PAROLES AILÉES

Lettres | Françaises

collection dirigée par Michel Murat

Dernières parutions

La philosophie des amants. Essai sur « Julie ou la Nouvelle Héloïse »
Christophe Martin

La Figure de Boileau. Représentations, institutions, méthodes (XVIIe-XXIe siècle)
Delphine Reguig & Christophe Pradeau (dir.)

L'Écrivain comme marque
Marie-Hélène Thérenty & Adeline Wrona (dir.)

Le Sens de la vue. Le regard photographique dans la poésie moderne
Anne Reverseau

L'Atelier des idées. Pour Michel Delon
Jacques Berchtold et Pierre Frantz (dir.)

Giono, au-delà du roman
Denis Labouret

Baudelaire et l'estampe
Claire Chagniot

La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque
Céline Pardo

Henri Michaux : voir (une enquête)
Franck Leibovici

L'Idylle en France au XIXe siècle
Violaine Boneu

L'Envie, une passion démocratique au XIXe siècle
Fabrice Wilhelm

L'Histoire littéraire des écrivains
Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé, Michel Murat (dir.)

L'Éclectisme philosophique de Marcel Proust
Luc Fraisse

La Science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature
Simon Bréan

Françoise Waquet (dir.)

Paroles ailées

Lectures en public d'œuvres littéraires (XVIe-XXIe siècle)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2023

ISBN : 979-10-231-0770-8

Mise en page 3d2s (Paris)/Emmanuel Marc Dubois (Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

https://sup.sorbonne-universite.fr

UN PAYSAGE ORAL DE LA LITTÉRATURE

Françoise Waquet

Lectures en public d'œuvres littéraires : ce sont là des mots simples disant clairement une médiation de la littérature, une médiation aujourd'hui si commune qu'elle paraît aller de soi ou être, pour reprendre les mots d'un de ses praticiens, le poète et professeur Jean-Marie Gleize, « une pratique [...], devenue habituelle, banale et évidente », ajoutant que « l'on ne songe même plus à se demander pourquoi et dans quel but »[1]. Les études qui leur sont consacrées, portant principalement sur le temps présent, accentuent leur caractère contemporain, de sorte que ces « choses banales » échapperaient à l'histoire quand elles ne sont pas renvoyées à un passé aussi mythique que vague – les bardes et les aèdes de l'Antiquité, les académies et les salons des XVIIe et XVIIIe siècles. Par ailleurs, le plus souvent consacrées à un lieu, à un événement, à un genre littéraire avec une nette prédilection pour la poésie, elles ne disent guère sur la globalité de cette pratique, une pratique plus complexe qu'il n'y paraît.

Objectiver cette pratique, la saisir dans son historicité, la décrire dans sa polymorphie, l'analyser dans ses finalités, tels ont été les enjeux d'un séminaire pluriannuel qui a réuni des historiens, des historiens des littératures française, italienne et allemande et des ethnologues ; dans un domaine immense, ils s'en sont tenus aux lectures faites à un public (et non à une personne), un public disposant d'un capital culturel (et non à ceux qui ne savent pas lire). Il en est ressorti que les mots *lecture* et *public*, tout simples qu'ils soient, se révèlent débordant de sens quand on les applique à ce qui est lu à voix haute pour autrui, ici la littérature, art de la chose écrite. Ce qui portait à poser la question : que fait la lecture en public à la littérature ? et à l'examiner pour une longue période allant de la Renaissance à nos jours.

1 Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert ? », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut, 2015, p. 238.

Est alors né et s'est diffusé dans le monde occidental un média, le livre imprimé qui allait donner à la littérature une forme nouvelle de légitimation et de circulation. Le succès rapide de la nouvelle invention ne fit pas disparaître la lecture à haute voix des œuvres littéraires une fois imprimées. Des auteurs de la Renaissance ont placé dans leurs ouvrages des adresses à un public qui écoute – ce qui peut être une fiction ou non – et ont donné des instructions pour les lire à haute voix, personnellement ou pour autrui ; des rhétoriciens ont procédé de même visant eux, semble-t-il, une performance publique. Des œuvres imprimées laissent penser par des modalités stylistiques ainsi que par leur composition et leur structure qu'elles étaient destinées à une lecture à haute voix à l'attention d'un public dont il fallait soutenir l'attention, éviter qu'il ne se fourvoie dans une intrigue complexe ou faire en sorte qu'il conserve un intérêt pour un texte nécessitant plusieurs séances de lecture[2]. Dans l'Espagne du Siècle d'or, l'oralité resta, avec le manuscrit, « la voie normale de la publication de la poésie » – une poésie qui n'avait rien de populaire – et ce, jusque bien avant dans le XVIIe siècle. Les poètes qui avaient épousé l'art de la *sprezzatura* ne devaient pas se faire connaître comme tels ; en conséquence, ils ne firent pas imprimer leurs œuvres, mais les lurent dans l'espace courtisan et mondain ou dans le milieu clos des académies[3].

En Italie, où les écrivains ne refusèrent pas l'imprimé, la littérature a connu à la Renaissance une diffusion orale, voire une publication ou une prépublication orale. Cours et cercles aristocratiques, académies et groupes d'amis, boutiques, rues et places ont été dans les villes italiennes le théâtre de lectures à haute voix d'œuvres que l'on ne saurait ranger sous l'étiquette *populaire* ; le public était assurément divers, à l'image même des lieux qui ont été mentionnés, mais dans la plupart d'entre eux, l'auditoire, s'il n'était pas toujours hautement lettré, avait une familiarité avec le livre, savait lire[4]. Les académies qui, au lendemain de la Renaissance, connurent en Italie une floraison sans égal étaient par nature même des lieux de la parole vive : récitations, lectures, leçons, débats et commentaires ont fait le gros de l'activité des sociétés littéraires, les plus nombreuses, que ce soit dans

2 William Nelson, « From "Listen, Lordings" to "Dear Reader" », *University of Toronto Quarterly*, vol. 46, n° 2, 1976-1977, p. 110-124.

3 Séverine Delahaye, « Publier la poésie au Siècle d'or », dans Christian Jouhaud et Alain Viala (dir.), *De la publication. Entre Renaissance et Lumières*, Paris, Fayard, 2002, p. 223-233, ici p. 227.

4 Voir, outre l'article de Brian Richardson dans ce volume, les publications qu'il a codirigées et les travaux de Luca Degl'Innocenti *et al.* cités dans la bibliographie.

les séances privées réservées à leurs membres ou dans les séances publiques quand elles s'ouvraient plus largement[5].

Les salons et cercles mondains furent l'autre lieu privilégié de lectures d'œuvres littéraires[6]. Si comme Antoine Lilti l'a noté, le fameux tableau d'Anicet Lemonnier, *Une soirée chez Madame Geoffrin* (1814), fait du salon « le symbole de la culture des Lumières », le sujet de la composition est, soulignons-le, une lecture. Rien d'étonnant à ce choix, outre le motif scénographique, tant « la lecture collective reste une activité prisée par la bonne société du XVIIIe siècle », comme il ressort d'exemples de cette pratique dans les salons parisiens[7] et aussi hors de France. En Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Irlande, dans des salons prestigieux ou modestes, voire dans de simples *reading parties*, on lut, suivant des modalités variables, des œuvres imprimées ou en devenir, les écrits de célébrités passées et présentes, les compositions de la salonnière, des habitués ou d'invités. Aux salons et aux cercles mondains qui perdurent tout au long du XIXe siècle[8], s'ajoutèrent d'autres espaces de la lecture à voix haute, réservés à des écrivains et à leurs proches, tels les cénacles, ou, au contraire, ouverts à un public qui payait pour entendre une lecture, tel en Allemagne le concert déclamatoire[9]. Une nouvelle forme s'ajouta dans les années 1840 : les tournées de lecture ; lancées par Charles Dickens qui obtint sur les théâtres de la Grande-Bretagne et des États-Unis un énorme succès, elles se développèrent

5 Dans une bibliographie immense, on se reportera principalement à Amedeo Quondam, « L'accademia », dans Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. I. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, p. 823-898, et à la mise au point récente dans Jean Boutier, Brigitte Marin et Antonella Romano (dir.), *Naples, Rome, Florence. Une histoire comparée des milieux intellectuels italiens (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Rome, École française de Rome, 2005, p. 26-31, p. 677-688.

6 Pierre Dumonceaux, « La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVIIe siècle : modalités et valeurs », *Littératures classiques*, n° 12, 1990, p. 118-119.

7 Antoine Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005, p. 15 et 296-298.

8 Maria Iolanda Palazzolo, « Leggere in salotto: le funzioni della lettura in ricevimenti mondani tra Sette e Ottocento », dans Maria Luisa Betri et Elena Brambilla (dir.), *Salotti e ruolo feminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2004, p. 19-27 ; voir aussi dans ce volume, des mentions, p. 194, 202, 204, 257, 271, 344, 383, 398 ; Amy Prendergast, *Literary Salons Accross Britain and Ireland in the Long Eighteenth Century*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, not. chap. 5 (sur les salons provinciaux et en particulier sur les *reading parties* qui se développent à la fin du XVIIIe siècle) ; pour l'Allemagne, des exemples dans les articles de Mary Helen Dupree et de Reinhart Meyer-Kalkus dans ce volume.

9 Anthony Glinoer et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles*, Paris, Fayard, 2013 ; Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017 ; sur le concert déclamatoire, voir les articles de Mary Helen Dupree et de Reinhart Meyer-Kalkus dans ce volume.

d'abord outre-Atlantique et en Allemagne[10] ; elles entrent aujourd'hui dans les modalités promotionnelles ordinaires de la littérature.

Si l'on fait le point à la fin du XIXe siècle, la lecture à haute voix d'œuvres littéraires se faisait dans une grande diversité de lieux, privés, publics ou semi-publics, auxquels on ajoutera cafés et cabarets[11]. Plus massivement encore, elle investit les salles de classe où, pratiquée par les professeurs qui en avaient subi l'épreuve à l'agrégation et par leurs élèves qui la subiraient au bac, elle fut à l'ordinaire de la vie scolaire. L'école, que l'on aborde le plus souvent du côté de l'écrit et de l'imprimé (copies des élèves, programmes officiels, manuels en usage), a toujours été au premier chef un univers de langage, et elle l'est restée. Lorsque dans le dernier tiers du XIXe siècle la littérature devint dans les lycées une discipline, la lecture à haute voix reçut dans les instructions ministérielles pleine légitimité et haute dignité ; à leur suite, les recommandations des pédagogues la présentèrent comme le moment premier, l'étape initiale de l'exercice canonique qui était fait en classe, l'explication d'auteurs, suivant le principe : « une phrase bien lue est à demi expliquée[12] ».

Cette multiplicité des lieux s'est encore accrue tout au long du XXe siècle, surtout dans sa seconde moitié. La lecture à haute voix est entrée dans les espaces mêmes du livre (bibliothèques, médiathèques et librairies), dans des espaces dédiés à la littérature (maisons de la poésie, maisons de la littérature, théâtres), dans tous les lieux qui ont à voir avec l'art, la culture et le savoir (maisons de la culture, instituts, fondations, musées, universités, lycées)[13] ; des associations la portent jusque dans les lieux les plus divers à l'attention de publics que l'on qualifie aujourd'hui d'empêchés ou de fragiles, dans les hôpitaux, les maisons

10 Charles Dickens, *The Public Readings*, éd. Philip Collins, Oxford, Clarendon Press, 1975 ; Malcolm Andrews, *Charles Dickens and his Performing Selves. Dickens and the Public Readings*, Oxford, Oxford UP, 2006 ; pour un exemple dans le monde germanique, voir Reinhart Meyer-Kalkus, « Le poète en sa gloire. Les lectures publiques de Rilke », dans Philippe Daros (dir.), *Cartographie d'une amitié. Pour Stéphane Michaud*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 165-188.

11 Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, *op. cit.*, p. 34 et 120.

12 Martine Jey, *La Littérature au lycée : invention d'une discipline (1800-1925)*, Metz, Université de Metz, 1998, p. 78-91 ; Denis Pernot, « La lecture sous autorité : Ernest Legouvé et la scène de lecture », dans Annie Rouxel et Gérard Langlade (dir.), *Le Sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, PUR, 2004, p. 211-221 ; sur la déclamation dans la salle de classe en Allemagne, voir l'article de Reinhart Meyer-Kalkus dans ce volume.

13 Ces lieux sont invariablement mentionnés dans les articles généraux sur le sujet. Voir, pour les bibliothèques, Cécile Rabot, « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », *Sociologie*, vol. 3, n° 4, 2012, p. 359-376 ; les articles d'Isabelle Diu et de Jean-Marie Privat dans ce volume ; pour les librairies, Christian Thorel, « Libraires et écrivains », dans Patricia Sorel et Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2008, p. 592-593.

de retraite, les centres sociaux, voire dans des quartiers où le livre ne pénètre guère[14]. Elle se pratique aussi dans des lieux plus réservés : Laurent Grisel lit sur scène mais aussi en appartement ; et les jeunes auteurs italiens de *Recitationes* lisent de la poésie entre eux dans leur cercle d'amis autour d'un café ou d'un verre de vin blanc[15].

Dans le formidable développement que connaît depuis quelques années la lecture à haute voix en public, le festival littéraire a très certainement joué. Depuis 1949 avec la création en Angleterre du festival de Cheltenham, ce type de manifestation a connu un succès croissant, surtout à partir des années 1980-1990, un succès aujourd'hui planétaire. Quelles qu'en soient les orientations et les modalités, qu'il soit généraliste ou thématique, qu'il se tienne dans de grandes villes ou dans des villages, qu'il investisse des monuments, des églises, des bibliothèques ou autres lieux culturels, mais aussi des places, des rues, voire, comme en Italie, des supermarchés et, à Venise, les *vaporetti* et les gondoles circulant sur les canaux, le festival littéraire place au cœur de ses activités la lecture à haute voix[16].

Ce repérage chronologique et géographique devrait être poursuivi afin de saisir pleinement la vitalité, la continuité, la globalité de cette pratique. Quelques exemples suffiront ici. À partir d'abord de la poésie. En Russie, où des lectures se tinrent à partir des années 1830 dans des cercles et des salons à l'imitation de ce qui se faisait dans l'Europe de l'Ouest, le phénomène s'amplifia et se diversifia tout au long du siècle avec, dans les premières années du nouveau régime, « un véritable culte des lectures des poètes », la floraison d'« une culture de

14 Des exemples dans l'article de Flavia Crisanti dans ce volume.

15 Voir, pour Laurent Grisel, ses propos à la table ronde « Et ça vous fait lire ? Des publics, des lectures à voix haute et leur réception », dans *La Lecture à voix haute : ancienne pratique ou nouvelle mode ?, actes des journées d'études, 14 et 15 septembre 2006, de la médiathèque de Roubaix*, Roubaix, Médiathèque, 2007, p. 69-71 ; pour *Recitationes*, http://losbuffo/com/2015/04/01/lente-dingrandimento-il-valore-della-letteratura-pubblica-in-poesia/, consulté le 5 janvier 2019.

16 Sur les festivals littéraires en général, voir Liana Giorgi, « Between tradition, vision and imagination. The public sphere of literature festivals », dans Liana Giorgi, Monica Sassatelli, Gerard Delanty (dir.), *Festivals and the Cultural Public Sphere*, London, Routledge, 2011, p. 29-44 ; *Ead.*, « A celebration of the word and a stage for political debate: literature festivals in Europe today », dans European Commission, *European Art Festivals. Strenghtening Cultural Diversity*, Brussels, European Union, 2011, p. 11-23 ; pour des exemples en France, Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival, nouvelle instance de production de la croyance », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 206-207, 2015, p. 108-137 ; Olivia Rosenthal, « Publication de la littérature. Entretiens croisés avec Olivier Chaudenson, Jean-Max Colard, Olivier Marbœuf et Aurélie Olivier », dans *Littérature*, n° 192, « La littérature exposée. 2 », dir. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, 2018, p. 96-111 ; dans ce volume, les articles de Sylvie Sagnes et de Flavia Crisanti sur le Marathon des mots à Toulouse et sur des festivals en Italie.

la littérature sonore[17] ». Au Québec, avant le déploiement des grands festivals littéraires des années 1990, « la poésie en voix » avait une histoire séculaire déjà dense marquée par ces événements que furent les Soirées du château de Ramezay à la fin du XIXe siècle et les Nuits de la poésie dont la première date de 1970[18]. Aux États-Unis, le renouveau des lectures de poésie a pour date symbolique une lecture d'Allen Ginsberg à la Six Gallery de San Francisco le 7 octobre 1955 ; elles se multiplièrent d'abord sur la côte Ouest, puis gagnèrent la côte Est, investissant des lieux divers, prenant des formes, elles aussi, diverses, à la mesure des conceptions diverses de la poésie, depuis des réunions intimes jusqu'aux *Big Readings* des années 1965 et suivantes[19]. Autre lieu, autre genre : celui qu'a mis en scène Ruysuke Hamaguchi dans *Senses* (2015). Un épisode du film est largement articulé autour d'une scène de lecture : dans un centre d'art de Kobé qui n'a rien de populaire, une jeune romancière lit une nouvelle qu'elle a à peine achevée devant un public tout à fait caractéristique de ce genre d'endroit. À ces oralisations en présence, il conviendrait d'ajouter le flot de paroles littéraires qu'ont livrées et livrent la radio, le disque, les cassettes, les livres audio et autres podcasts[20].

Du profil chronologique que l'on a esquissé et de quelques situations prises au fil du temps et au travers du monde, il ressort que la lecture à voix haute s'inscrit dans une longue tradition jamais interrompue, une tradition qui a pu avoir des creux ici et là[21], qui est aujourd'hui un genre à succès, à grand succès au point que la prolifération actuelle amènerait à évoquer le risque de la lassitude[22].

---

17 Reinhart Meyer-Kalkus, « Les travaux de Serguei Bernstein sur la théorie de la déclamation », dans Abigail Lang, Michel Murat, Céline Pardo (dir.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du réel, 2019, p. 49-52.

18 Pascal Brissette, « Fête urbaine et poésie en voix. Des soirées de l'École littéraire de Montréal aux Nuits de la poésie », *Voix et images*, vol. 40, n° 2, 2015, p. 23-43.

19 Abigail Lang, « De la *poetry reading* à la lecture publique », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 206-213.

20 Voir, sur la radio et le disque, Céline Pardo, *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, PUPS, 2015 et son article dans ce volume ; sur les livres audio, Matthew Rubery, *The Untold Story of the Talking Book*, Cambridge (Mass.), Harvard UP, 2016 ; pour un exemple, Fanny Mazzone, « La Bibliothèque des voix : un objet esthétique non identifié », *Sociologie de l'art*, vol. 7, n° 2, 2005, p. 17-38.

21 En France, un renouveau des lectures d'auteurs date des années 1970-1980 (voir, pour la poésie, Jean-François Puff, « Que se passe-t-il avec les lectures, que se passe-t-il en lecture ? » dans Jean-François Puff [dir.], *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 10-16) ; auparavant lire en public paraissait, selon François Bon, « totalement obscène » (sa remarque à la table ronde « Lire à voix haute ; pour qui, pourquoi, comment ? De l'expérience de quelques lecteurs », dans *La Lecture à voix haute : ancienne pratique ou nouvelle mode ?*, *op. cit.*, p. 51).

22 David Ruffel, « Une littérature contextuelle », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », dir. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, 2010, p. 72

Le foisonnement que l'on constate aujourd'hui – et on peut le faire en jetant un simple coup d'œil aux annonces des médiathèques, des maisons de la poésie, des festivals, etc. – résulte de plusieurs facteurs à l'occasion étroitement liés : des intérêts pédagogiques ; une démocratisation de la culture ; l'animation de lieux culturels qui se sont multipliés ; le développement du « culturel » et de « l'événementiel » dans une « civilisation du spectacle » pour reprendre le titre d'un ouvrage de Mario Vargas Llosa. Si l'on ajoute que le succès entraîne le succès, la lecture en public de textes littéraires est aujourd'hui un phénomène non seulement massif, mais aussi une pratique quasiment obligée car en vue et en vogue à laquelle les magazines de mode et la mode font écho[23].

On ajoutera une raison économique aux multiples facettes. Rares sont aujourd'hui en France les écrivains à vivre de leur plume ; leur précarisation, voire leur paupérisation s'accroîtrait même. Se conjuguent ici dans une crise de l'édition qui est un phénomène global, la surproduction d'ouvrages, la faiblesse croissante des tirages, la modestie des à-valoir, une baisse des ventes, mis à part quelques best-sellers, une économie de la nouveauté qui borne la vie des livres. De sorte que les auteurs ont, pour la plupart, « une double vie », tirant le gros de leurs ressources d'un autre métier ou d'activités annexes occasionnelles – débats, résidences, ateliers d'écriture, lectures. Ainsi, les poètes trouvent dans les lectures, qu'à plus de 85% ils pratiquent désormais, un complément de revenus d'ampleur variable. Selon les estimations données par Sébastien Dubois en 2018, une lecture peut rapporter « entre 300 et 500 euros (voire plus), alors qu'un livre publié chez un grand éditeur avec un tirage de 1 500 exemplaires – un succès – rapportera environ 2 000 euros ». Ce sont des chiffres plus modestes qu'indique Cyrille Martinez : ses cachets se montent à 150 euros. Par ailleurs, les lectures, quelles qu'elles soient, à commencer par celles qui se font dans le cadre de festivals littéraires, sont l'occasion pour l'auteur de vendre ses livres ou de les faire connaître, éventuellement de prendre des contacts avec des représentants de maisons d'édition[24]. Dans ce contexte de précarité, le modèle allemand – lectures

23 Marine Revol, « Le cercle des poètes réapparus », *Elle*, 8 septembre 2017, p. 108-109 ; Lætitia Cénac, « Lectures sur scène. La voix nue », *Madame Figaro*, novembre 2017, p. 99-103.

24 Voir, de façon générale, Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découverte, 2006 ; Nathalie Collé-Bak, Monica Latham et David Ten Eyck (dir.), *Les Vies du livre, passées, présentes et à venir*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2010, 2e partie ; Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, Paris, CNRS éditions, 2017 ; pour la poésie, Ailsa Craig et Sébastien Dubois, « Between art and money: the social space of public readings in contemporary poetry economics and careers », *Poetics*, n° 38, 2010, p. 441-460 ; Sébastien Dubois, « The French poetry economy », *International Journal of Arts Management*, vol. 9, n° 1, 2006, p. 23-34 ; chiffres tirés de : *id.*, « The price of rhymes: the evolution of poets'status throughout history », *Poetics*, n° 70, 2018, p. 39-53 ;

payantes et payées par le public, les libraires ou les éditeurs – a été invoqué. En 2007, Olivier Mannoni, alors président de l'Association des traducteurs de langue française, rappelait dans une table ronde organisée par la Société des gens de lettres [SGDL] qu'« un auteur allemand qui publie un livre vivra non pas de son livre mais d'activités secondaires, de cet espèce de produit dérivé que sont les lectures publiques ». La rémunération des auteurs s'est peu à peu imposée dans les manifestations littéraires en France. Le Centre national du livre [CNL] qui accorde des subventions aux festivals littéraires subordonne son aide depuis 2016 à la rémunération des auteurs qui participent à ces rencontres et ce, « afin de répondre à [leur] paupérisation et pour permettre une juste rémunération de leur travail[25] ».

Les lectures qui apportent à leurs auteurs un revenu complémentaire, d'ampleur fort variable, sont aussi une ressource pour les espaces du livre, librairies, médiathèques, instituts culturels : elles permettent une animation à moindres frais, voire sans frais du tout comme c'est le plus souvent le cas dans les librairies. Elles ont aussi gagné les théâtres depuis les années 1970 et elles y ont proliféré : « forme économique », elles « limitent l'investissement en coût et en temps [...] dans un contexte de frilosité » où les producteurs ne sont guère enclins à prendre des risques ; elles sont aussi « un moyen [...] d'obtenir des subventions en se présentant comme les défenseurs des "écritures contemporaines" » ; alors que les nouvelles écritures théâtrales porteraient à des « dramaturgies monstres », elles sont « une solution intermédiaire qui perm[et] de se risquer à l'inédit sans pour autant s'y exposer »[26].

Pratique aussi durable que répandue, la lecture littéraire à haute voix s'inscrit dans un univers mixte croisant l'oral et l'écrit ou l'imprimé. Le lecteur, qu'il soit ou non l'auteur, lit ; il ne récite pas ; il a devant ses yeux ou tient dans ses mains des feuillets manuscrits ou un livre imprimé leur donnant pleine visibilité. La retenue de lecteurs professionnels actuels, qui se traduit aussi par un vêtement

---

Cyrille Martinez, *Le Poète insupportable et autres anecdotes*, Paris, Questions théoriques, 2017, p. 50 (cit.), 79-80, 89.

25 Société des gens de lettres, *Actes des forums. Pour une nouvelle dynamique du livre. L'implication de l'auteur dans l'économie du livre*, https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/pour-une-nouvelle-dynamique-du-livre/1267-limplication-de-lauteur-dans-leconomie-du-livre, consulté le 7 janvier 2019 ; Hélène Seiler-Juilleret, « Les manifestations littéraires et la rémunération des auteurs », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, *op. cit.*, p. 235-256 ; Centre national du livre, « Le dispositif de soutien aux manifestations littéraires », www.centrenationaldulivre.fr/fr/actualites/aid-801/actualite-le_dispositif_de_soutien_aux_manifestations_litteraires, consulté le 19 novembre 2018.

26 Alice Carré et Lise Lenne, « La lecture : mode, prétexte ou nécessité ? Introduction à l'enquête », *Agôn. Revue des arts de la scène*, en ligne, 2011, consulté le 19 novembre 2018.

sobre, comme pour effacer leur personne au profit d'un auteur et de son œuvre, porte à la mise en évidence du livre-objet[27]. Très généralement, le livre est bien présent dans les lieux divers et multiples organisant des lectures, ne serait-ce que par l'exposition des ouvrages qui sont lus. Bien plus, les livres sont dans les librairies un cadre naturel, de même que dans les bibliothèques qui en sont « un espace sacré[28] ». Ils sont omniprésents dans les festivals littéraires où des libraires locaux et des éditeurs font des étalages de nouveautés ou d'ouvrages correspondant à la thématique ou à la programmation de la manifestation. Ils envahissent parfois l'espace : ainsi, aux Correspondances de Manosque une scène est décorée comme une bibliothèque et il y a des écritoires en forme de livres géants[29].

Dans les lectures, tous les acteurs de la chaîne du livre, auteurs, éditeurs, libraires, bibliothécaires, sont mobilisés, chacun ayant bien sûr ses objectifs propres[30]. De sorte que l'on peut se demander si dans la crise actuelle que connaissent l'édition et la lecture, la lecture à voix haute ne serait pas un des moyens de ramener au livre et à la lecture (silencieuse). Ou, pour le moins, de les « soutenir » comme il ressort des attendus du CNL dans l'octroi des subventions à des manifestations littéraires prenant en compte « les formes nouvelles de promotion du livre et de la lecture » que sont entre autres les lectures[31]. Un même objectif entrerait dans ces événements festifs qui, organisés autour du livre par le ministère de la Culture, les collectivités locales ou des associations, font toujours une part à des lectures en public par des écrivains, des comédiens ou des amateurs[32]. Ces lectures rempliraient aussi un autre office à l'endroit précisément de la littérature : celui d'en « dépoussiérer » l'image, ou plus encore de la « revitaliser », les paroles écrites des livres s'envolant vers les oreilles de ceux qui écoutent[33]. Ainsi, à l'encontre de la célèbre formule,

27 Sonia Dheur, « La lecture à voix haute. Entre écriture et oralité, une autorité en jeu », *BBF*, n° 11, 2017, p. 172-174.

28 Selon Serge Pey (cité par Isabelle Diu dans son article).

29 Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival », art. cit., p. 126.

30 Sur les rapports entre auteurs, éditeurs, libraires, bibliothécaires, organisateurs de lectures, voir Christian Thorel, « Libraires et écrivains », art. cit. ; Géraldine Bois, « La relation des écrivains aux libraires : des enjeux complexes de reconnaissance », dans Patricia Sorel et Frédérique Leblanc (dir.), *Histoire de la librairie française*, *op. cit.*, p. 590-591 ; Cécile Rabot, « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », art. cit. ; Olivia Rosenthal, « Publication de la littérature. Entretiens croisés », art. cit., p. 102-104.

31 Centre national du livre, « Le dispositif de soutien aux manifestations littéraires », art. cit.

32 Pour un exemple, la Nuit de la lecture (3e éd. : 19 janvier 2019), https://nuitdelalecture.culture.gouv.fr/L-evemement/3e-Nuit-de-la-lecture, consulté le 6 février 2019.

33 Expressions d'Olivier Chaudenson (dans Olivia Rosenthal, « Publication de la littérature. Entretiens croisés », art. cit., p. 96 et 108) et de Frédérique Bruyas (citée

ceci n'a pas tué cela. Reste à voir comment *cela* fonctionne. Qu'est-ce que lire à voix haute ? Qu'est-ce que lire en public ?

ARTS DE FAIRE, ARTS DE LIRE

De ce parcours chronologique aussi bien que des articles réunis dans ce volume, un trait se dégage : l'extrême diversité d'une forme de médiation, que l'on considère les lieux où elle opère, les modalités et les formats qui sont les siens, les acteurs qui sont mobilisés. Il ne ressort que davantage à la description des arts de faire et de lire qui sont mis en jeu.

Tout s'est lu, tout se lit : les œuvres du passé, celles qui se font, les auteurs classiques comme ceux du présent ; la poésie qui, outre les lectures qui lui sont entièrement consacrées, garde aujourd'hui dans les festivals pour des raisons de prestige une place, minime il est vrai (10 % ou moins)[34] ; la prose, nouvelles et romans souvent lus par extraits pour d'évidentes raisons de temps. Ce que, pour donner un exemple illustre, Dickens faisait : les textes préparés pour ses lectures révèlent les coupes, les aménagements qu'il pratiquait, le choix qu'il opérait dans ses œuvres, privilégiant aussi ce qu'il estimait être le plus du goût du public et excluant ce qui n'aurait pas convenu pour des *entertainments*[35]. Il y a là un parti anthologisant. Il n'est pas sans valoir pour la poésie ; un poème est lu, parfois plusieurs, mais très rarement un recueil. Se perd ainsi l'effet esthétique d'une disposition ; prévaut la mise en évidence d'un texte, voire sa canonisation.

Une lecture peut être de durée fort variée : les deux heures que durait une lecture de Dickens ; des séquences de 45 minutes qui sont à l'ordinaire du Marathon des mots toulousain ; les cinq minutes radiophoniques de *Poésie ininterrompue* ou le court moment au terme d'une rencontre quand un écrivain qui a présenté son parcours lit un poème ou un extrait d'un ouvrage ; exceptionnellement une nuit entière, voire plusieurs jours pour des marathons de lecture visant à lire une œuvre dans son intégralité, par exemple, la *Nuit Proust* (31 janvier-1er février 2014) qui mobilisa dans un théâtre de Metz vingt-huit amateurs lisant sous la conduite d'un metteur en scène *Un amour de Swann*, ou les trois journées (18-20 juin 2016) qui furent consacrées dans les rues de Pise à la lecture de l'*Orlando furioso* pour

---

par Sonia Dheur, « La vie lue à voix haute. Présence-absence d'un corps », *Le Sujet dans la cité*, n° 8, 2017, p. 83). Dépoussiérer la littérature est aussi un objectif des lectures en Italie (voir l'article de Flavia Crisanti dans ce volume).

34 Liana Giorgi, « Between tradition, vision and imagination », art. cit., p. 38.

35 Charles Dickens, *The Public Readings*, *op. cit.*, p. LXIII-LXVI ; sur les choix, montages et adaptations faits par les lecteurs professionnels, voir Bernhard Engel, « Lire à voix haute », art. cit., p. 37-38.

commémorer le cinquième centenaire de la première édition[36]. Une réunion peut se limiter à un seul lecteur, tant pour des raisons de notoriété que d'économie. Elle peut en inclure plusieurs : dans une séance académique, dans un cénacle, aujourd'hui dans un espace culturel plusieurs poètes peuvent lire tour à tour ; l'exemple majeur serait les *Big Readings* américains des années 1965, puis 1975, « ces lectures géantes » durant des heures, avec dix à vingt poètes se succédant sur scène[37].

De ce qui précède, il ressort que les lectures à haute voix genre mixte principalement fait d'oral, mais incluant l'écrit (le livre, on l'a précédemment vu, auquel s'ajoute aujourd'hui une production de programmes, brochures, *flyers*, etc.), sont aussi un genre réglé dont les modalités (de lieu, de durée, de déroulement, etc.) ressortissent à des normes, minimes, par exemple, un horaire, ou plus amples. Celles-ci peuvent être fixées par un règlement, établies par la répétition, voire par la constitution en série comme il ressort des treize années de lectures faites à l'A.R.C. à une fréquence hebdomadaire à partir de 1981 où l'on voit des habitudes se prendre, des usages s'établir[38]. On s'en tiendra à trois exemples pris au fil du temps. Le premier est fourni par l'activité de l'académie de l'Arcadia, qui se créa à Rome en 1690 dans un but de réforme de la poésie, eut des « colonies » dans toute l'Italie et en vint à rassembler l'élite sociale, littéraire, intellectuelle, culturelle de la péninsule, accueillant aussi des femmes. Chacune des sept réunions « statutaires » d'été dans le Bosco Parrasio, lieu qui avait été aménagé sur le Janicule à la manière d'un Parnasse, comprenait invariablement un discours en prose, deux églogues (une en latin, une en italien) et la lecture ou la récitation de poésies diverses notamment des sonnets, le genre de prédilection ; l'une de ces réunions était obligatoirement consacrée à lire les compositions d'académiciens qui n'habitaient pas Rome. Des réunions générales et particulières mais plus limitées se tenaient été comme hiver chez le *custode* de l'académie ainsi que dans les cabanes des bergers et des bergères (c'est ainsi que la fiction pastorale qui réglait l'institution désignait les académiciens et académiciennes et leurs demeures, à savoir parfois de splendides palais)[39]. Le second exemple est fourni

36 Pour ces exemples, les articles de Brian Richardson, Céline Pardo et Sylvie Sagnes dans ce volume ; communication personnelle de Jean-Marie Privat qui a participé à la *Nuit Proust* ; *Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien avec François Cheng*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, 2010 : les 15 pages d'entretien sont suivies de la page du court poème qui fut alors lu par le poète.

37 Pour des exemples, voir les séances de l'Arcadia (*infra*) ; Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, *op. cit.*, p. 122 ; Cyrille Martinez, *Le Poète insupportable*, *op. cit.*, p. 94 ; Abigail Lang, « De la *poetry reading* à la lecture publique », art. cit., p. 212.

38 Voir l'article d'Abigail Lang et Jean-François Puff dans ce volume.

39 Sur l'Arcadia en général, voir Amedeo Quondam, « L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia », *Quaderni storici*, vol. 8, n° 23, p. 389-438 ; sur

par les lectures qui au printemps 2012 se faisaient à l'IMEC. Le titre *Rencontres* recouvre deux pratiques précisément définies : *Les Intégrales d'Ardenne* – « un auteur est incité à lire *in extenso* l'une de ses œuvres : tenir son texte de bout en bout, sur la longueur, face au lecteur, devenu auditeur, composer avec l'imprévu, l'épuisement, retrouver la voix de l'écrit » ; *Une heure avec la langue* – « lors de ces rencontres, les écritures contemporaines s'inventent ou se réinventent dans le cadre de lectures publiques » ; sous le titre *Autres rencontres*, étaient énumérés divers événements faisant une part à une lecture-concert, à la lecture d'une sélection de textes d'un poète défunt, à la mise en voix d'extraits d'un livre[40]. La réglementation était poussée à l'extrême dans les lectures publiques que Karl Kraus donna à Vienne à partir des années 1920 devant des auditoires parfois très nombreux – près de 2 000 personnes au Konzerthaus. Elles se déroulaient selon « un rituel devenu immuable. Kraus veille à tous les détails : éclairage, disposition de la table de l'orateur sur scène, place de l'accompagnateur au piano, s'il y a lieu, derrière un paravent, distance par rapport au public, placement des spectateurs ». L'attitude des auditeurs fut tout autant réglée : « en mars 1922, [il] publie des rappels à l'ordre quelque peu vétilleux sur "Les sifflets" et sur "Les retardataires" où les rares droits et les nombreux devoirs des auditeurs étaient codifiés ». En 1935, alors qu'il allait lire *La Mégère apprivoisée*, interdiction était faite aux auditeurs « de se parler à voix basse [et] de tourner les pages de leur édition de Shakespeare[41] ».

Les lectures s'inscrivent dans un dispositif incluant annonces et discussions, schéma susceptible de bien des variantes suivant les lieux, les circonstances et les temps. Pour les premières, ce peut être des invitations personnelles comme en faisaient des salonnières ou des programmes imprimés – c'était déjà le cas pour le concert déclamatoire des XVIIIe-XIXe siècles ; aujourd'hui, s'ajoutent les sites *web* des institutions ou des manifestations. Imprimés ou numériques, ces programmes, désormais assez communément accompagnés d'une photo du lecteur, donnent aussi des éléments d'information d'ordre biobibliographique ou littéraire ; ils peuvent prendre la forme de brochures consacrées à un auteur, à un événement[42]. Les bulletins de l'A.R.C. informant des lectures de poésie qui, dans les années 1977-1990, se tinrent à Paris au Musée d'art moderne, relèvent de ces

ses premières années, Françoise Waquet, « L'académie de l'Arcadia : de l'*otium literatum* à la réforme des lettres dans l'Italie du XVIIIe siècle », dans Marc Fumaroli, Philippe-Joseph Salazar et Emmanuel Bury (dir.), *Le Loisir lettré à l'âge classique*, Genève, Droz, 1996, p. 287-306.

40 IMEC, *La Lettre*, n° 15, printemps 2012, p. 31, 34-35, 37.

41 Jacques Le Rider, *Karl Kraus, phare et brûlot de la modernité viennoise*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 391.

42 C'est le cas à la médiathèque d'Avignon pour préparer au mieux les lectures qui y sont organisées.

annonces assorties d'éléments biobibliographiques tout en s'en distinguant par la publication de textes (inédits ou non) qui seraient lus[43]. Annonces et programmes constituent une sorte d'introduction à un auteur, à un lecteur ou à une œuvre, introduction qui souvent, lors de la lecture, prend la forme d'une présentation. La lecture peut ou non être suivie d'une discussion, d'un débat visant à éclairer l'itinéraire d'un auteur, la genèse d'une œuvre, le ressenti de celui qui la lit, de ceux qui écoutent.

Nombre d'auteurs ont lu leurs œuvres en manuscrit ou imprimées, tant ceux dont l'histoire littéraire a retenu le nom que ceux qui ne dépassèrent pas une renommée locale, celle d'une académie, d'un salon, d'un cercle. Il en est qui ont aussi lu les compositions d'autrui, absent ou présent : les séances de l'Arcadia romaine offrent bien des exemples de lectures de poèmes envoyés par les « colonies » ou, plus rares, quand une académicienne lut l'œuvre d'un auteur qui se tenait à son côté ; le contraire existe, comme dans ce salon napolitain de 1900 où un poète lut et fit applaudir quelques vers d'une poétesse présente[44].

Pratique fréquente, lire pour un auteur ne va pas de soi comme des témoignages contemporains le révèlent. Des écrivains ont marqué de fortes réticences face à un exercice perçu comme une exhibition ou comme une humiliation, ont fait état de leur crainte de se transformer en « animateurs du livre », voire n'ont pas voulu s'y essayer[45]. Sans compter des refus liés à une conception de la littérature : pour beaucoup de poètes contemporains français jusque dans les années 1980, « la lecture orale et publique d'un texte écrit était [...] de l'ordre de l'impensable » ; c'était « un exercice contre-nature »[46]. S'ajoutait parfois une appréhension née d'insuccès personnels ou de désastres observés. L'exercice serait moins aisé qu'il n'y paraît. Cyrille Martinez dans l'inventaire qu'il dresse des difficultés multiples rencontrées par les poètes met en tête de liste et, de loin, les lectures publiques qu'ils sont amenés à faire. Et de poursuivre :

43 Voir l'article d'Abigail Lang et Jean-François Puff dans ce volume.

44 Pour les exemples mentionnés, voir Gio. Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1711, p. 27, 32-33, 34, 190, etc. ; Adriana Chemello, « Le "conversazioni letterarie" attraverso i carteggi femminili : alcuni esempi nel Veneto tra fine Settecento e fine Ottocento », dans Maria Luisa Betri et Elena Brambilla (dir.), *Salotti*, *op. cit.*, p. 273.

45 Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, *op. cit.*, p. 65 ; Cécile Rabot, « Donner de sa personne : les rencontres en librairie et en bibliothèque », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, *op. cit.*, p. 233 ; Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture* [1996], Arles, Actes Sud, 1998, p. 304 ; The Editors, « Cancel them. On literay readings », *N+1*, n° 2, 2005, http://nplusonemag.com/cancel-them, consulté le 14 octobre 2013.

46 Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert ? », art. cit., p. 238-242 (cit. : p. 238 et 241) ; voir aussi n. 21.

> J'en ai vu perdre leurs moyens au point de buter sur chaque mot. J'en ai vu pâlir, trembler, lutter pour articuler une phase simple. J'en ai vu lire comme des élèves de CE 1. J'en ai vu devenir aphones. J'en ai vu tomber dans les pommes. J'en ai vu lire sous l'emprise de l'alcool. J'en ai vu s'arrêter au milieu d'une phrase et quitter la salle en courant. Les premières lectures sont des épreuves terribles. J'ai lu pour la première fois à Londres. J'avais très peur[47]…

Il est des auteurs qui se sont montrés peu à l'aise, voire tétanisés, ou qui ont fait preuve de maladresse, que ce soit par timidité, par crainte ou par manque de talent[48]. Aujourd'hui, alors que les lectures connaissent un grand développement, il a été envisagé de mettre en place des formations. Si la proposition a suscité un rejet unanime chez les auteurs, pour un observateur de la pratique, Olivier Chaudenson, co-fondateur du festival de Manosque, directeur du festival Paris en toutes lettres et de la Maison de la poésie, une formation à la lecture à voix haute serait bénéfique : « certains ont un talent évident et d'autres moins évident » ; elle servirait à acquérir des techniques (préparation de la lecture, posture, usage du micro) permettant de « prendre de l'assurance, et de lire singulièrement mieux ». Avis partagé par la présidente de la SGDL : « lire un texte n'a rien à voir avec l'écriture d'un bouquin » ; se confronter à un public nécessite un apprentissage[49].

Les styles de lecture mis en œuvre par des auteurs recouvrent une large gamme entre déclamation théâtrale et minimalisme, diction et gestes à l'unisson[50]. Quelques exemples donneront à voir des variantes. C'est le modèle de l'orateur dans son *actio* qui ressort de descriptions d'arcades sur le point de lire, « se mettant en position d'augmenter la grâce [du poème] par le mouvement non seulement des yeux et de la main, mais de la personne tout entière », ou « secouant la tête, levant la main droite, la gauche posée sur le genou »[51]. C'est une pratique tendant vers des effets qui était celle de Dickens dont on rappellera qu'il avait d'abord souhaité être comédien, et qu'il le fut. Sa lecture « dramatique, presque théâtrale » tranche avec « la simplicité et la retenue » de son homologue russe, Gogol. Toutefois, cette comparaison, faite par Tourgueniev qui les entendit tous deux, ne se comprend pleinement que rapportée au lieu où les romanciers lisaient, l'un dans des théâtres face à de vastes publics, l'autre dans l'intimité de

47 Cyrille Martinez, *Le Poète insupportable*, *op. cit.*, p. 58.
48 Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, *op. cit.*, p. 65.
49 *Ibid.*, p. 38.
50 Des exemples dans ce volume dans les articles de Vincent Laisney et Michel Murat, de Mary Helen Dupree, de Reinhart Meyer-Kalkus, d'Abigail Lang et Jean-François Puff.
51 Gio. Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, *op. cit.*, p. 249 et 259.

cercles littéraires privés[52]. Les lectures de Rilke qui avaient dans ses tournées un format très personnel répondant à de hautes exigences mêlaient à des éléments solennels – il se produisait « en frac, avec des gants blancs en cuir glacé » – le naturel de la parole, loin des modalités alors en usage[53]. Une note nationale n'a pas été sans colorer les lectures. Les poètes français qui lurent à l'A.R.C. avaient, dans l'ensemble, adopté une manière neutre, voix *off* et gestuelle très mesurée, dans un parti inexpressif, soit un style à la française avec des nuances personnelles. Des invités étrangers montrèrent une manière différente, tels des poètes russes : « Pour lire à haute voix, ils avaient impérativement besoin de faire des gestes ». Ou bien ils modifièrent leur pratique, tel le poète américain Tom Mandel lisant « de façon plus formelle, moins "performative" qu'il ne l'aurait fait dans une librairie à New York, par exemple, où il se serait adressé au public pour détendre l'atmosphère et contextualiser les poèmes par quelques anecdotes[54] ». Encore, ces arts de lire en public quels qu'ils soient peuvent s'assortir de manières propres à un lecteur, voire distinctives, par exemple, la façon dont Valère Novarina tient à deux mains les feuilles qu'il lit ou le chronomètre que Claude Royet-Journoud pose sur la table pour mesurer le blanc typographique de ses vers[55].

Des comédiens ont lu, par le passé comme dans le présent, des œuvres littéraires qui n'étaient pas destinées à la scène. Et ils les lurent avec les ressources de leur art, incarnant le ou les personnages, marquant le sens du texte par les intonations ou par le geste, donnant dans les effets et dans une diction emphatique. Ce qui leur valut méfiance, voire mépris des poètes qui voyaient dans ces performances leurs vers dénaturés. C'est là une opinion commune chez les hommes de lettres en France au XIXe siècle[56]. Cette défiance a, semble-t-il, duré : Yves Bonnefoy s'opposait à ce que des comédiens lisent ses œuvres ; Jean-Marie Gleize a dit un refus catégorique de « la lecture du texte poétique par des acteurs, par des professionnels du "bien dire" et du "bien lire" » ; François Bon « déteste » que d'autres que lui lisent ses

52 Charles Dickens, *The Public Readings*, *op. cit.*, p. IV-LXVI (p. LVIII pour la comparaison).

53 Reinhart Meyer-Kalkus, « Le poète en sa gloire », art. cit.

54 Pour ces exemples et les citations, voir l'article d'Abigail Lang et Jean-François Puff dans ce volume.

55 Voir successivement François Bon, intervention à la table ronde « Lire à voix haute », art. cit., p. 57 ; Jean-François Puff, « La voix *off* de soi-même : poétiques de la diction non-expressive (Claude Royet-Journoud, Jacques Roubaud) », dans Jean-François Puff (dir.), *Dire la poésie ?*, *op. cit.*, p. 368.

56 Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, *op. cit.*, not. p. 81-82, 162-163. Voir aussi dans l'article de Mary Helen Dupree les critiques faites par Goethe à une comédienne qui, de surcroît, mêlait les genres ; pour Rilke, les « comédiens se trompent presque toujours » (Reinhart Meyer-Kalkus, « Le poète en sa gloire », art. cit., p. 186).

textes et avoue qu'il « ne supporte pas les lectures d'acteurs[57] ». Pour autant, et en se limitant à la période contemporaine, les arts de lire des comédiens – nombreux à se livrer à l'exercice – ne sont pas sans grandement différer : entre ceux qui incarnent un auteur et jouent le texte, tels Roberto Benigni en Italie ou Fabrice Luchini en France, et ceux qui revendiquent une manière tout autre : pour Gérard Depardieu, dans l'exercice de la lecture, « le comédien doit rester en deçà, ne pas se montrer émotif » ; pour des comédiennes interrogées sur le sujet, lire, « ce n'est pas l'incarnation d'un personnage. Il faut trouver la mesure entre se détacher et habiter » ; c'est « faire entendre la voix de l'auteur » ; c'est « réussir à être transparent afin que les courants profonds du texte émergent »[58]. Dans les lectures de comédiens succès et échecs existent aussi, parfois dans une même occasion comme en ce 19 janvier 2015 à Paris au théâtre de la Ville où deux célèbres acteurs lurent en présence de Patrick Modiano récemment nobélisé des extraits de trois de ses romans : l'un offrit, par sa voix « d'une douceur et d'une gravité incomparables », par ses pauses et ses silences – son « âme » – ainsi que par la rencontre avec son histoire personnelle, « un moment magique et bouleversant » ; quant à l'autre, « affligée d'un trac terrible [...], butant sur les mots, ânonnant son texte », il s'avéra « bien difficile de la suivre »[59].

Un art restreint et distinct de celui de l'acteur serait aujourd'hui revendiqué par des lecteurs professionnels, appelés lecteurs publics ou lecteurs sonores ; on a déjà noté leur sobriété vestimentaire. Bernhard Engel, qui appartient au collectif des Livreurs, souligne la différence d'avec le comédien qui incarne, et il se dit plus proche d'un musicien soliste venant sur scène interpréter un morceau. Son « but est de se faire oublier [...]. Meilleure est l'interprétation, plus vous oubliez le lecteur ». Si la déclaration d'intention porterait à voir dans cette lecture au service d'un texte « le degré zéro de l'interprétation »[60], elle peut susciter dans le public une réaction autre.

Les amateurs se produisant en public sont probablement les figures les plus délaissées par l'historiographie alors que dans des salons, cercles et autres formes de sociabilité mondaine ils ont été les lecteurs usuels. À l'instar, dans le groupe qui se réunissait autour de Madame de Sévigné dans sa villégiature, de son fils qui excellait dans l'exercice, à la différence d'un autre lecteur bien moins talentueux ;

---

57 Pour Yves Bonnefoy, communication d'Isabelle Diu ; Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert ? », art. cit., p. 242 ; François Bon, intervention à la table ronde « Lire à voix haute », art. cit., p. 57.

58 Gérard Depardieu, « Être comédien, ce n'est pas mon truc », *Journal du dimanche*, 5 janvier 2014, p. 25 ; Lætitia Cénac, « Lectures sur scène. La voix nue », art. cit., p. 98-103. Voir aussi l'article de Flavia Crisanti dans ce volume.

59 Fabienne Darge, « Paris célèbre Modiano », *Le Monde*, 21 janvier 2015, p. 21.

60 Propos de Bernhard Engel, suivis de la remarque de Martine Burgos, lors de la table ronde « Lire à voix haute », art. cit., p. 36 et 38.

dans ces *reading parties* de l'Irlande de la fin du XVIIIe siècle, majoritairement composées de femmes, de l'une d'entre elles promue par son talent de lectrice *chief lecturer* ; ou encore dans les salons italiens des XVIIIe-XIXe siècles, d'habitués lisant à l'assemblée les nouveautés littéraires[61]. L'enquête devrait être poursuivie afin de saisir, dans des milieux cultivés, ces médiateurs dans leur exercice et, avec eux, une modalité de diffusion de la littérature dans sa singularité. Ces amateurs, on les voit aujourd'hui à l'œuvre dans des ateliers d'écriture et de lecture, dans des cafés littéraires, dans des clubs de lectures, dans des lectures collectives mobilisant parfois des dizaines de participants – ils étaient quatre-vingt-dix-neuf pour une « lecture chorale » de *La Vie mode d'emploi* de Perec à la Médiathèque du 10e arrondissement de Paris en 2017 –, ou sur *Incipit blog*, œuvre d'un Liseur (c'est son pseudonyme) se disant « complètement amateur » qui, dans les années 2005-2010, téléchargeait des extraits de livres ou des textes intégraux, pour la plupart lus par lui-même[62].

Dans une typologie de lecteurs, il en est qui n'entrent pleinement dans aucune de ces catégories. Telles les bibliothécaires de L'Heure joyeuse, première bibliothèque municipale pour la jeunesse créée en France (1924), qui organisèrent des lectures à l'attention de leur public. Ces pionnières que l'on ne saurait mettre au rang de purs amateurs – ne s'inscrivent-elles pas dans la chaîne professionnelle du livre ? –, ont noté sur des fiches rédigées après chaque séance, dans une évaluation personnelle exigeante, dans une sorte d'autoformation spécifique, ce qu'il en avait été de leur propre performance et du dispositif mis en place[63]. Et dans quelle catégorie placer Karl Kraus qui, au cours des quelque 700 lectures qu'il donna principalement à Vienne dans les années 1910-1936, lut ses œuvres (260 fois), mais plus souvent celles d'autrui (302), quand ce n'était pas les deux (178) ? Était-ce l'écrivain et le publiciste qui attirait les foules ou bien le lecteur fascinant par la puissance de ses interprétations[64] ?

61 Pierre Dumonceaux, « La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVIIe siècle », art. cit., p. 120-121 ; Amy Prendergast, *Literary Salons Accross Britain and Ireland*, *op. cit.*, p. 162-163 ; Maria Iolanda Palazzolo, « Leggere in salotto », art. cit., p. 20-21.

62 Sonia Dheur, « La lecture à voix haute », art. cit., p. 176-179 ; *Ead.*, « La vie lue à voix haute », art. cit., p. 73-74 ; Le Liseur, « Quand l'écran se met au service de l'écrit : l'expérience d'*Incipit blog* », dans *La Lecture à voix haute : ancienne pratique ou nouvelle mode ?*, *op. cit.*, p. 97-101 (ici p. 98) ; pour l'Allemagne et l'Italie, voir des exemples dans les articles de Reinhart Meyer-Kalkus et de Flavia Crisanti dans ce volume.

63 Voir l'article de Jean-Marie Privat dans ce volume.

64 Chiffres donnés par Éliane Kaufholz, « Repères biographiques », dans Éliane Kaufholz (dir.), *Karl Kraus*, Paris, Éditions de l'Herne, 1975, p. 16 ; Jacques Le Rider, *Karl Kraus*, *op. cit.*, p. 53, 224-226, 390-411.

Ces modalités du lire amènent une question : que lit-on à haute voix ? ce qui est imprimé ? Le texte se présente avec un équipement typographique, une mise en page faite de titres, de blancs, de jeux de caractères, d'alinéas, de paragraphes, de notes – qui, relativement rares dans les œuvres littéraires, n'en ont que plus d'importance –, d'une ponctuation variée – virgule et points mais aussi tiret, parenthèse, guillemets, autant de signes dont le sens et l'usage peuvent varier au fil du temps ou des emplois par un auteur[65]. On lirait parfois moins : ce que remarquait déjà dans le lointain XVIIIe siècle Laurent Dugas qui, dans l'académie de Lyon, entendit lire *Le Temple du goût* de Voltaire. Il écouta la lecture « avec plaisir », notant toutefois : « on n'a pas lu les notes que l'auteur a mises au bas des pages et dont quelques-unes sont très curieuses »[66]. Les modernes livres audio ont le plus souvent procédé de même ; rarement lues, les notes le sont alors d'une voix autre ou enregistrées à part[67]. On lirait aussi autrement : un texte imprimé est dense d'enjeux lecturaux que le lecteur à voix haute doit affronter, enjeux ressortissant au dispositif de la mise en livre qu'il lui appartient de régler[68]. Ces réglages qui opèrent une mutation du texte imprimé (et ce peut aussi être un manuscrit) que l'on lit en une œuvre sonore que l'on fait entendre, seraient à explorer : qu'en est-il des arts de lire qui sont mobilisés pour donner accès à un texte dans son intégrité, ce qui veut dire d'abord dans sa matérialité ? Comment convertir en sons tous les signes qui sont imprimés sur la page ?

Outre la voix (diction, débit, timbre, intensité, qualités, et aussi silence) qui constitue le principal des remarques et le gros des sujets d'études, que ce soit pour en donner des descriptions, que ce soit pour en définir la norme[69], le lecteur apporte sa personne, son corps. Une dimension physique est à l'œuvre dans la lecture en public, à commencer par lire debout ou assis. Des gestes efficaces, quasiment maussiens, sont produits dans l'oralisation du texte. La posture que l'on a vu adoptée par deux arcades, la main tendue de Verhaeren dans le tableau de Van Rysselberghe, *La Lecture par Verhaeren*, les « étranges doigts fins » de Karl Kraus décrivant un cercle alors qu'il lisait sans lever les yeux, n'ont rien de mimétique[70] ;

---

65 Georges Jean, *Lire à haute voix. Histoire, fonctions et pratiques de la « lecture oralisée »*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1999, chap. VII et VIII.

66 Roger Chartier, « Loisir et sociabilité : lire à haute voix dans l'Europe moderne », *Littératures classiques*, n° 12, janvier 1990, p. 133.

67 Matthew Rubery, *The Untold Story of the Talking Book*, *op. cit.*, p. 261-262.

68 Comme il l'a été mis en évidence par Geneviève Gendron et Bernard Gervais à propos d'un livre audio d'un roman de Christine Angot lu par elle-même (« Quand lire, c'est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lecturaux », *Mémoires du livre. Studies in Book Culture*, en ligne, vol. 1, n° 2, 2010, consulté le 29 décembre 2018).

69 Voir, par exemple sur la seconde finalité, l'article de Mary Helen Dupree dans ce volume et Reinhart Meyer-Kalkus, « Les travaux de Serguei Bernstein », art. cit.

70 Témoignage cité dans *Agone*, n° 35-36, « Les Guerres de Karl Kraus », dir. Thierry Discepolo et Jean-Jacques Rosat, 2006, p. 147. Trois photos d'une lecture à Munich

ils jouent dans l'*actio* du lecteur tout comme l'inexpressivité revendiquée par des poètes de l'A.R.C. Et cette *actio* n'est pas sans varier suivant, outre la personne et ses idiosyncrasies, le texte, le lieu, les circonstances, les objectifs[71]. Elle n'est pas non plus sans jouer dans l'interaction qui se produit entre celui qui lit et celui qui écoute, et *vice versa*. Seraient ici susceptibles d'application bien des suggestions ressortant de l'auto-analyse qu'Erving Goffman donna d'une conférence, mettant en évidence les relations multiples et non univoques qui s'établissent entre le conférencier et son auditoire et font que « la conférence est davantage que la transmission d'un texte[72] ». Un exemple splendide de ces interactions se voit dans la « séance très spéciale, très chaleureuse » le jour où Perec fut invité à lire à l'A.R.C. : « Les gens se marraient et lui se marrait. Son propre texte lu à haute voix le faisait rire »[73].

À la parole se mêlent aujourd'hui d'autres formes artistiques en de multiples finalités : dans un but de spectacularisation ; pour « décloisonner » la littérature ; pour attirer à elle un public plus large et plus jeune ; pour tenter des expériences « buissonnières » ; pour explorer de nouvelles voies ; pour un peu de tout cela à la fois ; ou encore peut-être pour opérer une distinction dans la prolifération des lectures. C'est surtout de la musique, mais aussi des projections d'images, en mettant à profit toutes les ressources audio (avec des « voix machinées ») et vidéo ainsi que les nouvelles technologies « amplifiant la littérature » (pour reprendre le nom du festival catalan de ce nom) et, en moindre mesure, de la danse. D'où les expressions *lecture-spectacle*, *lecture scénique*, *mise en espace*, *lecture-concert*, *concert littéraire* qui sont parfois employées[74]. Par le passé aussi, voix parlée et chantée,

en 1932 montrent une attitude tout autre : Kraus, assis, les yeux fixés sur le texte, le bras droit tendu en avant, le poing fermé ; penché sur son texte, les mains sous la table ; tête dressée, les bras tendus en arrière (Jacques Le Rider, *Karl Kraus*, *op. cit.*, hors texte, photos n° 18).

71 Georges Jean, *Lire à haute voix*, *op. cit.*, chap. IX : « Le corps lisant ».

72 Erving Goffman, « La conférence », dans *Façons de parler* [1981], Paris, Éditions de Minuit, 1987, chap. IV.

73 Cité dans l'article d'Abigail Lang et Jean-François Puff dans ce volume.

74 Voir, sur certains des buts poursuivis, David Ruffel, « Une littérature contextuelle », art. cit., p. 61-73 ; Olivia Rosenthal, « Entretiens croisés », art. cit., p. 96-111 ; sur lectures et musique, Myrtille Picaud, « Les écrivains et la musique : entre logiques artistiques et stratégies économiques », dans Gisèle Sapiro et Cécile Rabot (dir.), *Profession ? Écrivain*, *op. cit.*, p. 149-163 ; sur Kosmopolis. La Festa de la Literatura Amplificada qui se tient tous les deux ans à Barcelone depuis 2002, http://kosmopolis.cccb.org/ca, consulté le 7 janvier 2019 ; pour un exemple d'interaction littérature-danse, Judith Mayer, « Le festival Concordan(s)es : jeux d'influences entre littérature et danse », dans Magali Nachtergael et Lucille Toth (dir.), *Danse contemporaine et littérature entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, p. 83-87 ; pour les divers noms, Martine Burgos, « Quelques mots d'introduction », dans *La Lecture à voix haute : ancienne pratique*

musique et images se sont croisées dans la médiation orale de la littérature. La poésie italienne de la Renaissance, la poésie espagnole du Siècle d'or furent non seulement lues à haute voix mais parfois chantées par l'auteur jouant à l'occasion d'un instrument. Le concert déclamatoire qui se développa en Allemagne à partir des années 1780 était souvent fait de l'alternance de lectures d'œuvres littéraires et de morceaux de musique ; y entraient parfois des tableaux vivants avec des éléments de décor[75]. Des lectures de Karl Kraus avaient, on l'a vu, un accompagnement au piano. Y a-t-il là des cas exceptionnels ? Ou bien les hybridations contemporaines autour de la lecture d'œuvres littéraires seraient-elles à placer dans une histoire longue dont les prémisses seraient, à l'occasion, autres ?

Ces hybridations, tout assorties de valeurs multiples qu'elles soient, ont suscité des réserves de la part d'auteurs contemporains : « se mêlant d'arts graphiques, de mise en scène, de musique, bref d'activités dont il ne connaît pas grand-chose, l'écrivain qui se risque hors du livre perd toute légitimité ». Perte qui serait celle de la maîtrise de l'écrit quand, « pour pallier ses manquements, [il] s'allie souvent à des artistes : musiciens, plasticiens, metteurs en scène [...]. Hors du livre, l'écrivain se déprend de sa pratique sans pour autant en développer une autre [...]. Il n'est plus dans l'écrit mais pas encore tout à fait dans la parole »[76].

« À QUOI ÇA SERT ? »

Le long succès des lectures en public, leur prolifération actuelle et *mutatis mutandis* par le passé, l'infinie variété de leurs formes amènent à poser la question « À quoi ça sert ? », pour reprendre le propos de Jean-Marie Gleize et l'appliquer tant à celui qui lit qu'à celui qui écoute.

Le public des lectures, quelle que soit sa diversité, ne partage pas moins un caractère de compétence. Certes, la différence à cet égard est grande par exemple

ou nouvelle mode ?, *op. cit.*, p. 26 ; l'expression *concert littéraire* est utilisée par le CNL. De façon plus large, des exemples dans les programmes des maisons des écrivains ou de la poésie, des festivals littéraires, etc. De même, des émissions de radio, des disques, des cassettes, des livres audio ont ajouté à la voix de celui qui lit musique, bruitages et autres effets sonores, parfois de style hollywoodien (voir les références citées n. 20).

75 Voir successivement l'article de Brian Richardson dans ce volume ; Séverine Delahaye, « Publier la poésie au Siècle d'or », art. cit. ; Mary Helen Dupree, « Early Schiller Memorials (1805-1808) and the Performance of Literary Knowledge », dans Mary Helen Dupree et Sean B. Franzel (dir.), *Performing Knowledge, 1750-1850*, Berlin, De Gruyter, 2015, p. 137-163 (not. p. 142-144 pour la description d'un concert déclamatoire).

76 Philippe Vasset, « Entretien réalisé par Olivia Rosenthal », *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », dir. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, 2010, p. 33.

entre le public actuel des lectures de poésie largement composé de poètes et celui qui se presse dans les festivals littéraires, sans compter que les exigences sont d'une autre nature. Pour autant, les uns comme les autres détiennent un capital culturel et, plus précisément, littéraire, quelle qu'en soit l'ampleur[77]. Il en allait de même dans les cénacles, les académies, les salons et autres cercles.

À ce point les agendas des organisateurs ou des lecteurs professionnels actuels – la lecture en public pour amener au livre, pour dépoussiérer la littérature, pour la rendre moins intimidante[78] – seraient quelque peu impertinents alors que le public des lectures est largement composé de personnes qui lisent, voire lisent beaucoup, qui détiennent un capital littéraire, plus ou moins important, mais toujours réel. En outre, malgré les efforts des organisateurs, les lectures des poètes n'attirent que leurs pairs, les festivals ne drainent guère le plus large public espéré et, dans les bibliothèques ceux, d'ailleurs peu nombreux, qui assistent aux rencontres avec des auteurs sont les usagers habituels des lieux[79]. Un écrivain et organisateur de nombre de manifestations littéraires qui s'avoue dans « une militance de la lecture » a déploré que des lectures, notamment celles de poésie, sont intimidantes, voire terrorisantes ; bien plus, il a mis en garde face à l'engouement général qu'aujourd'hui toutes suscitent : « que ça ne soit pas un alibi pour oublier le livre[80] ».

Avec d'infinis degrés de nuances suivant la composition du public et la nature de la manifestation, les lectures faites à haute voix ont des valeurs autres : elles servent à faire découvrir des œuvres, à faire entrer dans un texte, voire à l'éclairer[81]. S'y ajoutent le bénéfice tiré des propos de l'auteur avant ou après la lecture, des informations données lors d'une présentation, des discussions formelles qui ont lieu pendant la réunion, des remarques et des impressions échangées avec autrui. Les lectures publiques sont assurément une modalité de circulation et d'appropriation de la littérature ; bien plus, elles sont un mode d'information, voire d'acquisition d'un savoir (de nature variable) sur la littérature, un mode autre que ceux que l'on considère communément : l'école, les manuels, la critique savante ou journalistique. Un savoir venu d'en haut, un savoir autorisé par son auteur même. Une lecture s'accompagne souvent d'une discussion ou d'un débat

77 Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival », art. cit.

78 *Ibid.*, p. 113 ; Bernhard Engel, « Lire à voix haute », art. cit., p. 37.

79 Voir successivement l'article d'Abigail Lang et Jean-François Puff dans ce volume ; Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival », art. cit., p. 137 ; Cécile Rabot, « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », art. cit., p. 370.

80 Intervention de Jean-Pierre Siméon à la table ronde « Et ça vous fait lire ? », art. cit., p. 72-76, ici p. 76.

81 Georges Jean, *Lire à haute voix*, *op. cit.*, p. 112-113.

au cours desquels l'auteur est amené à évoquer de façon plus ou moins ample son travail, la genèse de l'œuvre qu'il a lue. Rilke, dans ses tournées, se livrait à une lecture commentée afin de permettre « une compréhension relativement forte et exacte des poèmes difficiles[82] ». Moins que passeur, l'écrivain apparaît alors, même au cours d'échanges avec le public quel qu'il soit, dans un régime frontal comme garant de son œuvre ; à la fois créateur, exécutant et exégète, il a force d'autorité[83]. L'auditeur qui ensuite dans son particulier lit cette œuvre peut-il faire totalement abstraction des explications et des commentaires un jour entendus de la bouche même de celui qui a écrit ? Les intentions dont celui-ci a fait part n'entrent-elles pas – et dans quelle mesure ? – dans sa lecture, dans son appropriation de l'œuvre, dans la construction de sa propre interprétation ? Il y aurait là un élément occasionnel mais néanmoins réel à introduire dans les théories de la lecture et de la réception.

Pour un public familier du livre et de la littérature, les deux lectures, à haute voix et silencieuse, ne sont « pas mutuellement exclusives », pas plus aujourd'hui qu'hier[84]. Le plus souvent, elles se situent dans une complémentarité, dans une succession, voire dans une superposition à l'écoute d'un livre déjà lu ou *vice versa*. Les réponses de festivaliers sont éloquentes : pour la majorité (80 % dans une enquête faite en 1998 en Auvergne et en Basse-Normandie), les lectures donnent envie de « retourner au texte pour retrouver, confirmer, approfondir le plaisir ressenti pendant la lecture à voix haute, sur un mode personnel, s'approprier autrement » ; pour d'autres (le petit nombre), « le bonheur de l'écoute était si grand que la lecture à voix haute paraît se suffire à elle-même » et ils en restent à ce qu'ils ont entendu. Il arrive que la lecture à voix haute en public donne davantage : « [elle] m'a fait apprécier d'autres nuances du texte connu » ; « Lecture merveilleusement lue [...] très différente de la lecture que l'on fait soi-même. On ressent mieux ce que l'auteur a voulu dire. Dans ce cas [...], la lecture m'a beaucoup touchée (alors que j'avais déjà lu le livre) »[85]. Dans le lointain XVIIe siècle, Madame de Sévigné, après avoir vanté le talent de lecteur de son fils, pointait « la différence entre lire un livre toute seule, ou avec des gens qui entendent et relèvent les beaux endroits et qui, par là réveillent l'attention[86] ». S'esquissent ainsi des

82 Reinhart Meyer-Kalkus, « Le poète en sa gloire», art. cit., p. 177.

83 Martine Burgos, « La lecture à voix haute : un rituel de partage », dans Christophe Evans (dir.), *Lectures et lecteurs à l'heure de l'Internet. Livre, presse, bibliothèques*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 2011, p. 191 ; Jan Baetens, *À voix haute. Poésie et lecture publique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2016, p. 83-84.

84 William Nelson, « From "Listen, Lordings" to "Dear Reader" », art. cit., p. 110.

85 Exposé de Martine Burgos à la table ronde « Et ça vous fait lire ? », art. cit., p. 59-67, ici p. 66-67 ; *Ead.*, « La lecture à voix haute : un rituel de partage », art. cit., p. 191.

86 Pierre Dumonceaux, « La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVIIe siècle », art. cit., p. 120.

comparaisons qu'il conviendrait d'explorer, comparaisons qui, pour le présent, intégreraient cette masse de « livres parlants » (cassettes et livres audio) qui ont été évalués en de multiples façons au regard de la lecture silencieuse aussi bien que de la lecture à voix haute en public[87].

Pour le public, entre dans la comparaison la présence de l'auteur : elle peut en faire toute la supériorité, aussi bien qu'amener l'effet contraire. L'historien de la lecture Alberto Manguel rapporte l'émotion qu'adolescent lui-même et ses camarades éprouvaient en lisant les *Vingt poèmes d'amour et une chanson désespérée* de Pablo Neruda, connaissant presque par cœur ces vers qui représentaient pour eux « l'essence de l'érotisme ». Aussi quelle fut leur déconvenue en entendant l'auteur lire d'un ton monotone : « C'était une hérésie ! Il était arrivé à détruire un texte pour nous absolument essentiel[88]. » En fait, la présence de l'auteur fonctionnerait, comme la photo au dos des livres, on n'ose écrire comme un élément paratextuel, à l'instar d'ailleurs de toute la production de programmes et de discours de présentation dont il a été fait état. Elle jouerait dans la réception de ce qui est lu, au point même d'être qualifiée d'entrave à la liberté du public[89]. Le simple fait de voir l'auteur dans sa physicalité peut amener à une sorte de « démystification » chez l'auditeur-spectateur[90], voire influer sur son jugement. C'est ce qui ressort de remarques dues à un spécialiste de la poésie contemporaine, regardant avec ses étudiants une captation vidéo, il est vrai « calamiteuse », d'une lecture d'Emmanuel Hocquard ; il note :

> posture frontale, tête baissée, accoutrement ingrat, lunettes qui tombent sur le nez (et le cordon !) ; elle parasite la lecture et détourne l'attention. On conclut sans attendre que Hocquard lit mal [...]. Mais quand on ferme les yeux et qu'on se concentre sur l'écoute, on se rend compte que ce qu'il fait est concerté et précis[91]...

Les yeux fermés, l'effet produit par l'attitude du poète, son vêtement, ses lunettes et leur cordon se laisse-t-il totalement oublier ? On serait porté à une

87 Matthew Rubery, *The Untold Story of the Talking Book*, *op. cit.*, *passim*.

88 Alberto Manguel, « Une histoire de la lecture », dans *La Lecture à voix haute : ancienne pratique ou nouvelle mode ?*, *op. cit.*, p. 11.

89 The Editors, « Cancel them. On literay readings », art. cit.

90 Joëlle Le Marec et Roxana Ploestean, *Étude des publics des manifestations littéraires en Rhône-Alpes, 2009-2010*, Lyon, École normale supérieure, 2012, p. 42, https://www.fill-livrelecture.org/images/documents/etude_manifestations_litteraires_rhone_alpes.pdf, consulté le 8 octobre 2018.

91 Michel Murat, « "Lire ce qui est écrit comme ce qui est imprimé" », dans *Écrivains en performance*, actes du colloque tenu à l'université Paul-Valéry de Montpellier, 31 janvier-2 février 2018, https://www.fabula.org/colloques/document6366.php, consulté le 8 mars 2023.

réponse négative ne serait-ce qu'en considérant le « dispositif idéal » envisagé par Jean-Marie Gleize :

> j'imagine donc l'auteur-lecteur présent visible assis dans la lumière devant les pages de son texte ; progressivement mais assez vite, à mesure qu'il s'engage dans sa lecture, la lumière s'estompe et on cesse de le voir ; seuls la table et les feuillets qu'il tient restant visibles. Comme si la lecture effaçait, faisait disparaître le lecteur-auteur au profit de la présence matérielle de l'écriture et de la seule voix de l'écrit. Alors la lecture publique [...] pourrait être comprise et vécue comme une des étapes de l'objectivation du texte, et de son abandon [...] à l'imaginaire de ceux qui sont là pour le recevoir[92].

Et ce dispositif idéal ne serait-il pas, à son tour, lourd d'effets ? L'inexpressivité voulue par certains est-elle transparence ? Ne suscite-t-elle rien ? Le même spécialiste de poésie contemporaine décrivant le réglage de la voix et le minimalisme de style adopté par un poète afin de « lire ce qui est imprimé », concluait : « Le résultat est fascinant, bien que (ou parce que) délibérément ennuyeux »[93]. Pris dans des dispositifs autres, et on ne sait si plus ou moins calculés, des auditeurs ont fait état de la trace auditive qu'ils conservaient des lectures un jour entendues. Pour Julia Daudet, des pages d'une œuvre d'Edmond de Goncourt qu'elle avait entendu lire « de cette voix courte, émue, tombant à la fin des phrases » gardaient « à la relecture, l'intonation primitive »[94]. Cette voix mémorielle serait même revendiquée comme apportant un supplément pour une lecture future. Une festivalière interrogée sur le retour au livre après une lecture disait son intention de « poursuivre la découverte avec dans l'oreille la voix de celui qui m'a plu[95] ». Dans ce retour, les deux lectures s'entrelaceraient.

Les témoignages de fascination, d'ennui, de plaisir qui précèdent comme bien d'autres impressions que l'on a citées réfèrent à la dimension émotionnelle qui ressort de lectures par le passé aussi bien qu'aujourd'hui[96]. Des textes disent, plus que le simple agrément éprouvé dans un moment de détente, des réactions extrêmes liées à une expérience sensible. Mme de Sévigné rapporte la réaction d'un participant « enchanté, enlevé, transporté de la perfection des vers » lors

92 Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert ? », art. cit., p. 243-244. Au même effet, on a organisé des lectures dans le noir (Sonia Dheur, « La lecture à voix haute », art. cit., p. 172).

93 Michel Murat, « "Lire ce qui est écrit comme ce qui est imprimé" », art. cit.

94 Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, *op. cit.*, p. 134.

95 Martine Burgos, « La lecture à voix haute : un rituel de partage », art. cit., p. 192.

96 La bibliographie sur les émotions est immense, en particulier dans les approches historiques, sociologiques et anthropologiques qui, ces dernières années, les ont explorées sur des terrains multiples.

d'une lecture de la *Poétique* de Boileau faite, semble-t-il, par l'auteur[97]. Dans les cénacles, les lectures provoquent toute la gamme des émotions : des murmures flatteurs, des applaudissements, une écoute tendue, un recueillement, un éblouissement, des yeux humides, des exclamations, etc., jusqu'au silence dans toute son ambivalence, de la stupeur à l'accablement[98]. Dickens déchaîna sur scène l'enthousiasme du public éprouvant un choc émotionnel : « Entendre Dickens et mourir », s'exclama un critique au sortir d'une lecture. Réactions fortes, largement partagées sur lesquelles tranchent de rares impressions autres disant une attente frustrée : pour Mark Twain qui l'entendit à New York fin janvier 1868, le dieu attendu se révéla un homme et, pis, un mauvais lecteur qui le déçut au plus haut point[99]. Le jeune public de L'Heure joyeuse manifesta au fil des lectures une variété de réactions consignées par les bibliothécaires dans leurs fiches : attention, silence religieux, amusement, rires, cris de joie et applaudissements, stupeur et larmes, mais aussi distraction, lassitude, et agacement[100]. Le directeur de la librairie toulousaine Ombres blanches a noté « l'émotion particulière » qu'il a conservée pour « deux vieux messieurs, Giorgio Caproni et Mario Luzi [...] lisant leur poésie », à savoir deux des plus grands poètes italiens du XXe siècle[101]. Les festivaliers témoignent très généralement dans les enquêtes du plaisir éprouvé à se rendre dans ces manifestations littéraires, ce que ratifie d'ailleurs une certaine fidélité. Les lectures sont hautement valorisées, les éventuelles réserves portant sur le choix des textes ; elles le sont encore plus quand c'est l'auteur qui lit. Jouent ici, outre l'attente d'un moment exceptionnel, privilégié, l'accès à une personne que l'on est venu entendre et voir[102]. À ce dernier égard, il en irait comme pour les visites dans les maisons d'écrivains où un public qui présente des similitudes avec les festivaliers fait état dans les livres d'or de ses émotions en accédant dans un lieu gardant la mémoire d'un auteur, en approchant ainsi le génie littéraire d'un écrivain[103].

Ces émotions, dont il conviendrait de suivre l'expression dans le temps, ont – et c'est la différence avec l'écoute d'une émission radio ou d'un livre

97 Pierre Dumonceaux, « La lecture à haute voix des œuvres littéraires au XVIIe siècle », art. cit., p. 118.

98 Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, *op. cit.*, *passim*.

99 Charles Dickens, *The Public Readings*, *op. cit.*, p. XLVI (cit.), LII-LXIII ; pour Mark Twain, voir son article dans *Alta California*, vol. 20, n° 6535, 5 février 1868.

100 Voir l'article de Jean-Marie Privat dans ce volume.

101 Christian Thorel, *Dans les ombres blanches*, Paris, Éditions du Seuil, 2015, p. 48.

102 Martine Burgos, « La lecture à voix haute : un rituel de partage », art. cit., p. 187-190 ; Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival », art. cit., p. 118-137.

103 Aurore Bonniot-Mirloup, « Tourisme et maisons d'écrivains, entre lieux et lettres », *Via. Tourism Review*, en ligne, n° 9, 2016, consulté le 17 janvier 2019.

audio – une dimension collective. Le temps d'une lecture, d'une série de lectures ou d'une manifestation littéraire, le public, étroit ou large, en vient à former une communauté de partage[104]. Cette communauté éphémère se colore d'une dimension émotionnelle aux multiples expressions. Les festivaliers de Manosque ont le sentiment d'appartenir à une communauté, « une communauté émotionnelle [...] d'amoureux de la littérature[105] ». Ceux qui vont aux lectures de poésie se présentent à l'occasion comme « des communautés de résistance » : il s'agit de se retrouver ensemble pour défendre ce en quoi on croit[106]. Autre tonalité : la solennité et la gravité qui en Allemagne colorent les lectures des écrivains à l'instar d'un rituel quasi religieux unissant le public dans un grand recueillement[107].

Du côté de l'auteur, même s'il partage à l'occasion certaines des réactions et émotions du public, les utilités sont autres. Il a été noté, et d'abondance, que lire en public est un moyen pour l'auteur de se faire connaître, d'entrer dans le champ et ensuite de s'y affirmer. Cela vaut tant pour le monde des salons que pour les cénacles, tant pour les cercles de poètes que pour la scène des festivals littéraires. Le processus ressortit à un rite d'initiation dans sa phase initiale, à un rite de passage en prenant aussi en compte les phases successives de la notoriété. Il relève également, tout particulièrement dans des sociétés de pairs mais également par le biais des invitations dans les festivals et autres manifestations littéraires, d'un rite de légitimation, d'institution ou de consécration si l'on considère non plus le nouvel entrant mais le pouvoir des autorités qui légitiment, instituent et consacrent[108].

Il a été noté, et plus abondamment encore, que la lecture à haute voix d'une œuvre en manuscrit constitue une première publication, qu'elle est une sorte de banc d'essai, de mise à l'épreuve permettant à l'auteur de juger personnellement de sa composition, d'expérimenter des formes, de voir les effets produits sur autrui ainsi que de recueillir les avis de ceux qui l'écoutent, ses pairs ou un plus large public. Quelques-unes de ces utilités valent aussi pour une œuvre imprimée. En conséquence de sa lecture, l'auteur peut être conforté dans son écriture, être

---

104 Martine Burgos, « La lecture à voix haute : un rituel de partage », art. cit.

105 Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival », art. cit., p. 129.

106 Intervention de Jean-Pierre Siméon à la table ronde « Et ça vous fait lire ? », art. cit., p. 86.

107 Voir l'article de Reinhart Meyer-Kalkus dans ce volume.

108 Aisla Craig et Sébastien Dubois, « Between art and money », art. cit., p. 452-455 ; Gisèle Sapiro, « The metamorphosis of modes of consecration in the literary field : academies, literary prizes, festivals », *Poetics*, n° 59, 2016, p. 12-17 ; Pierre Bourdieu, « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 43, 1982, p. 58-63.

amené à apporter des changements de plus ou moins grande ampleur, à modifier sa manière et ce, dans un processus d'interaction référant parfois à une création collective, voire s'inscrivant dans une réforme littéraire[109].

Un exemple détaillé donnera concrètement à voir ce qu'un auteur attendait de la lecture à haute voix de ses œuvres. Vittorio Alfieri, grand lecteur de ses tragédies dans des salons, disait d'abord moins s'attacher aux éloges qui se donnent toujours dans un monde de personnes polies et bien élevées. Il appréciait tout autrement ce que, par opposition au « témoignage des lèvres », éloge ou blâme, il appelait « témoignage de *l'assiette* ». Et d'expliquer cela, d'abord en brossant le tableau de son public à l'instar, dirait-on aujourd'hui, d'un échantillon représentatif : des assemblées de douze à quinze personnes réunissant hommes et femmes, lettrés et ignorants, gens accessibles et non au langage de la passion, des personnes qui n'ont pas payé, des personnes auxquelles la politesse commande de se composer un maintien. Puis, de poursuivre en évoquant le profit qu'il tirait d'une double critique, tacite, à laquelle il portait la plus extrême attention, et explicite, exprimée dans toute sa diversité par un public mêlé, sans compter ce que lui apportaient ses propres impressions en oralisant son texte :

> Néanmoins le froid et l'ennui qui les [les auditeurs] gagnent en écoutant ne se dissimulent jamais bien, encore moins se peuvent-ils changer en une véritable attention, un intérêt passionné, une vive impatience de savoir comment l'action finira. L'auditeur ne pouvant, dans ce cas, ni commander à son visage, ni se clouer sur sa chaise, ces deux parties de l'homme indépendantes l'une de l'autre, son attitude et son visage, seront pour le lecteur de fidèles indices de ce qu'éprouvent ou n'éprouvent pas ceux qui l'écoutent. C'était là à peu près exclusivement ce que j'observais toujours en lisant [...]. Pour ce qui est d'une foule de longueurs, de froides déclamations qui pouvaient se rencontrer çà et là, outre que l'ennui m'avait souvent gagné moi-même en lisant, j'en trouvais la critique tacite, mais très sincère dans ces bienheureux bâillements, dans ces toux involontaires, dans ces mouvements inquiets qui, sans le vouloir, jugeaient l'œuvre et avertissaient l'auteur. Je ne nierai pas, non plus, que d'excellents conseils, et en grand nombre, ne m'aient été donnés, après ces diverses lectures, par des gens de lettres, par des hommes du monde et surtout par plusieurs dames dans tout ce qui avait rapport aux passions. Les gens de lettres s'exprimaient sur l'élocution et les règles de l'art ; les hommes du monde sur l'invention et les caractères ; les rustres enfin me servaient fort à leur manière, avec leurs contorsions et leurs ronflements

109 Pour un exemple ancien : la poétique de l'Arcadia doit aussi aux lectures qu'académiciens et académiciennes firent de leurs compositions, de celles d'autrui, de poèmes modèles du passé et des discussions et commentaires dont ils les assortirent (des exemples dans Gio. Mario Crescimbeni, *L'Arcadia*, *op. cit.*, *passim*).

> plus ou moins significatifs. Tous en somme, à ce qu'il me semble, me furent d'une grande utilité. C'est ainsi qu'en écoutant tout le monde, en me souvenant de tout, en ne négligeant rien, en ne dédaignant aucun individu, quoique j'en estimasse un fort petit nombre, j'en tirai ensuite pour moi et pour mon art ce qui me convenait le mieux[110].

Cette incidence de l'acte de lecture à voix haute dans « l'art » d'un auteur devrait être suivie dans ses multiples actualisations jusque dans la composition d'œuvres destinées à être entendues – avec la création d'une poésie sonore (au sens large de l'expression) – ou, autre extrême, avec l'abandon de la performance et un « retour à la table de travail » pour l'auteur ne pouvant plus « écrire un texte sans l'imaginer à voix haute »[111].

Des œuvres sont lues. Pour autant sont-elles toujours dans les lectures en public au premier plan ? Ont-elles l'exclusive des réactions, des émotions du public ? Les festivals littéraires, et dès leurs débuts, ont placé l'auteur au centre de la programmation, et il y est resté. La première raison, et de loin, que le public donne à sa venue, c'est voir, entendre, approcher, rencontrer un auteur, un auteur dont ils ont lu les œuvres, dont ils ont entendu parler. Ce contact direct, cette proximité, cette approche porte le plus souvent, et quels que soient le prestige et la notoriété de l'auteur, à son grandissement. Alors que dans ces événements, on veut amener à dépasser la crainte révérencieuse qu'inspire la littérature et l'aura sacrée qui entoure la figure de l'écrivain, c'est le contraire qui se produit, parfois favorisé par les conduites de *rockstars* de certains auteurs[112]. Il en va de même dans les lectures en bibliothèque : la venue de l'auteur est loin d'humaniser sa figure, ne serait-ce par « la posture de réception et d'admiration respectueuse et curieuse » qui est celle du public, usagers et bibliothécaires[113]. Voir l'auteur, l'entendre lire son œuvre magnifie la différence ; il est et reste d'une autre nature. La lecture en public rend l'auteur visible : il n'est plus la figure solitaire enfermée dans une tour

110 Vittorio Alfieri, *Mémoires… écrits par lui-même*, Paris, Charpentier, 1840, p. 324-326.

111 Voir successivement Céline Pardo, « Quelques repères pour une histoire de la poésie radiophonique », *Syntone. Actualité et critique de l'art radiophonique*, 14 janvier 2016, www.syntone.fr, consulté le 24 février 2019 ; Cyrille Martinez, « Entretien », *D-Fiction*, 25 mars 2016, en ligne, consulté le 8 janvier 2019.

112 Voir, de façon générale, Liana Giorgi, « Between tradition, vision and imagination », art. cit., p. 38 ; « A celebration of the word », art. cit., p. 19 ; pour des exemples en France, Joëlle Le Marec et Roxana Ploestean, *Étude des publics des manifestations littéraires en Rhône-Alpes, 2009-2010*, *op. cit.*, p. 18 ; Gisèle Sapiro, Myrtille Picaud, Jérôme Pacouret et Hélène Seiler, « L'amour de la littérature : le festival », art. cit., p. 118-136.

113 Cécile Rabot, « Le rapport des bibliothécaires de lecture publique aux auteurs », art. cit., p. 359-376 (cit. : p. 374).

d'ivoire[114] ; pour autant, loin de remettre en cause sa singularité, elle l'augmente. Cette magnification de l'auteur est-elle un phénomène récent lié à un régime de visibilité, de spectacularité[115] ? Le succès de Dickens sur scène porterait à une réponse négative ; ne ressortissait-il pas, entre autres, à un culte de la personnalité littéraire déjà en place ? Le public qui se pressait dans les théâtres voulait voir et entendre l'auteur dont il connaissait l'œuvre[116].

Les lectures en public travailleraient à la gloire de l'auteur. À défaut de celui qui lit : des comédiens, comme Luchini en France ou Begnini en Italie ; des lecteurs professionnels, tel Félix Libris, star de la lecture publique, qui remplit l'Olympia ; voire de simples amateurs, par exemple, D'Alembert qui fut recherché dans les salons parisiens pour un art de lire jugé hors pair[117]. À ce point, dans cette exposition de la littérature que sont les lectures publiques, magnification, gloire, réputation personnelles ne feraient-elles pas de l'ombre à l'œuvre lue ? On pourrait aussi dire qu'elles la servent.

Bien des éléments mis en relief au long de cette introduction ne sont pas sans enrichir l'histoire de la lecture. Ce sont tout particulièrement : une diversité d'arts de lire qui dépassent la seule diction ; les modalités d'une réception collective où sociabilité et émotions ont partie liée ; les mille questions matérielles qu'a à résoudre celui qui va lire – Alain Fleischer en a donné une belle liste[118] ; les multiples signes jouant résolument dans l'acte de lecture – Alfieri en a livré un splendide inventaire ; les comparaisons faites par les auditeurs-spectateurs entre les deux lectures, silencieuse dans son privé, à haute voix et par autrui en public[119].

Les lectures auxquelles on s'est tenu ne sont qu'une des formes où la littérature a à voir avec l'oralité. Il en est bien d'autres, pures, telles l'improvisation qui connut un *climax* dans l'Italie du XVIIIe siècle avec le couronnement de Bernardino

114 Ce qui se note aujourd'hui à propos des lectures de poètes et des festivals contemporains (Ailsa Craig et Sébastien Dubois, « Between art and money », art. cit., p. 441 ; Liana Giorgi, « A celebration of the word », art. cit., p. 18).

115 De façon générale sur la littérature exposée, contextuelle ou en personne, voir *Littérature*, n° 160, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », 2010 et n° 192, « La littérature exposée. 2 », 2018, dirigés par Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel ; Jérôme Meizoz, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine Érudition, 2011.

116 Charles Dickens, *The Public Readings*, *op. cit.*, p. XLVI.

117 Voir, sur la gloire du lecteur, l'article de Sylvie Sagnes dans ce volume ; sur Félix Libris, son dossier de presse dans le document *Félix en solo : dossier sur l'Épreuve de Marivaux* sur www.leslivreurs.com, consulté le 25 février 2019 ; sur les qualités de lecteur de D'Alembert, Antoine Lilti, *Le Monde des salons*, *op. cit.*, p. 297.

118 Alain Fleischer, « Lecture », *Bulletin* [de l'A.R.C.], n° 188, 1988, p. 779-780.

119 Bien de ces éléments valent pour la lecture de textes autres que littéraires.

Perfetti sur le Capitole romain[120], ou mixtes, telles aujourd'hui le slam[121] ou des formes plus *trendy* nées en réaction contre les lectures publiques jugées compassées[122]. Les prendre en compte amène à une extension considérable du littéraire. Ce littéraire que l'histoire de ce nom a peu considéré dans sa dimension orale. Or, les lectures donnent déjà une autre idée des auteurs, tel Baudelaire dont l'« image d'un homme charmant ses contemporains par la déclamation de ses vers, et de surcroît prenant du plaisir à le faire, contredit l'image du poète misanthrope et satanique, forgeant ses sonnets solitaires[123]. » De façon moins anecdotique, elles révèlent l'incidence de la médiation orale dans la création littéraire ainsi que dans une circulation des œuvres, dans l'élaboration d'un canon, dans l'acquisition d'un savoir en la matière, dans une appropriation autorisée ou encore dans une réception très personnellement élaborée dans la gravité ou le divertissement. Autant de notations que les manuels et autres ouvrages universitaires ignorent le plus souvent, réduisant la littérature à des paroles gelées, oubliant, avec la masse des lectures publiques faites en tous temps, en tous lieux et aussi devant des publics autres ainsi qu'en des circonstances autres[124], la vitalité de paroles devenues un temps ailées.

120 Françoise Waquet, *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, Firenze, Olschki, 1992.

121 Camille Vorger (dir.), *Slam. Des origines aux horizons*, Vénissieux/ Lausanne, Éditions La Passe du vent/Éditions d'en bas, 2015.

122 Voir, pour un exemple, Markus Schneider, « Berlin's reading stages », http://www.goethe.de/kue/flm/prj/kub/lit/en3950785.htm, consulté le 7 juillet 2016.

123 Vincent Laisney, *En lisant, en écoutant*, *op. cit.*, p. 119.

124 Autre public : des lectures furent instaurées dans les manufactures cubaines de tabac à partir des années 1865 ; le lecteur, d'abord un ouvrier, puis un professionnel, parfois même un écrivain, lisait par séquences d'environ 45 minutes les grandes productions romanesques hispanophone et internationale ; *Le Comte de Monte Cristo* et *Les Misérables* remportèrent le plus grand succès (Araceli Tinajero, *El lector de tabaqueria : historia de una tradición cubana*, Madrid, Verbum, 2007). Autre circonstance : des lectures d'œuvres littéraires ont été organisées pour soutenir des causes (des exemples dans l'article de Flavia Crisanti).

REMERCIEMENTS

Cet ouvrage s'inscrit dans les programmes de recherche du Labex Obvil ; son directeur Didier Alexandre nous a offert les meilleures facilités de travail avant d'accorder un financement généreux pour la publication ; nous lui en sommes, tous, gré.

Le séminaire dans lequel cet ouvrage a été préparé a bénéficié à l'occasion de la participation de Didier Alexandre, Muriel Brot, Davide Luglio, Denis Pernot. Deux séances ont pris la forme de journées d'étude, l'une sur les scènes de lecture publique dans la fiction, l'autre sur les organisateurs de lectures, dans lesquelles sont aussi intervenus, pour la première, Catherine Coquio, Ariane Ferry, Marie-Gabrielle Lallemand, Dominique Maingueneau, Sophie Marchand, Florence Naugrette, Marie-Claire Thomine, pour la seconde, Frédérique Bruyas, Paule Desmoulière, Isabelle Dimondo, Thomas Clerc, Bruno Doucey, Nathalie Lacroix, Emmanuelle Leroy. Nous les remercions pour leur apport à nos travaux.

Notre reconnaissance va aux responsables du Marathon des mots (Toulouse), à Viviane Ezratty, directrice de la médiathèque Françoise Sagan (Paris, 10e arrondissement) qui ont permis la reproduction respectivement de deux affiches du festival littéraire toulousain et de documents liés aux activités de la bibliothèque L'Heure joyeuse. Elle va aussi à Jean-Charles Depaule qui a donné accès à sa collection des bulletins de l'A.R.C. dont deux sont reproduits dans ce volume. Nous adressons un remerciement tout particulier à Mattia Fontanella, responsable des événements culturels et institutionnels de Coop Alleanza 3.0 (Villanova di Castenaso, province de Bologne), pour avoir donné la permission de reproduire des photos prises lors de lectures organisées par Ad Alta Voce dont il assure la direction artistique et pour nous en avoir transmis gracieusement les clichés.

Sébastien Porte, directeur adjoint des SUP, a, par sa disponibilité et ses conseils, grandement facilité le travail de présentation des manuscrits ; nous le remercions vivement.

LES AUTEURS

Flavia Crisanti, agrégée d'italien, est membre de l'ELCI (Équipe littérature et culture italiennes) de Sorbonne Université. Après avoir consacré sa thèse de doctorat au théâtre politique de l'écrivain italien Ippolito Nievo, elle travaille sur la littérature italienne contemporaine, notamment sur les nouvelles formes d'engagement littéraire et sur le théâtre de narration. Elle fait partie du secrétariat de rédaction de la *Revue des études italiennes*.

Isabelle Diu est directrice de la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Ses domaines d'étude portent sur l'histoire du livre, l'histoire de l'auteur et la littérature contemporaine. Principales publications liées au sujet de ce volume : *Histoire des auteurs* (avec Élisabeth Parinet ; Paris, Perrin, 2013) ; « L'invention de la bibliothèque littéraire : Jacques Doucet et ses écrivains », dans Chantal Georgel (dir.), *Jacques Doucet collectionneur et mécène*, Paris, Les Arts décoratifs/Institut national d'histoire de l'art, 2016, p. 210-221 ; « La bibliothèque littéraire de Jacques Doucet, creuset de la modernité », *Littérature*, n° 188, « Modernités 1917 », dir. Serge Linarès et Martin Mégevand, 2017, p. 74-85.

Mary Helen Dupree est professeur d'allemand à Georgetown University (Washington, DC). Ses recherches portent principalement sur la littérature et le théâtre des XVIIIe et XIXe siècles, avec une attention particulière pour l'étude du son et de la voix. Elle est l'autrice de *The Mask and the Quill: Actress-Writers in Germany from Enlightenment to Romanticism* (Lewisburg, Bucknell UP, 2011) et a coédité (avec Sean B. Franzel) l'ouvrage collectif *Performing Knowledge, 1750-1850* (Berlin, De Gruyter, 2015) ; elle a aussi publié de nombreux articles sur la déclamation littéraire et la théorie de la voix en Allemagne, dont récemment dans Daniel Morat et Hansjakob Ziemer (dir.), *Handbuch Sound : Geschichte – Begriffe – Ansätze*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2018.

Georges Forestier est professeur émérite à la faculté des lettres de Sorbonne Université. Il a publié des ouvrages sur l'esthétique théâtrale du XVIIe siècle ainsi que sur Corneille, Racine et Molière. Il a assuré pour la « Bibliothèque de la Pléiade » les éditions de Racine (*Œuvres complètes*, I, *Théâtre. Poésies*, 1999) et de Molière (*Œuvres complètes*, 2010, 2 vol.) et il est l'auteur de biographies

de ces deux écrivains : *Jean Racine* et *Molière* (Paris, Gallimard, coll. « NRf/biographies », 2006 et 2018).

Vincent Laisney, spécialiste du romantisme et des sociabilités littéraires, est maître de conférences HDR à l'université Paris Nanterre. Il est l'auteur (avec Anthony Glinoer) de *L'Âge des cénacles* (Paris, Fayard, 2013) et de *En lisant, en écoutant* (Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017). Il prépare un ouvrage sur les Souvenirs littéraires (1850-1950).

Abigail Lang est maîtresse de conférences HDR en littérature américaine à l'université Paris Cité et membre du Laboratoire de recherche sur les cultures anglophones (UMR 8225). Avec Vincent Broqua et Olivier Brossard, elle anime le collectif Double Change qui, depuis 2000, organise des lectures de poésie bilingues. Derniers ouvrages parus : Abigail Lang, Michel Murat, Céline Pardo (dir.), *Archives sonores de la poésie*, Dijon, Les Presses du réel, 2019 ; Nathalie Koble, Abigail Lang, Jean-François Puff (dir.), *Emmanuel Hocquard. La poésie mode d'emploi*, Dijon, Les Presses du réel, 2020 ; *La Conversation transatlantique. Les échanges franco-américains en poésie depuis 1968*, Dijon, Les Presses du réel, 2021.

Reinhart Meyer-Kalkus est professeur de littérature allemande à l'Université de Potsdam. Après avoir dirigé l'antenne parisienne de l'Office allemand d'échanges universitaires (DAAD) entre 1985-1992, il a été coordinateur scientifique au Wissenschaftskolleg zu Berlin jusqu'en 2015. Ses recherches portent sur la littérature allemande du XVIIe au XXe siècle, les relations entre littérature et musique et les pratiques de déclamation littéraire (sur lesquelles porte son ouvrage *Geschichte der literarischen Vortragskunst in Deutschland*, Stuttgart, Metzler-Verlag, 2020, 2 vol.).

Michel Murat est professeur émérite de littérature française à la faculté des lettres de Sorbonne Université et à l'École normale supérieure. Ses travaux ont porté sur Julien Gracq, sur l'histoire des formes poétiques, sur le surréalisme, plus récemment sur l'histoire littéraire et le romanesque des lettres. Principaux ouvrages : *L'Art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002 ; *L'Enchanteur réticent. Essai sur Julien Gracq*, Paris, José Corti, 2004 ; *Le « Coup de dés » de Mallarmé*, Paris, Belin, 2005 ; *Le Vers libre*, Paris, Champion, 2008 ; *Le Surréalisme*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche. Références », 2013 ; *Le Romanesque des lettres*, Paris, José Corti, 2018.

Céline Pardo, agrégée de lettres classiques, est membre du CELLF (Centre d'étude de la langue et des littératures françaises, CNRS-Sorbonne Université). Elle a publié *La Poésie hors du livre (1945-1965). Le poème à l'ère de la radio et du disque* (Paris, PUPS, 2015) et a codirigé plusieurs ouvrages, dont *Poésie et médias* (Paris, Nouveau Monde éditions, 2012), *Poésie sur les ondes. La voix des poètes-producteurs à la radio* (Rennes, PUR, 2018) et *Archives sonores de la poésie* (Dijon, Les Presses du réel, 2019). Tout en s'attachant plus particulièrement à la poésie, elle poursuit des recherches sur la part sonore de la littérature (radio, enregistrements, lectures publiques, performances) aux XXe et XXIe siècles.

Jean-Marie Privat, professeur émérite à l'université de Lorraine, chercheur au CREM (Centre de recherche sur les médiations littéraires), travaille sur des approches anthropologiques de la littérature. Principales publications liées au sujet de ce volume : « L'institution des lecteurs », *Pratiques*, n° 80, « Pratiques de lecteurs », 1993, p. 7-34 ; « Si l'oralité m'était contée… », *Cahiers de littérature orale*, n° 56, 2004, p. 23-52 ; « Il devait conter une histoire », *Cahiers de littérature orale*, n° 72, 2012, p. 99-133 ; « Introduction. (se) rafraîchir la mémoire », dans Jack Goody, *Rite, mythe et oralité*, trad. Claire Maniez, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « EthnocritiqueS », 2014, p. I-XVIII.

Jean-François Puff est professeur de littérature française des XXe et XXIe siècles à CY Cergy Paris Université, membre de l'UMR Héritages et de l'EUR Humanités, création et patrimoine. Ses recherches portent sur la poésie moderne et contemporaine. Il a organisé en 2013 un colloque international consacré à la lecture publique de la poésie, *Dire la poésie ?*, dont les actes ont été publiés en 2015 (Nantes, Éditions nouvelles Cécile Defaut). Dernier ouvrage paru : *Le Gouvernement des poètes. La poésie dans la conduite de la vie*, Paris, Hermann, 2020.

Brian Richardson est professeur émérite d'italien à l'Université de Leeds et membre de la British Academy. Ses publications sur la circulation des textes comprennent *Print Culture in Renaissance Italy: The Editor and the Vernacular Text, 1470-1600*, Cambridge UP, 1994 ; *Printing, Writers and Readers in Renaissance Italy*, Cambridge UP, 1999 ; *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge UP, 2009. En 2011-2015 il a dirigé un projet du Conseil européen de la recherche sur la culture orale dans l'Italie de la première modernité qui a abouti, entre autres, au volume collectif (co-dirigé avec Luca Degl'Innocenti et Chiara Sbordoni), *Interactions between Orality and Writing in Early Modern Italian Culture*, London, Routledge, 2016.

Sylvie Sagnes est chargée de recherches au CNRS (UMR Héritages, CY Cergy Paris Université, CNRS, Ministère de la Culture). Ethnologue, elle porte une attention particulière aux passions du passé de nos contemporains, qu'elle saisit sur différents terrains du patrimoine, à ce moment charnière du processus de patrimonialisation qu'est la médiation. Avant de se porter sur la lecture en public, son intérêt pour la littérature s'est donné pour objet, outre les romans de mémoires (avec Véronique Mouliné, coauteur, et Marie Chevais, réalisatrice, *Mémoires de la Retirada*, Paris, CNRS images, 2012, 35 minutes), les rapports complexes entretenus par sa discipline avec le courant régionaliste (sous sa dir., *Littérature régionaliste et ethnologie*, Arles, Actes Sud, 2015).

Françoise Waquet est directrice de recherche émérite au CNRS. Ses travaux portent principalement sur l'histoire et l'anthropologie du monde savant ; parmi ses publications en lien avec le sujet de cet ouvrage : *Parler comme un livre. L'oralité et le savoir, XVIe-XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2003 ; *Une histoire émotionnelle du savoir, XVIIe-XXIe siècle*, Paris, CNRS éditions, 2019. Elle s'est aussi intéressée à la culture littéraire italienne des XVIIe et XVIIIe siècles et, à ce titre, elle a publié *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*, Firenze, Olschki, 1992.

TABLE DES MATIÈRES

Un paysage oral de la littérature
Françoise Waquet 7

Première partie
Variations

De Klopstock au *poetry slam* : la déclamation littéraire en Allemagne, du XVIIIe au XXIe siècle
Reinhart Meyer-Kalkus 39

Lire à haute voix dans l'Italie du XXIe siècle : un genre, des formes, des fonctions
Flavia Crisanti 55

Deuxième partie
Institutions

L'Heure du conte. Paris, 1924-1939. Lire en bibliothèque à des enfants
Jean-Marie Privat 75

Animer, rechercher, confronter les pratiques poétiques. Les lectures à l'A.R.C. organisées par Emmanuel Hocquard (1977-1990)
Abigail Lang & Jean-François Puff 95

Que la voix résonne et que l'œil écoute : la littérature en bibliothèque entre oralité et visualité
Isabelle Diu 121

Troisième partie
Représentations

Lectures sur la scène théâtrale, XVIIe siècle
Georges Forestier 135

Scénographie de la lecture au XIXe siècle
Vincent Laisney & Michel Murat 145

Lecteurs en scène. Ethnographie de la course toulousaine autour des mots
Sylvie Sagnes 169

Quatrième partie
Modalisations

Lire et chanter les œuvres littéraires dans l'Italie de la Renaissance
Brian Richardson 193

Lecture littéraire et mise en scène de la voix en Allemagne autour de 1800. Théorie et pratique
Mary Helen Dupree 207

Inventer des arts de lire la littérature : lectures radiophoniques en France, de 1940 à nos jours
Céline Pardo 221

Un tournant oral des études littéraires
Michel Murat 239

Bibliographie sélective 249

Index 253

Crédits des illustrations 260

Remerciements 261

Les auteurs 263

Table des matières 267