus fluide que celle des élèves, débit plus lent et prosodie maîtrisée	
	Agitation mélodique moindre chez les élèves que chez les enseignants, qui exploitent des hauteurs tonales plus variées et contrastées (pourcentage de glissandos très faible chez les élèves, beaucoup plus élevé chez les enseignants) = impression d'une lecture peu expressive chez les élèves contre une lecture sur-expressive chez les enseignants	
	Présence de coupures et délimitation des groupes de souffle à vue quand l'élève découvre le texte. Opération dictée par la matérialité visuelle (ponctuation, vers, ligne graphique de la page) plus que par la logique du sens. Chez les enseignants, empaquetage des groupes de souffle selon une logique du sens convenu. Coupures qui suivent la structure syntaxique de la phrase selon une ponctuation parfois imaginée.	
Poésie lue à voix haute en laboratoire	Fréquence fondamentale (F0) et taux d'articulation plus élevés dans des poèmes considérés comme "joyeux" que dans des poèmes considérés comme "tristes" (indépendamment de l'accès au contenu sémantique du poème)	Kraxenberger et al. 2018
	Influence prépondérante de l'accès au contenu sémantique du poème pour la perception d'émotions dans la poésie	
Lecture à voix haute par des écrivains	Pas de relation bi-univoque entre ponctuation et pauses à l'oral dans la lecture faite par les écrivains	Serça ; Wiklund ; Pasques d'après Bourvon 2020

Annexe 2. Transcription des textes du corpus de lectures publiques (corpus-LP) annotée avec les divergences par rapport au texte du roman (corpus écrit)

1. La petite fille sur la banquise, Adélaïde Bon (LP1_AB / E1_AB)

Le temps d'un viol, le monsieur de l'escalier s'est immiscé dans les replis de mon cerveau, il a laissé sa haine et sa perversité macérer dans l'antichambre de ma mémoire, et jour après jour, elles m'ont dégouliné au-dedans, elles ont colonisé chacune de mes pensées, elles ont contaminé ma vie. Une invasion invisible que nul ne m'a aidée à déceler, à nommer, à comprendre.

Depuis ce dimanche du mois de mai, **REP [vingt-quatre | des]** années d'invasions par effraction, à toute heure, à tout instant. Pensée de boue après pensée de boue, je me suis retrouvée enterrée tremblante, écrasée sous la haine de moi-même et la terreur que ça se voie, que ça se sache. Et aussi et surtout cette pensée-poison depuis la naissance de l'enfant chéri

je pourrais détruire mon propre fils

Non. Ces pensées de boue ne m'appartiennent pas. C'est à lui, la boue.

CUT [p.134 -> p.145]

Je ne suis pas folle, je ne suis pas vile, je ne suis pas faible, je ne suis pas violente. Simplement, un jour de mai, un homme m'a prise et il m'a dévorée.

CUT [p.145 -> p.137]

Arrive **DEL [enfin]** l'été et la première séance avec la psychiatre **ADD [renommée]**. **DEL [Son cabinet est niché au fond d'une cour arborée où les oiseaux gazouillent et, dans la salle d'attente, les mots *moi aussi* flottent avec tendresse dans certains regards. La psychiatre arrive, elle est désolée d'avoir pris du retard, elle l'entraîne vers un bureau bien encombré, s'assoit, la regarde.]**

À elle, **ADD [à elle]** elle dira tout. Tout ce que jamais elle n'a osé dire à personne, tout ce dont elle a tellement honte, tout ce qui est si odieux en elle, si fou, si pervers. **ADD [Et]** la psychiatre **ADD [lui]** diagnostique un *état de stress post-traumatique*.

2. Littoral, Bertrand Belin (LP2_BB / E2_BB)

L'homme ruisselant a les mains attachées dans le dos et deux membres de l'armée d'un pays le tiennent par les coudes en remontant la cale. Tout le monde hurle et le maudit de toutes les manières. Lui ruisselle, crache au sol et les maudit en retour. La femme le regarde en pleurant et le plus jeune et le troisième homme le regardent quand il passe devant eux **REP [et | mais]** ne disent rien. Un des deux membres de l'armée d'un pays dit à la femme en langue étrangère : tout le monde était au courant depuis ce matin. Puis : il y avait du monde **DEL [sur le quai]** qui regardait vers eux. La femme ne répond rien. Elle est dans le grand abattement.

Elle ne voit que les mauvais côtés de l'arrestation et ne voit **REP [rien encore | encore rien]** des bons côtés. Elle a dit, crié et fait ce qu'elle devait dire, crier et faire, mais n'a rien dit, crié ou fait de ce qu'elle voulait dire, crier ou faire. Depuis longtemps elle ne sait plus tellement ce qu'elle veut mais sait bien ce qu'elle doit. Ce qu'elle doit est : bien faire, dire ou crier ce qu'elle doit faire, dire ou crier. En pensant, quelquefois, elle arrive à vouloir plutôt qu'à devoir mais elle se dégoûte d'emblée pour toute la journée et se met à redouter quelque chose ou quelqu'un jusqu'au soir et au-delà. Ce midi même, après avoir pensé que **REP [ça ne | ?]** pouvait plus continuer comme ça, elle s'est mise à redouter quelque chose ou quelqu'un jusqu'au soir et même au-delà. Elle pensait qu'elle allait se balancer à la maison des douaniers quand elle s'est mise à se dégoûter et à redouter quelque chose ou quelqu'un jusqu'au soir. Au début, gentil et tout, tout bien gentil, bien, bien quoi, gentil et tout, elle se dit qu'il était gentil comme un animal sans décider d'animal. Je me suis toujours débrouillé, je me débrouillerai tiens. Ça **REP [ne me | m']** fait pas peur. Elle a pris un temps spécial de sa pensée pour voir si ça lui **REP [fait | faisait]** peur ou pas et sa pensée a repris sur autre chose que la peur. Au fond de l'eau par gros temps, un pépin qui arrive, **ADD [ça arrive un pépin qui arrive]** les crabes lui bouffent les yeux et les couilles, elle a pensé en se dégoûtant et en redoutant quelque chose ou quelqu'un jusqu'au soir et au-delà. Je vais te foutre un tablier et tu vas frotter par terre comme une truie. Et moi je vais te fourrer des coups de pied dans le cul pour que ça aille plus vite. Puis elle a arrêté sa pensée à cause du bruit sur le gravier et a dit aux enfants de se taire, en parlant : y'a papa qui rentre. Et sa vie s'est dévidée comme ça, à midi, avec le dos des mains à essayer tous les jours sur sa blouse. C'est là qu'il est entré avec sa transpiration du midi.

3. *Un tournant de la vie*, Christine Angot (LP3_CA / E3_CA)

Alex était debout à côté de mon bureau. Il venait de se lever.

- Je te dérange ? **DEL [Je peux te parler ?]**
 - Je travaille... mais dis-moi.
 - Ce que j'ai vécu hier, je vais jamais le revivre.
 - C'est-à-dire ?
 - Ça m'intéresse pas de voir Vincent qui t'embrasse sur la bouche. Toi c'est peut-être ce que tu veux, moi ça m'intéresse pas.
 - Il m'a pas embrassée sur la bouche, qu'est-ce que tu racontes ?
 - Me prends pas pour un couillon.
 - Je te prends pas pour un couillon, mais il m'a pas embrassée sur la bouche.
 - Je t'ai vue.
 - Ah bon !? C'est bien si tu m'as vue, si tu m'as vue, tu as dû voir que j'ai détourné la tête. Tu l'as vu ça ? Ou pas ? Si tu vois tout, normalement, tu as vu ça aussi.
 - Tu me prends pour un couillon.
 - Tu dis que tu as vu, si tu as vu... tu as vu que Vincent, qui avait un peu bu, entre parenthèses...
 - Vincent il boit pas spécialement **DEL [Vincent]**...
 - Arrête de m'interrompre, je suis en train de te parler !
 - Si t'avais quelque chose à dire, tu l'aurais déjà dit.
 - Non, parce qu'il faut toujours que tu m'interrompes. J'arrive pas à parler avec toi. C'est un enfer. Bon, je suis obligée de tout reprendre... Tu me laisses parler... Tu comprends pas qu'une phrase c'est un souffle ? Chaque fois que tu m'interromps, je suis obligée de tout reprendre depuis le début. Parce que je reprends mon souffle.
- Il allait à la fenêtre, il regardait le jardin. Il revenait, il repartait.
- Le souffle de ma phrase. Il y a un souffle dans une phrase. Bon, j'y vais là. Je reprends. Je peux y aller ? Tu me laisses finir ce que j'ai à dire ? Tu m'interromps pas.
 - Si t'as quelque chose à dire, vas-y...
 - Oui j'ai quelque chose à dire. Justement. Bon. Tu dis que tu as vu. Donc, si tu as vu... tu as vu que Vincent s'approchait de moi, en effet, en essayant de m'embrasser...
 - Je sais ce qu'il a fait.
 - Arrête de m'interrompre !
 - Me prends pas pour un couillon, Vincent je le connais.
- Sa voix couvrait la mienne, on n'entendait pas ce que je disais.
- Mais oui, on le sait. Il y a que toi qui connais Vincent. Tu connais tout. Tu me connais. Tu connais Vincent. Tu comprends ce qu'il fait. Tu sais ce qu'il pense. Ce qu'il ressent. Tu vois tout. Mais non, mon vieux, tu vois pas tout. Justement. Et ce que tu fais, tu le comprends aussi je suppose !? Est-ce que tu comprends ce que tu fais, toi ? Ou il y a que les autres que tu comprends ? Et que tu vois ? Toi, tu te vois ? En train d'observer là ? De tout contrôler ?
 - C'est pas de moi que tu parles !

- Bien sûr. Toi personne peut te voir.
- Ça m'intéresse pas ce que tu racontes !
- Personne peut dire quelque chose de juste à ton propos. Ça **DEL [ne]** peut pas t'intéresser. Alors que toi. Toi, tu vois les autres. C'est ce que tu crois du moins.
- En tout cas, je t'ai vue.

Il marchait dans l'appartement, je marchais derrière lui.

- Très bien. Alors, si tu m'as vue, tu as vu que j'ai détourné la tête, et que donc il **DEL [ne]** m'a pas embrassée. OK ? Il **DEL [ne]** m'a pas embrassée sur la bouche.
- Je suis un menteur ?
- Non, t'es pas un menteur. Tu crois avoir vu quelque chose que tu n'as pas vu. Et **REP [t'as | tu n'as]** pas vu parce que ça n'a pas eu lieu. **REP [T'as | tu as]** vu une partie, du mouvement, sans doute. T'as pas arrêté de me surveiller de toute façon. T'étais obligé de voir quelque chose à un moment. Et de me faire la morale. De me dire qu'il fallait que je rentre à telle heure, que je laissais Claire toute seule... Mais t'es insupportable. De quoi tu te mêles ? T'es insupportable Alex en ce moment. Tu sais j'en ai marre moi. Parfois. Aussi. D'être sous surveillance. J'ai pas de vie. Il faut toujours que tu contrôles tout.

Il s'est retourné.

- Tu me traites de contrôleur ? Je suis pas la personne que tu dis !
- Si t'es pas **REP [cette personne | la personne que tu dis]**, alors **ADD [si t'es pas cette personne] ADD [alors]** arrête de faire certaines choses, Alex.

Il est allé dans sa pièce. Et il a claqué la porte.

Derrière la porte fermée, j'ai crié :

- Toi non plus Alex tu parles pas de moi !! Toi non plus ! C'est pas de moi que tu parles. Tu parles de quelqu'un qui est dans ton fantasme. C'est pas moi cette personne. Et j'en peux plus. Tu m'entends ? J'en peux plus !!!!!

De l'autre côté, il a crié :

- Moi non plus j'en peux plus.

4. La chambre des époux, Éric Reinhardt (LP4_ER / E4_ER)

Dans l'état de déliquescence où je me trouvais, et compte tenu de l'absolu silence qui s'était fait en moi, et aussi de ma parfaite immobilité intérieure, émotionnelle **DEL [(qui restait en réalité très précaire : l'immobilité du funambule qui reprend ses esprits après avoir perdu brièvement l'équilibre, un funambule qui de surcroît n'en a plus rien à faire de tomber, déjà mort pour ainsi dire)]**, me trouver à cette table de conférence devant la présence invisible de cette audience considérable et silencieuse était la chose la plus bizarre, dangereuse, inconcevable et décalée qui soit, j'étais seul avec moi-même face à ce qui, dans le fond, m'avait fait pleurer toute l'après-midi : l'inconnu possiblement funeste de tout avenir humain, comme si en somme ce public caché dans le noir derrière cette projection et ces crachats de lumière blanche était ce qu'on peut redouter de son avenir mais sans pouvoir naturellement le distinguer, l'anticiper, une peur vague quoi, vague et immanente, la conscience de la mort qui rôde et qui peut survenir à tout moment sous la forme d'un accident mais plus spécifiquement ce soir-là sous la forme d'une mauvaise nouvelle annoncée un matin par un médecin en blouse pastel dans son hideux bureau à l'hôpital, j'ai une mauvaise nouvelle pour vous Marie, je suis désolée, vos analyses ne sont pas bonnes... et voilà que j'ai de nouveau envie de pleurer alors que le médiateur est en train d'introduire la thématique de la soirée, l'identité et la biographie succincte des intervenants, j'entends soudain qu'on prononce mon nom et je crois comprendre au visage du médiateur orienté vers le mien qu'il m'invite à sourire à la salle, comme l'ont fait avant moi les autres participants une fois leur pedigree décliné. Donc je souris à la salle, dont je me rappelle m'être alors demandé si le tissu cellulaire était cancéreux, si ces soupçons ombreux de bustes étaient des cellules saines ou bien des métastases, d'ailleurs l'image que j'avais sous les yeux n'était pas sans parenté avec un cliché d'IRM, ou une radiographie : du noir, du gris, une transparence lactescente, des masses et des reliefs lunaires que l'on devine, un voile gazeux de lumière blanche.

5. *Mercy, Mary, Patty, Lola Lafon (LP5_LL / E5_LL)*

Vous **REP [leur | lui]** dites bonjour, je suis Neveva Gene, prononcer djine comme Gene Kelly ou Gene Tierney, pas d'arrangements avec mon prénom **REP [s'il vous plaît | je vous prie]**, pas de Gena ou de Jenny.

CUT [p.9 -> p.12]

La tâche de **REP [celle | l'étudiante]** qui sera embauchée est tout entière contenue là-dedans, **DEL [vous montrez des dossiers débordants de coupures de presses, entrouvrez un sac plastique rempli de minicassettes semblables à celles sur lesquelles les jeunes filles enregistrent leurs chansons préférées à la radio.]** **ADD [vous êtes professeure invitée pour un an ici dans les Landes et]** Vous devez rédiger un rapport **REP [et | ,]** vous n'aurez jamais le temps de lire tout ça, il faudra être capable de synthétiser ces tonnes d'articles **DEL [, vous pointez du doigt le carton]**. Vous insistez sur une disponibilité indispensable mais de courte durée, quinze jours maximum.

CUT [DEL [Et] on vous a chargée d'évaluer l'état psychologique de Patricia Hearst après toutes ses REP [péripiétés|aventures]. p.12]

— Au fait, savez-vous qui est Patricia Hearst ?

DEL [Elles sont sur le palier lorsque vous posez la question comme si vous veniez d'y penser, une des candidates s'empresse de vous répondre : lors de ses vacances aux États-Unis, elle l'a vu à la télévision, Patricia est très riche elle a été kidnappée et... Elle est interrompue par sa concurrente, oui on en a parlé en France, il y a eu une fusillade, un incendie et elle est morte. Non, corrigez-vous, elle est vivante, la police l'a retrouvée. Ce sont les ravisseurs qui sont morts. Et on vous a chargée d'évaluer l'état psychologique de Patricia Hearst après toutes ses péripiétés. Un silence respectueux suit. Aucune des trois ne s'enquiert de ce mystérieux « on » qui a fait appel à vous et pourquoi avez-vous été choisie, vous dont les spécialités sont l'histoire et la littérature. Vous êtes l'adulte, l'enseignante et aussi une étrangère qui invite à l'aventure, kidnapping, héritière, happy end. C'est suffisant. La jeune fille dont vous avez loué le niveau d'anglais n'a pas dit un mot, consternée, peut-être, d'avoir échoué en fin de parcours : elle n'a jamais entendu parler de Patricia Hearst. Le soir même, sa mère pousse la porte de sa chambre, la main posée sur le combiné : c'est pour toi, un drôle d'accent, certainement la professeure américaine.]

— **ADD [Et] ça se fait ici d'aller chez les enseignants, demandez-vous à ADD [Violaine] celle que vous intronisez assistante. Parce que mon bureau, on y est à l'étroit, on sera bien mieux chez moi. Nous discuterons du salaire demain matin, je compte sur vous pour ne pas vous laisser arnaquer. ADD [Et] par ailleurs, avez-vous réellement dix-huit ans, ADD [parce que] je vous en donne quinze ? DEL [Et] ça n'a aucune importance REP [qu'elle ne sache rien | de ne rien savoir] sur Patricia Hearst, ajoutez-vous avant de raccrocher.**

DEL [Lors de cet entretien d'embauche foutraque — un show — c'est une sacrée partie de l'épopée de Patricia Hearst que vous escamotez. Redoutez-vous d'effarer les trois Françaises en allant plus avant, vous semblent-elles trop jeunes, craignez-vous que les parents ne s'inquiètent de les voir travailler sur un sujet pareil, vous habitez dans cette ville de moins de cinq mille habitants depuis un an et demi et en avez certainement éprouvé les limites, ici tout se sait, se raconte et se jauge. Il vous faudrait du temps pour exposer les complexités de l'affaire à vos interlocutrices et du temps vous en avez si peu.] Par quel biais aborder le parcours de la jeune Américaine, par quel épisode commencer.

Celui de l'enlèvement de Patricia le 4 février 1974 par un groupuscule révolutionnaire quasi inconnu, la SLA ? **ADD [ou]** Celui du premier message de l'héritière le 12 février, une bande déposée par les ravisseurs à l'entrée d'une radio qui émeut le pays **ADD [tout]** entier, **DEL [sa voix chétive murmurant] *maman, papa, je vais bien ?*** Comment expliquer **DEL [à ces Françaises venues trouver un job]** que pour le FBI la victime s'est muée en coupable en moins de deux mois, convertie à la cause marxiste de ses ravisseurs, elle a même été identifiée à leurs côtés le 15 avril sur les images de la vidéosurveillance d'une banque de San Francisco, armée d'un M1. **DEL [On comprend que vous vous en teniez prudemment à ce que savent les candidates et passiez sous silence la métamorphose de Patricia Hearst.]**

DEL [Quant à votre tâche, cette évaluation « psychologique », vous ne mentez pas mais là aussi, vous allez au plus court et laissez l'avocat de Patricia, votre commanditaire, dans l'ombre.] Vous avez quinze jours **ADD [quinze jours]** pour trouver dans le carton débordant de photocopies de quoi innocenter cette gamine autour de laquelle la presse américaine s'affole à l'approche de son procès **ADD [quinze jours]**. Quinze jours pour trancher, qui est la vraie Patricia, une marxiste terroriste, une étudiante paumée, une authentique révolutionnaire, **ADD [ou]** une pauvre petite fille riche, **ADD [une]** héritière à la dérive, une personnalité banale et vide qui a embrassé une cause au hasard, **ADD [un]** un zombie manipulé, une jeune fille en colère qui tient l'Amérique dans le viseur.

6. Tout homme est une nuit, Lydie Salvayre (LP6_LS / E6_LS)

*Et ce mélange inextricable **REP [de détestation | d'exécration]** et d'attachement transparaisant dans presque tous les gestes et attitudes qu'il adoptait face à ce père : il l'embrassait à contrecœur mais l'embrassait tout de même, lui répondait à contrecœur mais lui répondait tout de même et, à ses ordres domestiques, obtempérait en regimbant mais obtempérait tout de même, comme d'ailleurs obtempérait sa mère Filomena.*

*Cependant, pour démentir ou contrecarrer cette docilité rétive dont il avait une conscience douloureuse, pour se prouver qu'il n'était pas entièrement soumis à la force brutale d'un père écrasant, pour manifester sa désapprobation à ses discours et ses conduites qu'il jugeait inacceptables, et donner une forme visible à **REP [cette | une]** révolte rentrée qu'il maugréait **DEL [sans cesse]** mais sans pouvoir véritablement l'assumer, il affichait des goûts et des idées qui allaient radicalement à l'encontre des goûts et **DEL [des | hésitation]** idées de son père.*

*Il lisait des romans et des traités philosophiques, persiflait le mariage, cette prison putride, **DEL [passait une partie de son temps à jouer avec son chat Bibi et]** déclarait à ses amis qu'il aimait cent fois plus son chat que la machine à calculer qu'était pour lui son géniteur.*

Il refusait, contre le conseil de ce dernier, d'ouvrir un livret d'épargne logement, critiquait le libéralisme qui ne bénéficiait qu'aux salopards et dénonçait rageusement ces politiciens sans morale (et sur ce point, il rejoignait son père) toujours fidèles au projet de baiser le peuple tout en ne jurant que par lui, le peuple le peuple le peuple le peuple, le peuple, avec la plus constante mauvaise foi. Parfois, il s'emportait contre ce peuple pour lequel il éprouvait une affection sans bornes et pour ainsi dire congénitale (son père mis à part, qui à ses yeux n'incarnait pas le peuple mais son odieuse caricature), ce peuple qu'il voyait souffrir et quelquefois, poussé à bout, se rebiffer, mais auquel il reprochait de gober les mensonges bas et les viles promesses des ordures qui le promenaient d'espérances en espérances.

Et il disait et répétait que les seules armes contre ces immondes canailles et les seuls moyens de désabuser les benêts qui croyaient se retrouver en elles étaient la réflexion, la connaissance et l'analyse critique, à la condition toutefois qu'elles fussent associées au courage du cœur et à la charité de l'âme. C'est assez dire qu'il rêvait !

7. Chaos, Mathieu Brosseau (LP7_MB / E7_MB)

La Folle joue avec la langue, s'exprime presque de la même façon qu'en pensée, ça coule, syntaxe claire malgré l'hermétisme anguleux de son discours parfois désordonné, là est toute la force et l'autorité de sa voix, l'aplomb de sa conscience, elle hésite peu sinon par quelque effet de son humeur, ce pouls du ton, la mesure de sa musique.

Sa rêverie s'arrête **ADD [là]**, la roue libre de son esprit —qui ne connaît ni frottement ni aspérité—s'écharpe et s'abrutit au contact du réel, mais pas tout à fait. Elle se réveille et ouvre un œil, pose sa main, la droite peut-être, entre ses seins jeunes et fermes, elle n'a que 27 ans, la pulpe de son index tournoie doucement, sensuellement presque, autour de la zone sensible sur le mitan des côtes, où elle se caresse. Certains pourraient y voir de l'érotisme, alors qu'elle, elle verse une larme à l'endroit même de son doigt travaillant la peau et les nerfs, entre inspirations et expirations, **ADD [tic tac]** au nœud même du plexus solaire, et au-dessus.

Soudain, elle se lève, fait quelques pas, agite sa tête comme un chien s'ébroue, s'étire et se tortille et très puissamment elle se projette avec tout le poids de son corps contre la porte de sa chambre. Une porte légèrement spongieuse semble-t-il, avalant un peu la tête. Une porte molle. Un bruit sourd se fait entendre malgré tout, un bruit contenu, intérieur. Bris étouffé.

Elle s'effondre, le front net sur le sol. Une large bosse écarlate et dure émerge quelques centimètres au-dessus de ses yeux.

Dans la violence de l'impact, elle a dû craquer le cartilage de son nez car du sang coule généreusement, forme un halo splendide et pictural tout autour de sa tête étalée sur le plancher ; un halo tel ceux des Saints. Un halo comme une mousse. Mais peut-être est-ce la porte elle-même qui a saigné ?

Elle reste là, gisant à terre, inerte. Chose seule. Ne plus. Folle.

Dans un coin de la chambre, du robinet d'un lavabo coule goutte à goutte et depuis longtemps, un liquide épais violet tacheté de paillettes brunes. Comme si l'hygiène gluante des cieux bouillonnants venait se concentrer et baver là, depuis le mitigeur.

8. Ballet de l'origine de la langue et de la littérature française, Pascal Quignard (LP8_PQ / E8_PQ)

Charlemagne aimait deux choses plus que tout.

Les forêts.

Sa fille Berthe.

Eginhard **REP [a composé | a écrit]**, en latin, **REP [le portrait de la princesse Beretha | sur Berthe]** : Elle ressemblait comme deux gouttes d'eau à son père **DEL [Karel]**. Mêmes cheveux, même voix très aiguë, même bouche, même empâtement du cou, même yeux très grands, ronds, vifs, le visage toujours ouvert, joyeux (facie laeta, hilari), même ventre protubérant (venter projector). **REP [Quand Berthe eut ses jumeaux auxquels le duc de la Francie maritime donna les noms eux-mêmes jumeaux de Nithard et de Hartnid, Karel der Grosse refusa que Berehta épousât Angilbert. | Berthe eut deux fils d'Angilbert, c'étaient des jumeaux. Le Duc de la Francie Maritime appela le premier Nithard, le second Hartnid. Mais Charlemagne refusa que Berthe épousât Angilbert.]** **ADD [Il craignait pour l'unité d'un royaume qu'il cherchait à étendre.]** La rivalité entre ses fils suffisait à ses peines, sans qu'il y ajoutât, à des rapacités de belles-filles, des convoitises de gendres. À Aix-la-Chapelle **DEL [(à Aachen)]** le roi des Francs vivait entouré de ses épouses, de ses concubines, de toutes ses filles. Ce n'était pas exactement un harem, ce n'était pas non plus une cour, Eginhard **REP [écrit | dit]** que c'était un *contubernium* : une compagnie de femmes, comme on dit une compagnie de sangliers.

CUT [p.115 -> p.103]

ADD [Mais ce qu'il préférait dans les forêts était la chasse à l'oiseau, au faucon pèlerin, gentil, niais, antenaire, au gerfaut, au tiercelet, à l'épervier. Arrivés à ce moment-là, dans le ballet imaginaire où nous sommes, un faucon antenaire.] Il ne faut jamais regarder de face un rapace. **REP [Ils ne se dirigent pas vers ceux qui les regardent. Il faut tourner les yeux ailleurs et faire de son bras gauche une branche morte dans l'espace. | Les rapaces commencent par dévorer les yeux. Voici les trois indications que donnent les oiseleurs : regarder ailleurs, disparaître dans l'espace, faire de son bras gauche une branche morte.]** **ADD [La fille de Charlemagne dansait, survolée par le rapace.]**

9. L'éternité de Xavier Dupont de Ligonès, Samuel Doux (LP9_SD / E9_SD)

5 heures 30 **DEL [-6 heures]** du matin. À l'adolescence, c'est un horaire pénible. Xavier doit concilier le corps et la foi. Au pied de son lit ou à côté, même à quinze ans, il prie : « Notre Père qui êtes aux cieux, donnez-moi la force d'entrer dans cette journée et de rester dans vos pas. » Xavier a l'âge du *dehors*. Sa mère ne l'encourage pas à sortir. Elle ne le retient pas non plus. Elle a assez à faire. **DEL [Philadelphie et ses auditeurs l'occupent.]** Réveil, douche, eau chaude, céramique blanche, savon. Le matin Xavier se frotte au gant de toilette. Il veut sentir bon. L'hygiène c'est important. **DEL [La salle de bains est impeccable, il aime cette immense baignoire en émail ancien. Marques de pied sur le sol carrelé. Gouttes d'eau microscopiques en suspension. Xavier se tient face au miroir. Il essuie la buée accumulée. Il se regarde. Serviette autour de la taille, il est pudique. Il se trouve beau puisqu'il plaît aux filles.]**

- Tu n'as pas encore terminé ?! hurle une de ses sœurs.
- Xavier, dépêche, toi, sors de la salle de bains ! crie l'autre.
- On est deux et on n'est pas encore lavées !
- Il est pire qu'une fille !

Dans la salle d'eau encore moite des températures tropicales de sa douche, Xavier essaye plusieurs coiffures, plusieurs dispositions de mèche. Il enfile sa chemise. Col relevé. Col baissé. Col négligé. Il hésite. **ADD [boh]** Il sort. Bruit de pas affolés, il faut se dépêcher, ça râle encore. Couloir, porte en bois, Xavier ferme derrière lui pour ne pas être dérangé. Dans sa chambre il termine de s'habiller. La serviette glisse à ses pieds. Brusquement son sexe apparaît. Il pend sous le tissu tendu et immaculé de sa chemise. Ce sera col relevé.

CUT [La sexualité, peu de chances pour que Geneviève en ait parlé à Xavier. Son père absent n'a pas dû en dire grand-chose non plus. Chez les Dupont de Ligonès certaines conversations restent muettes, inconscientes, hertziennes. Du sexe dans cette famille, il ne reste que les aventures du père. On le sait, il couche. Il brûlera pour ça. Il se consumera. La justice viendra en son temps et le temps n'est pas terrestre. Le père croque cette pomme à l'infini et à l'infini il sera expulsé du Paradis que tente d'atteindre Geneviève, prête à tous les sacrifices.

Je sais la sexualité affleurante des couples au bord de l'implosion. Ces pulsions qui rendent tout possible, la maîtresse de passage comme le retour en grâce de la femme délaissée. Je l'ai vécu, enfant. Nous sommes des milliers. Sans doute Xavier imaginait, comme nous, son père prenant d'autres femmes dans des positions plus ou moins suggestives. Durant ces années de collège et de lycée il parlera peu de son père. Comment dire la trahison et l'amour en même temps ? Pour lui, Bernard-Hubert Dupont de Ligonès est devenu un totem. Une figure païenne et sacrée, un ange noir qui aurait pu le sauver mais qui s'est enfui, laissant le couple fils-mère s'épanouir au-delà des espérances freudiennes.

« Mon père couche avec d'autres femmes et tout le temps. Je suis un garçon moi aussi, j'ai un sexe moi aussi. Que devrai-je en faire le moment venu ? »] À coup sûr, entre dix et quinze ans, Xavier découvre la masturbation. C'est toujours comme ça. Ce genre de plaisir peut être coupable, il n'en reste pas moins une drogue fulgurante et gratuite. Alors, seul dans les toilettes, tard dans son lit, enfermé dans la salle de bains ou coulé au fond de la baignoire, pourquoi s'en priver ? **DEL [C'est important.]** Se masturber fait advenir au monde. Fini l'enfance, on éjacule

et c'est bon. **REP [Louis-Marie | Pierre-Louis]**, un camarade de classe de mon école très catholique et très élitiste de Verneuil-sur-Seine, pratiquait ardemment. Parents croyants, vivant dans un château, **REP [Louis-Marie | Pierre-Louis]** était sale mais en chemise-bermuda toute l'année et une croix en bois **REP [clouée | vissée]** sur **REP [sa poitrine prépubère | la poitrine]**. Il parlait exclusivement de « bite », de « chatte », de « baiser », de « sucer », **REP [etc | enfin]**. Dans le même temps, il allait à Rome rencontrer le Pape. Il participait aux JMJ à Lyon, faisait sa confirmation, priait chaque jour et se masturbait copieusement dans les toilettes glaciales de notre école **ADD [Notre-Dame de Verneuil]**. Il a grandi et la religion a gagné sur l'onanisme. **REP [Il | Pierre-Louis]** a reproduit, il s'est reproduit. Il vit en Bretagne, dirige une petite biscuiterie locale, il aime les sports nautiques. Ils vont à la messe en famille. La masturbation n'est plus qu'un vieux souvenir qu'il ne racontera pas à ses enfants.

CUT [*La femme ne dispose pas de son corps, mais le mari. Pareillement le mari ne dispose pas de son corps mais la femme. Ne vous refusez pas l'un à l'autre, si ce n'est d'un commun accord, pour un temps, afin de vaquer à la prière ; et de nouveau soyez ensemble, de peur que Satan ne profite, pour vous tenter, de votre incontinence. (...)*]

Je dis toutefois aux célibataires et aux veuves qu'il leur est bon de demeurer comme moi. Mais s'ils ne peuvent se contenir, qu'ils se marient : mieux vaut se marier que de BRÛLER.]

Dans le miroir, Xavier jette un dernier regard à son sexe sous sa chemise. Des poils apparaissent çà et là. Il attrape un slip en coton blanc rangé dans une armoire à côté de ses tricotés de peau, blancs eux aussi. Il l'enfile. Fin de la tentation.

10. *Vernon Subutex 3, Virginie Despentes (LP10_VD / E10_VD)*

La Véro repasse le sac en papier kraft du plat de la main, jusqu'à pouvoir le plier soigneusement et le ranger au-dessus des autres. Elle n'entendra plus, dans son dos, la gueulante du vieux qui ne supportait pas de la voir porter tant d'attention aux piles d'emballages alors que tout le reste de l'appartement se barre en couilles. Ça le rendait dingue qu'elle soit capable d'oublier le linge dans la machine à laver jusqu'à ce qu'il moisisse mais que les sacs plastique et papier soient classés par taille, couleur et matériau dans le grand meuble du salon, qu'elle a vidé de toute la vaisselle parce qu'elle avait trop de sacs. Chacun ses manies. Le buffet marron est bourré d'emballages, maîtriser cet espace procure à la Véro un plaisir aussi intense qu'inexplicable. Il y a d'un côté les emballages à bulle, puis les papiers, les petits en pastique à côté des grands, et dans la dernière section, les très beaux sacs, **ADD [ceux]** qu'elle trouve dans la rue.

Ils ont acheté ce meuble ensemble, un jour qu'ils visitaient Emmaüs en banlieue parce qu'un mec **REP [qui | qu'il]** fréquentait leur bar y travaillait de temps à autre. C'était toute une expédition, aller chez Emmaüs, mais on y prenait l'apéro dans le jardin et ensuite ils étaient tellement beurrés qu'ils rentraient sans savoir comment ils avaient fait. C'était l'été. Ils n'étaient pas partis en vacances. Ils ne partaient jamais. Un coup de verdure, ça ne peut faire que du bien au moral, même si la Véro n'est pas très chlorophylle, dans l'ensemble. Le bahut coûtait dix euros, ils l'avaient acheté dans un état d'ébriété assez avancé pour être surpris qu'on le leur livre, quelques jours plus tard. Charles l'a toujours détesté. C'est vrai qu'il prend toute la place. Et qu'il n'a pas servi à grand-chose. Ils y ont d'abord entreposé des assiettes, et du courrier. Et, finalement, elle l'a réquisitionné pour ses sacs. Il est plein de tiroirs et d'étagères, parfait pour satisfaire à sa manie. Charles disait qu'elle savait très bien ce qu'elle faisait, le jour où elle l'a acheté, qu'elle avait tout manigancé. **ADD [et]** Peut-être avait-il raison : le cerveau des gens qui ont des objectifs irrationnels a plus de profondeur de champ que celui de ceux qui fonctionnent normalement, il a des coups d'avance, il voit loin. C'est pareil pour l'alcool. Même quand elle veut arrêter de boire, elle voit bien que son cerveau s'arrange pour la mettre dans des situations qui ne lui laissent aucune chance, et en général tout ça se produit à l'insu de son plein gré – c'est-à-dire qu'elle ne décide pas de boire, **ADD [mais]** elle se souvient qu'elle doit appeler ce vieil ami dans la détresse et **ADD [c'est]** une fois qu'elle est chez lui **[qu']**elle réalise que ce qu'elle est venue chercher, c'est une douzaine de pastis. Le cerveau des tarés est comme ça : il ruse avec la conscience, il arrange ses coups en loucedé, de telle façon qu'on puisse obtenir exactement ce qu'on voulait en prétendant qu'on pensait à autre chose.

Annexe 3. Paramètres retenus pour l'analyse prosodique (chapitre 5)

ProsoReport	Traduction	Description
Paramètres temporels		
Speech duration (s)	Temps de parole total (s)	Temps total de parole (excluant le premier et le dernier intervalle de pause)
Articulation dur (s)	Temps d'articulation (s)	Durée d'articulation (sans les pauses)
Articulation ratio (%)	Taux d'articulation (%)	Pourcentage de parole articulée sur le temps de parole total
Pause duration (s)	Temps de pause (s)	Durée des pauses (sauf la première et la dernière)
Pause ratio (%)	Taux de pause (%)	Pourcentage de pause sur le temps de parole total
Speech rate (syll/s)	Débit de parole (syll/s)	Vitesse (ou débit) de parole (incluant les pauses), en syllabes par seconde
Articulation rate (syll/s)	Débit d'articulation (syll/s)	Vitesse (ou débit) d'articulation (excluant les pauses), en syllabes par seconde
Speech segments (unités interpausales)		
Speech segment (n)	Speech segments (n)	Nombre de "speech segments" (unités séparées par les pauses)
Speech segment duration (s)	Durée moyenne (s)	Durée moyenne des speech segments en secondes
Speech segment length (syll)	Longueur moyenne (syll)	Durée moyenne des speech segments en nombre de syllabes
Paramètres mélodiques		
F0 mean (ST)	F0 moyenne (DT)	Moyenne de la fréquence fondamentale exprimée en demi-tons (calculée à partir de la moyenne de hauteur de chaque syllabe)
F0 dev (ST)	F0 : écart-type (DT)	Déviations standard de la moyenne de la fréquence fondamentale
F0 range (1>99,ST)	F0 : étendue (1>99 DT)	Étendue de la fréquence fondamentale (ou registre) exprimée en demi-tons pour les centiles 1-99 (on exclut le pourcent supérieur et le pourcent inférieur)
F0 narrow range (5>95,ST)	F0 : étendue (5>95 DT)	Étendue de la fréquence fondamentale (ou registre) exprimée en demi-tons pour les centiles 5-95 (on exclut les 5 pourcents supérieurs et les 5 pourcents inférieurs)
F0 high range (50>95,ST)	F0 : étendue (50>95 DT)	Étendue de la valeur supérieure du registre (entre les centiles 50 et 95) exprimée en demi-tons
F0 low range (5>50,ST)	F0 : étendue (5>50 DT)	Étendue de la valeur inférieure du registre (entre les centiles 5 et 50) exprimée en demi-tons
Static (%)	Syllabes statiques (%)	Pourcentage de syllabes avec un ton (ou contour) statique, plat
(nous complétons)	Syllabes dynamiques (%)	Pourcentage de syllabes avec un ton (ou contour) dynamique
Rising (%)	Syllabes montantes (%)	Pourcentage de syllabes avec un ton (ou contour) dynamique montant
Falling (%)	Syllabes descendantes (%)	Pourcentage de syllabes avec un ton (ou contour) dynamique descendant
Agitation (ST/s)	Agitation (DT/s)	Nombre de demi-tons parcourus en moyenne par seconde (en cumulant les mouvements dynamiques intra-syllabiques et les mouvements inter-syllabiques)

Annexe 4. Tableaux synthétiques des indicateurs retenus pour l'analyse prosodique, en mettant en vis-à-vis le corpus-LP et le corpus-LN par groupe de paramètres (temporels, unités interpausales, mélodiques)

1. Paramètres temporels dans le corpus-LP et dans le corpus-LN

C O R P U S - L P	Paramètres temporels		LP1_AB	LP2_BB	LP3_CA	LP4_ER	LP5_LL	LP6_LS	LP7_MB	LP8_PQ	LP9_SD	LP10_VD	
	Moyenne	Écart-type*											
	Temps de parole total (s)	167,98	21,85	138,83	164,38	208,43	156,43	196,89	154,34	170,70	143,84	173,93	172,06
	Temps d'articulation (s)	114,00	21,08	80,00	111,81	149,81	96,19	125,04	113,83	102,10	95,05	135,67	126,16
	Taux d'articulation (%)	67,4	6,8	57,6	68,0	71,9	61,5	63,5	73,8	59,8	66,1	78,0	73,3
	Temps de pause (s)	54,41	11,25	58,83	52,57	58,62	60,24	71,85	40,51	68,60	48,80	38,21	45,90
	Taux de pause (%)	32,7	6,8	42,4	32,0	28,1	38,5	36,5	26,2	40,2	33,9	22,0	26,7
	Débit de parole (syll/s)	3,5	0,63	2,5	3,8	4,3	3,3	3,2	4,0	3,2	2,8	4,2	4,1
	Débit d'articulation (syll/s)	5,2	0,56	4,3	5,6	6,0	5,4	5,1	5,4	5,3	4,2	5,3	5,5

C O R P U S - L N	Paramètres temporels		LN1_AB	LN2_BB	LN3_CA	LN4_ER	LN5_LL	LN6_LS	LN7_MB	LN8_PQ	LN9_SD	LN10_VD	
	Moyenne	Écart-type*											
	Temps de parole total (s)	152,13	39,46	90,86	161,65	233,43	131,56	147,70	140,78	153,17	111,06	185,67	165,43
	Temps d'articulation (s)	108,20	26,13	62,09	113,03	156,32	100,95	107,91	110,70	103,69	76,61	127,97	122,72
	Taux d'articulation (%)	71,3	4,0	68,3	69,9	67,0	76,7	73,1	78,6	67,7	69,0	68,9	74,2
	Temps de pause (s)	44	15,09	28,77	48,62	77,11	30,61	39,80	30,08	49,48	34,45	57,70	42,72
	Taux de pause (%)	28,7	4,0	31,7	30,1	33,0	23,3	26,9	21,4	32,3	31,0	31,1	25,8
	Débit de parole (syll/s)	4	0,36	3,6	3,9	4,1	4,3	4,3	4,3	3,5	3,7	3,8	4,4
	Débit d'articulation (syll/s)	5,6	0,31	5,3	5,6	6,1	5,7	5,9	5,5	5,1	5,3	5,5	5,9

2. Speech segments (unités interpausales) dans le corpus-LP et dans le corpus-LN

Speech segments (unités interpausales)		Moyenne	Écart-type*	LP1_AB	LP2_BB	LP3_CA	LP4_ER	LP5_LL	LP6_LS	LP7_MB	LP8_PQ	LP9_SD	LP10_YD
L	Speech segments (n)	68	19,9	48	55	113	72	79	59	86	52	56	64
P	Durée moyenne (s)	1,73	0,38	1,66	2,03	1,32	1,33	1,58	1,93	1,19	1,83	2,42	1,97
	Longueur moyenne (syll)	9,06	2,19	7,19	11,31	7,99	7,22	8,68	10,42	6,27	7,65	12,91	10,95
Speech segments (unités interpausales)		Moyenne	Écart-type*	LN1_AB	LN2_BB	LN3_CA	LN4_ER	LN5_LL	LN6_LS	LN7_MB	LN8_PQ	LN9_SD	LN10_YD
L	Speech segments (n)	70,7	27,5	45	83	137	60	60	46	66	58	92	60
N	Durée moyenne (s)	1,61	0,38	1,38	1,36	1,14	1,68	1,79	2,41	1,57	1,32	1,39	2,04
	Longueur moyenne (syll)	9,03	2,28	7,29	7,64	6,97	9,55	10,71	13,24	8,06	7,02	7,66	12,17

3. Paramètres mélodiques dans le corpus-LP et dans le corpus-LN

C O R P U S - L P	Paramètres mélodiques		Moyenne	Écart-type*	LP1_AB	LP2_BB	LP3_CA	LP4_ER	LP5_LL	LP6_LS	LP7_MB	LP8_PQ	LP9_SD	LP10_VD
	F0 moyenne (DT)	87,1	5,5	—	82,3	95	83,3	93,7	90,6	78,7	84,1	86,8	89,6	
F0 : écart-type (DT)	3,2	0,7	—	2,2	4,4	2,7	3,1	3,7	2,9	3,4	3,6	2,3		
F0 : étendue (1>99 DT)	15	3,4	—	11,1	17,4	12,2	19,2	17	13,3	18,4	16,3	10		
F0 : étendue (5>95 DT)	10,1	3,2	—	6,9	14,1	7,8	7,2	14,1	8,1	14,3	11,2	7,6		
F0 : étendue (50>95 DT)	4,8	2	—	5	8,5	4,4	3,8	1,9	4,4	3,4	7,4	4,3		
F0 : étendue (5>50 DT)	5,3	3,6	—	1,9	5,6	3,4	3,4	12,2	3,7	10,8	3,7	3,2		
Syllabes statiques (%)	92,5	4,1	—	92,3	95,9	96,9	91,5	95,3	90,6	84,4	96,1	89,3		
Syllabes dynamiques (%)	7,5	4,1	—	7,7	4,1	3,1	8,5	4,7	9,4	15,6	3,9	10,7		
Syllabes montantes (%)	2,8	1,2	—	3,7	1,3	1,5	3,6	3,7	2,8	4,5	1,4	2,3		
Syllabes descendantes (%)	4,8	3,4	—	4	2,8	1,5	4,9	1	6,7	11,1	2,5	8,4		
Agitation (DT/s)	7,5	1,4	—	8,9	5,5	7,8	7,7	7,1	9	7,5	5,1	8,9		

C O R P U S - L N	Paramètres mélodiques		Moyenne	Écart-type**	LN1_AB	LN2_BB	LN3_CA	LN4_ER	LN5_LL	LN6_LS	LN7_MB	LN8_PQ	LN9_SD	LN10_VD
	F0 moyenne (DT)	92,1	0,6	91,6	92	93,2	92	92,1	91,4	91,6	92,9	92,3	91,6	
F0 : écart-type (DT)	2,1	0,4	1,4	2	2,4	2	1,8	2,2	1,8	2,6	2,5	2,4		
F0 : étendue (1>99 DT)	13	4,6	5,9	8,6	9,4	12,2	9,2	16,8	15,2	14,4	20,2	17,8		
F0 : étendue (5>95 DT)	5,1	1,3	3,7	5,6	7,1	4,6	4,2	4,1	3,8	7,2	6	4,9		
F0 : étendue (50>95 DT)	3,2	0,9	2,2	3,8	4,1	2,9	2,5	2,5	2,4	4,6	4	3		
F0 : étendue (5>50 DT)	1,9	0,5	1,6	1,8	3	1,7	1,7	1,6	1,3	2,6	2	1,9		
Syllabes statiques (%)	97,4	1,1	96,9	97,2	97,7	96,9	98,9	98,2	97,2	95,3	97,2	98,9		
Syllabes dynamiques (%)	2,6	1,1	3,1	2,8	2,3	3,1	1,1	1,8	2,8	4,7	2,8	1,1		
Syllabes montantes (%)	1,7	0,9	2,4	2,5	0,8	2,1	0,5	0,8	2,3	3	2	0,8		
Syllabes descendantes (%)	0,8	0,5	0,6	0,3	1,5	1	0,6	1	0,6	1,7	0,9	0,3		
Agitation (DT/s)	5,3	0,6	5,1	6	5,9	5,5	4,6	4,6	4,5	5,6	5,8	5,6		

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial