

## **Diplôme de Master 2**

Domaine – sciences humaines et sociales

Mention – sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité – publication numérique

Mémoire de master 2 / Août 2022

## **Voir et écouter le livre. L'expérience de lecture d'un livre audio.**

**Autrice MARION BRAUD**

Sous la direction de Susan KOVACS  
Enseignant Chercheur – ENSSIB



## **Remerciements**

*La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes. Aussi, avant toute chose, je souhaiterais leur témoigner toute ma reconnaissance.*

*En premier lieu, je remercie vivement Madame Susan Kovacs, ma directrice de recherche, pour ses conseils avisés. Le temps qu'elle m'a consacré et les échanges que nous avons eus ont été d'une aide précieuse.*

*Mes pensées vont aussi à toute l'équipe enseignante du master PUN, et en particulier à Madame Valérie Larroche, responsable du master, pour l'accompagnement fourni à mes camarades et moi.*

*Je tiens également à adresser des remerciements particuliers à l'ensemble de ma promotion, sans qui ma deuxième année de master n'aurait pas été si réussie : Raghad Alzhouri, Caroline Blanc-Feracci, Emma Springard, Aemil Querre, Marthe Vertongen. L'atmosphère conviviale mais studieuse qui a régné entre nous a été un terreau fertile pour mes réflexions et l'élaboration de ce travail.*

*Enfin, ma gratitude va à mes proches qui m'ont apporté un soutien moral tout au long de l'année. Leurs encouragements ont grandement participé à l'achèvement de ce mémoire.*

**Résumé:** *Les discours actuels placent rarement l'audio-lecture du côté de la lecture, en l'associant plus facilement à une pratique d'écoute. Pourtant, l'importance du texte, mis en valeur par une voix acousmatique, rappelle sans aucun doute les pratiques ancestrales de la littérature en Europe. Aussi est-il intéressant de penser la manière d'envisager l'expérience de lecture d'un livre audio en tentant d'inscrire cette pratique culturelle dans un environnement culturel déjà défini. Pour cela, un ensemble de témoignages sera étudié, duquel quatre grandes thématiques peuvent déjà être présentées : l'interprétation qui a été faite du texte et l'influence qu'elle a sur l'audio-lecture ; la description du moment d'écoute ; la question de l'attention et de la concentration plus ou moins nécessaires ; et enfin, la notion d'apprentissage. Ce mémoire montrera donc en quoi l'hybridité du livre audio se retrouve dans l'expérience que chacune et chacun en a. L'intersensorialité qui lui est inhérente place la pratique de l'audio-lecture à l'intersection entre l'écoute de musique, le visionnage d'oeuvres audiovisuelles et la lecture de textes imprimés, faisant du livre audio un pont entre « voir » et « écouter ».*

*Descripteurs: livre audio, intermedialité, intersensorialité, sémiotique, adaptation, expérience, lecture*

**Abstract:** *In the current discourses, audiobook reading is hardly considered as reading, and more often linked to listening. However, the importance of the text, which is highlighted by an acousmatic voice, evokes undoubtedly the ancestral practices of literature in Europe. Thus, it is interesting to think how we may consider the audiobook reading experience among many other cultural practices. In order to do that, several feedbacks will be analyzed. Four topics may already be exposed : how the narrator's interpretation influences audiobook reading; when people are listening to an audiobook; to what extent concentration is necessary; and finally, to what degree readers have to learn how to listen to an audiobook. Consequently, this dissertation will show how the audiobook hybridity may be found in the audiobook reading experience. Its inherent intersensoriality positions the audiobook reading at the intersection of listening to music, watching movies and reading printed texts, making the audiobook a cultural bridge between « seeing » and « listening ».*

*Keywords: audiobook, intermediality, intersensoriality, semiotics, adaptation, experience, reading*

### **Droits d'auteurs**

Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons « Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 4.0 International ».

Pour voir une copie de cette licence, visitez <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



# Sommaire

<b>ÉCOUTER LE LIVRE : UNE MODALITÉ DE LECTURE ANCIENNE . . . . .</b>	<b>15</b>
La haute voix et l'écoute aux origines de la lecture . . . . .	15
La lecture dans l'Antiquité et au Moyen-Âge : une lecture à voix haute . . . . .	15
La découverte tardive de la lecture silencieuse . . . . .	16
Texte et oralité, intrinsèquement liés ? . . . . .	16
La dimension mémorielle de la lecture « écoutée » . . . . .	17
Le livre audio : une pratique culturelle plutôt ancienne qui gagne du succès . . . . .	19
Histoire du livre audio . . . . .	19
Le livre audio aujourd'hui . . . . .	21
Focus sur le livre audio numérique . . . . .	21
Une sémantique significative . . . . .	23
L'appareil médiatique : un paratexte ou hors-texte qui oriente la lecture . . . . .	23
Analyse terminologique du corpus médiatique constitué . . . . .	24
<b>LE LIVRE AUDIO : UNE LECTURE ACOUSMATIQUE . . . . .</b>	<b>25</b>
Voix et médiation . . . . .	25
Présentation du terrain et de la méthode . . . . .	25
La dimension auditive de la voix lectrice . . . . .	26
La dimension musicale de la voix lectrice . . . . .	26
La dimension interprétative de la voix lectrice . . . . .	26
La dimension médiatrice de la voix lectrice . . . . .	28
Une voix acousmatique . . . . .	30
La notion d'acousmatique . . . . .	30
La notion de lecture acousmatique . . . . .	30
Une lecture intime . . . . .	32
Une manière de créer plus d'immersion ? . . . . .	33
Le livre audio : à l'intersection entre le textuel et l'audiovisuel . . . . .	34
Le livre audio : un objet intermédiaire . . . . .	34
Un équilibre nécessaire . . . . .	35

<b>INTERSENSORIALITÉ DE LA LECTURE AUDIO</b> . . . . .	<b>39</b>
Définitions et concepts pour analyser l’intersensorialité . . . . .	39
Entendre et écouter : une lecture-audio attentive, présupposé essentiel . . . . .	39
Une conception phénoménologique . . . . .	41
Interroger l’intersensorialité . . . . .	42
Les sens sollicités dans l’écoute d’un livre audio . . . . .	43
La modalité matérielle . . . . .	43
La modalité sensorielle . . . . .	44
La modalité spatiotemporelle . . . . .	45
La modalité sémiotique . . . . .	47
L’importance de l’environnant . . . . .	48
Vivre et expérimenter le monde en s’en extrayant . . . . .	48
Situations d’écoute . . . . .	49
<b>CONCLUSION</b> . . . . .	<b>51</b>
<b>CORPUS DE TÉMOIGNAGES</b> . . . . .	<b>55</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> . . . . .	<b>57</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> . . . . .	<b>61</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> . . . . .	<b>63</b>





*Pa est assis sur un banc, près du feu, toujours à gauche, le dos contre le mur : c'est sa place favorite. Au-dessus de lui, il a posé une lampe, sur la poutre de la cheminée, de telle sorte que la lumière tombe juste sur le livre qu'il vient d'ouvrir sur ses genoux. Il sort de sa poche ses lunettes, qu'il n'utilise guère que dans ces occasions ou pour son travail de sculpteur ; il les juche sur son nez, les verres inclinés, nous jette un coup d'œil par-dessus la monture, puis ayant cherché sa page, il s'éclaircit la voix. Nous nous sommes installés autour de lui, un peu comme des acteurs qui, chaque soir, se prépareraient à jouer la même scène. [...] Il commence à lire, d'abord d'une voix sourde, mais peu à peu il s'échauffe, s'émeut : on sent qu'il vibre d'une passion intérieure. Pourtant il évite toute emphase, et sa seule main parfois esquisse un geste, souligne une phrase, accompagne le rythme des mots. Nous l'écoutons immobiles, retenant notre souffle.*

— JEAN JOUBERT, *Les Enfants de Noé*, PARIS, L'ÉCOLE DES LOISIRS, COLL. « MÉDIUM », 1987, p. 108.

*On devine dans la relation entre un lecteur et un livre quelque chose de sage et de profitable, mais on la trouve aussi dédaigneusement élitiste et exclusive, peut-être parce que l'image d'un individu pelotonné dans un coin, oublieux en apparence des grondements du monde, suggère une intimité impénétrable, un œil égoïste et une occupation singulière et cachottière.[...] ] L'ivoire, d'après Virgile, est le matériau dont est faite la Porte des Rêves Mensongers ; d'après Sainte-Beuve, c'est aussi le matériau de la tour du lecteur.*

— ALBERTO MANGUEL, *Une Histoire de la lecture*, ARLES, ACTES SUD, 1998, p. 37.

1992. Daniel Pennac publie aux éditions Gallimard son essai de littérature, *Comme un roman*, à la fois « hymne » et « désacralisation de la lecture »<sup>1</sup>. Mêlant fiction et propos théoriques, Pennac emploie un ton bien loin d'être académique pour inviter son lecteur à réfléchir à l'acte de lecture. Et pour cela, quoi de mieux que de lui rappeler les « droits imprescriptibles » qui lui sont conférés ? En effet, dans la quatrième partie de son ouvrage, Pennac dresse une liste en dix items dans laquelle il énonce les droits dont jouit un lecteur. Si nous ne les mentionnerons pas tous, deux points peuvent nous intéresser ici. D'abord, Pennac affirme que tout lecteur a « le droit de lire n'importe où » : dans les toilettes, sur le canapé, dans le bus, dans un parc... Même si l'image du lecteur confortablement installé dans son fauteuil, pelotonné dans une couverture, reste un scénario particulièrement présent dans l'imaginaire collectif, elle n'en reste pas moins qu'un exemple, une situation de lecture parmi tant d'autres. Ensuite, « le droit de lire à voix haute » est fondamental : que ce soit pour soi-même ou pour autrui, pour le plaisir d'entendre les mots, de mettre le rythme, de percevoir des intonations, la lecture à voix haute est une pratique imprescriptible. Deux droits qui se retrouvent particulièrement bien dans la lecture audio. Cette pratique de lecture, loin d'être totalement nouvelle, bien que l'arrivée massive des livres audio numériques puisse nous faire penser le contraire, semble intrinsèquement allier haute voix et situations mobiles. S'il paraît compliqué de lire à voix haute son roman préféré lorsque l'on est dans le train, on peut toujours l'entendre grâce aux dispositifs de baladodiffusion qui font désormais partie intégrante de nos pratiques culturelles, en particulier pour la musique.

Dès lors, nous pouvons poser la question suivante : doit-on dire « écouter » ou « lire » un livre audio ? Parce que l'acte de lecture est, dans l'imaginaire collectif, associé à la vue d'un texte écrit, l'expression « livre audio » paraît d'ores et déjà antinomique. Nous nous intéresserons donc dans ce mémoire à l'expérience de lecture d'un livre audio, et plus spécifiquement d'un roman audio adulte. Si la dimension définitionnelle qui s'appliquera ne concernera pas le livre audio, mais bien l'expérience elle-même, il est toutefois nécessaire de bien distinguer dès l'introduction les termes du sujet, pour ne pas créer de confusion par la suite.

Aussi, rappelons quelques définitions du livre audio. Le dictionnaire Larousse explique que c'est un « livre ou texte enregistré sur un support numérique (disque compact, fichier à télécharger) afin de pouvoir être écouté ». Cette définition est plus largement développée dans un rescrit fiscal de 2009, qui décrit les livres audio comme des « ouvrages dont la lecture à haute voix a été enregistrée sur un disque compact, un cédérom ou tout autre support physique similaire et dont le contenu reproduit, pour l'essentiel, la même information textuelle que celle contenue dans les livres imprimés ». Ces deux définitions, qui prennent pour axe à la fois la dimension sonore et l'enregistrement sur un support, sont résumées par Julie Gatineau, qui, dans son mémoire de conservateur de bibliothèque, « Le livre audio : quel destin pour un objet hybride en bibliothèque », terminé en 2015, décrit le livre audio ainsi : « texte dont la lecture à haute voix a été enregistrée »<sup>2</sup>.

---

1. *Comme un roman*.

2. GATINEAU, « Le livre audio : quel destin pour un objet hybride en bibliothèque ».

Ces définitions nous permettent déjà d'évacuer de notre périmètre le podcast. Bien que certaines bénéficient parfois d'un script, ces émissions de radio — rediffusées ou nativement pensées pour une publication sur les plateformes de streaming — ne se fondent pas sur un ouvrage qu'un comédien va lire.

Nous distinguerons aussi livre audio et captation de lecture à voix haute. Si tous deux sont pensés pour être écoutés par un public, le contexte n'est pas le même. Le premier est réalisé — et nous parlons bien ici des livres audio réalisés par des maisons d'édition professionnelles et pas ceux enregistrés par des particuliers ou des associations — en studio, dans le but de créer une œuvre écoutée après son enregistrement. À l'inverse, la deuxième est réalisée alors même qu'une audience est déjà présente. Avant de lire pour un public qui écoutera le fichier numérique, le comédien lit avant tout pour une audience physiquement présente, qu'il voit réellement. De fait, la démarche et les circonstances ne sont pas les mêmes, ce qui peut avoir une incidence sur la qualité de l'enregistrement.

Enfin, nous évacuerons aussi les feuillets radiophoniques, diffusés par exemple sur la chaîne France Culture. D'une part, ils sont parfois conçus pour la radio et n'existent pas par ailleurs ; d'autre part, ils ne sont pas pensés pour être un objet à part entière. Ils s'inscrivent dans un flux radiophonique et, même si les génériques et les annonces des présentateurs permettent de distinguer les différentes émissions, un auditeur n'aura pas la même démarche. Tandis que pour le livre audio, il achètera ou empruntera le livre en entier, et l'écouterà depuis le début, l'auditeur écoutera le feuilleton radio en allumant son poste, et pourra arriver en plein milieu de la narration.

Pour résumer, notre champ d'étude sera donc le suivant : le roman audio pour adulte produit par des maisons d'édition professionnelles et conçu dès le départ pour être enregistré sur un support. Nous ne parlerons pas des livres audio adaptés, conçus pour les personnes touchées par un handicap. En effet, il est reconnu que la plasticité du cerveau entraîne l'adaptation des sens ; aussi, l'ouïe des personnes souffrant de déficience visuelle est souvent plus développée que celle du grand public qui bénéficie d'une meilleure acuité de l'œil. De fait, l'écoute ne sera pas la même et les expériences seront fondamentalement différentes.

Avant de rentrer plus précisément dans notre sujet, et à la suite des distinctions conceptuelles susmentionnées, nous ferons également un point sur l'utilisation des termes relatif à notre objet d'étude. Effectivement, le livre audio étant un « objet hybride »<sup>3</sup>, le vocabulaire peut parfois entraîner des quiproquos. Par exemple, le lecteur peut à la fois désigner la personne qui lit le texte à voix haute et qui a été enregistrée et celle qui écoute le livre audio. Dans son mémoire, Julie Gatineau emploie les termes « lecteur » et « audio-lecteur » pour les distinguer. Je me placerai dans son sillage, en ajoutant quelques précisions. La personne lisant le texte enregistré à voix haute sera ainsi désignée sous l'expression « lecteur-narrateur » dont on entendra la « voix lectrice ». On remarquera dès à présent qu'il est différent du narrateur du récit, qui appartient à la diégèse (ou plus précisément à tous les niveaux diégétiques qui peuvent exister en narratologie). Il est important de bien faire cette distinction terminologique, puisque nous ne nous intéresserons pas à

---

3. GATINEAU, « Le livre audio : quel destin pour un objet hybride en bibliothèque ».

la narration appartenant au récit. La personne écoutant le livre audio sera désignée, au choix, comme « l'audio-lecteur », à la manière de Julie Gattineau, ou encore comme le « lecteur-écoutant » ou « lecteur-auditeur ».

Ces considérations terminologiques ayant été achevées, intéressons-nous désormais au sujet qui est le nôtre. À partir des définitions présentées, nous pouvons affirmer la chose suivante : le livre audio est cet objet qui fait d'un texte écrit une forme orale. Devenu sonore, le texte n'est pas appréhendé par le lecteur de la même manière que s'il le lisait sur un texte imprimé. Aussi, mon mémoire se concentrera sur l'expérience d'un roman audio adulte, en interrogeant particulièrement l'intersensorialité qu'elle induit. En s'appuyant sur les thèses de Iben Have et Birgitte Stougaard Pedersen, dans *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*, la dimension phénoménologique propre à la lecture d'un livre audio sera interrogée et mise en relation avec la lecture d'un livre papier. Car, si l'on considère que la lecture est une expérience sensorielle, quel que soit le support choisi, voire intersensorielle, c'est-à-dire faisant appel à plusieurs sens, alors nous pouvons nous demander dans quelle mesure articuler lecture papier et lecture audio serait possible. Cependant, parce que lecture papier et lecture audio ne font pas, en premier lieu, appel au même sens — l'une sollicitant la vue, l'autre l'ouïe —, il semble évident que l'expérience n'est pas identique. Dès lors, dans quelle mesure s'est déplacée la sensorialité de notre expérience de lecture, entre papier et audio ?

Le livre audio est assez peu étudié dans la recherche française, raison pour laquelle la source principale sur laquelle je m'appuierai est une publication en anglais, dirigée par des chercheurs danois. On remarque d'ailleurs que le livre audio est essentiellement traité par le milieu professionnel : maisons d'édition, syndicats, observatoires... Le SNE et le CNL proposent par exemple des enquêtes sur les pratiques culturelles des français, notamment en matière de lecture audio. À l'inverse, le milieu de la recherche française s'est très peu emparé du sujet. Si les ouvrages sur la lecture numérique traitent parfois du livre audio, cela reste très marginal et succinct, et ce n'est pas systématique. Ainsi, le titre *La lecture numérique*, coordonné par Claire Bélisle et préfacé par Bertrand Legendre, n'aborde pas la question, malgré l'expression « lecture numérique » dans laquelle peut être comprise la lecture audio. C'est également le cas dans l'ouvrage *Ce que le numérique fait aux livres*, rédigé par Bertrand Legendre. Étonnamment, la sociologie de la lecture fait pourtant la part belle à la lecture à haute voix et aux conteurs et conteuses. Plusieurs titres peuvent être cités, tels que les deux ouvrages portant le même nom, *Sociologie de la lecture*, publiés respectivement par Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré chez Repères en 2007 et Claude Poissenot chez Armand Colin en 2019, ou encore l'ouvrage *La lecture à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la "lecture oralisée"* de Georges Jean. Ce constat interroge : la lecture audio est-elle considérée comme une branche trop infime de la lecture ? Peut-être est-elle même considérée comme une pratique différente de la lecture, raison pour laquelle elle ne serait pas associée à la lecture numérique.

De fait, nous ne nous limiterons pas à des travaux portant uniquement sur les livres audio en tant qu'objet de recherche. En effet, l'hybridité de l'objet nous permet de toucher à plusieurs champs disciplinaires. Nous veillerons toutefois à bien préciser dans quel champ nous nous situons au fur et à mesure de nos réflexions. Étant donné la prégnance du son et de l'ouïe dans la lecture audio, il pouvait alors sembler assez naturel de se tourner

vers la sociologie de la musique, ou plus généralement vers la sociologie de la culture et des pratiques culturelles. Comme l'explique Cécile Rabot dans son article « Ce que le numérique fait à la lecture », publié en 2020 dans la revue *Biens symboliques / Symbolic Goods*, « le numérique a engendré de profonds bouleversements des industries culturelles et de certaines pratiques culturelles, notamment audiovisuelles. Le cinéma et la musique ont dans leur ensemble, de leur production à leur distribution et à leur consommation, été marqués par ce que d'aucuns qualifient de “numérimorphose”<sup>4</sup> : les plateformes jouent aujourd'hui un rôle incontournable et le streaming révolutionne les modes d'accès au son et à l'image, musique, radio, films, séries ou vidéos »<sup>5</sup>. En d'autres termes, l'audiovisuel a pris une place prépondérante dans les pratiques culturelles des individus, reconfigurant de fait les pratiques plus traditionnelles, comme celle de la lecture peut être qualifiée. Aussi, emprunter un vocabulaire employé par le monde de la musique et de l'audiovisuel en général peut être une manière pertinente de présenter l'expérience de lecture d'un roman audio.

De là, nous interrogerons la configuration de la lecture audio, qui, selon notre pré-supposé principal susmentionné, est une expérience intersensorielle qui ne prend pas uniquement en compte la relation texte/lecteur mais laisse également une place importante à l'environnement du lecteur audio. Dès lors, notre problématique recouvre plusieurs enjeux auxquels nous tenterons d'apporter une réponse : en quoi l'écoute d'un roman audio s'inscrit-elle dans une tradition de lecture qui a toujours laissé une certaine place à l'oralité ? En effet, comme nous le verrons dans notre première partie, la lecture à haute voix est une pratique ancestrale ; aussi essaierons-nous de tisser un lien entre histoire du livre et situation actuelle pour comprendre quelles sont les pratiques du roman audio et dans quel contexte celles-ci s'inscrivent.

C'est cette réflexion sur les pratiques anciennes qui nous conduira à notre deuxième partie. En nous appuyant sur un vocabulaire propre à la musique et à l'univers sonore, nous nous pencherons plus attentivement sur la voix du lecteur-narrateur et sur la manière dont elle influe sur l'expérience du lecteur-auditeur. C'est par elle que ce dernier prend contact avec l'œuvre textuelle, et joue de fait un rôle fondamental. Nous nous poserons même la question suivante : ne pourrait-on pas dire de cette écoute qu'elle est une lecture acousmatique ?

Enfin, nous examinerons le concept proposé par Iben Have et Birgitte Stougaard Pedersen, à savoir la notion d'*intersensoriality*. Comment envisager l'intersensorialité de l'expérience ? Que désigne-t-elle vraiment et comment construit-elle une expérience unique pour chaque lecteur ? Nous verrons quels sens sont concernés par la lecture audio, et quel rôle peut jouer l'environnement dans l'expérience de chacun.

---

4. GRANJON et COMBES, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale ».

5. RABOT, « Ce que le numérique fait à la lecture ».



# ÉCOUTER LE LIVRE : UNE MODALITÉ DE LECTURE ANCIENNE

---

## La haute voix et l'écoute aux origines de la lecture

### La lecture dans l'Antiquité et au Moyen-Âge : une lecture à voix haute

Si le livre audio numérique, que l'on peut télécharger sur son smartphone, est un objet récent, l'écoute d'un récit est une pratique ancestrale, qui remonte à l'Antiquité. Nombreux sont les chercheurs en histoire du livre qui ont étudié la relation entre oral et écrit aux origines de la lecture. Parmi eux, Christian Vandendorpe, qui, dans son ouvrage *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, consacre tout son premier chapitre à la dimension orale de la lecture. Comme il l'explique, c'est d'abord par l'écoute que l'on rencontrait le texte, le récit : « L'expérience littéraire et le rapport au langage sont longtemps passés par l'oreille, qui est aussi notre première voie d'accès au langage. Pendant des millénaires, c'est oralement que conteurs, aèdes et troubadours ont fait leurs récitals devant des publics venus les écouter. De ce fonds d'oralité première, la littérature ne se délivrera que tardivement, et peut-être jamais totalement ». Monique Dixsaut, philosophe française qui s'intéresse en particulier à l'Antiquité, va même plus loin. Dans une note du *Phédon*, elle déclare : « Dans l'Antiquité un livre était plus fait pour être "écouté" par un auditoire que "lu" en privé »<sup>6</sup>. Le récit — nous ne parlons pas encore de roman à cette époque — était avant tout oralisé, et la récitation qu'en faisaient les aèdes a longtemps été leur unique voie d'accès. Cette pratique a perduré au Moyen-Âge : pensons aux troubadours, trouvères et ménestrels, qui allaient de château en château, souvent accompagnés de leurs instruments. Les termes eux-mêmes sont intéressants : en langue d'oc, le *trobar* était celui qui composait la *canso* ; en langue d'oïl, le *trover* celui qui composait la *chançon*. Ainsi, ils n'étaient pas seulement des conteurs, ils étaient ceux qui trouvaient et le texte et la mélodie. Le récit était mis en musique, et la performance dépassait la simple lecture à voix haute.

Ces usages, étudiés par les historiens, et en particulier les historiens du livre et des pratiques culturelles, ont aussi été un objet de recherche parmi les théoriciens de la littérature. Les scènes de lecture abondent dans les œuvres littéraires, et ce, quels que soient les genres, faisant naître des réflexions sur la représentation de la lecture, appelée alors « méta-lecture ». Si là n'est pas notre propos, nous pouvons néanmoins relever un exemple parlant, dans l'œuvre de celui qui est considéré comme le premier romancier moderne : Chrétien de Troyes. Dans *Yvain ou le chevalier au Lion*, le personnage éponyme assiste à une scène de lecture familiale d'une jeune fille pour son père. Aussi, l'on voit bien que même le roman médiéval se prêtait volontiers à la lecture à haute voix pour un auditoire.

---

6. PLATON, *Phédon*.

## La découverte tardive de la lecture silencieuse

Outre la dimension déclamative, lire, même pour soi, a longtemps consisté à prononcer des mots à voix haute. En effet, la lecture silencieuse, que l'on pratique désormais la majeure partie du temps, a été découverte et pratiquée tardivement en Europe. Un exemple classique mais significatif est l'étonnement de Saint Augustin qui, au IV<sup>e</sup> siècle, voit Ambroise de Milan lire en silence. Il évoque cet événement dans ses *Confessions* :

Quand il [Ambroise de Milan] lisait, ses yeux couraient les pages dont son esprit perceait le sens ; sa voix et sa langue se reposaient. Souvent en franchissant le seuil de sa porte, dont l'accès n'était jamais défendu, où l'on entrait sans être annoncé, je le trouvais lisant tout bas et jamais autrement. Je m'asseyais, et après être demeuré dans un long silence (qui eût osé troubler une attention si profonde ?) je me retirais, présumant qu'il lui serait importun d'être interrompu dans ces rapides instants, permis au délassement de son esprit fatigué du tumulte de tant d'affaires. Peut-être évitait-il une lecture à haute voix, de peur d'être surpris par un auditeur attentif en quelque passage obscur ou difficile, qui le contraignit à dépenser en éclaircissement ou en dispute, le temps destiné aux ouvrages dont il s'était proposé l'examen ; et puis, la nécessité de ménager sa voix qui se brisait aisément, pouvait être encore une juste raison de lecture muette. Enfin, quelle que fût l'intention de cette habitude, elle ne pouvait être que bonne en un tel homme<sup>7</sup>.

Cette anecdote ne marque que le début de la lecture silencieuse en Europe ; et bien que la datation de cet usage soit parfois le fruit de désaccords chez les historiens, il convient de dire qu'elle a tout de même mis très longtemps avant d'être pleinement intégrée dans les pratiques. Olivier Rampnoux, Géraldine Cohen et Cyril Béchemin, dans leur article « Le livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception » publié dans la *Revue de l'Enssib* en 2016, expliquent ainsi que c'est seulement au XII<sup>e</sup> siècle que se développe la lecture silencieuse et même alors, la lecture gardait « l'empreinte auditive des mots »<sup>8</sup> puisque l'on prononçait, même silencieusement, en bougeant les lèvres, les mots que l'on déchiffrait.

## Texte et oralité, intrinsèquement liés ?

Et si ce n'est pas le sujet qui nous préoccupe ici, nous pouvons rappeler un débat controversé, qui agite régulièrement les théoriciens de la littérature, et qui montre combien l'oralité est liée à l'écrit : la littérature est-elle faite pour être lue en silence ou à voix haute ? Par cette question, l'on voit l'importance du son et de la sonorité qui lui est conférée, notamment par les auteurs eux-mêmes. Flaubert était ainsi connu pour réciter ses textes à voix haute lorsqu'il écrivait. Il aimait à dire : « Je ne sais qu'une phrase est bonne qu'après l'avoir fait passer par mon gueuloir ». Guy de Maupassant disait à son propos : « Il écoutait le rythme de sa prose, s'arrêtait pour saisir une sonorité fuyante, combinait les tons, éloignait les assonances, disposait les virgules avec consciences comme les haltes d'un long chemin »<sup>9</sup>. Et bien que ce travail de l'oreille soit dans cet exemple appliqué à

7. HIPHONE, « Chapitre III : Occupations de Saint Ambroise ».

8. RAMPNOUX, COHEN et BÉCHEMIN, « Le livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception ».

9. PETIT, *Flaubert et l'épreuve du "gueuloir"*.

l'écriture et donc au travail créatif, différent du travail d'écoute que peut faire l'auditeur, il n'en enlève néanmoins pas l'importance de l'oralité dans le rapport du lecteur au texte et à la lecture. Si Flaubert reconnaît l'importance de la sonorité de son style, c'est bien que le roman peut être entendu, oralisé, et n'existe pas uniquement dans une lecture personnelle et silencieuse.

Cette relation entre texte et oreille semble tellement importante qu'elle perdure encore aujourd'hui, malgré l'alphabétisation massive de la population française au XIX<sup>e</sup> siècle, poussée par une série de lois, telle que la loi Guizot de 1833, la loi Falloux de 1850 ou la loi Ferry de 1881. Effectivement, en partant de récits d'expériences individuelles, on voit combien la lecture à voix haute reste une pratique culturelle importante. Le premier exemple que je prendrai sera issu de la littérature ; puis cela nous conduira à nous appuyer sur des recherches et analyses sociologiques desquelles nous pourrions tirer nos autres exemples.

### **La dimension mémorielle de la lecture « écoutée »**

Pour commencer, un passage de l'autobiographie *Les Mots* de Sartre est révélateur. Selon lui, son goût de la lecture et son plaisir de lire ont été « suscités et produits par une “voix lectrice” ». Il fait alors le récit de sa mère lui faisant la lecture :

C'est le livre qui parlait. Des phrases en sortaient qui me faisaient peur : c'étaient de vrais mille-pattes, elles grouillaient de syllabes et de lettres, étiraient leurs diphtongues, faisaient vibrer les doubles consonnes ; chantantes, nasales, coupées de pauses et de soupirs, riches en mots inconnus, elles s'enchaînaient d'elles-mêmes<sup>10</sup>.

Outre le plaisir de lire une prose poétique, cet exemple est surtout riche de termes appartenant au champ lexical du son et décrivant les phrases lues par la mère. Aussi, à l'expérience littéraire semble se mêler l'expérience sonore.

Pour revenir à des sources scientifiques, des études sociologiques se sont intéressées au lien entre haute voix et lecture pour en venir à la conclusion que toutes deux sont bien souvent à l'origine de notre approche au livre. Claude Poissenot, dans *Sociologie de la lecture*, cite — entre autres — une femme de 52 ans qu'il a interrogée et qui évoque la jeunesse de ses enfants : « j'ai beaucoup lu pour eux, des contes, des livres d'enfants ». L'ensemble des exemples qu'il prend le conduit à dire que par la lecture à haute voix, la « lecture [est] rendue vivante et transmise »<sup>11</sup>. De la même manière, Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré, dans un ouvrage du même nom, déclarent que « C'est par la voix de la mère que le jeune enfant se familiarise avec la lecture du livre »<sup>12</sup>.

---

10. SARTRE, *Les Mots*.

11. POISSENOT, *Sociologie de la lecture*.

12. HORELLOU-LAFARGE et SEGRÉ, *Sociologie de la lecture*.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIGURE 1 – Cassatt, Mary (1844-1926). Graveur. [Mrs Cassatt faisant la lecture à ses petits-enfants] : [estampe] ([Autre état que celui décrit par Breeskin]) / M. C. [Mary Cassatt]. 1883.

Partant des exemples littéraires tout comme des enquêtes sociologiques sur le terrain, l'on note combien ce *topos* est récurrent dans les retours d'expérience. Le son est une part fondamentale de la lecture, et le livre audio semble en être l'incarnation. Le récit prend chair par la voix du lecteur-narrateur, il semble gagner en texture, prend vie.

## Le livre audio : une pratique culturelle plutôt ancienne qui gagne du succès

Maintenant que nous avons rapidement traité de la place de la lecture à voix haute dans les pratiques culturelles, intéressons-nous plus précisément au livre audio.

### Histoire du livre audio

La contextualisation historique proposée ici est le fruit d'une analyse comparative de l'article « Le livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception »<sup>13</sup>, du mémoire de Julie Gatineau<sup>14</sup> et de la page Wikipédia « Livre audio »<sup>15</sup>, très bien documentée et sourcée.

Comme plusieurs auteurs le rappellent, l'idée du livre audio est vieille, même si les moyens technologiques dont les sociétés disposaient n'ont pas permis de le créer immédiatement. Effectivement, Cyrano de Bergerac rêvait déjà en 1665 du livre audio : « C'est un livre à la vérité, mais c'est un livre miraculeux qui n'a ni feuillets ni caractères ; enfin, c'est un livre où, pour apprendre, les yeux sont inutiles ; on n'a besoin que d'oreilles »<sup>16</sup>.

Malgré cette idée que d'aucuns qualifierait de visionnaire, c'est presque trois siècles plus tard, en 1932 plus exactement, que le livre audio est créé. Pour rappel, les premiers enregistrements de musique et de langue parlée datent de 1877, année à laquelle Thomas Edison invente le phonographe. La visée qu'Edison lui prête — il l'imagine déjà être utilisé pour des « livres phonographiques » à destination des personnes aveugles — correspond à la première visée des livres audio de 1932. En effet, financés par un programme du Congrès américain, ils sont à l'origine conçus pour les malvoyants ; ils se développent ensuite dans les années 1950, « grâce à un nouveau marché, celui des contes pour enfants »<sup>17</sup>. En France, c'est d'ailleurs pour la jeunesse que sont produits les premiers livres audio, le plus connu étant *Pierre et le loup* en 1956, production à la frontière entre livre audio et œuvre musicale, lu par Gérard Philippe, accompagné par l'Orchestre Symphonique de l'URSS et produit par le Chant du Monde.

Après un déclin durant les années 1960 et 1980, l'apparition du walkman a entraîné le redéveloppement du livre audio. À la manière de l'entreprise américaine Books on Tape (parfois abrégée sous l'acronyme BoT), qui a été la première à « créer exclusivement des enregistrements intégraux de livres sur cassette »<sup>18</sup>, la première collection de livres audio

---

13. RAMPNOUX, COHEN et BÉCHEMIN, « Le livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception ».

14. GATINEAU, « Le livre audio : quel destin pour un objet hybride en bibliothèque ».

15. *Livre audio*.

16. BERGERAC, *Histoire comique des États et Empire de la Lune*.

17. RAMPNOUX, COHEN et BÉCHEMIN, « Le livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception ».

18. *Livre audio*.



FIGURE 2 – *The phonograph at home reading out a novel.* From "The Papa of the Phonograph," Daily Graphic (New York), April 2, 1878, 1 (The Western Reserve Historical Society, Cleveland, Ohio).

pour adultes est apparue en 1980 en France, sous l'égide d'Antoinette Fouque, présidente des Éditions des Femmes. La collection, d'abord intitulée « Écrire, Entendre » a par la suite été renommée la « Bibliothèque des Voix ».

Pendant longtemps, le support privilégié a été la cassette audio, même si les disques vinyles accueillent parfois des livres. Quand le CD est apparu, les livres audio se sont d'autant plus développés auprès du grand public. Plusieurs exemples peuvent être cités pour montrer cet essor. À la fin de l'année 1986, une librairie spécialisée dans le livre audio, nommée Mots et Merveilles, ouvre ses portes à Paris. Elle compte près de 10 000 titres, pour tous les âges (enfants et adultes). Par ailleurs, les deux années suivantes sont aussi relativement florissantes pour le livre audio, puisqu'une douzaine d'éditeurs de livres-cassettes voient le jour entre 1987 et 1989. Néanmoins, les collections restent essentiellement tournées vers la jeunesse, et si plusieurs maisons d'éditions indépendantes émergent, le livre audio pour adulte reste encore un objet culturel plutôt confidentiel. Autrement dit, leur production est restée très faible au début des années 2000 en France : avant l'apparition des formats permettant la compression de données, les livres audio nécessitaient beaucoup de disques. Aussi, l'arrivée du format mp3 et la diffusion des appa-

reils mobiles capables de lire les formats audio a relancé le marché. En 2004, Gallimard lance sa collection Écoutez Lire, puis en 2007-2008, Hachette, Albin Michel et France Loisirs lancent Audiolib.

## Le livre audio aujourd'hui

Aujourd'hui, le livre audio connaît de plus en plus d'adeptes comme le révèle l'étude « Les français et le livre audio », opérée par le CNL et le SNE en 2017. Une enquête encore plus récente, publiée début 2022 par la SOFIA, le SNE et la SGDL, et intitulée « 12<sup>e</sup> baromètre sur les usages des livres numériques / audio »<sup>19</sup> le montre également. Comme précisé dans le descriptif, l'enquête a été menée par Médiamétrie entre le 10 et le 14 janvier 2022 pour l'étude du cadrage puis entre le 20 janvier et le 4 février pour l'étude approfondie de l'attente des lecteurs et de leurs comportements. Les chiffres indiquent que le nombre d'utilisateurs de livres audio numériques progresse de manière constante depuis plusieurs années, leur nombre augmentant de 800 000 personnes en 2021 : on compte désormais 6,6 millions d'auditeurs de livres audio numériques et 7,9 millions d'auditeurs de livres audio physiques. De ces chiffres, comparés aux précédents, s'est dressé un constat : le livre audio physique recule en faveur du livre audio numérique. Il est explicitement écrit dans l'enquête : « Le fait que seuls 52 % (-5 points) des auditeurs de livres audio physiques en aient écouté un il y a moins d'un an, traduit vraisemblablement le début d'un véritable basculement du livre audio physique au profit du livre audio numérique ». À ce pourcentage s'ajoute le suivant : 41% des auditeurs de livres audio numériques en écoutent une fois par semaine ou par mois (+ 7 points). Cela indique l'inscription de cet objet dans les pratiques culturelles des français, devenant de plus en plus plébiscité. L'étude conclut de la sorte : le smartphone « est l'équipement le plus utilisé mais aussi préféré pour la lecture de livres numériques et l'écoute de livres audio numériques (+ 8 points) ».

Outre ces chiffres, on voit aussi le succès de ce mode de lecture par l'actualité qui l'accompagne. Par exemple, a été lancée en 2019 la première édition du Festival Vox, mettant à l'honneur le livre audio et la lecture à voix haute. Depuis, plusieurs éditions ont eu lieu et des rediffusions des multiples interventions ont été mises en ligne sur leur site.

## Focus sur le livre audio numérique

Étant donné les études récentes concernant le livre audio présentées ci-dessus, ma réflexion sur l'expérience de lecture se portera plus précisément sur les livres audio numériques et écartera les livres audio physiques.

À cette raison s'ajoute aussi un biais, proche de l'échantillonnage de convenance. Pour des questions pratiques, il est désormais plus compliqué d'écouter des livres audio physiques. En effet, si je pouvais emprunter des livres audio enregistrés sur un support CD à la médiathèque, je ne disposais pas des matériels d'écoute de CD. Les ordinateurs ne comprennent plus systématiquement de lecteurs CD, je ne possède pas de chaîne Hi-fi, et je ne prends pas assez régulièrement la voiture pour accéder facilement à un lecteur de disques.

19. VINCENT, « Les Français et les livres audio - Pour le SNE ».

Cela me paraît d'ailleurs intéressant de m'attarder un instant sur ce fait : la montée en puissance des livres audio numériques face au recul du livre audio physique peut s'expliquer en partie par les technologies utilisées au quotidien. Le streaming (musical mais aussi audiovisuel) étant devenu une habitude très forte, lire son livre audio sur son smartphone s'inscrit dans sa continuité. En cela, et comme nous le suggérerons par la suite, l'écoute d'un roman audio numérique est une pratique culturelle qui se rapproche d'une des manières actuelles d'écouter de la musique.

## Une sémantique significative

Nous finirons cette première partie sur une étude sémantique. Une expérience n'est et ne peut pas être prise de manière absolue : toute expérience s'inscrit dans un environnement, dans un écosystème. Aussi le cadre médiatique a son importance puisqu'il oriente d'une certaine manière l'appréhension que l'on a d'un objet.

### L'appareil médiatique : un paratexte ou hors-texte qui oriente la lecture

Pour rester dans le monde du livre, voici une analogie qui pourrait expliquer son importance : l'appareil médiatique pourrait être envisagé comme un paratexte ou un hors-texte.

Cette notion, d'abord issue de la littérature, a été réutilisée par les analyses du livre en contexte numérique. Gérard Genette, dans son essai *Palimpsestes. La littérature au second degré*, définit le paratexte comme l'un des cinq grands types de transtextualité, autrement dit « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte ». À propos de la paratextualité, il écrit que c'est un « ensemble de pratiques et de discours » qui permet de « rendre présent [le texte] pour assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre ». En d'autres termes, la paratextualité désigne « tout ce qui est périphérique au corps d'un énoncé »<sup>20</sup>. Conséquemment, « la théorie paratextuelle entretient un lien étroit avec les théories de la réception et de la lecture en ce que le paratexte participe en premier plan à la constitution d'un horizon d'attente sur lequel se fondera ultérieurement l'interprétation du texte »<sup>21</sup>. Elle a un rôle d'indice et crée en partie les dispositions dans lesquelles se situe le lecteur quand il aborde le récit. Selon Genette, le paratexte serait même une « zone de transaction » dans laquelle les préoccupations commerciales occuperaient une place prépondérante, « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public ». Le théoricien applique cette notion à la diégèse d'un texte, comme il le développe notamment dans son ouvrage *Seuils* ; les réflexions de Marcelo Vitali-Rosati, qui étend la notion au numérique, me paraissent alors particulièrement judicieuses ici. Comme il l'explique dans son article « Paratexte Numérique : la fin de la distinction entre réalité et fiction ? », le paratexte est « relativement facile à identifier lorsqu'il est question de publication sur papier »<sup>22</sup>. En revanche, « cela se complexifie lorsqu'il est question du paratexte sur le Web »<sup>23</sup>. Il affirme : « le paratexte devient donc environnement, notre environnement [...] il n'y a donc plus — ou presque plus — de hors-texte ». Dès lors, ce brouillage des frontières entre paratexte et hors-texte peut nous conduire à une analogie. Tout comme le paratexte prépare l'expérience de lecture, contribuant à la formation d'un « pacte de lecture », les corpus de marketing ou les corpus journalistiques offrent des formes de médiation. Ils orientent et influencent les lecteurs, et créent un nouveau vocabulaire d'appréciation pour juger et désigner les objets.

---

20. *Paratexte*.

21. *Paratexte*.

22. *Paratexte*.

23. *Paratexte*.

## Analyse terminologique du corpus médiatique constitué

En d'autres termes, les discours permettent toujours déjà de donner un aperçu de ce qu'est une chose ; raison pour laquelle il me paraissait déjà essentiel de faire une analyse sémantique d'un corpus médiatique. Ici, le terme « média » est compris comme une « organisation sociale de diffusion culturelle », comme l'a défini Guillaume Soulez dans « Dispositif, médium, média. Pour une analyse scalaire du "cinéma éclaté" avec Pierre Schaeffer ». Mon corpus est constitué d'articles journalistiques, de communications des maisons d'édition, ou encore de posts de blog. Plusieurs points peuvent être soulignés. Le terme « lecteurs » est très peu employé pour désigner les audio-lecteurs, au profit de termes comme « utilisateurs » ou « auditeurs ». Sur la même actualité, à savoir la publication de l'étude de 2022 mentionnée précédemment, Livre Hebdo titre « Livre audio : 800 000 nouveaux auditeurs en 2021 » et Actualitté déclare « Le livre audio a gagné 800 000 nouveaux utilisateurs en 2021 ». De ce fait et de ces exemples, je présenterai deux autres remarques. D'une part, le vocabulaire marque de plus en plus l'importance du numérique dans la pratique d'écoute d'un livre audio. Le terme « utilisateurs » que nous venons de citer est en effet emprunté à la terminologie de l'informatique et du numérique. D'autre part, c'est bien l'écoute qui est mise en avant la première. Voici un échantillon des expressions employées qui montre combien le sens prioritaire est l'ouïe : « auditeur », « audio-lecteurs », « Avez-vous déjà "écouté" un livre audio ? ». Les auteurs des articles vont parfois même jusqu'à opposer lecture et écoute, telles deux pratiques totalement contraires : « On ne lit plus systématiquement les livres, on les écoute ». La syntaxe employée ici laisse en effet entendre qu'écouter le livre audio n'est pas vraiment le lire. Cette distinction devient même un argument communicationnel et marketing pour les entreprises et les associations qui produisent ou diffusent des livres audio. On retrouve par exemple les arguments suivants sur le site Audiolib : « Écoutez, c'est un livre ! », « vient renouer [...] avec la pratique ancestrale de la lecture à voix haute et de la transmission orale » ou encore « Nous sélectionnons des livres que nous avons plaisir à lire et à écouter ». La Fnac interpelle les clients de la sorte : « Vous aimez les livres ? Vous aimez écouter des histoires ? », « Écoutez votre imagination et découvrez une nouvelle façon de lire ». Les publicités jouent avec une rhétorique à la fois de la tradition et de la modernité : le livre audio est autant une pratique ancestrale qu'une nouvelle manière de lire, adaptée aux usages audiovisuels des français du XXI<sup>e</sup> siècle.

Et cet adjectif a toute son importance dans notre cas. En effet, si le livre audio emprunte des codes à la création audiovisuelle, il ne peut pas lui être complètement assimilé, puisqu'il n'est pas accompagné d'images. Pour cette raison, je vais m'attarder plus longuement sur la notion d'acousmatique, en m'intéressant à l'importance du son, de la voix, et à son rôle dans l'expérience de lecture des audio-lecteurs.

# LE LIVRE AUDIO : UNE LECTURE ACOUSMATIQUE

---

## Voix et médiation

Tout d'abord, et de manière assez évidente, la voix joue un rôle primordial dans l'écoute d'un livre audio. La voix est le canal par lequel passe l'audio-lecteur pour découvrir le texte et la fiction. Ce fait paraît plutôt logique, et il est confirmé par l'analyse d'une partie de notre terrain — et plus particulièrement les retours d'expériences trouvés sur le web — qui met en avant l'importance de la voix.

## Présentation du terrain et de la méthode

Avant même de présenter les résultats que j'ai obtenus, voici une présentation de mon terrain et de la méthode que j'ai appliquée. Il est constitué de témoignages et de retours d'expériences recueillis sur le web. Plusieurs espaces numériques, parfois appelés aussi « espaces sur le Web »<sup>24</sup>, ont été ciblés : les posts de blogs, les forums, ou encore les espaces commentaires des posts de blogs ou des fiches de vente des livres. Ce terrain me permettait d'observer ce qui se disait sans biaiser les informations et le contenu par un jeu de questions / réponses. Effectivement, n'étant pas là pour orienter les réponses, j'ai pu voir quels étaient les points qui suscitaient la réaction des internautes. Je me permets de dresser un parallèle avec ce qu'explique Antoine Hennion, spécialiste de la musique, dans « Les usagers de la musique », publié dans *Circuit, Musiques contemporaines*. À propos de son enquête sur l'écoute amatrice de musique, il précise sa démarche : « Il s'agit de se mettre à l'écoute de leur [les amateurs] écoute », en gardant en tête un risque important : il faut « éviter la définition normative, explicite ou plus insidieuse, qu'entraîne avec elle toute tentative de théorisation de l'écoute : dire ce qu'elle est, dire ce qu'elle doit être ». Il continue, déclarant qu'il est important de se rappeler la chose suivante : « prendre la mesure du fait que l'écoute en question, telle que nous allons tenter de la saisir, ne se met pas toute seule en mots, loin de là »<sup>25</sup>. Dans la continuité de ce qu'il explique, je trouvais donc intéressant de voir ce sur quoi les audio-lecteurs s'attardaient, ce qui ressortait en tout premier lieu de leur expérience d'écoute, avant qu'ils ne soient nécessairement influencés par des questions.

Ainsi, j'ai recueilli leurs explications puis ai comparé les thématiques abordées en construisant une grille d'analyse. Les quatre grands champs thématiques que j'ai relevés n'apparaissent pas dans chaque témoignage ; cependant, ils se recoupent tout de même à plusieurs reprises. Ces quatre grands thèmes sont les suivants : l'interprétation qui a été faite du texte et l'influence qu'elle a sur cette audio-lecture ; la description du moment d'écoute ; la question de l'attention et de la concentration plus ou moins nécessaires ; et enfin, la notion d'apprentissage.

---

24. Nous pensons notamment ici au nom du colloque « Les écritures d'écran. Histoire, pratiques et espaces sur le web » qui s'est déroulé les 18 et 19 mai 2005.

25. HENNION, « Les usagers de la musique ».

## La dimension auditive de la voix lectrice

Nous allons dans cette partie nous attarder plus particulièrement sur la première thématique que nous avons dégagée, à savoir l'importance que prend la voix du lecteur-narrateur. Elle peut être abordée sous plusieurs angles : la voix comme son ou encore la voix comme interprétation. Nous allons développer ces points un à un, à partir d'exemples tirés du corpus de témoignages.

La dimension auditive étant extrêmement importante, cela ne nous étonne guère que la voix soit d'abord entendue comme un son. On retrouve la voix du lecteur-narrateur au cœur des témoignages : « Cette voix aujourd'hui fait partie de mon quotidien, mes oreilles se sont "habituées" au timbre de la voix »<sup>26</sup>. Plusieurs groupes nominaux peuvent être relevés — « la chaleur de la voix »<sup>27</sup>, « voix pleine de douceur et de drôlerie »<sup>28</sup>, « le fait d'entendre "une voix" »<sup>29</sup> — qui sont autant de manière de présenter la lecture audio. Une internaute évoque même la possibilité d'écouter une lecture opérée par une voix synthétique. Son retour est alors chargé d'un vocabulaire de la musique et de l'univers sonore : « alors oui, au début on peut avoir du mal à écouter une voix synthétique. Mais on peut la moduler (plus aigüe, plus grave, plus lente ou plus rapide) »<sup>30</sup>.

## La dimension musicale de la voix lectrice

Considérer la voix lectrice d'abord comme un son nous permet de dresser un parallèle avec les musiques. Parfois, à force d'écoute, un son est de plus en plus apprécié. Bernard Lechevalier, dans *Le Plaisir de la musique*, explique : « Devant cette nouvelle musique, l'auditeur se trouve comme dans un pays étranger dont il ne connaît ni les codes ni la langue, mais, progressivement, il va s'habituer aux nouvelles sonorités, les faire siennes et les aimer ». Cette description correspond au « sentiment de familiarité »<sup>31</sup> exposé par les chercheurs en neuropsychologie cognitive s'intéressant à la musique. Autrement dit, comme pour la musique, le lecteur-audio est mû par une forme d'habitude à une hauteur, un timbre de voix. Un utilisateur indique : « Je ne cache pas qu'il faut également s'adapter au narrateur, à la voix »<sup>32</sup>.

## La dimension interprétative de la voix lectrice

Par ailleurs, celle-ci n'est pas uniquement l'incarnation d'un son, mais aussi celle d'une interprétation. Comme l'expliquent Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré à propos de la lecture à haute voix, « Voix et regard donnent vie à la lecture »<sup>33</sup>. Les intonations, le rythme et l'interprétation participent d'une lecture active, vivante. Une audio-lectrice prévient ainsi : « La façon dont est lu le livre par le conteur (sa voix, son

---

26. TITELINE in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

27. POWER, *4 raisons d'écouter des livres audio*.

28. MISSBOUQUINAIX, *Le jour où je suis devenue accro aux livres audio ...*

29. HINGALSIA in *Lecture audio*

30. TITELINE in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

31. PLATEL et GROUSSARD, « Musical semantic memory ».

32. LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*.

33. HORELLOU-LAFARGE et SEGRÉ, *Sociologie de la lecture*.

style) peut nous faire aimer ou pas notre lecture »<sup>34</sup>. Une autre déclare : « Le fait d’entendre “une voix” lire les lignes et prendre les différentes intonations, changer de voix, etc. je trouve ça super, le livre est encore plus vivant »<sup>35</sup>. Car en effet, il arrive que le lecteur-narrateur joue les personnages. Par exemple, dans *Là où chantent les écrevisses*, de Delia Owens, Marie du Bled emprunte différentes voix selon si elle parle à la place de Kya, le personnage principal, ou de Jodie, son grand frère. Dès lors, le lecteur-narrateur, qu’on pourrait aussi qualifier de comédien, a un rôle fondamental pour que les audio-lecteurs accrochent avec le livre — fait qu’eux-mêmes précisent dans leurs témoignages. Nous pouvons par exemple relever ces deux phrases : « le narrateur a aussi une lourde responsabilité dans la réussite de l’écoute »<sup>36</sup> et « le plaisir d’écoute peut être gâché (ou amplifié — c’est à double tranchant) par la voix et les intonations du narrateur ou de la narratrice : j’ai déjà vu décliner mon envie de découvrir une référence car je trouvais la voix de la narratrice (et son rythme) déplaisant »<sup>37</sup>. Je pourrais également citer Edwige Lanères, une professeure de français, qui évoque les préférences de lecture de ses élèves lors d’une table ronde intitulée « Les vertus du livre audio » dont la rediffusion est disponible en ligne<sup>38</sup>. Bien que son public soit adolescent et pas adulte, comme cela est notre cas, le choix de ses mots est tout de même significatif. Elle explique ainsi que ce sont les lectures « habitées » et « incarnées » qui plaisent le plus. Cette manière d’interpréter le texte est bien différente d’une lecture théâtralisée (« il s’agit d’un autre art » dit Edwige Lanères), mais est extrêmement vivante, faisant ainsi vivre le texte et ressentir les émotions des personnages.

De la même manière, plusieurs utilisateurs mentionnent le fait de choisir ou non un livre audio selon la voix du narrateur. Nous pouvons citer plusieurs témoignages où les audio-lecteurs n’ont pas apprécié leur écoute à cause de l’interprétation qui en a été faite : « Mes seules déceptions sont *Les Aventures de Sherlock Holmes*, où je n’ai pas été convaincue par les voix que prend le lecteur »<sup>39</sup>, « Certains aussi sont mal lus (je pense aux voix abominables des premiers tomes de Harry Potter que j’ai voulu tester en audio en relecture »<sup>40</sup>. Sur la fiche de vente de *La Servante écarlate* de Margaret Atwood<sup>41</sup>, lu par Louise Bourgoïn, Marie-Ève Dufresne et Vincent de Boüard, nombreux sont les commentaires qui critiquent avec verve l’interprétation qui a été faite. Certains parlent « d’effets de narration pénibles »<sup>42</sup>, d’autres de « mise [sic] en audio insupportable »<sup>43</sup> ou encore de « lecture [...] terriblement décevante »<sup>44</sup>. Un avis est notamment développé : « Quoique déconcertée au départ par le style volontairement plat et monocorde, j’ai progressivement admis que c’était un parti-pris qui convenait bien au récit, qui se voulait froid et soumis en apparence. Par contre, ce que j’ai trouvé vraiment pénible,

34. TITELINE in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

35. HINGALSIA in *Lecture audio*

36. MESÉCHAPPÉESLIVRESQUES in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

37. PASTEL, *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils.*

38. *Les vertus du livre audio - VOX.*

39. MISSBOUQUINAIX, *Le jour où je suis devenue accro aux livres audio ...*

40. LIVRESURTABLE in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

41. *La servante écarlate.*

42. CLIENT D’AMAZON in *La servante écarlate*

43. LOJACONO in *La servante écarlate*

44. AUDREY M. in *La servante écarlate*

c'est les différents volumes sonores entre la partie récit (plutôt lue à voix très basse, sur le mode intimiste) et les quelques dialogues, parfois presque “criés” pour créer un effet de style mais vraiment désagréables pour l'auditeur car cela m'obligeait à baisser en urgence le volume sonore pour le remonter ensuite »<sup>45</sup>. Enfin, plusieurs audio-lecteurs regrettent leur choix et avouent ne pas avoir terminé leur écoute, rebutés par le ton emprunté par Louise Bourgoïn.

## La dimension médiatrice de la voix lectrice

Dès lors, il me semble pouvoir affirmer sans me tromper que le lecteur-narrateur est un intermédiaire essentiel entre le texte et l'audio-lecteur : le texte est médié par le comédien. Par souci de clarté, voici un court rappel des différences entre médiation et médiatisation. La médiation, du latin *mediator*, *mediare*, traduit par « s'interposer, être au milieu », désigne une position de relation, d'interface. Il s'agit ici de la médiation humaine, du rôle d'interface que peut jouer une personne tierce. La médiatisation concerne quant à elle le support et les dispositifs qui gravitent autour d'un objet culturel. Daniel Peraya, en 2010, explique qu'elle est : « le processus de conception et de mise en œuvre de tels dispositifs de formation et communication médiatisée, processus dans lequel le choix des médias les plus adaptés ainsi que la scénarisation occupe une place importante »<sup>46</sup>. Autrement dit, la médiatisation concerne en quelque sorte la médiation technique, c'est-à-dire les dispositifs techniques et les processus d'ingénierie d'un objet. De fait, peut-être pourrions-nous dire que le livre audio propose à la fois une médiation et une médiatisation du texte écrit. Le nouveau support — dans notre cas, le fichier numérique accessible sur son smartphone, sa tablette ou encore son ordinateur — constitue un dispositif autre, différent du support originel. En cela, le livre audio consiste en une médiatisation du texte écrit qui devient oral et enregistré. Ce passage de l'écrit à l'oral nécessite bien une médiation, opérée par une voix lectrice. En revanche, le lecteur-narrateur n'est lui qu'un médiateur, qui par son interprétation, a aussi une forme de pouvoir créateur — Georges Jean déclare par exemple que « la vive voix réinvente le texte »<sup>47</sup>.

La notion de médiation pour désigner la lecture à voix haute — et par extension le livre audio — n'est pas de mon fait. En effet, cela a été développé par Chantal Horellou-Lafarge et Monique Segré à propos des feuilletons télévisés. Elles expliquent : « Le feuilleton télévisé est, comme le lecteur qui lisait autrefois à voix haute, une médiation active et efficace de la lecture »<sup>48</sup>. De fait, le lecteur-narrateur peut être qualifié de « lecteur médiateur » qui a un rôle de « soutien, support de lecture » et qui « incite à lire les romans en en guidant la compréhension et l'interprétation ».

Si cette affirmation est d'abord appliquée aux feuilletons TV puis étendue aux livres audio, certains chercheurs qualifient immédiatement le livre audio de médiation. Les auteurs de *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences* écrivent ainsi : « la voix devient un acteur médiateur ou un centre naturel dans la relation entre le lecteur et le texte, une sorte de logiciel oral qui médie le langage, mais qui produit aussi en lui-même

---

45. CLIENT D'AMAZON in *La servante écarlate*

46. PERAYA, *Médiatisation et médiation. Des médias éducatifs aux ENT*.

47. JEAN, *La lecture à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la “lecture oralisée”*.

48. HORELLOU-LAFARGE et SEGRÉ, *Sociologie de la lecture*.

un sens matériel et rhétorique »<sup>49</sup>. La voix lectrice prend le rôle de pivot, elle est à l'intermédiaire entre deux positions, comme une porte ou une fenêtre peuvent l'être entre un intérieur et un extérieur. De la même manière, K. C. Harrison, cité par Iben Have et Birgitte Pedersen, décrit le lecteur-narrateur comme « un médiateur, constituant une couche interprétative, entre l'auteur et l'écouter »<sup>50</sup>. Le livre audio crée donc un niveau de plus, qui vient s'intercaler entre le texte lui-même et son lecteur ; la voix du lecteur-narrateur vient alors interpréter et guider la lecture.

Les affirmations de K. C. Harrison puis de Sara Knox, également citée dans *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*, me semble résumer avec justesse cette position : « le narrateur qui performe doit lutter pour un niveau de transparence en relation au texte mais son ton, sa diction et son rythme créent inévitablement une atmosphère spécifique »<sup>51</sup>, « le narrateur doit être capable de servir les besoins de son rôle tout en restant "transparent" »<sup>52</sup>. Ainsi, l'enjeu pour la voix du lecteur-narrateur est à la fois de rendre vivant le texte sans le dénaturer complètement. Il oriente la lecture sans s'imposer avec trop de force. Réel paradoxe puisque toute lecture est toujours déjà une interprétation, qui vient proposer au lecteur-écouter une manière d'aborder le texte, d'appréhender le récit, l'atmosphère que les mots et l'intrigue créent.

---

49. « *the voice becomes a mediating actor or a natural center in the relationship between reader and text, a kind of oral software that mediates language, but which also in itself produces material and rhetorical meaning* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

50. « *a mediator, an interpretative layer, between author and listener* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

51. « *the performing narrator must strive for a level of transparency in relation to the text but his tone, diction, rhythm create inevitably a specific atmosphere* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

52. « *the narrator must be able to serve the needs of the role while remaining "transparent"* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

## Une voix acousmatique

Outre le fait que la voix du lecteur-narrateur soit la voie d'accès au texte, une autre hypothèse peut être proposée pour comprendre son importance : le caractère acousmatique de la voix dans un roman audio.

### La notion d'acousmatique

Est dit acousmatique ce que l'on entend sans en percevoir la cause. Ainsi, un bruit acousmatique est un bruit que l'on entend sans en voir la source, puis par extension, sans la connaître. La notion est ancienne et remonte à l'Antiquité, puisque Pythagore utilisait déjà ce terme pour désigner sa manière d'enseigner la philosophie à ses disciples : caché derrière un rideau et dans le noir, pour que ces derniers se concentrent plus facilement sur son discours, sans être parasités par la vue des gestes qu'il pouvait faire tout en donnant ses leçons.

La question que l'on pourrait nous poser est la suivante : pourquoi introduire cette notion ? Elle a d'abord été proposée par Benoît Plante, dans l'expression « cinéma acousmatique », pour désigner les fictions audio, qu'il qualifie d'un « cinéma sans images », ou « cinéma aveugle »<sup>53</sup>. Selon lui, le récit audio est alors envisagé à la manière du cinéma, « c'est-à-dire avec une réalisation qui met en scène des actions jouées par des actrices et acteurs en mouvement dans des décors réels, par souci de réalisme, puis avec un montage et une diffusion dans l'esprit du cinéma, non pas d'un point de vue spectatorial de type caméra (avec écran), mais un point d'écoute où le micro (avec haut-parleur ou casque d'écoute) devient le foyer de l'énonciation de l'auditeur-spectateur ». Or, nous avons déjà écarté la fiction audio, car différente du livre audio. Aussi la collocation<sup>54</sup> « cinéma acousmatique » n'était pas tout à fait appropriée à notre contexte.

Toutefois, le terme d'acousmatique me paraissait assez juste dans notre cas. Benoît Plante déclare d'ailleurs, avec un point de vue général, que le mot est « pertinent pour représenter la matière sonore enregistrée, médiatisée et diffusée en l'absence de source visible ». Nous nous plaçons ici dans la continuité de son approche, qui va à l'encontre de Robert Normandeau. Celui-ci, dans *Un cinéma pour l'oreille*, publié en 1993, associait « musique » et « art acousmatique », relation considérée comme trop réductrice par Benoît Plante ; il semble en effet qu'elle puisse aussi concerner la narration et les œuvres de fiction.

### La notion de lecture acousmatique

Aussi, je proposerai ici la notion de « lecture acousmatique » pour bien distinguer fiction audio et livre audio, qui ne se fondent pas sur la même approche de la narration et n'ont, de fait, pas la même réception. L'intérêt de l'expression « lecture acousmatique » est multiple. D'une part, elle permet de dessiner un lien avec la tradition ancienne qu'est

---

53. PLANTE, « Le cinéma acousmatique : vers une actualisation du récit audio de fiction ».

54. En linguistique, le terme de collocation, issu du latin *collocare*, « placer ensemble », désigne une cooccurrence fréquente, c'est-à-dire une association habituelle d'une suite de mots situés les uns à côté des autres dans les discours. En d'autres termes, cela désigne une forme de séquence linguistique semi-figée. Si l'expression proposée par Benoît Plante n'est pas utilisée dans les discours communs, la reprise récurrente de sa notion dans plusieurs de ses écrits me laisse à penser un certain figement de la notion.

la lecture à haute voix. D'autre part, elle permet de mettre en avant la position centrale de la voix, qui a un rôle immense. De plus, comme l'avait fait Claude Poissenot dans *Sociologie de la lecture*, en associant lecture et audiovisuel, l'expression permet de souligner le lien qui peut exister entre musique et livre audio, qui convoquent et stimulent tous deux le même sens. Enfin, et dans une moindre mesure, cela permet d'évoquer l'importance du son et de l'image : même sans image, même sans texte écrit et lu personnellement, la voix donne à voir en faisant appel à l'imagination du lecteur. Benoît Plante l'explique de la sorte : « en résumé, le terme *acousmatique* symbolise, entre autres, l'invisibilité du son médiatisé et son rapport à l'imaginaire »<sup>55</sup>. À propos de l'enregistrement des lectures à voix haute, Georges Jean déclarait : « on ne voit pas “qui parle” », c'est une « voix sans visage » qui s'exprime, permettant alors de créer une atmosphère particulière, envoûtante : « Comme si nous étions seuls avec un livre, la nuit surtout, où tout l'imaginaire d'une lecture entendue recrée les êtres, le monde, l'histoire »<sup>56</sup> — d'où l'importance de l'interprétation, suggérée précédemment.

Et, comme nous l'avons mentionné, la voix est d'abord comprise comme un son. Si nous avons soulevé ce point pour montrer que c'est par la voix que le lecteur-écoutant prend contact avec le récit, que c'est la voix qui médiatise le texte, nous nous sommes peu attardés sur la manière de décrire ce son. Pourtant, notre corpus théorique est riche de compléments du nom ou d'adjectifs épithètes appartenant à un lexique sonore pour qualifier la voix du lecteur-narrateur. Georges Jean explique ainsi qu'il existe une multiplicité des types de voix : « doubles et sonores, chuchotées et tendres, exprimant la colère rentrée, caressantes... »<sup>57</sup>. De la même manière, Christian Vandendorpe souligne « toute la dimension intime que véhicule la voix, avec ses phénomènes de vibré, ses frémissements, ses hésitations, ses silences, ses faux départs, ses reprises, ses tensions »<sup>58</sup>. Un autre exemple, très significatif lui aussi, peut être cité, qui en outre fait écho à la réflexion que nous avons menée sur la terminologie et l'importance d'un vocabulaire particulier pour désigner un objet. Edwige Lanères, dans la table ronde « Les vertus du livre audio »<sup>59</sup> expose l'une de ses méthodes pour faire découvrir le livre audio : donner toute une série de vocables. Fournir aux élèves un lexique sur la tessiture des voix (soprano, baryton, basse, etc.), sur le débit, le phrasé, les hauteurs de voix ou leur faire porter attention aux virgules sonores et au travail de post-production pour atténuer les bruits de bouche, sont autant de manière d'améliorer la « qualité d'écoute » de certains élèves. Énoncer des moyens d'analyser un texte par le son est alors une manière nouvelle d'appréhender une œuvre littéraire.

55. PLANTE, « Le cinéma acousmatique : vers une actualisation du récit audio de fiction ».

56. JEAN, *La lecture à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la “lecture oralisée”*.

57. JEAN, *La lecture à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la “lecture oralisée”*.

58. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*.

59. *Les vertus du livre audio - VOX*.

## Une lecture intime

De plus, la notion d'intimité revient grandement. Effectivement, Christian Vandendorpe n'est pas le seul à l'utiliser. Iben Have et Birgitte Stougaard affirment ainsi que « la voix dans nos oreilles semble intime et anonyme en même temps »<sup>60</sup>. L'intime désigne ce « qui est strictement personnel et généralement tenu secret, préservé des curiosités indiscreètes, plus souvent par pudeur »<sup>61</sup>. Autrement dit, l'intime relève du domaine de la vie privée, parfois même « se caractérise par une grande chaleur affective, un accord profond, un bonheur paisible »<sup>62</sup>. De cette définition ressort l'idée d'une forme d'amitié profonde, de confiance, de relation personnelle.

Dès lors, en associant la notion au livre audio, cela en fait un objet créant une autre relation entre le texte et le lecteur. En d'autres termes, le livre audio participerait à la création d'une des formes de lecture que définit Roger Chartier : « la lecture du for privé, de l'intimité solitaire des pensées ou des émotions »<sup>63</sup>.

Aussi, par ce concept, c'est une véritable mise au centre de la voix qui s'opère. Ne pas voir permet aux audio-lecteurs de se concentrer sur la voix, de lui porter plus d'attention. Ce fait est développé par un internaute, connu sous le pseudonyme LivresAlire : « J'ajouterais que la chaleur de la voix de l'acteur qui fait la lecture, ajoute une dimension supplémentaire, quasi affective, à la mémorisation. J'ai l'impression d'avoir noué un lien particulier avec l'auteur du livre, ce qui renforce la mémorisation du livre. [...] Le texte qui semblait aride ou insurmontable semble prendre vie, je l'entends autrement »<sup>64</sup>. De la même manière, un autre lecteur-écoutant témoigne : « Le timbre de voix est identique pour chaque livre [...] c'est comme si une personne de ma connaissance me lisait une histoire »<sup>65</sup>. Nous avons signalé dans notre première partie la dimension remémorative que pouvait créer le livre audio. Le dernier exemple fait écho à cette idée : le fait de ne pas voir qui lit peut évoquer les scènes d'enfance, nombreuses si l'on en croit les études sociologiques susmentionnées, lorsque l'un des parents lisait une histoire, le soir, avant le coucher.

Lors de la table ronde « Les déclinaisons d'adaptation du livre »<sup>66</sup> qui s'est déroulée au Festival Vox de Montreuil pendant l'édition 2021, même l'autrice Mélissa Da Costa mentionne ce fait à propos de la lecture de son roman *Les Lendemains* par Arianne Brousse. Selon elle, la lectrice-narratrice (qu'elle appelle comédienne) a su créer une « proximité » avec l'audio-lecteur. En écoutant le roman, elle a ainsi eu la « sensation qu'elle [Arianne Brousse] s'adress[ait] à chacun en face à face », créant d'autant plus d'émotion. L'expression que Mélissa Da Costa emploie est significative : entendre serait « presque un accélérateur d'émotion ». Elle développe son idée de la sorte : « C'est cette intimité qui je trouve est beaucoup plus forte à l'écoute d'une voix, on a l'impression qu'elle [Arianne Brousse] est à côté de nous, qu'elle le [le roman] lit pour nous, qu'elle

---

60. « *the voice in our ears seems intimate and anonymous at the same time* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

61. *Intime*.

62. *Intime*.

63. CHARTIER in JEAN, *La lecture à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la "lecture oralisée"*

64. LIVRESALIRE in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

65. LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*.

66. *Les déclinaisons d'adaptation du livre - VOX*.

le conte » ; à l'inverse, lire des mots sur le papier est alors « un peu plus froid qu'une voix humaine ». Sa remarque est forte : bien qu'elle explique n'écrire que pour des œuvres textuelles — elle n'écrit pas pour des créations audiovisuelles, chose tout à fait différente — elle a été très touchée par l'adaptation sonore qui a été faite du roman, en partie par la dimension intime et pleine d'émotions que permet de rendre la voix.

## Une manière de créer plus d'immersion ?

À cette notion d'intimité, j'ajouterais également que l'acousmatique de la voix peut participer à la création d'une forme d'immersion. Selon les recherches de Dominique Arsenault et Martin Picard, auteurs d'études sur l'immersion dans les jeux vidéo, trois types d'immersion peuvent être distingués : l'immersion fictionnelle, l'immersion sensorielle et l'immersion systémique.

La première concerne le fait d'être absorbé par une histoire, un univers, des personnages. Elle est également appelée immersion narrative, puisqu'elle désigne le fait d'entrer complètement dans une fiction. La deuxième caractérise les dispositifs mis en place qui sollicitent les sens. Comme Dominique Arsenault et Martin Picard<sup>67</sup> l'expliquent, les stimuli sensoriels viennent couper l'utilisateur du monde qui l'entoure. Enfin, la troisième et dernière immersion renvoie à la rencontre entre objet et spectateur. Si celle-ci nous intéresse peu pour le moment, car elle ne concerne pas la voix du lecteur-narrateur, les deux premières méritent peut-être qu'on s'y arrête un instant. En effet, la voix, étant un stimulus auditif, participe sans conteste de l'immersion sensorielle. Le lecteur-audio se concentre sur la voix du lecteur-narrateur, lui permettant de rentrer pleinement dans l'histoire. L'intimité qu'elle engendre permettrait alors d'intensifier l'immersion fictionnelle. Miss Bouquinaix, sur son blog, écrit : « Le livre audio permet de s'abstraire de la réalité alentour, comme les autres livres », « je dirais que je vis encore plus intensément ces textes en les écoutant ». La blogueuse parle d'une « intens[ité] » qui nous fait penser à l'idée d'immersion : le format audio semblerait l'aider à se plonger plus encore dans la fiction qu'elle écoute.

On peut d'ailleurs supposer que les dispositifs d'écoute peuvent aussi jouer dans l'immersion. Tout comme le son englobe le spectateur au cinéma, un bruit éloigné dans la scène du film pouvant par exemple venir d'une enceinte placée dans son dos, la manière d'écouter le livre audio (avec ou sans casque par exemple) peut avoir un rôle à jouer. Ce fait sera étudié un peu plus précisément dans notre troisième partie.

---

67. ARSENAULT et PICARD, « Le jeu vidéo entre dépendance et plaisir immersif : les trois formes d'immersion vidéoludique ».

# Le livre audio : à l'intersection entre le textuel et l'audiovisuel

## Le livre audio : un objet intermédiaire

Mais avant cela, j'aimerais traiter de la place de livre audio au sein des objets culturels et des œuvres de fiction. Comme nous venons de le suggérer, le livre audio peut créer une certaine forme d'immersion. Néanmoins, il se distingue du jeu vidéo, du cinéma ou des œuvres de série télévisée par son absence de visuel. Les utilisateurs sont aujourd'hui habitués à voir, beaucoup, et à entendre par la suite. Georges Jean expliquait d'ailleurs déjà en 1999, dans son ouvrage *La lecture à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la "lecture oralisée"*, la configuration culturelle qu'avait prise la société. Il écrivait :

Mais dans tous les milieux et même dans nos sociétés où la culture orale a changé, les gens adorent qu'on leur raconte des histoires. Le succès des feuilletons, séries et autres « sagas » de la télévision en témoignent. Cependant, à la télévision (comme au cinéma) on peut dire que le plus souvent, l'image absorbe le récit, la narration, et que le regard tue en partie l'écoute. Le plus souvent, les paroles font comprendre l'image et non l'inverse.

Aussi, la particularité du roman audio est peut-être la suivante : celui-ci est à l'intersection entre la littérature, la fiction écrite, et l'audiovisuel. Les images ne sont pas vues par l'œil sensible, elles sont imaginées par les descriptions que peut faire le narrateur. Autrement dit, « l'écoute acousmatique, en s'affranchissant de l'empire du visuel, libère les images mentales et les formes créatives de notre imaginaire »<sup>68</sup>. Par conséquent, l'expérience de lecture du livre audio est à l'intersection d'une pratique traditionnelle de la culture et d'expériences nouvelles que l'on en a, ces deux pôles étant définis par Olivier Donnat, cité par Claude Poissenot, dans son ouvrage *Sociologie de la lecture*. Olivier Donnat, dans une analyse sociologique de la culture, évoque un « déplacement du centre de gravité des pratiques culturelles, du pôle constitué par le livre, les spectacles et les visites culturelles vers le pôle audiovisuel ». Selon Claude Poissenot, qui rebondit sur les propos d'Olivier Donnat, notre attention est de plus en plus captée par le son et les images, à des fins d'information et à des fins de loisirs. Dès lors, le livre audio permettrait bel et bien de tracer un pont entre les œuvres textuelles et les œuvres audiovisuelles. Et selon Mélissa Da Costa, romancière française, c'est là tout le « challenge pour le comédien »<sup>69</sup> (c'est-à-dire le lecteur-narrateur) : il faut que ce dernier puisse rendre les différents niveaux d'écriture à l'écoute, pour qu'ils soient suffisamment retranscrits. La voie d'accès au récit change, mais la base reste la même : l'écrit. Aussi, le passage de l'écrit à l'oral doit être pensé pour ne pas perdre d'informations. Par exemple, nous pouvons imaginer une certaine difficulté pour traduire à l'oral ce que la typographie indique avec la mise en italique de certains caractères.

Pour reprendre la terminologie de Gaston Bachelard, philosophe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>, peut-être pourrions-nous considérer le livre audio comme un moyen d'harmonisation du monde de l'ouïe, qu'il appelle « acousphère », et

---

68. PLANTE, « Le cinéma acousmatique : vers une actualisation du récit audio de fiction ».

69. *Les déclinaisons d'adaptation du livre - VOX*.

du monde de l'œil et des langages qui lui sont destinés : « l'eidosphère ». Autrement dit, le livre audio dessine une réconciliation entre l'ordre oral et l'ordre scriptural. La mise en voix de l'écrit opère un déplacement de la voie d'accès au récit, mais c'est bien toujours le texte écrit qui en est la base. À ce titre, le livre audio a bien une position d'intermédiaire : pas complètement textuel, il n'est pas non plus une adaptation audiovisuelle. Contrairement à une adaptation cinématographique qui mérite une réflexion sur le scénario et la manière de filmer, les questions d'adaptation en livre audio concernent essentiellement la manière d'interpréter et les éventuels ajouts sonores. Par exemple, dans un roman comme *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette, où la focalisation du narrateur est souvent interne, avec de nombreuses introspections, il faut se demander, lors de l'adaptation pour l'écran, comment rendre compte des épanchements et de l'état psychologique des personnages — question qui ne se pose pas quand c'est le texte de l'auteur qui est lu par un lecteur-narrateur.

## Un équilibre nécessaire

Face à ce constat, il est également important de signaler que l'équilibre entre textuel et audiovisuel peut varier selon les œuvres. Effectivement, les maisons d'édition qui produisent des livres audio ne font pas toutes les mêmes choix. Tout comme il peut y avoir des adaptations cinématographiques très différentes d'une même œuvre littéraire, les adaptations audio peuvent varier. Ces variations peuvent relever de la maison d'édition elle-même et de sa ligne éditoriale, des demandes de l'auteur ou autrice de l'œuvre littéraire, ou encore du genre de celle-ci. En d'autres termes, le livre audio est plus ou moins enrichi, augmenté, par des contenus sonores.

Prenons plusieurs exemples précis, parmi une multitude de livres audio que j'ai pu écouter et analyser de sorte à dresser quelques tendances.

La collection audio des Éditions Gallimard fait paraître en février 2022 le roman *Azincourt par temps de pluie* de Jean Teulé, lu par Dominique Pinon. Celui-ci est le seul lecteur-narrateur, appelé tantôt narrateur ou interprète sur les sites de vente : le texte narratif tout comme les dialogues sont lus par une seule et même personne, qui, certes, prend plusieurs intonations pour mimer les personnages, mais garde néanmoins la même voix. De plus, cette version audio n'est pas enrichie d'ajouts sonores. Aucun bruitage ne vient soutenir la lecture — un bruitage désigne, au cinéma, un son accepté comme vrai, mais qui ne l'est pas, ou, dans une certaine mesure, n'est pas aussi marqué en réalité. Ainsi, quand le narrateur diégétique affirme « Philippe parle maintenant plus fort à cause du vacarme de la pluie percutant les sonores visières relevées des casques métalliques entourant les têtes assourdies à proximité », aucun fond sonore reproduisant le bruit de la pluie ne vient s'ajouter — chose que nous aurions tout à fait pu imaginer. De la même manière, il n'y a pas de motif sonore, comme un leitmotiv musical par exemple, pour marquer certains passages de la lecture. Ainsi, si l'on reprenait les termes employés par Michel Chion, compositeur et spécialiste du son cinématographique — termes qu'il emprunte parfois à Pierre Schaeffer —, ce type d'adaptation est le plus haut point du « vococentrisme »<sup>70</sup>, c'est-à-dire de la prédominance de la voix dans un médium sonore.

---

70. CHION, *L'Audio-vision*.

Par ailleurs, quelques effets sonores discrets arrivent parfois en supplément du texte écrit. Dans le roman *Les Animaux Fantastiques* de J. K. Rowling, présenté comme un bestiaire écrit sous la forme d'un journal, une « note de l'éditeur » est distinguée des mots du supposé auteur du texte — à savoir, Norbert Dragonneau — par un effet sur le micro : quelques crachotements, comme le déplacement d'un micro, et un traitement sonore quelque peu différent de la narration permettent de marquer une forme paratextuelle du texte. Quand un changement de page et une certaine disposition typographique auraient signifié à l'écrit, visuellement, cette note, c'est ici un dispositif sonore qui permet de rendre compte de la caractéristique du passage. De plus, certains livres audio (et c'est le cas de l'exemple que nous prenons ici) contiennent ce que Michel Chion désigne sous le nom de « super-champ ». Dans *L'Audio-vision*, il explique : « Nous appelons super-champ le champ dessiné, dans le cinéma multipiste, par les sons ambiants de la nature, de rumeurs urbaines, de musique, de bruissements, etc., qui environnent l'espace visuel et peuvent provenir de haut-parleurs situés hors des limites strictes de l'écran »<sup>71</sup>. Ces indices sonores permettent de dynamiser le texte et d'appuyer les propos du narrateur. Par exemple, un léger martèlement de sabots est entendu quand les « centaures » sont présentés ; quelques grognements gutturaux complètent la description des « trolls » ; ou encore, le bruissement provoqué par les huit pattes de « l'acromentule », une araignée géante, le gazouillis lointain d'oiseaux et la stridulation de nombreux insectes participent à la création d'une atmosphère sauvage, de sorte que le lecteur-écoutant visualise et imagine se promener sur les sentiers d'une forêt. Cela permet de créer un véritable paysage sonore, qui vient rendre d'autant plus vivante la lecture. Les commentaires des acheteurs sont à ce propos très enthousiastes.

Enfin, ce sont également des ajouts musicaux qui peuvent compléter la lecture du texte. Tantôt de simples interludes, tantôt des motifs sonores ou des créations originales, les notes qui accompagnent le lecteur-narrateur permettent aussi de créer une certaine atmosphère. La maison d'édition Lizzie propose par exemple une très brève introduction musicale pour ses adaptations. Les musiques ne sont pas des créations originales propres à chaque œuvre : on les retrouve dans différents livres audio. Néanmoins, elles permettent d'instaurer une certaine ambiance, elles orientent le lecteur sur le type de texte, puisqu'elles s'intègrent au genre du roman. Selon si l'œuvre lue est un roman policier ou une romance, la musique ne sera pas la même. Ainsi, l'interlude musical du titre *Un bon jour pour mourir* de Jim Harrison, lu par Stéphane Varupenne, reprend les codes de la musique country et facilite l'immersion de l'audio-lecteur dans l'Amérique des années soixante.

À travers ces trois exemples, mais plus généralement à partir de la vingtaine de livres audio que j'ai pu écouter, nous soulignerons un point essentiel. Contrairement à ce que l'on aurait pu supposer d'abord, les romans audio pour adultes sont assez peu enrichis par des effets sonores. La lecture et son interprétation se suffisent souvent à elles-mêmes et les éditeurs ne proposent encore que très peu de livres audio véritablement augmentés. La cible « pour adulte » est à ce propos très importante quand l'on traite de ce sujet, car si l'on compare l'offre adulte et l'offre jeunesse, les ambiances sonores ne sont pas du tout les mêmes. Les livres audio pour enfants bénéficient beaucoup plus systématiquement de bruitages. Je pourrais citer en exemple le livre *Un poulailler dans les étoiles*, de Christian Jolibois et Christian Heinrich, lu par André Dussollier, où l'on entend les cris d'enfants dans une cour de récréation, les rires, les bruits de pas des personnages. . . Nous pouvons

---

71. CHION, *L'Audio-vision*.

faire une remarque très rapide : si, dans les livres adultes, les bruitages correspondent le plus souvent explicitement à la narration, ce n'est pas le cas dans l'extrait choisi de ce roman jeunesse. Quand le narrateur évoque les jeux des enfants, à aucun moment il n'explique quels sont ces jeux ; on entend pourtant très distinctement les éclaboussures d'un personnage sautant dans l'eau, comme s'il jouait près d'un étang ou d'une piscine. Daniel Deshays, dans son ouvrage *Pour une écriture du son*, cité par Géraldine Cohen dans son article « Le design sonore du livre numérique, ou comment le livre parle à ses lecteurs : quelques éléments prospectifs », étudie le lien qui existe entre oreille et œil. Il propose alors le concept de « substitution » pour désigner une technique créative, à savoir la contradiction entre le son et le texte ou l'image. Géraldine Cohen affirme à ce propos que « l'imagination prend alors le pas sur la perception, réinventant la lecture »<sup>72</sup>, l'enjeu étant dès lors que l'effet sonore ne devienne pas premier par rapport au texte, qu'il ne gêne pas la compréhension, qu'il ne distraie pas le lecteur, afin de respecter un certain équilibre. Si le texte peut être autonome et n'a pas besoin de l'enrichissement sonore, cela ne doit pas être le cas des ajouts, qui viennent en supplément du texte.

Le livre audio paraît donc avoir reconfiguré l'approche au texte écrit : la lecture d'un livre peut être auditive et l'acte d'imaginer peut être guidé par des enrichissements. L'articulation entre texte lu à l'écrit et texte lu et écouté à l'oral est d'ailleurs soulignée par une professeure de français, Edwige Lanères, lors de la table ronde « Les vertus du livre audio »<sup>73</sup> que nous avons déjà mentionnée par ailleurs. La captation des tables rondes est en ligne sur le site du festival et, même si le cas qu'elle présente concerne des adolescents, puisqu'elle enseigne dans le secondaire (et plus précisément au collège), et non pas des adultes, la manière dont elle présente le roman audio à ses élèves me semble encore une fois pertinente dans notre étude. Comme elle l'explique, le livre audio est une porte d'entrée vers les œuvres littéraires qu'elle fait étudier en classe. Elle conseille régulièrement à ses élèves d'écouter le texte quand ils ou elles n'arrivent pas à le lire, le livre audio permettant « d'aide[r] à modéliser » le texte.

De fait, le livre audio permettrait de réduire l'antagonisme imaginaire et très présent culturellement en France, entre le livre papier sacralisé et la création audiovisuelle. Cette place à l'intermédiaire entre deux pôles culturels le met en position de reconfiguration : il déplace dans une certaine mesure l'expérience que nous avons de la lecture, en faisant intervenir des éléments qui étaient jusqu'alors réservés à d'autres objets culturels, tels que les œuvres cinématographiques.

---

72. COHEN, RAMPNOUX et BÉCHEMIN, « Le design sonore du livre numérique, ou comment le livre parle à ses lecteurs : quelques éléments prospectifs ».

73. *Les vertus du livre audio - VOX*.



## Définitions et concepts pour analyser l'intersensorialité

Notre dernière partie s'intéressera donc à l'expérience sensorielle que l'on a d'un roman audio. Pour cela, nous répondrons à des enjeux définitionnels. Il est en effet important d'énoncer des définitions claires et précises des notions abordées. De plus, nous proposerons des réflexions et des analyses du corpus : je m'appuierai à la fois sur ma propre écoute de livres audio et sur une comparaison des retours d'expériences susmentionnés. Ce terrain sera étudié à travers un prisme théorique, à savoir les résultats de recherche de Lars Elleström<sup>74</sup>, Iben Have et Birgitte Stougaard<sup>75</sup>.

Il aurait été possible de partir des définitions et des concepts théoriques, pour les appliquer au corpus ensuite. Néanmoins, nous n'allons pas procéder de la sorte. De la même manière que la formulation du concept d'intersensorialité a été secondaire dans mes réflexions, nous partirons d'abord d'un constat tiré du corpus pour amener la notion, la discuter, et voir en quoi elle peut effectivement être un prisme pertinent pour décrire la lecture audio.

### Entendre et écouter : une lecture-audio attentive, présupposé essentiel

Pour commencer, le premier point que nous mentionnerons ici et qui ressort de l'analyse du corpus de témoignages fait écho à la sensorialité auditive. Les quatre grands champs thématiques qui avaient été dressés lors de l'analyse ont déjà été listés ; nous allons faire référence ici au troisième, qui, pour rappel, concernait la question de l'attention et de la concentration plus ou moins nécessaires. Afin de lier cette question à l'audition, il semble nécessaire de traiter de la différence entre entendre et écouter. C'est en effet une différence fondamentale dans le cas du livre audio, bien qu'elle ne soit pas toujours conscientisée ou formulée de la sorte dans les témoignages parcourus.

Le verbe « entendre » désigne le fait de percevoir par l'oreille ; aussi renvoie-t-il à une capacité physique.

Le verbe « écouter » pourrait quant à lui être défini comme le fait de tendre l'oreille vers ce que l'on peut entendre, de prêter attention. Cela fait donc appel à une capacité cognitive. Pour reprendre la définition de 1536 du terme « attention », que l'on retrouve dans le *Parangon des nouvelles nouvelles* de Nicolas de Troyes, pour écouter, il faut une « concentration de l'esprit »<sup>76</sup>. Une lecture considérée comme écoute est donc une lecture active, où le lecteur a un rôle à jouer et investit son esprit pour bien comprendre le récit.

---

74. ELLESTRÖM, « The Modalities of Media ».

75. HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*.

76. *Attention*.

Cette distinction se retrouve empiriquement, puisqu'elle correspond à plusieurs des avis que nous avons recueillis pour notre corpus. Nous pouvons ainsi retrouver les affirmations suivantes : la lecture audio « requiert [. . . ] un peu d'attention »<sup>77</sup> ; « un livre audio demande beaucoup d'attention, surtout lorsqu'on l'écoute en voiture, où notre esprit est souvent amené à se concentrer sur d'autres choses »<sup>78</sup>. Notons le fait que cette internautes évoque également un premier essai peu concluant : elle avait décroché, et n'avait pas réussi à se concentrer suffisamment pour suivre la lecture. Deux autres exemples peuvent aussi être relevés : « ça demande en effet une concentration qui parfois me fait presser le retour en arrière souvent suivant les lectures »<sup>79</sup>, « il a fallu que j'entraîne mon esprit à se concentrer, à écouter tout en ayant diverses occupations à côté »<sup>80</sup>. Outre la notion de concentration qui, on vient de le lire, revient à plusieurs reprises, la preuve ultime de l'effort cognitif demandé est l'idée d'un apprentissage nécessaire. La blogueuse Chaudron Pastel écrivait ainsi dans un de ses posts qu'elle avait eu besoin de « persévérer pendant quelques temps afin que cela devienne une habitude fluide »<sup>81</sup>. Elle explique : « pendant cet apprentissage, j'utilisais simplement la fonction « retour en arrière » lorsque je décrochais »<sup>82</sup>.

Nous pouvons expliquer cela par la caractéristique qu'a le livre audio de s'inscrire dans le champ de la communication orale sans en reprendre les codes. Effectivement, la construction grammaticale des phrases énoncées par un interlocuteur avec qui on échange et celle des phrases lues par le lecteur-narrateur sont complètement différentes. D'une part, dans une conversation orale, la voix n'est pas la seule voie d'accès au sens : notre interlocuteur utilise le langage du corps, une gestuelle, il opère des contacts visuels avec nous, il hésite, se reprend. Aussi, les phrases sont rarement parfaites, elles ne se terminent pas toujours, parce que l'interlocuteur fait des incises, modifie son propos — l'on s'en rend particulièrement compte quand il faut faire des retranscriptions par exemple. À l'inverse, le lecteur-narrateur poursuit inexorablement sa lecture, il n'attend pas de voir si l'écouter comprend et suit ce qui est dit. Matthew Rubery, dans son chapitre « A Preliminary Phenomenology of the Audiobook », issu de l'ouvrage *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*, formule ce fait de la sorte : « Le livre audio, en tant que performance audio d'un mot écrit, contient la signification déterminée et préexistante du mot écrit, mais sans l'affordance d'options non linéaires pour l'engagement du lecteur »<sup>83</sup>. En d'autres termes, le livre audio est dégagé des mouvements de la communication orale qui peuvent s'opérer selon les situations et la manière dont l'auditeur écoute et interagit avec son interlocuteur. Aussi, le lecteur est le seul à s'adapter : le lecteur-narrateur ne revient pas en arrière, il ne reformule pas ses propos, et continue le récit puisqu'il n'y a pas d'interaction entre les deux parties. Le son enregistré du livre audio est figé, gelé, immuable : nous entendons le lecteur-narrateur, mais lui ne nous entend pas. Ce fait est une rétorsion à l'un

---

77. PASTEL, *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils*.

78. LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*.

79. LIVRESURTABLE in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

80. ANOUKLIBRARY, *Mes habitudes de lecture • Les livres audio*.

81. PASTEL, *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils*.

82. PASTEL, *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils*.

83. « *The audiobook, as an audio performance of the written word, contains the determinate and pre-considered meaningfulness of the written word but without the affordance of nonlinear options for reader engagement* » in RUBERY, *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*

des arguments courants en défaveur du livre audio. La légitimité de la pratique est souvent mise en doute par la question « peut-on vraiment lire avec nos oreilles ? », à laquelle la réponse est souvent que le livre audio est une activité passive. Comme nous nous en rendons donc compte à la lecture des témoignages, cette suspicion est écartée et n'a pas lieu d'être.

Par ailleurs, nous pouvons relever de ces témoignages non seulement l'idée d'une acclimatation, d'un apprentissage, d'un « temps d'adaptation »<sup>84</sup> ou encore d'un « cap à passer »<sup>85</sup>, mais aussi la mention, par plusieurs usagers, d'une écoute simultanée à une occupation distincte. Les compléments circonstanciels « tout en ayant diverses occupations à côté »<sup>86</sup> ou « surtout lorsqu'on l'écoute en voiture »<sup>87</sup> ont ainsi pu être relevés.

Ce point fait écho à une affirmation d'Iben Have et de Birgitte Stougaard<sup>88</sup>. Lire un livre audio le soir dans son lit n'est pas la même chose que de le lire dans une situation mobile. Ils expliquent ainsi que selon les situations, il n'y a pas les mêmes implications du corps mouvant ou de l'environnement. C'est de cette affirmation, me semble-t-il, qu'émerge la notion d'intersensorialité. Autrement dit, la lecture audio serait une lecture faisant appel à plusieurs sens. L'écoute d'un livre audio ne serait pas uniquement une expérience sensorielle, stimulant un unique sens — l'ouïe — mais une expérience intersensorielle, qui stimulerait plusieurs sens.

## Une conception phénoménologique

Nous devons même aller plus en avant dans la présentation du concept. L'intersensorialité a un rapport évident à la perception, laquelle est un objet de recherche très important dans l'un des courants de pensée de la philosophie du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir la phénoménologie. Merleau-Ponty, dans son ouvrage *Phénoménologie de la perception*, propose ainsi une réflexion sur l'intersensorialité :

Savons-nous si l'expérience tactile et l'expérience visuelle peuvent se rejoindre rigoureusement sans une expérience intersensorielle? [...] La constitution d'un monde intersensoriel doit se faire sur le terrain sensoriel lui-même, la communauté de signification entre les deux expériences ne suffit pas à assurer leur soudure en une expérience unique. Les sens sont distincts les uns des autres et distincts de l'intellection en tant que chacun d'eux apporte avec lui une structure d'être qui n'est jamais exactement transposable. [...] Car les sens communiquent<sup>89</sup>.

---

84. PASTEL, *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils*.

85. LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*.

86. ANOUKLIBRARY, *Mes habitudes de lecture • Les livres audio*.

87. LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*.

88. HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*.

89. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*.

Il continue plus loin :

L'expérience sensorielle est instable et elle est étrangère à la perception naturelle qui se fait avec tout notre corps à la fois et s'ouvre sur un monde sensoriel<sup>90</sup>.

À travers cette réflexion, nous comprenons que l'intersensorialité n'est pas seulement une polysensorialité. L'enjeu n'est pas seulement de solliciter plusieurs sens, mais que ceux-ci s'entremêlent, que l'un n'efface pas l'autre et que l'expérience soit complète parce que tous les sens sont investis.

## Interroger l'intersensorialité

Nous tenterons donc de répondre ici à la question suivante : la lecture d'un roman audio est-elle intersensorielle ? Notre présupposé principal sera le suivant : la lecture d'un livre audio repose bel et bien sur la stimulation de plusieurs sens qui se croisent et se répondent pour former une expérience unique. Et, puisqu'elle est en partie l'expérience d'un médium, elle ne prend pas uniquement en compte la relation texte/lecteur mais également la place de l'environnement.

Ce deuxième présupposé aura dès lors une incidence sur notre manière d'envisager l'intersensorialité : il est fondamental de bien distinguer la matérialité d'un média et la perception d'un média — bien que, soulignons-le, il soit en réalité impossible de vraiment les distinguer et les séparer, si nous nous plaçons dans les pas de Kant, pour qui rien n'existe sans la perception.

De fait, nous allons analyser notre terrain à partir des listes et grilles proposées respectivement par Iben Have et Birgitte Stougaard<sup>91</sup> et Lars Elleström<sup>92</sup>.

Tout d'abord, la situation intersensorielle est illustrée à travers différentes positions théoriques : l'environnement, l'ambiance, l'écoute multimodale, le lieu, l'atmosphère et l'écoute haptique. Nous essaierons de voir comment sont appréhendées ces différentes positions par les lecteurs audio une fois que nous les aurons distinguées.

À cette liste, nous pourrions aussi proposer une analyse médiatique du livre audio et de sa lecture en nous basant sur la grille de Lars Elleström, qui définit quatre modalités pour décrire l'expérience d'un média : la modalité matérielle, la modalité sensorielle, la modalité spatiotemporelle et la modalité sémiotique.

---

90. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*.

91. HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*.

92. ELLESTRÖM, « The Modalities of Media ».

## Les sens sollicités dans l'écoute d'un livre audio

Nous allons décrire plus précisément la grille d'Elleström, en étudiant les modalités une à une.

### La modalité matérielle

Tout d'abord, la modalité matérielle. Elleström distingue une matérialité « démarquée » d'une matérialité qui ne l'est pas. La première concerne les textes écrits, la surface plane du papier. La seconde vise la musique et la radio, les ondes sonores. Aussi, c'est cette matérialité-là qui est appliquée pour le livre audio. Lars Elleström mentionne bien le fait que la deuxième matérialité est nécessairement accompagnée d'un support, et donc d'une matérialité palpable, visible, qu'il appelle « démarquée ». Toutefois, le support sur lequel est joué l'œuvre — musicale ou le livre audio — ne lui est pas inhérent, raison pour laquelle il a apporté cette distinction. En cela, le livre audio se rapproche plus de la musique que du livre papier, que de l'écrit dont il est issu.

Outre le support sur lequel est lu le fichier numérique audio, le dispositif d'écoute peut avoir une incidence sur l'expérience de l'audio-lecteur. En effet, selon si ce dernier utilise les haut-parleurs de son smartphone, des écouteurs de basse qualité ou un casque avec répression des bruits extérieurs, l'expérience d'écoute varie. À ce sujet, il est intéressant de soulever le point suivant : parmi l'ensemble des retours d'expérience parcourus, la question du dispositif d'écoute et de l'équipement n'est jamais mentionnée. De même, les rapports sur la consommation de musique ne prennent que très peu ce paramètre en compte. Cela peut paraître très étonnant, quand l'on considère que l'objet en question concerne le son. Ainsi, dans le rapport 2021 de l'IFPI sur la consommation de musique dans le monde<sup>93</sup>, nous apprenons que 35 % du temps d'écoute de musique en France a été réalisé à partir d'un smartphone, mais aucun chiffre n'indique le nombre de personnes qui utilisent un casque audio individuel. De la même manière, le baromètre sur les usages des livres numériques et audio 2022 susmentionné en I.B.b page 21 consacre un volet complet à l'étude des équipements plébiscités par le public, sans pour autant s'intéresser à l'équipement d'écoute. Autrement dit, seul le support de lecture a été interrogé. Ainsi, l'on apprend que les auditeurs de livres audio numériques utilisent pour la plupart leur smartphone pour lire un livre audio : ils sont 64 % à privilégier cet équipement. Toutefois, il est impossible de savoir s'ils utilisent ou non des écouteurs.

Dès lors, étant donné la manière dont est appréhendé l'équipement d'écoute des livres audio, nous pourrions considérer que celui-ci bénéficie en quelque sorte des deux matérialités évoquées. Il jouit d'une part de la matérialité marquée, qui change selon si le support de lecture est un smartphone ou un ordinateur par exemple, et selon l'équipement d'écoute (haut-parleurs ou casque) ; d'autre part, de la matérialité démarquée, à savoir les ondes sonores.

---

93. IFPI, *La consommation de musique dans le monde - Enquête 2021*.

## La modalité sensorielle

Ensuite, traitons de la modalité sensorielle, qui repose selon Lars Elleström sur « [l]es actes physiques et mentaux de perception du support à travers les facultés sensorielles »<sup>94</sup>. Dans le cadre du livre audio, toutes les facultés sensorielles ne sont pas forcément sollicitées et ce sont précisément l'ouïe, la vue et le toucher qui semblent prendre le plus d'importance. Il est assez évident d'exclure d'emblée le goût et l'odorat. Elleström ne dresse pas seulement une liste des sens qui peuvent être sollicités lors d'une expérience, mais bâtit également une distinction, fondée sur trois niveaux de facultés des sens, à savoir : « *sense-data* », que je traduirai par « données sensorielles », « *receptors* » ou « récepteurs » et enfin « *sensation* ». Dans la mesure où nous empruntons la grille d'Elleström pour analyser l'expérience de lecture audio, nous donnerons une mince définition avant de l'appliquer à notre cas. Tout d'abord, les « données sensorielles » vont venir des objets, des phénomènes, des occurrences. En d'autres termes, elles prennent pour origine l'interface matérielle existante et naissent de la rencontre entre l'individu et la matière. Dans notre cas, elles correspondront à l'expérience que l'utilisateur va avoir du support. De fait, elles peuvent tout autant relever de la vue — ou, plus explicitement, de l'appréhension visuelle du support, laquelle peut être étendue à l'environnement dans lequel évolue l'individu — que du toucher. Autrement dit, nous pourrions désigner ce niveau, me semble-t-il, comme le sentiment intérieur de prendre contact avec un objet, cette perception qui permet de distinguer l'objet dont est issue l'expérience que nous vivons. Si Elleström distingue bien trois niveaux, ceux-ci ne sont pas pour autant indépendants les uns des autres : ils se répondent, et de l'un peut naître l'autre et réciproquement. Aussi, les données sensorielles sont liées aux récepteurs sensoriels, c'est-à-dire à ces cellules que l'on stimule, qui produisent des impulsions nerveuses, qui sont ensuite transmises au système nerveux. Écouter un roman audio, c'est en grande partie stimuler les tympans qui permettent la compréhension des ondes sonores, d'où vient ensuite la « sensation », que l'on pourrait décrire comme l'effet expérimenté de la stimulation. Plusieurs exemples de ce que produit l'écoute des livres audio peuvent être dégagés des retours d'expérience recueillis. La blogueuse Chaudron Pastel explique qu'elle « adore écouter les livres audio avant de [s]'endormir »<sup>95</sup>, les livres audio permettant d'instaurer une atmosphère plus calme, plus feutrée. À ce propos, le « baromètre sur les usages du livre numérique et audio » de 2022<sup>96</sup> déjà mentionné par ailleurs nous révèle que 29 % des « auditeurs de livres audio numériques » les écoutent « le soir au coucher ». Un internaute emploie quant à lui la notion d'intensité pour désigner la manière dont il vit la lecture. Par l'écoute, il s'immerge plus profondément dans le texte qui lui est narré.

Nous avons mentionné un peu au-dessus le sens du toucher dans la manière d'aborder le livre audio. Et, même s'il n'est pas le sens le plus sollicité dans l'expérience de lecture audio, il n'en garde pas moins une place importante. Aussi, à partir de l'analyse de terrain, plusieurs constats méritent d'être dévoilés. Pour cela, je souhaiterais introduire ici la notion d'haptique. Du grec *haptomai*, qui signifie « je touche », cette notion désigne la discipline qui explore et exploite le sens du toucher et les phénomènes kinesthésiques (c'est-à-dire la perception du corps dans l'environnement). Habituellement, on distingue

---

94. « *The physical and mental acts of perceiving the interface of the medium through the senses faculties* » in ELLESTRÖM, « The Modalities of Media »

95. PASTEL, *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils*.

96. SNE, SOFIA et SGDL, *Baromètre sur les usages du livre numérique et audio*.

deux types de perception tactile manuelle : la perception cutanée, qui résulte de la stimulation d'une partie de la peau alors que le segment corporel qui la porte est totalement immobile, de la perception haptique, qui résulte de la stimulation de la peau en raison de mouvements actifs d'exploration de la main entrant en contact avec des objets. Cette dimension est particulièrement importante dans l'expérience de lecture en général. Nombreux sont les témoignages de personnes qui disent aimer l'odeur du papier quand ils ouvrent un livre neuf ou, à l'inverse, quand ils feuilletent un vieux livre dont les pages ont un peu jauni. Une internaute, qui échangeait à propos de la lecture audio sur un forum, explique ainsi pourquoi elle n'arrive pas à passer au support audio : « Pour l'instant, je ne m'y suis pas mise. D'abord parce que l'un de mes grands plaisirs de la lecture, c'est le toucher du papier, tenir l'objet dans mes mains et voir parfois sur une page un vestige de l'endroit où j'étais la dernière fois que je l'ai lu (par exemple, j'ai un nombre incalculable de livres avec du sable dedans ». Si l'on ne prend que cet exemple, la lecture audio ne semble pas remplir le contrat de l'expérience tactile, haptique. Cette internaute n'est pas satisfaite de l'expérience car il manque la dimension matérielle et palpable de la lecture à laquelle nous sommes habitués dès l'enfance. Pourtant, Birgitte Stougaard et Iben Have affirme que le son, la voix du lecteur-narrateur, devient un « agent physique »<sup>97</sup>. Entendre une voix permettrait de créer une présence, presque physique, peut-être plus grande encore que quand le lecteur lit pour lui, en silence. L'expression qu'ils empruntent est significative et pleine de sens, puisqu'ils assimilent le son de la voix à un contact, à un geste physique, au toucher. Pour reprendre un exemple du terrain que j'ai déjà mentionné par ailleurs, c'est bien ce qui peut arriver parfois, pour certains lecteurs-audio, puisqu'un internaute révèle l'impression qu'il a d'une personne de sa connaissance lui faisant la lecture. Entendre cette voix permet de créer ou recréer une présence autour de soi, presque physique.

Là encore, comme pour la modalité matérielle, le livre audio jouit de plusieurs facettes : le toucher et la vue sont tout autant sollicités que l'ouïe et créent un environnement sensoriel aux multiples entrées.

## La modalité spatiotemporelle

La troisième modalité qu'expose Lars Elleström est la modalité spatiotemporelle, qu'il définit de la sorte : « The structuring of the sensorial perception of the material interface into experiences and conceptions of space and time ». Nous pourrions traduire et reformuler ainsi : la modalité spatiotemporelle désigne la manière dont nous percevons une interface matérielle comme des expériences et des conceptions du temps et de l'espace. La perception sensorielle s'inscrit dans l'espace et le temps, et est vécue comme telle, comme une expérience de l'espace et du temps. Cette modalité me paraît tout particulièrement intéressante dans le cadre du livre audio. Pour reprendre les mots de Christian Vandendorpe, « la situation d'écoute se caractérise par un triple niveau de contraintes »<sup>98</sup>, qui sont les suivantes :

- Le moment de la communication n'est pas déterminé par l'auditeur, auprès de qui l'interlocuteur s'impose ;

97. « *Physical agent* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

98. VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture.*

- L’auditeur ne maîtrise pas le débit de la communication, prisonnier qu’il est du rythme choisi par le conteur ;
- « En matière d’accès au contenu, il n’a aucune possibilité de retourner en arrière afin de sélectionner, dans un récit déjà connu, la séquence qui l’intéresse particulièrement : il doit suivre le fil, irrémédiablement linéaire parce qu’il s’inscrit dans le temps, dans la récitation qui en est faite »<sup>99</sup>.

Cette typologie de contraintes ne s’appliquait alors qu’à la lecture à voix haute, par un conteur. Dès lors, deux constats peuvent être faits, en pensant l’articulation de ces caractéristiques avec le livre audio.

D’une part, le numérique permet désormais d’enlever tous les niveaux de contraintes : d’abord, parce que l’écoute du livre audio est choisie par l’auditeur — d’autant plus quand son support d’écoute est mobile, tel un smartphone — ; ensuite, parce que les applications permettent désormais de modifier de nombreux paramètres, comme la vitesse de lecture ou le début de l’écoute — citons plusieurs témoignages qui révèlent ce point : « Mais on peut la [la voix] moduler (plus aigüe, plus grave, plus lente, plus rapide) »<sup>100</sup>, « pendant cet apprentissage, j’utilisais simplement la fonction “retour en arrière” lorsque je décrochais »<sup>101</sup>.

D’autre part, les contraintes relevées par Christian Vandendorpe participent aussi de l’expérience et sont parfois appréciées par le lecteur-audio. L’un d’entre eux explique ainsi : « Pour conclure, je dirais que je vis encore plus intensément ces textes en les écoutant : on entend chaque mot, on ne peut pas accélérer sa lecture pour arriver plus vite au dénouement, on va à un rythme plus lent, et ça fait du bien »<sup>102</sup>. Cet exemple est d’autant plus intéressant qu’il sous-entend une comparaison avec la lecture papier. Sans forcément la dénigrer, ou appliquer une hiérarchie entre les deux lectures, cet internaute laisse entendre que les deux expériences de lecture sont différentes, raison pour laquelle il les apprécie toutes deux. Le rythme imposé par le lecteur-narrateur fait, selon lui, partie intégrante de la lecture audio, et permet d’inscrire son écoute dans un espace-temps particulier.

Le livre audio déplace donc l’expérience spatiotemporelle de la lecture. Loin d’être seulement un déplacement de support, il transforme également la manière dont nous vivons la lecture dans l’espace et le temps. Cela est d’autant plus vrai en ce qui concerne la temporalité. Vue et ouïe sont souvent opposées dans leur chronologie : la vue permet d’embrasser les objets observés d’un coup, immédiatement, dans une temporalité assez courte ; à l’inverse, l’écoute est contrainte et ne peut s’inscrire que dans un temps plus long. Le livre audio numérique s’accommode de ce fait : tout en contraignant le temps d’écoute (un livre audio dure en général plusieurs heures), les applications de lecture laissent tout de même la possibilité au lecteur-audio de choisir le rythme de la voix lectrice. Les fonctionnalités technologiques ont ainsi permis de reconfigurer l’expérience d’écoute en donnant un pouvoir d’action plus grand à l’écouter.

99. VANDENDORPE, *Du papyrus à l’hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*.

100. TITELINE in LITTLEPRETTYBOOKS, *Mon avis sur les livres audio*

101. PASTEL, *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils*.

102. MISSBOUQUINAIX, *Le jour où je suis devenue accro aux livres audio ...*

## La modalité sémiotique

Enfin, la dernière modalité que nous aborderons ici sera la modalité sémiotique, selon laquelle tout type d'images visuelles ou de musiques sont dominés par des signes dits iconiques. Comme le nom de « sémiotique » nous le suggère, la théorie de Lars Elleström s'appuie sur les travaux de Charles Sanders Peirce, qui étudiait le processus de signification des signes, c'est-à-dire qu'il étudiait les signes et leurs significations : leur production, leur codification et leur communication. Trois dimensions coexistent au sein de la sémiotique : la sémantique, qui s'attache à la relation entre les signes et ce qu'ils signifient ; la syntaxe, à propos de la relation entre les signes ; et enfin la pragmatique, sur la relation entre les signes et leur utilisateur. Les travaux de Peirce, qui constituent le socle de la sémiotique, théorisent une structure triadique, entre l'interprétant, l'observant et le signe. De même, une structure tertiaire compose ce dit-signé, qui peut être soit un « qualisigne », dont le fondement est une qualité, soit un « sinsigne », qui désigne une chose ou un événement spatiotemporellement déterminé qui fonctionne comme signe, soit un « légisigne », à savoir un signe dont le fondement est une loi. Le premier correspond à l'icône : de nature qualitative, l'icône renvoie à l'objet signifié par la ressemblance qu'il partage avec lui ; le deuxième à l'indice, qui a une relation directe, contigüe, avec son objet ; enfin, le troisième au symbole, puisqu'il repose sur une association d'idées ou de valeurs, fondée culturellement. Si ce processus triadique a des bornes déterminées, le processus de signification des signes n'est en réalité pas si délimité, et les trois pôles de la triade sont presque inséparables.

Une fois ces fondements définitionnels posés, nous pouvons donc interroger l'affirmation d'Elleström selon laquelle des signes iconiques dominent l'expérience musicale et visuelle. Dans quelle mesure peut-on entendre cela ? Les signes sonores que diffuse le livre audio invoquent, à la fois par une dimension iconique et une dimension conventionnelle, des mouvements, des émotions, des expériences corporelles et cognitives déjà vécues. Cela fait écho à la notion de « sens incarné »<sup>103</sup> développée par Walter Murch, le monteur sonore du film *Apocalypse Now*. Selon lui, l'exemple parfait du sens incarné est la musique, qui transmet les émotions. La voix du lecteur-narrateur serait à l'inverse un « sens encodé »<sup>104</sup> qui transmet du sens par le langage, qui est un code déterminé et partagé par tous et toutes. Sans nous attacher à cette deuxième dimension véhiculée par le livre audio, nous pouvons alors envisager la voix et le son du livre audio comme des objets qui évoquent, réfèrent à des expériences individuelles ou de groupes. Le sens de l'œuvre passerait donc à la fois par le langage, ce qui semble assez évident, mais aussi par la sensorialité, notamment sonore, de l'expérience vécue par l'audio-lecteur.

Dès lors, l'intersensorialité serait à la fois cette rencontre entre plusieurs sens et cette rencontre entre sensorialité physique et intellectuelle. Plusieurs témoignages mettent en avant la concentration nécessaire pour écouter ce qui est lu — nous les avons déjà soulignés dans le III. A. a., à la page 39. Si nous nous appuyons sur l'analyse des modalités que nous venons de faire, le livre audio se situe donc à l'intersection entre lecture d'un texte écrit et écoute d'une musique. En effet, la modalité sensorielle se rapporte plus facilement à notre expérience de la musique : la sollicitation auditive portée par les données sensorielles de la matérialité démarquée tend à évoquer la réception sensorielle que nous

103. « *Embodied sense* » in MESTRAL, *Syllabus : Vocabulaire sonore*

104. « *Encoded sense* » in MESTRAL, *Syllabus : Vocabulaire sonore*

faisons de la musique. Merleau-Ponty écrivait que bien que « la musique n[e soit] pas dans l'espace visible », « elle le mime, elle l'investit, elle le déplace »<sup>105</sup>. La dimension haptique que nous venons d'évoquer se rapporte dès lors très bien à cela, puisque la voix entendue semble se créer une place dans l'espace, elle donne l'impression d'une présence physique, selon les témoignages recueillis. Dans le même temps, la modalité sémiotique, qui transmet du sens grâce au « sens encodé » de la voix, est plus proche de la lecture du texte écrit. Le sens est transmis certes par l'ambiance musicale qui peut parfois être ajoutée — mais nous avons vu que cela était le plus souvent assez minime — mais surtout par les mots lus par le lecteur-narrateur.

Par ailleurs, il semble que la question de l'environnement soit essentielle pour bien comprendre la perception et l'intersensorialité. Merleau-Ponty, dans l'un de ses exemples, sous-entendait la place du sujet qui perçoit dans le monde : le sujet est au monde, sa perception s'inscrit dans un environnement, et, dans notre cas, l'intellection n'est donc pas la seule voie d'accès au texte. Son exemple montre ainsi que l'expérience intersensorielle n'est pas conscientisée : « Si je veux m'enfermer dans un de mes sens et que, par exemple, je me projette tout entier dans mes yeux et m'abandonne au bleu du ciel, je n'ai bientôt plus conscience de regarder et, au moment où je voulais me faire tout entier vision, le ciel cesse d'être une "perception visuelle" pour devenir mon monde du moment »<sup>106</sup>. Nous ne nous attarderons pas sur la portée philosophique de la perception. Toutefois, cela nous laisse à penser que l'environnement a un rôle dans l'expérience que nous avons d'un objet.

## L'importance de l'environnant

### Vivre et expérimenter le monde en s'en extrayant

En d'autres termes, parce que l'on voit qu'il y a non seulement un sens principal — l'ouïe — qui permet de prendre contact avec l'œuvre, et des sens secondaires qui sont sollicités, permettant de qualifier la lecture d'intersensorielle, l'environnement dans lequel s'inscrit la lecture audio est extrêmement important. En reprenant les différentes définitions évoquées entre « écouter » et « entendre », nous pourrions considérer l'audio-lecture comme une association entre ces deux actions. Elle permettrait de passer en quelque sorte d'un point à un autre : d'une part, elle est une écoute concentrée sur le son et le sens des mots ; d'autre part, elle est aussi l'écoute du son de la voix lectrice comprise comme part de l'environnement, qui règle en partie l'environnement dans lequel l'audio-lecteur évolue. Nous pouvons même aller plus loin dans notre description, en empruntant à la musique et au cinéma les notions de « *soundscape* », c'est-à-dire « paysage sonore », et de « *surround sound* », soit le « son environnant ». Ces notions, très importantes dans la tradition théorique de l'écoute, laissent entendre que toute expérience s'inscrit dans un environnement acoustique. Michael Bull, cité par Iben Have et Birgitte Stougaard,

---

105. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*.

106. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*.

avançait alors le fait que la lecture d'un audio-livre « ne crée pas simplement une bulle physique et cognitive »<sup>107</sup>. L'environnement dans lequel se trouve l'audio-lecteur prend alors part à la lecture, il pénètre le récit et participe à la création d'une atmosphère particulière. C'est ce qu'explique notamment Miss Bouquinaix dans son post de blog : « on se sent à la fois seule et dans le monde en écoutant Bojangles. On sublime le texte de Laurent Gaudé quand on l'écoute dans un bus en plein Paris »<sup>108</sup>. Tel un enchevêtrement, le fictif et le réel se croisent dans l'expérience de lecture audio. Je pourrais citer un autre exemple, cette fois issu non pas de mon propre terrain, mais exposé dans l'ouvrage *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*. Cet exemple est tiré d'une chronique de Tanya Marie Lurhmann, publiée dans le New York Times, et intitulée « Audiobooks and the Return of Storytelling »<sup>109</sup> (Les livres audio et le retour de la narration). Cette anthropologue américaine y raconte comment elle a écouté le roman de Fitzgerald *The Great Gatsby* pendant qu'elle jardinait. Cette double occupation a marqué sa mémoire et depuis, quand elle regarde ses plantes, elle pense en même temps à ce roman qui l'a accompagnée. Aussi, par ces deux exemples, l'on comprend mieux l'affirmation de Michael Bull. Non pas détaché du monde, l'audio-lecteur est au contraire conscient de ce qui l'entoure, des mouvements du monde, des objets, de l'atmosphère. Dès lors, il y a une sorte de paradoxe, où le livre audio permet à la fois de s'extraire du monde, pour se diriger vers la fiction, tout en vivant le monde et en l'expérimentant. Miss Bouquinaix le résumait de la sorte : « le livre audio permet de s'abstraire de la réalité alentour, comme les autres livres, mais tout en restant conscient de ce qui se passe »<sup>110</sup>. Les actions des personnages, les rebondissements de l'intrigue, le rythme et le ton choisis par le lecteur-narrateur viennent s'associer à l'environnant. La manière qu'ont Iben Have et Birgitte Stougaard de résumer ce fait me paraît assez intrigante : « *Audiobook reading (like music) in a sense tunes the world and intensifies the listener's everyday experience* », ce que nous pourrions traduire ainsi : « la lecture audio (tout comme le fait la musique) vient en un sens régler, accorder le monde et intensifie l'expérience quotidienne de l'auditeur ». En d'autres termes, le lieu d'écoute devient alors un phénomène éprouvé, il est expérimenté. Écouter un livre audio peut intensifier et aiguïser la perception qu'un lecteur a d'un lieu et de son atmosphère.

## Situations d'écoute

Si l'on observe les situations d'écoute d'après les retours d'expérience, nombreux sont les audiolecteurs qui pratiquent le livre audio pendant des trajets, que ce soit en voiture, en transports en commun ou à pied. Les chiffres donnés par le baromètre des usages du livre numérique et audio de 2022<sup>111</sup> sont à ce propos les suivants :

- 22 % des auditeurs de livres audio numériques écoutent l'œuvre en voiture ;
- 20 % le font dans les transports ;
- 16 % à l'occasion de leurs trajets quotidiens.

107. « *The experience does not merely creat a physical and cognitive bubble, as suggested by Michel Bull describing music listening as an aural solipsism of the iPod* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

108. MISSBOUQUINAIX, *Le jour où je suis devenue accro aux livres audio ...*

109. LUHRMANN, « Opinion | Audiobooks and the Return of Storytelling ».

110. MISSBOUQUINAIX, *Le jour où je suis devenue accro aux livres audio ...*

111. SNE, SOFIA et SGDL, *Baromètre sur les usages du livre numérique et audio*.

Les chiffres peuvent se recouper — une personne interrogée peut très bien avoir répondu qu'elle écoutait son livre audio lors de ses trajets quotidiens, et ce, en voiture. Si l'on peut éventuellement imaginer que l'utilisation d'un casque réduisant les bruits environnants associé à un volume élevé réduit très fortement — si ce n'est totalement — les sons environnants, ce n'est pas le cas en voiture, où le son provient des haut-parleurs de l'autoradio ou du téléphone. En outre, en reprenant un *topos* récurrent dans la littérature, nous pouvons mentionner le fait que les trajets en bus ou en train sont propices à la rêverie visuelle. Se laissant conduire, le passager peut laisser sa vue se laisser porter par les déplacements. Dès lors, l'association vue et écoute se fait plus facilement. Dans l'un des scénarios énoncés par Iben Have et Birgitte Stougaard, l'accent est mis sur cette articulation entre ouïe et observation. Ils écrivent ainsi : « La voix du lecteur-narrateur accompagne Tom sur son trajet alors qu'il regarde le paysage changer à travers les fenêtres du train » <sup>112</sup>.

Aussi, chaque écoute est unique parce qu'elle prend en compte des caractères contingents, circonstanciels. Un même audio-lecteur peut voir son expérience de lecture audio être modifiée quand bien même il écoute la même œuvre. En effet, il peut tout à fait débiter sa lecture le matin, en voiture, et être alors parasité par des bruits extérieurs importants — bruit du moteur, klaxons, rumeur de la foule — puis la continuer le soir, seul chez lui.

Ce fait remonte d'ailleurs dans certains retours d'audio-lecteurs. Nous pouvons citer le commentaire d'un internaute, qui disait sur un forum : « C'est vraiment une question d'habitude. Il faut être dans un bon environnement au calme, disponible et détendu. ;) Après avec l'expérience, on peut vraiment en écouter un peu partout dans notre quotidien » <sup>113</sup>. À la lecture de ce témoignage, l'on distingue très clairement combien l'environnement peut impacter, voire parasiter, l'écoute.

À ce propos, Matthew Rubbery mentionne d'ailleurs le fait de se préparer, de se mettre dans des conditions favorables, pour écouter un livre audio. Selon lui, avoir une écoute réussie passe par la mise en place de certaines circonstances qui concernent tout autant l'environnement que le dispositif d'écoute, qui vient compléter plus largement l'expérience <sup>114</sup>.

Ainsi, chaque expérience est singulière : il serait impossible de décrire précisément en quoi consiste l'écoute d'un roman audio. La contingence des situations d'écoute fait nécessairement varier la manière dont on vit le récit. Pour un même récit, mon expérience personnelle pourrait être considérablement différente de celle d'une autre personne. Aussi, nous avons seulement pu poser un regard adoptant un niveau d'abstraction supérieur au simple exposé d'une situation d'écoute. De cela, nous retenons essentiellement que, contrairement à ce que nous aurions pu éventuellement imaginer, l'écoute du livre audio s'interpénètre avec notre expérience du monde, avec la manière dont nous le ressentons et le vivons.

---

112. « *The voice of the performing narrator accompanies Tom on the journey while he watches the changing landscape through the windows of the train* » in HAVE et PEDERSEN, *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*

113. CLO73 in *Les romans audio*

114. « *The preparation necessary for the possibility of the experience, completed within a larger technical system* » in RUBERY, *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*

## CONCLUSION

---

En définitive, le livre audio conduirait à une expérience particulière qui s'inscrit à l'intersection entre différentes pratiques et différents objets culturels et c'est en vérité pour plusieurs raisons.

D'abord, il évoque indéniablement le texte écrit et la façon dont nous considérons l'acte de lecture aujourd'hui. Malgré sa dimension orale et oralisée, il s'inscrit dans une longue tradition de la littérature et de la narration. Bien que la lecture soit aujourd'hui essentiellement confondue et réduite avec l'acte de lire un texte à l'écrit, écouter un livre audio se rapproche des pratiques ancestrales européennes de la lecture, où la place du conteur était centrale dans la prise de contact avec les textes et les récits. Dès lors, cela nous conduit à interroger la pratique elle-même et la manière dont elle est socialement construite. Claude Poissenot, dans *Sociologie de la lecture*, présentait le double statut de la lecture, qui est tantôt considérée comme une « pratique à défendre », qui possède un support (l'imprimé) et un corpus (où la littérature est souvent privilégiée), tantôt comme une action instrumentale et banalisée, au sens de la capacité à déchiffrer du texte, à faire sens à partir de mots inscrits sur un support. De fait, nous pouvons saisir la trace d'une « hiérarchie sociale passée » : « tout ce qui est "lu" n'est pas dans la "lecture" » selon certaines acceptions. Dès lors, nous pourrions considérer que, malgré le support audio qui supplante le support écrit, l'écoute d'un livre audio se rapproche plus de cette lecture traditionnelle, hiérarchisée, que la lecture d'un panneau routier ou d'une publicité, bien que tous deux soient inscrits sur un support que l'on déchiffre par la vue. En écoutant un roman, le lecteur-audio renoue avec une certaine forme de tradition littéraire.

Ensuite, le livre audio peut aussi nous rappeler les œuvres audiovisuelles que sont les séries, les films ou les feuilletons télévisés. En effet, l'un comme l'autre passe par plusieurs biais sensoriels pour raconter une histoire : l'image, le texte et le son sont autant d'outils pour stimuler les sens, en correspondant à diverses modalités que nous avons présentées par ailleurs, afin d'intéresser et d'accrocher le public. La médiatisation est différente entre le texte écrit et le texte lu. Parce que le récit est matérialisé différemment avec le livre audio, le lecteur n'y accède pas par la même voie.

Enfin, le roman audio se rapproche également de la musique qui passe par un sens incarné pour transmettre une émotion. Comme nous l'avons vu dans les différents témoignages de notre corpus, la dimension auditive est forte et marque vivement les audiolecteurs. La tonalité, le débit, le rythme, la hauteur : tous ces termes propres à la terminologie de l'univers sonore se rapportent aussi au livre audio et jouent un rôle fondamental dans l'expérience d'écoute. Ce fait explique en grande partie notre premier constat, selon lequel cette pratique est considérée avant tout comme une « écoute ».

Bien que nous eussions d'abord pu penser que le livre audio propose une expérience plus sensorielle que la lecture d'un texte écrit, il semblerait finalement que ce ne soit pas le cas. Expliquons-nous. La dimension sensorielle peut nous paraître très secondaire dans le cadre de la lecture d'un texte écrit : le contact visuel et tactile avec le support de l'écrit paraît moins important que le travail intellectuel de compréhension. La lecture d'un texte écrit se rapporte à deux sens (la vue et le toucher), tandis que l'écoute d'un roman audio introduit une troisième modalité sensorielle d'appréhension de l'œuvre :

l'ouïe. Toutefois, après avoir analysé les quatre modalités qui constituent l'expérience intersensorielle, il semblerait en réalité que le livre audio soit seulement porteur d'une reconfiguration de l'expérience de lecture. Autrement dit, considérer les choses de la sorte nous permettrait d'apporter une réponse nuancée à notre question initiale : faut-il dire « lire » ou « écouter » un livre audio ? En effet, la dichotomie posée et interrogée en introduction peut être atténuée désormais, selon le prisme choisi.

Pour commencer, considérer l'expérience de lecture d'un livre audio à travers la modalité sémiotique pourrait constituer une première partie de notre réponse. Contrairement à la musique, qui ne charrie avec elle qu'un sens incarné, le livre audio repose pour une très large part sur un sens encodé. C'est d'abord le texte et les mots récités, lus, interprétés par le lecteur-narrateur qui font sens et transmettent les émotions. Le livre audio est une adaptation orale d'un texte écrit qui a besoin d'être déchiffré, décodé, pour que le sens soit compris.

Dans le même temps, nous pourrions aussi envisager notre réponse à partir de la modalité sensorielle. Celle-ci nous rapprocherait quant à elle de l'acte d'écouter quelque chose. En laissant plus de place à la perception sensorielle, l'expérience du livre audio rejoindrait alors plus facilement celle de l'écoute de musiques, où l'ouïe est le premier sens, nécessaire, pour avoir accès à l'œuvre.

Aussi, l'opposition que nous avons parfois pu retrouver dans le corpus médiatique analysé pourrait n'être pas si marquée. L'équilibre qui se dessine entre lire et écouter correspondrait pleinement à l'équilibre qui se produit entre perception sensorielle et perception intellectuelle, entre sensorialité et intellection. Cela pourrait correspondre, me semble-t-il, à une analyse d'Antoine Hennion à propos de la musique. Dans son article « Les usagers de la musique. L'écoute des amateurs », il concluait de la sorte : « C'est la variété des attentions possibles, justement, qui se trouve multipliée à l'infini, loin de la focalisation sur une logique intrinsèque de l'œuvre, dont l'écoute ne serait que la servante ». Aussi, dans le cadre du livre audio, plusieurs types d'écoute peuvent être envisagés, avec des degrés de concentration plus ou moins forts.

Étudier le livre audio et ses pratiques de lecture, c'est donc en quelque sorte analyser dans quelle mesure s'est déplacée la sensorialité de notre expérience de lecture, entre papier et audio. Dans une société où les créations audiovisuelles prennent de plus en plus de place, où les conditions d'accès à la culture ont été complètement modifiées avec l'essor de la culture numérique, de l'internet et de la « culture de l'écran »<sup>115</sup>, le livre audio permet de construire un pont entre une pratique traditionnelle de la culture — et en particulier de la culture de l'écrit — et les pratiques nouvelles de consommation de contenus. Il occupe une place particulière, intermédiaire, à la frontière entre la relation à la lecture qu'a le public et l'écosystème de l'audio — qui s'étend de la musique à l'audiovisuel, en passant par la radiodiffusion par exemple. Il introduit la pratique de la lecture dans un champ qui, dans l'imaginaire collectif, lui laissait peu d'espace. Outil de réconciliation qui s'attache à proposer une expérience sensorielle développée, il permet de répondre aux nouvelles demandes des consommateurs culturels qui se tournent majoritairement vers l'audiovisuel tout en gardant une certaine simplicité dans l'adaptation. En comparaison avec le roman audio destiné à la jeunesse, les effets sonores sont moindres et l'accent est porté sur la voix du lecteur-narrateur qui interprète le texte. Volonté de ne pas dis-

---

115. DONNAT, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique ».

traire l'audio-lecteur ? Souhait de ne pas trop s'éloigner du texte, des mots, de la langue de l'auteur ou de l'autrice ? Hypothèses qui mériteraient peut-être d'être interrogées et qui pourraient aussi soulever des questions quant à la production et aux choix éditoriaux. Avec le développement des fictions sonores — pour rappel, nous appelions en introduction « fictions sonores » les fictions pensées dès leur création pour le format audio — la frontière pourrait devenir d'autant plus floue et brouillée. Une telle prospection correspondrait en outre à la dynamique dans laquelle se place le livre audio actuellement. Avec l'engouement croissant des utilisateurs, les maisons d'éditions font de plus en plus d'expérimentations ; nous pensons par exemple aux livres audio produits par les Cambridge University Press qui essaient d'adapter leurs titres universitaires à ce format en vogue.

Si nous nous sommes attachés dans cette étude à l'expérience d'écoute ou de lecture du roman audio, une fois que l'utilisateur est en possession des fichiers numériques, l'enjeu de l'accès mérite d'être évoqué dans la conclusion. Effectivement, tout comme l'environnement et le paysage sonore qui existe autour du lecteur-audio prend part à l'expérience, la modifie, la complète, les modalités d'accès peuvent aussi, dans une certaine mesure, orienter l'avis qu'un utilisateur peut se faire de sa lecture. Plusieurs points : d'abord, l'accès au roman audio numérique nécessite un accès internet de qualité. Le téléchargement ou l'écoute en ligne sont tributaires de l'accès à un réseau avec haut débit. Ce fait n'a pas été mentionné dans les retours d'expériences collectés ; néanmoins, peu de doutes existent sur son importance. De plus, et dans la même perspective, le livre audio numérique contraint l'utilisateur à disposer d'un équipement adéquat (smartphone et, possiblement, enceintes ou haut-parleurs de bonne qualité). Cependant, cette remarque fait peut-être moins sens dès lors que l'on sait que 77 % des Français possèdent un smartphone<sup>116</sup> et que ce nombre monte à 84 % en ce qui concerne la population de plus de 12 ans<sup>117</sup>. Enfin, dernier point essentiel à ce propos : le prix. Les offres de prêt en bibliothèque peuvent parfois restées assez limitées, et l'achat de livres audio au prix plein peut limiter le nombre d'utilisateurs. Par exemple, au 13 juillet 2022, le nombre de livres audio accessibles via les ressources numériques de la médiathèque du Rhône est de 56 ; à titre de comparaison, on compte 694 « livres numériques » et 206 « revues numériques ». Aussi, l'offre reste encore faible et peut de fait freiner des lecteurs encore frileux et peu attirés, de prime abord, par ce format de lecture. En développer l'accès tout en en présentant les spécificités semble donc un enjeu essentiel dans la dynamique actuelle, au cours de laquelle le livre audio se fraie une place d'autant plus considérable dans l'écosystème des pratiques culturelles. Cette remarque nous conduit à une hypothèse dépassant notre cadre d'étude et s'attachant à la médiation de l'objet : peut-être que mettre en avant l'intersensorialité de l'audio-lecture pourrait être un levier pour étendre le public intéressé. Valoriser la notion d'immersion ou le rapport à la musique et l'audiovisuel permettrait alors de capter un public attiré par les œuvres audiovisuelles ou les jeux vidéo, en utilisant une terminologie qui lui est familière.

---

116. *Baromètre du numérique*.

117. *Panorama du livre audio, en France - VOX*.



## CORPUS DE TÉMOIGNAGES

---

- [1] ANOUKLIBRARY. *Mes habitudes de lecture • Les livres audio*. AnoukLibrary - Blog littéraire. 7 mars 2021. URL : <https://anouklibrary.wordpress.com/2021/03/07/mes-habitudes-de-lecture-les-livres-audios/> (visité le 10/02/2022).
- [24] *Lecture audio*. Communautés Cultura. Section : Discussions autour des nouveaux genres. 2 jan. 2020. URL : <https://communautes.cultura.com/t5/Discussions-autour-des-nouveaux/Lecture-audio/td-p/230869/page/2> (visité le 10/02/2022).
- [27] *Les romans audio*. Communautés Cultura. Section : Sujets Libres. 7 fév. 2022. URL : <https://communautes.cultura.com/t5/Sujets-Libres/Les-romans-audio/td-p/448920> (visité le 10/02/2022).
- [29] LITTLEPRETTYBOOKS. *Mon avis sur les livres audio*. LittlePrettyBooks - Blog Littéraire. 16 juill. 2019. URL : <https://littleprettybooks.com/2019/07/16/mon-avis-sur-les-livres-audio/> (visité le 10/02/2022).
- [34] MISSBOUQUINAIX. *Le jour où je suis devenue accro aux livres audio ...* Le Blog des Livres qui Rêvent ... 18 déc. 2016. URL : <https://missbouquinaix.wordpress.com/2016/12/18/le-jour-ou-je-suis-devenue-accro-aux-livres-audio/> (visité le 10/02/2022).
- [37] Chaudron PASTEL. *Écouter des livres audio // mon avis & mes conseils*. Chaudron Pastel. 20 déc. 2017. URL : <https://www.chaudron-pastel.fr/2017/12/20/ecouter-livres-audio-avis-conseils/> (visité le 24/01/2022).



## BIBLIOGRAPHIE

---

- [2] Dominique ARSENAULT et Martin PICARD. « Le jeu vidéo entre dépendance et plaisir immersif : les trois formes d'immersion vidéoludique ». In : Homo Ludens. Le jeu vidéo : un phénomène social massivement pratiqué. Congrès de l'ACTAS., 2008. URL : [https://ludicine.ca/sites/ludicine.ca/files/arsenault,-picard---le-jeu-video-entre-dependance-et-plaisir-immersif\\_0.pdf](https://ludicine.ca/sites/ludicine.ca/files/arsenault,-picard---le-jeu-video-entre-dependance-et-plaisir-immersif_0.pdf).
- [3] *Attention*. In : CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/attention> (visité le 16/09/2022).
- [4] *Baromètre du numérique : 95% des Français équipés d'un téléphone mobile*. vie-publique.fr. 21 mars 2019. URL : <https://www.vie-publique.fr/en-bref/272039-barometre-du-numerique-95-des-francais-disposent-dun-telephone-mobile> (visité le 08/07/2022).
- [5] Claire BÉLISLE, éd. *La lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives*. Avec la coll. de Bertrand LEGENDRE. Référence. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2004. 293 p.
- [6] Cyrano de BERGERAC. *Histoire comique des États et Empire de la Lune*. Paris : Éditions du Boucher, 2002. 77-78.
- [7] Michel CHION. *L'Audio-vision*. Paris : Nathan, 1990.
- [8] Géraldine COHEN, Olivier RAMPNOUX et Cyril BÉCHEMIN. « Le design sonore du livre numérique, ou comment le livre parle à ses lecteurs : quelques éléments prospectifs ». In : (2015). URL : [https://www.academia.edu/29228239/Le\\_design\\_sonore\\_du\\_livre\\_num%C3%A9rique\\_ou\\_comment\\_le\\_livre\\_parle\\_%C3%A0\\_ses\\_lecteurs\\_quelques\\_%C3%A9l%C3%A9ments\\_prospectifs](https://www.academia.edu/29228239/Le_design_sonore_du_livre_num%C3%A9rique_ou_comment_le_livre_parle_%C3%A0_ses_lecteurs_quelques_%C3%A9l%C3%A9ments_prospectifs) (visité le 12/09/2022).
- [9] *Comme un roman*. In : Wikipédia. Page Version ID : 192502321. 1<sup>er</sup> avr. 2022. URL : [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Comme\\_un\\_roman&oldid=192502321](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Comme_un_roman&oldid=192502321) (visité le 18/05/2022).
- [10] Olivier DONNAT. « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 ». In : *Culture études* 5.5 (2009). Place : Paris Publisher : Ministère de la Culture - DEPS, p. 1-12. DOI : 10.3917/cule.095.0001. URL : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2009-5-page-1.htm> (visité le 18/05/2022).
- [11] Lars ELLESTRÖM. « The Modalities of Media : A Model for Understanding Inter-medial Relations ». In : *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (2010), p. 11. URL : [https://www.academia.edu/3126014/The\\_modalities\\_of\\_media\\_A\\_model\\_for\\_understanding\\_intermedial\\_relations](https://www.academia.edu/3126014/The_modalities_of_media_A_model_for_understanding_intermedial_relations) (visité le 12/01/2022).
- [12] Julie GATINEAU. « Le livre audio : quel destin pour un objet hybride en bibliothèque ». Thèse de doct. Villeurbanne : Enssib, 2015. 87 p. URL : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/65115-le-livre-audio-quel-destin-pour-un-objet-hybride-en-bibliotheque.pdf> (visité le 01/10/2021).
- [13] Gérard GENETTE. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil. Collection Poétique. 1982. 480 p.

- [14] Fabien GRANJON et Clément COMBES. « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs ». In : *Réseaux* 145-146.6 (2007). Place : Cachan Publisher : Lavoisier, p. 291-334. URL : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2007-6-7-page-291.htm> (visité le 20/03/2022).
- [15] Iben HAVE et Birgitte Stougaard PEDERSEN. *Digital Audiobooks : New Media, Users, and Experiences*. Google-Books-ID : KSBCrgEACAAJ. Routledge, 2016. 163 p.
- [16] Antoine HENNION. « Les usagers de la musique : L'écoute des amateurs ». In : *Circuit* 14.1 (2003), p. 19-32. DOI : 10.7202/902298ar. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/902298ar> (visité le 02/05/2022).
- [17] Augustin d' HIPPONE. « Chapitre III : Occupations de Saint Ambroise ». In : *Œuvres complètes de Saint Augustin*. Trad. par Jean-Joseph-François POUJOULAT. T. VI. 1864, p. 406-416. URL : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Confessions\\_\(Augustin\)/Livre\\_sixi%C3%A8me](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Confessions_(Augustin)/Livre_sixi%C3%A8me) (visité le 03/11/2021).
- [18] Chantal HORELLOU-LAFARGE et Monique SEGRÉ. *Sociologie de la lecture*. La découverte. Repères. 2007. 128 p.
- [19] IFPI. *La consommation de musique dans le monde - Enquête 2021*. Section : Chiffres & Ressources. 21 oct. 2021. URL : <https://snepmusique.com/chiffres-ressources/la-consommation-de-musique-dans-le-monde-enquete-2021-ifpi/> (visité le 11/07/2022).
- [20] *Intime*. In : *CNRTL - Centre National de Ressources Textuelles*. URL : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/intime> (visité le 19/04/2022).
- [21] Georges JEAN. *La lecture à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la "lecture oralisée"*. Editions de l'Atelier, 1999. 175 p.
- [22] *La servante écarlate*. Audible. URL : <https://www.audible.fr/pd/La-servante-ecarlate-Livre-Audio/B07ZPGHC36> (visité le 20/02/2022).
- [23] Bernard LECHEVALIER. *Le Plaisir de la musique : Une approche neuropsychologique*. Odile Jacob, 29 mai 2019. 240 p.
- [25] Bertrand LEGENDRE. *Ce que le numérique fait aux livres*. Fontaine : Presses Universitaires de Grenoble, 14 mars 2019. 138 p.
- [26] *Les déclinaisons d'adaptation du livre - VOX*. Avec la coll. de VOX - Festival du livre audio et de la lecture à voix HAUTE. 22 mai 2022. URL : <https://www.festivalvox.com/Les-declinaisons-d-adaptation-du-livre-105> (visité le 08/07/2022).
- [28] *Les vertus du livre audio - VOX*. Avec la coll. de VOX - Festival du livre audio et de la lecture à voix HAUTE. 22 mai 2022. URL : <https://www.festivalvox.com/Les-vertus-du-livre-audio-108> (visité le 08/07/2022).
- [30] *Livre audio*. In : *Wikipédia*. Page Version ID : 195038249. 3 juill. 2022. URL : [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Livre\\_audio&oldid=195038249](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Livre_audio&oldid=195038249) (visité le 06/09/2022).
- [31] Tanya Marie LUHRMANN. « Opinion | Audiobooks and the Return of Storytelling ». In : *The New York Times* (22 fév. 2014). URL : <https://www.nytimes.com/2014/02/23/opinion/sunday/luhrmann-audiobooks-and-the-return-of-storytelling.html> (visité le 20/04/2022).

- [32] Maurice MERLEAU-PONTY. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945. URL : <http://philotextes.info/spip/IMG/pdf/merleau-ponty-phenomenologie-de-la-perception.pdf>.
- [33] Charles de MESTRAL. *Syllabus : Vocabulaire sonore*. 2004. URL : <https://sites.cvm.qc.ca/encephi/Syllabus/Mediacomm/Articles/vocabulairesonore.htm> (visité le 24/01/2022).
- [35] *Panorama du livre audio, en France - VOX*. Avec la coll. de VOX - Festival du livre audio et de la lecture à voix HAUTE. 22 mai 2022. URL : <https://www.festivalvox.com/Panorama-du-livre-audio-en-France-104> (visité le 08/07/2022).
- [36] *Paratexte*. In : *Wikipédia*. Page Version ID : 193710089. 15 mai 2022. URL : <https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Paratexte&oldid=193710089> (visité le 18/05/2022).
- [38] Daniel PENNAC. *Comme un roman*. Folio. Gallimard, 21 avr. 1995. 208 p.
- [39] Daniel PERAYA. *Médiatisation et médiation. Des médias éducatifs aux ENT*. Pages : 33 Publication Title : Médiations. CNRS, 2010. URL : <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:12312> (visité le 20/04/2022).
- [40] Pauline PETIT. *Flaubert et l'épreuve du "gueuloir" : crier pour mieux écrire ?* France Culture. 15 avr. 2021. URL : <https://www.franceculture.fr/litterature/flaubert-et-lepreuve-du-gueuloir-crier-pour-mieux-ecrire> (visité le 02/05/2022).
- [41] Benoît PLANTE. « Le cinéma acousmatique : vers une actualisation du récit audio de fiction ». In : *INTER - Art Actuel* 137 (2021), p. 94-101. URL : [https://www.academia.edu/49056072/Revue\\_Inter\\_137\\_numérique\\_planches](https://www.academia.edu/49056072/Revue_Inter_137_numérique_planches).
- [42] Hervé PLATEL et Mathilde GROUSSARD. « Musical semantic memory : contribution of clinical neuropsychology and functional neuroimaging data ». In : *Revue de neuropsychologie* 2.1 (2010). Bibliographie\_available : 1 Cairndomain : [www.cairn.info](http://www.cairn.info) Cite Par\_available : 1 Publisher : John Libbey Eurotext, p. 61-69. URL : <https://www.cairn.info/revue-de-neuropsychologie-2010-1-page-61.htm> (visité le 06/05/2022).
- [43] PLATON. *Phédon*. Sous la dir. de Monique DIXSAUT. Garnier Flammarion. 6 mars 1991. 448 p. URL : <https://editions.flammarion.com/phedon/9782080704894> (visité le 20/07/2022).
- [44] Claude POISSENOT. *Sociologie de la lecture*. Cursus. Armand Colin, 2019. 192 p. (Visité le 02/03/2022).
- [45] Emma POWER. *4 raisons d'écouter des livres audio*. Livres à lire · Emma Power. 30 avr. 2021. URL : <https://livresalire.com/4-raisons-decouter-des-livres-audio/> (visité le 04/02/2022).
- [46] Cécile RABOT. « Ce que le numérique fait à la lecture ». In : *Biens Symboliques / Symbolic Goods* 7 (2020). Number : 7 Publisher : Presses Universitaires de Vincennes. URL : <https://journals.openedition.org/bssg/475> (visité le 06/09/2021).

- [47] Olivier RAMPNOUX, Géraldine COHEN et Cyril BÉCHEMIN. « Le livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception ». In : *Balisages. La revue de recherche de l'Enssib* 4 (2016). Number : 4 Publisher : Ecole nationale supérieure de l'information et des bibliothèques. DOI : 10.35562/balisages.145. URL : <http://publications-prairial.fr/balisages/index.php?id=145> (visité le 08/09/2021).
- [48] Matthew RUBERY. *Audiobooks, Literature, and Sound Studies*. T. 31. Google-Books-ID : zearAgAAQBAJ. Routledge, 9 mai 2011. 259 p.
- [49] Jean-Paul SARTRE. *Les Mots*. Blanche. Gallimard, 1964. 224 p.
- [50] SNE, SOFIA et SGDL. *Baromètre sur les usages du livre numérique et audio*. 12e baromètre sur les usages du livre numérique audio. 2022. URL : <https://www.sne.fr/numerique-2/barometre-sur-les-usages-du-livre-numerique/>.
- [51] Guillaume SOULEZ. « Dispositif, médium, média. Pour une analyse scalaire du “cinéma éclaté” avec Pierre Schaeffer ». In : *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies* 29.1 (2018). Publisher : Cinémas, p. 67-87. DOI : 10.7202/1071099ar. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2018-v29-n1-cine05458/1071099ar/> (visité le 12/01/2022).
- [52] Christian VANDENDORPE. *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Sciences et société. Cairndomain : [www.cairn.info](http://www.cairn.info) ISSN : 0763-4641. La Découverte, 1999. 272 p. DOI : 10.3917/dec.vande.1999.01.
- [53] Armelle VINCENT. « Les Français et les livres audio - Pour le SNE ». 2017. URL : <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/68710-les-francais-et-les-livres-audio.pdf>.

La bibliographie ci-dessus a été réalisée au format Bib<sub>T</sub>E<sub>X</sub>. Nous avons privilégié le style « authortitle » pour plus de lisibilité au cours de la lecture. Elle est triée par ordre alphabétique.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

---

1	Mrs Cassatt faisant la lecture à ses petits-enfants . . . . .	18
2	The phonograph at home reading out a novel . . . . .	20



## TABLE DES MATIÈRES

---

<b>ÉCOUTER LE LIVRE : UNE MODALITÉ DE LECTURE ANCIENNE . . . . .</b>	<b>15</b>
La haute voix et l'écoute aux origines de la lecture . . . . .	15
La lecture dans l'Antiquité et au Moyen-Âge : une lecture à voix haute . . . . .	15
La découverte tardive de la lecture silencieuse . . . . .	16
Texte et oralité, intrinsèquement liés ? . . . . .	16
La dimension mémorielle de la lecture « écoutée » . . . . .	17
Le livre audio : une pratique culturelle plutôt ancienne qui gagne du succès . . . . .	19
Histoire du livre audio . . . . .	19
Le livre audio aujourd'hui . . . . .	21
Focus sur le livre audio numérique . . . . .	21
Une sémantique significative . . . . .	23
L'appareil médiatique : un paratexte ou hors-texte qui oriente la lecture . . . . .	23
Analyse terminologique du corpus médiatique constitué . . . . .	24
<b>LE LIVRE AUDIO : UNE LECTURE ACOUSMATIQUE . . . . .</b>	<b>25</b>
Voix et médiation . . . . .	25
Présentation du terrain et de la méthode . . . . .	25
La dimension auditive de la voix lectrice . . . . .	26
La dimension musicale de la voix lectrice . . . . .	26
La dimension interprétative de la voix lectrice . . . . .	26
La dimension médiatrice de la voix lectrice . . . . .	28
Une voix acousmatique . . . . .	30
La notion d'acousmatique . . . . .	30
La notion de lecture acousmatique . . . . .	30
Une lecture intime . . . . .	32
Une manière de créer plus d'immersion ? . . . . .	33
Le livre audio : à l'intersection entre le textuel et l'audiovisuel . . . . .	34
Le livre audio : un objet intermédiaire . . . . .	34
Un équilibre nécessaire . . . . .	35
<b>INTERSENSORIALITÉ DE LA LECTURE AUDIO . . . . .</b>	<b>39</b>
Définitions et concepts pour analyser l'intersensorialité . . . . .	39
Entendre et écouter : une lecture-audio attentive, présumé essentiel . . . . .	39
Une conception phénoménologique . . . . .	41
Interroger l'intersensorialité . . . . .	42
Les sens sollicités dans l'écoute d'un livre audio . . . . .	43
La modalité matérielle . . . . .	43
La modalité sensorielle . . . . .	44
La modalité spatiotemporelle . . . . .	45
La modalité sémiotique . . . . .	47
L'importance de l'environnant . . . . .	48
Vivre et expérimenter le monde en s'en extrayant . . . . .	48
Situations d'écoute . . . . .	49
<b>CONCLUSION . . . . .</b>	<b>51</b>

<b>CORPUS DE TÉMOIGNAGES . . . . .</b>	<b>55</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE . . . . .</b>	<b>57</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS . . . . .</b>	<b>61</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES . . . . .</b>	<b>63</b>