



RILUNE – Revue des littératures européennes

“Sons de papier :
nouvelles perspectives pour l’étude des rapports
entre littérature et musique”

PIERRE FLEURY
(SORBONNE UNIVERSITÉ)

**Nouvelle approche du parlé-chanté :
de Jérémy Lecomte à Flaubert**

N° 15, 2021

Pour citer cet article

Pierre Fleury, « Nouvelle approche du parlé-chanté : de Jérémy Lecomte à Flaubert », *RILUNE – Revue des littératures européennes*, n° 15, *Sons de papier : nouvelles perspectives pour l’étude des rapports entre littérature et musique*, (Claudia Cerulo et Giulia Zoli, dir.), 2021, p. 121-147 (*version online*, www.rilune.org).

Résumé | Abstract

FR Cet article tente de repérer les marques de la mélodie et de l’intonation vocale dans un texte de Flaubert, et d’en élaborer une interprétation musicale et littéraire. Après avoir rappelé la problématique générale qui se pose à vouloir articuler le parlé et le chanté, nous étudions le travail de Jérémy Lecomte, trompettiste et vidéaste, qui a mis la question de l’intonation au centre de son travail. L’esthétique qu’il met en place est à même d’éclairer le style de Flaubert : l’article étudie différentes lectures à voix haute d’un extrait d’*Un cœur simple*, eu égard à leur profil mélodique, dans le but de considérer à nouveaux frais la pratique à la fois si célèbre et si délaissée du « gueuloir ».

Mots-clés : Flaubert, gueuloir, mélodie, intonation, style, musique et littérature.

EN This article attempts to identify the marks of melody and vocal intonation in a text by Flaubert, and to develop a musical and literary interpretation. After exposing the general problematic with articulating the speaking and the singing, we study the work of Jérémy Lecomte, trumpeter and videographer, who has placed the question of intonation at the center of his work. The aesthetics that he puts in place are able to shed light on Flaubert’s style: the article studies then some aloud readings of *Un cœur simple*, and specifically their melodic profile, with the aim of take a fresh look at the so-called « gueuloir » of Flaubert, which is both so famous and so neglected.

Keywords: Flaubert, gueuloir, melody, intonation, style, music and literature.

PIERRE FLEURY

Nouvelle approche du parlé-chanté :
de Jérémy Lecomte à Flaubert

Dans la perspective d'une étude comparée du texte et de la musique, l'approche la plus radicale consiste à considérer le texte comme transcription de la parole orale, parole envisagée elle-même comme une suite de fréquences sonores mesurables, donc comme une suite de notes de musique ; l'organisation temporelle de la parole est elle aussi mesurable, et constituerait son rythme. Au XX^e siècle, ce champ d'études, exclu de la linguistique car relevant du « suprasegmental », devient un domaine réservé aux phonéticiens : leur premier objectif est alors de mesurer et de noter l'intonation des phrases (leur réalisation mélodique). Or, même si certains choisissent pour ce faire la notation musicale (comme Daniel Jones, en 1909)¹, l'immense majorité la rejette ; d'ailleurs, jusqu'à aujourd'hui, les phonéticiens comme les phonologues laissent de côté tout traitement possible musical de leur corpus².

Parallèlement, avec la raréfaction des lectures à haute voix, la critique littéraire se désintéresse elle aussi de l'aspect sonore des textes et des réalisations phoniques des phrases – alors même qu'un auteur comme Flaubert les façonne justement par et dans la parole : c'est le fameux « gueuloir ».

Or (à l'inverse, donc, de la tendance de la critique littéraire) il semble que la société dans son ensemble prête une attention nouvelle à la musicalité des énoncés linguistiques. Nous voyons un témoignage de

¹ Daniel Jones, *Intonation Curves*, Leipzig and Berlin, Teubner, 1909.

² « Une amie musicienne, à laquelle j'exposais succinctement le thème de mes recherches sur l'intonation, s'étonnait fortement que j'aie besoin d'appareillages d'analyse acoustique complexes pour simplement décrire de manière fiable des mouvements mélodiques dans la parole. “Mais moi je les entends ces variations de hauteur” me répétait-elle avec plein de commisération dans la voix, “pourquoi t'échines-tu à construire ces instruments compliqués ? Tu ferais mieux d'apprendre la musique !” Mais je restais obstiné, lui déclarant que, d'accord, les phonéticiens étaient sourds, mais qu'ils n'étaient pas aveugles ». Philippe Martin, *Intonation du français*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 25.

cette tendance dans la prolifération des vidéos dites de remix, où des énoncés, surtout politiques ou polémiques, sont doublés à l'instrument et transformés en chansons plus ou moins satiriques. L'un des remixeurs les plus connus est Khaled Freak : celui-ci possède au moment de la rédaction de cet article (mai 2021) presque un million d'abonnés sur la plateforme Youtube. Dans le même ordre d'idée, ces deux dernières années ont aussi vu le succès de Jérémy Lecomte (cette fois, plutôt via Facebook et d'autres réseaux sociaux) et de ses doublages de voix à la trompette, très proches du remix. Sa production, relayée par la chaîne Canal Plus a rappelé aux Français que « chaque syllabe est une note »³ et, ce faisant, sensibilise d'une certaine manière leur oreille aux questions d'intonation et de prosodie.

Le but de cet article est de profiter de cet engouement, pour poser à nouveau la question de l'intonation, dans une approche qui sache croiser la perception du musicien et la perception du linguiste ; en outre et surtout, notre ambition est d'utiliser une pratique contemporaine relevant de la culture populaire pour réinterroger les habitudes d'analyse des textes classiques – en l'occurrence ceux de Flaubert.

1. Prosodie, intonation, parlé-chanté

Commençons par rappeler brièvement les fondements du problème. En linguistique, le discours peut être soumis à une analyse segmentale, c'est-à-dire à une analyse en phonèmes, conçus comme les plus petites unités discriminantes d'une langue. Dans le cadre de cette analyse, dite phonologique, il est sans importance que nous prononcions *chaise* avec un [ɛ] bref ou long : le mot reste le même, la longueur de la voyelle ne possède pas ici de fonction distinctive. Il y a donc un phonème unique [ɛ] et les variations de sa prononciation n'intéressent plus le linguiste dans la théorie générale de la langue, qui monte ensuite au stade du morphème (morphologie), puis du mot (lexicologie), puis de la phrase (syntaxe).

³ Mathilde Blayo et Jérémy Lecomte, « Chaque mot, chaque syllabe est une note ! », 01/05/2020. https://www.lalettredumusicien.fr/s/articles/6487_0_chaque-mot-chaque-syllabe-est-une-note?idarticle=6487. [Dernière consultation : 01/05/2021].

La prosodie, qui regroupe les questions d'accent, de ton, de longueur, de rythme, d'intonation, échappe à cette analyse et recouvre donc l'analyse dite suprasegmentale. La phrase est ainsi formée de deux lignes parallèles : la ligne des phonèmes, et la ligne mélodique qui s'y ajoute. On a d'ailleurs longtemps pensé que le rôle de la prosodie était secondaire et uniquement expressif, qu'elle ne possédait pas d'unités discrètes auxquelles attribuer une fonction linguistique, et qu'elle était donc seulement paralinguistique⁴. Un allongement du [ε] de chaise serait donc simplement dû à une origine régionale ou sociale différente, ou à un accent emphatique, destiné à mettre en valeur le mot en discours.

En réalité, il y a deux types de prosodie : il existe bel et bien des faits prosodiques proprement linguistiques, structurés par des oppositions phonologiques, auxquels s'ajoutent des faits prosodiques non linguistiques, qui communiquent d'autres types d'informations.

Le dédain dans lequel a été tenu (et continue d'être tenu dans une certaine mesure) l'analyse de la prosodie vient du fait que la recherche linguistique s'est beaucoup structurée sur une opposition entre l'oral et l'écrit⁵, considérés souvent comme incompatibles dans l'analyse. Presque systématiquement, la prosodie se trouve complètement exclue de l'analyse du texte, et notamment du texte littéraire, car on considère qu'elle n'a de sens que dans l'analyse de la parole (le parlé). *A contrario*, les analystes du parlé ont pour ultime but de caractériser une parole spontanée, strictement orale, sans considérer que l'écrit puisse jouer un rôle structurant dans l'affaire, ni s'intéresser franchement à la dimension prosodique des textes.

Pourtant il est désormais posé que « lorsque nous lisons, même en lecture silencieuse, nous percevons une sorte de hauteur musicale, rythmée et aux notes fluctuantes, attachées à chaque syllabe, à chaque énoncé, à chaque phrase »⁶. Ce phénomène devrait donc trouver sa place dans toute théorie du texte, et partant dans tout commentaire littéraire.

⁴ Ou du moins non linguistique. Le flou terminologique de la notion « paralinguistique » invite à la prudence.

⁵ Sur ce sujet l'on pourra consulter Joëlle Gardes Tamine, *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Berlin, 2004.

⁶ Philippe Martin, *Intonation du français*, op. cit., p.13.

Cette « sorte de hauteur musicale » évoquée par Philippe Martin est ce qu'on appelle l'intonation. Elle correspond à une partie de la prosodie, et désigne plus spécifiquement la « mélodie » de la phrase, tout en étant extrêmement liée aux questions de rythmes et d'accents. C'est donc avec l'intonation que la langue se rapproche le plus de cette toute autre sphère expressive qu'est la musique. En effet, on ne peut définir le chant d'une façon essentiellement différente de la parole : l'intonation y est de même nature, et d'ailleurs, le chant s'accompagne bien souvent, et sans doute originellement, d'un texte. Théoriquement, il est donc possible d'envisager un continuum entre le parlé et le chanté ; et même, *in fine*, puisque l'intonation est aussi le privilège des textes écrits, un continuum entre le texte écrit et la musique. Une telle parenté entre texte et musique n'est pas sans poser d'évidents problèmes dont nous n'aurons pas ici la prétention de faire la liste ou de retracer l'histoire. Nous rappellerons seulement la tentative révélatrice de Schönberg pour mettre en valeur cette parenté : le *Sprechgesang*, traduit par « parlé-chanté », consiste à reproduire l'intonation naturelle de la langue⁷ tout en l'intégrant à une organisation proprement musicale, comme dans *Pierrot lunaire* (1912).

2. Pratiques artistiques contemporaines : un regain d'intérêt pour l'intonation

Le parlé-chanté imaginé par Schönberg a toute sa place dans le débat sur les relations entre langue et musique, puisque tout parlé et de fait un chanté, mais cette voie d'expression artistique a connu une perte de faveur évidente ; elle est pour ainsi dire passée de mode, au cours du XX^e siècle. Mais voilà que les années 2020 voient le retour de ces préoccupations.

⁷ La technique est en fait nettement plus complexe. La parole dont s'inspire Schönberg est une forme de déclamation qui semble assez peu « naturelle ». Symétriquement, la diction théâtrale de l'époque (par exemple celle de Sarah Bernhardt) travaille aussi une forme de parole musicalisée ou de parlé-chanté. De toute évidence, le tout début du XX^e siècle avait l'oreille sensible aux jeux de l'intonation.

2.1 Sébastien Gaxie

En témoigne, dans la musique savante, la pratique du compositeur Sébastien Gaxie. Cet artiste a par exemple créé en 2017 *Je suis un homme ridicule*, opéra exemplaire de son œuvre, qui consiste à mesurer l'intonation du langage parlé, puis à l'harmoniser et à l'instrumentaliser. Gaxie affirme chercher sans cesse à répondre à une unique question : « peut-on intégrer de la voix parlée dans l'opéra ? »⁸. Pour cet opéra, le texte est de Dostoïevski ; Gaxie a d'abord fait lire le texte de l'opéra à un comédien, puis en a analysé les hauteurs de façon à restituer cette diction dans son œuvre : l'ambition de Gaxie devient alors non plus seulement de connecter le parlé et le chanté, mais bien le lu et le chanté, en « essay[ant] d'écouter la musique de cette langue ». Le texte est cependant entièrement conservé par le compositeur et l'intonation n'est donc pas séparée de l'appareil verbal.

2.2 Khaled Freak et le remix

La pratique du remix, elle, n'appartient pas à la musique savante, loin de là. Elle est au contraire typique de la culture populaire contemporaine, dont la circulation passe presque exclusivement par internet. Cette technique musicale consiste originellement à retravailler un titre déjà enregistré afin d'en produire une autre version, dite « remixée ». Or certains artistes comme Khaled Freak ne remixent pas des chansons ou des musiques préexistantes, mais des enregistrements de voix parlée. Les supports du remix sont le plus souvent des fragments de discours politique, à l'instar du fameux « Nous sommes en guerre » proféré plusieurs fois par Emmanuel Macron le 16 mars 2020 à la télévision française, à propos de la crise du COVID-19. Khaled Freak s'empare de la phrase dans un vidéo d'avril 2020⁹, qui a été vue, en un

⁸ Sébastien Gaxie, interview menée par l'ensemble de musique contemporaine 2e2m, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=eVyg6_JGtI. [Dernière consultation : 01/05/2021].

⁹ Khaled Freak, « MACRON WIR SIND IM KRIEG (REMIX) », 26/04/2020. https://www.youtube.com/watch?v=5m_ftU0OpA. [Dernière consultation : 01/05/2021].

an, plus de 1 500 000 de fois.

L'intonation d'Emmanuel Macron y est isolée, développée, complexifiée, bref – mise en scène.

2.3 Jérémy Lecomte

Mais la production la plus exemplaire de cette nouvelle attention portée à la prosodie nous semble celle de Jérémy Lecomte. Cet artiste est né le 6 décembre 1984 à Versailles. Après des études de trompette dans cette ville, puis au Conservatoire National Supérieur de Paris, il devient trompettiste dans divers orchestres. Le 8 avril 2019, il publie sa première vidéo de « trompétisation », procédé qui consiste à « doubler des choses qui n'ont pas vocation à être musicales à la trompette »¹⁰. Sous couvert de « faire l'idiot [sic] »¹¹, Jérémy Lecomte propose en fait une performance nécessitant une immense maîtrise du solfège et de l'instrument, en reproduisant à l'identique les profils mélodiques de différents discours oraux, essentiellement politiques, en les transcrivant d'abord sous forme de partitions, interprétées ensuite à la trompette. Voici par exemple la partition d'un fragment de meeting de Jean-Luc Mélenchon, trompétisé sous le nom « Mélenchon vs trompette »¹² :



Vous a-vez un âge de dé-part à la re-traite, mais bon, c'est pour dire: et vous a-vez un âge d'é-qui-libre

¹⁰ Boîte noire, « “Donald Trumpet”, c'est la version jazzy de Donald Trump, par Jérémy Lecomte », 30/10/2020. https://www.youtube.com/watch?v=mD06d_w2240. [Dernière consultation : 01/05/2021].

¹¹ Ibid.

¹² Jérémy Lecomte trumpet, « Mélenchon vs trompette », 29/02/2020. <https://www.youtube.com/watch?v=zokShBhRhvo>. [Dernière consultation : 01/05/2021].

Sébastien Gaxie, Khaled Freak, Jérémy Lecomte : ces trois exemples de création artistique en France semblent montrer une sensibilité accrue à l'intonation vocale, et ce de façon assez transversale d'un point de vue social, puisque ces trois types de productions s'adressent à des publics très différents. Une première explication de ce phénomène est peut-être dans la grande facilité actuelle qu'il y a à manipuler et mesurer les enregistrements de voix : la répétition, la ré-écoute, la possibilité du ralenti, sont autant de techniques récemment démocratisées qui permettent à l'oreille d'entendre mieux les effets mélodiques de la voix. Mais une autre explication plus profonde peut certainement être formulée.

Pour ce faire, penchons-nous maintenant de plus près sur le travail de Jérémy Lecomte.

3. Analyse du phénomène Jérémy Lecomte

3.1 Caractérisation linguistique de l'objet

Le travail de Lecomte consiste en l'isolement systématique de la prosodie d'une chaîne parlée. Cette prosodie regroupe les faits de rythme, d'accentuation, et d'intonation, qui sont entremêlés et indissociables. Ces faits possèdent une fonction linguistique, qui permet à l'auditeur de comprendre le message, dans une perspective sémantique ; mais pas seulement. La prosodie a aussi une fonction non linguistique, dite aussi sémiotique. Rappelons que l'objet de la sémiotique est la totalité des réseaux de sens d'un texte (écrit ou oral) : « les signes ne sont plus considérés simplement comme des outils utiles au fonctionnement linguistique, mais aussi comme porteurs d'autres significations à tous les niveaux de l'analyse »¹³.

Lecomte élabore ce faisant une phonostylistique, avec des

¹³ Pierre Léon, *op. cit.*, p. 70.

présupposés. La phonostylistique est l'étude des effets sémiotiques produits par le parlé. Elle présuppose donc que la parole peut prendre des formes variées, et que ces variations apportent des informations plus ou moins denses à l'auditeur.

Tous les paramètres de l'émission vocale sont concernés par ces variations : choix des phonèmes (deux locuteurs ne provoquent pas le même effet selon qu'ils emploient plus ou moins tel ou tel son), et réalisation phonique : prosodie, intonation, accentuation, prononciation. C'est parce qu'il y a variation possible, et choix (plus ou moins conscient) du locuteur qu'il y a style.

Lecomte ne met donc en valeur qu'une forme de variation : il neutralise par exemple la qualité des voyelles et des consonnes utilisées, alors qu'elle participe aussi au style du parlé (le phonostyle).

Ce centrage et cette forme de lissage des informations sémiotiques provoque par définition un effet de caricature, et par conséquent la dimension comique de ces vidéos. Alors même que Lecomte ne fait que reproduire à l'identique le phrasé, le spectateur-auditeur a l'impression d'une parodie, qui fait sourire. L'aspect comique est d'ailleurs enrichi par le décalage entre la vidéo d'origine, à gauche, et la vidéo de droite où Lecomte joue de la trompette d'un air taciturne et très peu concerné, ajoutant même des gestes de lassitude, comme dans « Messi goal vs trumpet »¹⁴, à la vingtième seconde.

3.2 Réception de l'objet

Un premier constat s'impose : lorsque nous écoutons le discours d'un homme ou d'une femme politique, nous n'entendons pas d'abord la mélodie en tant que telle. Notre cerveau est programmé pour l'interprétation de cette mélodie et ne l'isole pas.

En 1995, la psychologue Diana Deutsch découvre par hasard grâce à un fragment devenu fameux (« sometimes behave so strangely ») – et les neurosciences l'ont confirmé depuis – qu'un court enregistrement de parole, s'il est répété en boucle un certain nombre de fois, est

¹⁴ Jérémy Lecomte trumpet, « Messi goal vs trumpet », 17/06/2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2QAv0rhComk>. [Dernière consultation : 01/05/2021].

systématiquement interprété par le cerveau comme chanté.

Speech is made to be heard as song, and this is achieved without transforming the sounds in any way, or by adding any musical context, but simply by repeating a phrase several times over. The demonstration is based on a sentence at the beginning of the CD *Musical Illusions and Paradoxes*¹⁵. When you listen to this sentence in the usual way, it appears to be spoken normally – as indeed it is. However, when you play the phrase that is embedded in it : « sometimes behave so strangely » over and over again, a curious thing happens. At some point, instead of appearing to be spoken, the words appear to be sung, rather as in the figure below.¹⁶

L'oreille rapportera alors le dessin intonatif à la musique qu'elle a l'habitude d'écouter ; dans la musique occidentale, il s'agit bien sûr de la musique tonale. Par conséquent, après quelques répétitions, la perception déforme très légèrement le contour vocal et le rythme pour le conformer aux attentes tonales. Il est cependant possible de formuler les choses à l'inverse, en disant que c'est la parole, dans une langue donnée (donc dans une culture donnée, et dans l'imaginaire musical qui l'accompagne) qui emprunte des contours mélodiques influencés par la musique – puisque le cerveau est responsable de la réception comme de la production dudit énoncé¹⁷.

Nous pensons que ce principe est un des sources de l'intérêt pour l'intonation qui s'est développé ces dernières années dans la culture commune : le visionnage en boucle, viral, de fragments vocaux (on songe, en 2013, au fameux « allô quoi » de Nabilla Benattia) a mis en valeur, par une réaction cérébrale irrépressible, leurs courbes intonatives et leur prosodie. Le phénomène même du « buzz » expliquerait donc, physiologiquement, une conscience accrue de l'intonation.

Jérémy Lecomte utilise ce principe dans ses vidéos ; nous en avons un exemple frappant à la fin de « Donald Trumpet vs Joe Biden »¹⁸. À

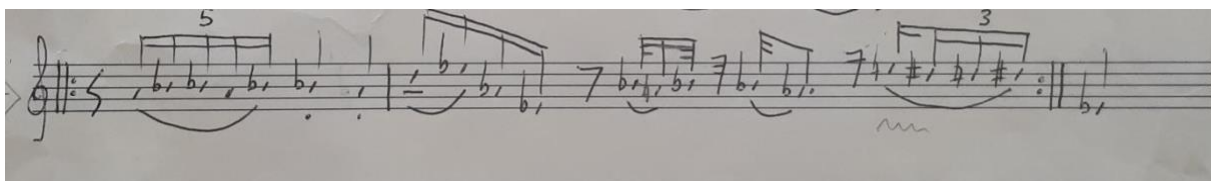
¹⁵ Diana Deutsch, *Musical Illusions and Paradoxes*, La Jolla, Philomel Records, 1995.

¹⁶ Diana Deutsch, *Phantom Words and Other Curiosities*, La Jolla, Philomel Records, 2003.

¹⁷ Pour l'aspect cognitif de ce phénomène, on consultera Diana Deutsch, Trevor Henthorn et Rachael Lapidis, « Illusory transformation from speech to song », *Journal of the Acoustical Society of America*, n° 129, 2011, p. 2245-2252.

¹⁸ Jérémy Lecomte trumpet, « Donald Trumpet vs Joe Biden », 08/09/2020. <https://www.youtube.com/watch?v=axsmB0vErCU>. [Dernière consultation : 01/05/2021].

partir de 1'18", Lecomte répète un fragment de 8 secondes quatre fois de suite. Le fragment est constitué de 21 syllabes, chiffre qui prouve que l'échantillon n'est pas nécessairement très bref, mais peut correspondre à une phrase entière. Voici le manuscrit de Lecomte pour cette phrase :



Le profil intonatif correspond en effet à une mélodie harmonisable en ré bémol mineur¹⁹, ce que fait le trompettiste dans les deux dernières répétitions, en ajoutant deux autres trompettes.

Mais même sans la répétition, l'oreille aurait entendu la phrase comme un texte chanté. En fait, le travail de Lecomte ne fait qu'accélérer un processus naturel du cerveau. Au lieu de répéter la parole enregistrée, il la double. Le timbre musical de la trompette et l'isolement de l'intonation suffisent alors à recréer les conditions d'une perception musicale.

En termes linguistiques, la répétition en boucle d'un fragment de parole désamorce le mécanisme d'interprétation sémantique (elle n'est plus nécessaire en effet : la phrase a déjà été comprise, déjà traitée), au profit d'une interprétation sémiotique. Autrement dit, quand une phrase est répétée en boucle, nous entrons dans l'absurde, et cette absurdité se traduit aussitôt par un traitement musical du signal sonore : le cerveau, dans sa quête infinie et irrépressible de compréhension, interprète à nouveau le son, mais dans la direction sémiotique-artistique du musical.

Mais il va de soi qu'une parole déjà absurde grille une étape, pour ainsi dire : elle est toute disponible à sa saisie musicale. C'est le cas des petites phrases des politiques : sujettes à répétition et pointées du doigt comme sidérantes, elles donnent à entendre leur profil mélodique en tant

¹⁹ On prendra bien garde au fait que la partition est notée ici pour trompette en si bémol : un *mi* bémol écrit correspond à un *ré* bémol entendu.

que tel.

Le travail de Jérémy Lecomte s'inscrit dans cette perspective : grâce au dispositif cognitif en jeu, il dénonce en fait l'absurdité du dit. Pas seulement parce qu'il les ridiculise dans la mise en scène, ou parce qu'il couvre leur voix. Mais parce que le principe même d'une mise en musique repose sur une déconstruction du sens.

Lecomte propose de ce fait une création politiquement engagée. En trompettisant les hommes politiques, il ne fait pas que les singer : il dénonce le vide de leurs propos, et met en scène ce vide. Ce n'est pas pour rien que sa première vidéo est consacrée à un discours de Trump : ce dernier est massivement considéré par les Français comme le parangon de l'orateur fantoche et effrayant, qui soulève les foules par son seul charisme (la langue anglaise, comme elle est une langue étrangère, facilite bien entendu la perplexité et la fascination devant la forme discursive). Et Jérémy Lecomte n'aura de cesse de montrer, grâce à ses vidéos, que le paysage politique, c'est, au sens propre, du pipeau. Le titre des vidéos, d'ailleurs, prend souvent la forme « Untel vs trumpet » : ces titres disent un affrontement, qui est aussi une mise sur le même plan. La trompette, la politique : deux instruments à vent.

Mais Lecomte met aussi en scène la virtuosité du phrasé politique, par sa propre virtuosité instrumentale. Son travail pointe du doigt les pièges de rhétorique intonative utilisés par les dirigeants. On reconnaîtra ainsi dans ses partitions (l'exemple de Mélenchon ci-dessus le montre) des variations constantes de hauteur constitutives du phonostyle associé au charme et à la séduction²⁰. Aussi le théoricien du théâtre Jean-Louis Rivière écrit-il : « On ne guettait pas les intentions de Hitler, on surveillait les promesses de sa voix »²¹ et plus loin « De Gaulle sait qu'il n'a plus qu'à parler, à parler pour ne rien dire et ne dit rien pour laisser à la voix toute son efficacité »²². C'est dans cette exacte perspective que Lecomte trompette le fameux discours du dictateur dans le film de Chaplin²³.

²⁰ Voir Pierre Léon, *op. cit.*, p. 79-80.

²¹ Jean-Louis Rivière, « Le Vague de l'air », *Traverses*, n° 20, *La Voix, l'écoute*, 1980, p. 25.

²² *Ibid.*

²³ Jérémy Lecomte Trumpet, « Chaplin vs Trumpet and drums », 16/07/2020.

Toute la réussite est donc, par le dispositif choisi, de dénoncer à la fois le vide et le plein : l'effet pipeau est un effet de vide, mais aussi un effet séduisant ; on pense à cette légende du joueur de flûte de Hamelin qui séduisit tous les enfants d'une ville par le simple jeu de son pipeau. C'est cette logique à double tranchant qui fait le sel de la satire lecomtienne. D'un côté, il vide le discours de son contenu pour le décontenancer ; de l'autre, il nous renvoie à cette dimension en nous qui est influençable car sensitive.

C'est là l'ultime explication que nous proposons de la fascination renouvelée pour l'intonation dans la culture populaire française : les citoyens ont de nos jours la conscience épidermique d'être manipulés par les médias, par les discours, par les formules. Dans leur volonté de distance avec la sphère politique, ils la réduisent à la musique, inoffensive, qu'elle fait.

4. Pour une phonostylistique de la littérature

Qu'en est-il au juste de la phonostylistique d'un texte lu ?

Les textes lus ont un statut ambivalent dans la recherche linguistique sur la parole. Le paradoxe vient du fait que d'un côté, les études phonologiques se sont d'abord effectuées sur la base de textes lus, par commodité d'enregistrement (il est difficile de recueillir la parole spontanée) ; mais que cette pratique est en même temps pointée du doigt comme un pis-aller qui ne peut que fausser les résultats. De fait, le recours au concept strict de parole exclut, ou plutôt évite de penser, la spécificité des lectures à voix haute. Étudier la lecture, c'est en effet déplacer le regard et l'oreille vers les propriétés du texte écrit ; déplacement fécond peut-être dans la mesure où, on l'a dit, l'intonation accompagne toujours et sans exception toute appréhension d'un fait de langue, y compris lors d'une lecture silencieuse. De fait, imaginer une phonostylistique de la littérature, c'est considérer comme base de l'approche analytique qu'un texte littéraire n'existe qu'en tant qu'il est lu : assertion simple, mais lourde de conséquences.

Le précurseur de la phonostylistique du texte est Maurice

https://www.youtube.com/watch?v=c5tb4v_TQ8. [Dernière consultation : 01/05/2021].

Grammont²⁴ : son approche des effets de rythme et d'intonation codés en langue a ouvert la voie aux travaux de Charles Bally sur le rôle des éléments prosodiques codés en langue²⁵. Mais l'interprétation des aspects sonores du texte a par la suite été discrédité comme trop aléatoire, fantaisiste et subjective²⁶. Il a fallu attendre ensuite les ouvrages de Pierre Léon, éminent phonostylisticien ; ce dernier a distingué trois types de matériaux phonostylistiques dont l'emploi judicieux permet d'intégrer l'oralité dans le texte écrit : prosodiques (accentuation et intonation), paralinguistiques (sonorités, articulation, vocalisation, timbre), extralinguistiques (rires, larmes, soupirs, toux).

Il faut supposer que toute écriture suppose une prévision d'interprétation ou, si l'on veut, un retour à l'encodage oral. Le succès de l'oralisation dépend des indications données par le contenu mais aussi du travail opéré sur la langue, générateur d'effets prosodiques ou phonématiques²⁷.

Manifestement, c'est le volet paralinguistique (et encore, fortement réduit), qui concentre l'attention des commentateurs de texte, car il est plus facile à voir et à systématiser. Le timbre, l'articulation, les gestes extralinguistiques, tout cela aussi est très délicat d'étude, car ces aspects ne peuvent être rendus à l'écrit que par des indications métalinguistiques (« elle dit en riant ») tout à fait hors catégorie. Jérémy Lecomte, lui, met en valeur seulement le premier type de matériel ; plus encore, il l'isole. Lorsque Roselyne Bachelot rit²⁸, Lecomte ne traite pas le rire différemment du reste de la parole. Ainsi, le rire est traité avec sa hauteur, sa nuance, comme toute autre syllabe : on voit que l'aspect extralinguistique n'est pas considéré pour lui-même.

En ce qui concerne l'intonation, force est de constater que le système de représentation graphique en est extrêmement pauvre : la

²⁴ Maurice Grammont, *Traité de phonétique*, Paris, Delagrave, 1926.

²⁵ Charles Bally, *Traité de stylistique*, Genève, Klincksieck, 1951 ; *Id.*, *Le Langage et la vie*, Genève, Droz, 1965.

²⁶ Une critique particulièrement violente se trouve par exemple chez Christian-Louis Van der Berghe, *La Phonostylistique du français*, Paris, Klincksieck, 1971.

²⁷ Pierre Léon, *Précis de phonostylistique*, Paris, Nathan, 1993, p. 30.

²⁸ Jérémy Lecomte trumpet, « Roselyne Bachelot vs trompette », 28/04/2020. <https://www.youtube.com/watch?v=5tNgOLlIvzc>. [Dernière consultation : 01/05/2021].

punctuation joue ce rôle, mais de façon éminemment problématique²⁹ car elle fait aussi partie du système écrit à part entière et possède une grande autonomie par rapport à la prosodie. Finalement, ce n'est que par le jeu des virtualités de son texte que l'écrivain peut tenter de récupérer les pertes du passage de l'oral à l'écrit. Mais ces virtualités sont bel et bien contenues *dans* le texte.

5. Le gueuloir : urgence d'écouter le musique flaubertienne

Nous avons choisi de poser la question du phonostyle à propos de Flaubert parce que la recherche a toujours peiné face au style flaubertien : certes, chacun le reconnaît comme parfaitement rythmé, comme éminemment musical (d'autant qu'il est l'aboutissement de l'immense travail d'oralisation qu'est le gueuloir) ; mais la critique ne prend guère au sérieux cette dimension du texte, méprisant le gueuloir comme une image d'Épinal, et faisant de Flaubert un homme de plume, de papier et de mots, dédaigneux de la musique³⁰. Philippe Dufour déplore : « [avec Flaubert] naît une prose inouïe, qui est d'abord un rythme, en réponse au langage figé de la bêtise. La tradition critique est restée sourde à cette petite musique. Il convient de tendre l'oreille »³¹.

Yvan Leclerc a consacré un article récent à la « médiation phonique »³² que constitue le gueuloir pour Flaubert, où il affirme que l'écrivain « transform[e] la prose qu'il invente en performance orale »³³. C'est bien de cela qu'il s'agit dans plusieurs passages de la correspondance ; ainsi, lors de l'écriture du conte *Un cœur simple*, dont nous étudierons plus loin un passage dans le détail :

²⁹ Jacques Dürrenmatt résume : « il est de fait difficile de nier que diction (au sens large du terme) et punctuation ont à voir l'une avec l'autre mais la correspondance n'est que partielle ». Jacques Dürrenmatt, *La ponctuation en français*, Paris, Ophrys, 2015, p. 11.

³⁰ C'est le postulat de la récente thèse (2015) de Damien Dauge, *Flaubert et le spectre du musical*, en cours de publication.

³¹ Philippe Dufour, *Flaubert ou la prose du silence*, Paris, Nathan, 1997, p. 84.

³² Yvan Leclerc, « Flaubert au gueuloir », *Revue des sciences humaines*, « “Ce qui parle en moi” : l'étrangeté de la voix », Stéphanie Genand et Françoise Simonet-Tenant (éds), n° 333, 2019, p. 159-174 : p. 160.

³³ *Ibid.*, p. 162.

Je continue à hurler comme un gorille dans le silence du cabinet, et même aujourd'hui, j'ai dans le dos ou plutôt dans les poumons une douleur qui n'a pas d'autre cause. À quelque jour, je me ferai éclater comme un obus. – On retrouvera mes morceaux sur ma table.³⁴

Les frères Goncourt confirment : « un livre, pour lui, est jugé par la lecture à haute voix »³⁵.

Dans ces conditions, il devient urgent de prêter l'oreille aux « combinaisons prosodiques »³⁶ que Flaubert cherchait dans chacune de ses phrases, et d'en fournir, si possible, un commentaire.

Soit ce texte, extrait d'*Un cœur simple* :

Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisserie flanquaient la cheminée en marbre jaune et de style Louis XV. La pendule, au milieu, représentait un temple de Vesta ; – et tout l'appartement sentait un peu le moisi, car le plancher était plus bas que le jardin.

On aura reconnu le passage fameusement analysé par Barthes dans « L'effet de réel »³⁷ : Barthes y affirme la « difficulté à rendre compte structurellement »³⁸ de tous les éléments de la description, en particulier le *baromètre*, dont il fait le prototype de la « notation insignifiante³⁹ ». Le signe *baromètre* est vidé de son signifié : le signifiant, directement abouté au référent, devient effet de réel.

Cette façon de lire s'appuie sur des présupposés linguistiques qui expulsent le suprasegmental de l'analyse structurale. Il vaut pourtant le coup d'interroger à nouveau cette signification du texte, effectivement problématique (à quoi bon ce baromètre, ces chaises, ce tas pyramidal ?), en prenant en compte sa dimension phonico-musicale. Car le phénomène d'insignifiante que décrit Barthes n'a pas seulement le rôle d'effectuer le réel ; il ouvre aussi, dans le même temps, sur sa part musicale (puisque, comme on l'a dit plus haut, ce qui est dépourvu de

³⁴ Lettre à sa nièce Caroline, 7 août 1876, *Correspondance*, t. V, p. 92.

³⁵ Frères Goncourt, *Journal*, Paris, Laffont, 1989, p. 685.

³⁶ Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852, *Correspondance*, t. II., p. 79.

³⁷ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

³⁸ *Ibid.*, p. 84.

³⁹ *Ibid.*, p. 85.

signifié se donne, cognitivement, à *entendre*). La collusion du signifiant et du référent décrite par Barthes permettrait en fait au signe d'orienter l'oreille vers la musique plus ou moins codée par ce signe-même : collusion que réussit précisément Jérémy Lecomte lorsqu'il force la superposition du discours et de son intonation. Mais là où Lecomte dénonce le vide du discours politique, la description flaubertienne s'affirme comme « poétique ».

Nous proposons dès lors que l'analyse classique de ce passage (segmentale) laisse place à une véritable phonostylistique, qui prenne en compte, dans le réseau des significations, l'intonation, le rythme, et toute la sémiotique qui s'y rattache. À vrai dire, le rythme fait partie des éléments habituels des commentaires de texte. En l'occurrence, on pourrait dire que le fait que la syntaxe découpe deux fois 8 syllabes dans la première phrase évoque les huit chaises présentes chez M^{me} Aubain ; on pourrait aussi pointer l'effet d'écho de *plancher* et *plus bas* : ces deux groupes bisyllabiques, accentués et attaqués par la même sonorité [pl], créent un effet de récurrence, voire de berceuse, qui transcrit l'aspect terre-à-terre de la maison bourgeoise (au sens propre également : c'est une affaire de sol). La position centrale de *au milieu* renforce cet effet grâce au groupe ternaire, en plus de mimer la position elle-même centrale de l'horloge.

Mais tout cela n'est pas neuf. À considérer les pertes inéluctables qui ont lieu entre le gueuloir et la page, il n'est pas évident qu'une phonostylistique sérieuse de l'intonation chez un auteur comme Flaubert soit possible. Peut-être faut-il revenir à la donnée fondamentale : il s'agit ici d'écoute, et de posture d'écoute. Si le linguiste achoppe à écouter Flaubert, alors c'est une oreille musicienne qui doit s'y atteler ; une oreille et une approche qui rende à l'intonation son existence. Ce détour franc par la musique, nous avons voulu le faire en compagnie de Jérémy Lecomte lui-même.

5. Flaubert rencontre Jérémy Lecomte

Les trois partitions qui sont présentées à la fin de cet article sont les résultats d'un travail demandé à Jérémy Lecomte lui-même en avril

2021. L'auteur de cet article, qui se permettra ici de dire *je* pour plus de clarté, a d'abord enregistré ou récupéré plusieurs lectures d'un texte de Flaubert. J'ai choisi d'analyser pour la revue *RILUNE* les trois premiers enregistrements que j'ai eus à ma disposition, par commodité donc et sans choisir telle ou telle lecture considérée *a priori* comme plus intéressante. L'une de ces dictions est réalisée par l'acteur Fabrice Luchini, orateur admiré, notamment connu pour ses lectures et spectacles à propos de Flaubert ; en particulier, le 14 décembre 1995, il lit intégralement le conte « Un Cœur simple » pour la radio *France Culture*. Les deux autres lecteurs sont de profils différents : Julien Gaffard est étudiant et participe aux ateliers de diction flaubertienne de l'École Normale Supérieure de Paris ; Manon Simondet quant à elle est lectrice et conteuse amateur. Les trois lecteurs ici au travail sont donc très distincts par leur formation et leur pratique de lecture, mais partagent une grande habitude des textes et une sensibilité préalable à la lecture à voix haute : cette condition semblait nécessaire pour espérer entendre vraiment une musique flaubertienne – de même qu'on appréciera mal Mozart en basant son écoute sur les ânonnements de pianistes débutants.

Dans un second temps, Jérémy Lecomte a effectué le relevé mélodique et rythmique des différentes lectures, puis, comme à son habitude, a interprété sa partition en la superposant aux enregistrements initiaux. Les fichiers numériques des lectures, avec ou sans trompette (ou même à la trompette seule) sont à ma possession ; il est tout à fait possible de me les demander pour pouvoir entendre réellement ce dont il est question. Les partitions sont de toute façon données intégralement à la fin de l'article. Les conventions de notation sont les suivantes :

- une altération ne vaut que pour une noire (et non pour une mesure entière comme c'est l'usage dans la notation habituelle). Les altérations de précaution sont normalement mises entre parenthèses ;
- certaines syllabes sont dites ou jouées avec une intonation montante au cours même de l'émission vocalique. Lorsque c'est le cas, Jérémy Lecomte écrit la note de départ, qui porte l'accent et qui est la plus nettement audible, puis place la seconde note

- entre parenthèses et liée à la première, pour montrer qu'elle en est la désinence : c'est par exemple le cas de la cinquième syllabe dans la version Simondet (*bris*) ;
- les autres notes entre parenthèses sont des notes très peu audibles parce qu'elles sont désinentes ou correspondent à des *e caducs* ;
 - la chaîne parlée a été artificiellement notée avec une pulsation « à la noire » mais il est entendu qu'il s'agit là d'une commodité pour l'interprète est que cela ne correspond en rien à la réalité de la lecture. Une telle méthode permet toutefois de fournir une restitution précise des durées syllabiques et des silences, de façon proportionnelle, mais aussi de façon absolue grâce à l'indication de tempo placée en tête de partition.

5.1 Jeu avec l'intonation linguistique

Rappelons d'abord que l'intonation est indissociable de l'énoncé, elle n'est jamais absente, même en lecture silencieuse ; sa mélodie a été décrite par les phonéticiens et les phonologues. On s'accorde à dire qu'une phrase est obligatoirement associée à une structure prosodique. Cette structure prosodique est constituée de syllabes accentuées (plus fortes, plus longues, ou plus élevées que les autres). Ces accents sont en français de deux types : l'accent lexical, contrairement à ce que son nom pourrait laisser penser, n'est pas présent sur chaque mot, mais sur la dernière syllabe d'un « groupe accentuel »⁴⁰ ; et l'accent secondaire, placé de temps en temps sur la première syllabe d'un mot de classe ouverte. L'apparition de ces accents est en partie liée à la structure syntaxique, mais pas seulement.

Dans l'ensemble des lois qui régissent la prosodie du français sur un

⁴⁰ Voir par exemple Philippe Martin, « Contraintes phonologiques de l'intonation de la phrase interprétées à la lumière des recherches récentes en neurophysiologie », *La linguistique*, n° 49, vol. 1, 2013, p. 97-113. « L'énoncé est segmenté prosodiquement en groupes accentuels, qui peuvent être constitués aussi bien de syllabes, de mots lexicaux ou grammaticaux, ou encore de groupes de mots, et ceci indépendamment de tout critère syntaxique ou morphologique ». *Ibid.*, p. 100.

plan linguistique, nous en avons choisi deux pour tenter d'identifier comment Flaubert en tient compte dans sa prose.

a) Règle des 7 syllabes.

La première de ces règles est une règle rythmique (le rythme est alors pris au sens de « l'organisation temporelle des proéminences qui participent de la structuration prosodique des énoncés »⁴¹) qui impose qu'un groupe accentuel ne puisse pas contenir plus de 7 syllabes. Cette règle des 7 syllabes, posée par François Wioland⁴² en 1984, n'est pas stricte pour la parole spontanée, mais il semble que lors de la lecture d'un texte, elle soit effectivement très respectée, comme le confirme Corine Astesano : « La taille des groupes rythmiques en lecture ne dépasse pas 7 syllabes, l'ensemble des groupes de 5 à 7 syllabes ne représentant pas plus de 23,9% »⁴³. Elle précise cependant juste après que des groupes de huit syllabes d'affilée sans accent ne sont pas rares, mais impliquent un débit plus rapide. On trouve la même remarque chez Philippe Martin⁴⁴. Il est possible de trouver un accent secondaire à l'intérieur des groupes accentuels, sur la première syllabe d'un mot de classe ouverte, sans pour autant que cet accent porte une marque linguistique de structuration prosodique (il appartient donc au domaine paralinguistique et c'est pour cette raison qu'il est dit « secondaire »). C'est par exemple le cas de l'accent placé sur *chaises* dans la lecture de M. Simondet. L'accent secondaire (appelé aussi « emphatique ») est de toute façon obligatoire lorsqu'un groupe dépasse 7-8 syllabes.

Dans la phrase « Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons », Flaubert semble avoir tenu compte de cette règle pour l'organisation syllabique du complément d'objet direct. S'il avait écrit *un tas pyramidal de boîtes*, la longueur du syntagme aurait permis d'en faire un unique groupe accentuel, avec une proéminence unique, sur la finale *boîtes*. Cela aurait même été presque

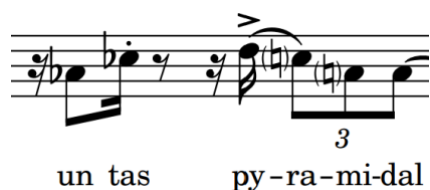
⁴¹ Corine Astesano, *Rythme et accentuation en français. Invariance et variabilité stylistique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 9.

⁴² François Wioland, « Organisation temporelle des structures rythmiques du français parlé », *Bulletin des rencontres régionales de linguistique*, 1984, p. 293-322.

⁴³ Corine Astesano, *op. cit.*, p. 273.

⁴⁴ Par exemple Philippe Martin *Intonation du français, op. cit.*, p. 96-97.

obligatoire, en vertu de la loi d'eurythmie qui interdit le déséquilibre entre deux groupes aussi inégaux que *un tas pyramidal* et *de boîtes*. Ainsi, l'accentuation secondaire de *pyramidal* aurait été facultative et même très peu probable, en vertu de la plus grande vitesse d'élocution nécessaire pour former un unique groupe de huit syllabes. Mais en ajoutant le groupe *et de cartons*, l'auteur dépasse nettement la limite des sept syllabes et il devient nécessaire de former deux groupes accentuels, tout en utilisant un accent secondaire sur la première syllabe de *pyramidal*. Ce phénomène est très clair chez nos trois lecteurs, en particulier chez M. Simondet qui atteint sur *py* le maximum de hauteur et d'intensité de toute sa lecture. Or cet effet est éminemment poétique : la mélodie mime de la sorte la pyramide placée sur ce piano, en se déployant selon une ligne pyramidale – visible sur le dessin de la partition elle-même !



Nous pouvons dès lors faire l'hypothèse que c'est le genre d'effets sensibles que Flaubert cherchait en ouvrageant et en gueulant ses phrases, pour en vérifier les possibilités sonores : ici, c'est bien l'adjonction (sémantiquement peu utile, ou comme dirait Barthes, « insignifiante ») de *et de cartons* qui permet à l'interprète lecteur de dévoiler le potentiel poétique de la phrase.

b) Non-collision syntaxique

Pour ce qui est du rapport de la structure prosodique à la structure syntaxique, Philippe Martin a établi une loi dite de collision syntaxique : « la collision syntaxique se produit lorsqu'un même groupe prosodique contient deux mots prosodiques associés à des unités syntaxiques dominées par des nœuds distincts dans la structure

syntactique »⁴⁵. Cela signifie que dans la phrase *Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou*, il n'est pas possible d'envisager un groupe prosodique qui serait *peint en blanc, s'alignaient* (ce que la ponctuation, relais de la prosodie, confirme en l'occurrence), parce que *peint en blanc* est pris sous le nœud syntaxique qui le rattache à *contre le lambris*, tandis que *s'alignaient* est pris sous le nœud syntaxique qui le rattache à son sujet *huit chaises d'acajou*. Cette contrainte ne se manifeste pas lorsque l'un des nœuds syntaxiques en question inclut l'autre. Ainsi, avec un énoncé comme *Julien aime le café chaud*, la structure prosodique est soit congruente à la syntaxe [Julien] [aime le café chaud], soit elle ne l'est pas [Julien aime] [le café chaud]⁴⁶. Le nœud syntaxique qui gouverne *Julien aime* inclut en effet celui qui gouverne *le café chaud* (Julien (aime (le café chaud))). Nous utilisons ici les parenthèses pour rendre compte de la structure syntaxique, et les crochets pour la structure prosodique.

Par conséquent, Flaubert donne au lecteur la possibilité de structurer prosodiquement *s'alignaient huit chaises d'acajou* de deux manières. Soit on lira : [[s'alignaient][huit chaises d'acajou]], avec deux accents primaires sur *gnaient* et sur *jou* ; soit on lira [[s'alignaient huit chaises][d'acajou]], avec accents primaires sur *chaises* et sur *jou*. La première option, congruente à la syntaxe, est adoptée par Manon Simondet. En revanche, Fabrice Luchini fait le choix de la seconde option, non congruente. Le premier groupe prosodique contenant cinq syllabes, l'accent secondaire n'est pas indispensable, en vertu de quoi le lecteur énonce le verbe sans accent, sur trois notes égales :



s'a-li-gnaient

⁴⁵ Philippe Martin, « Intonation de la phrase dans les langues romanes : l'exception du français », *Langue Française*, n° 141, mars 2004, p. 36-55 : p. 42.

⁴⁶ Exemple de Philippe Martin dans *Intonation du français, op. cit.*, p. 102.

L'effet poétique est là encore saisissant : la diction imperturbée du verbe traduit parfaitement l'alignement strict des chaises. Encore une fois, si Flaubert n'impose pas cet effet sonore, il le permet par ses choix de syntaxe. Ici l'inversion du sujet et du verbe est indispensable à l'effet intonatif et rythmique que nous venons de décrire ; dans une phrase comme « [c]ontre le lambris, peint en blanc, huit chaises d'acajou s'alignaient », la descente mélodique indispensable aux phrases déclaratives n'aurait aucunement permis l'interprétation de Luchini.

On voit donc qu'il est possible à Flaubert d'orienter l'intonation de ses textes, pas seulement grâce à la ponctuation, mais grâce au travail soigneux d'agencement phrastique. Cet agencement joue avec les règles linguistiques de l'intonation, qui légifèrent sur les placements d'accents pour rendre le texte compréhensible.

Pour autant, en dehors de ses contraintes linguistiques qui sont autant de sources de style pour l'écrivain, l'intonation est aussi en grande partie non linguistique. Cette sphère semble échapper tout à fait à l'analyste de la littérature, car elle n'est pas codée dans la langue, mais nous l'avons déjà effleurée à propos des accents secondaires d'emphase, éléments paralinguistiques favorisés par la disposition des syntagmes. En outre, la trompette de Jérémy Lecomte a justement pour but, on l'a dit, de mettre en valeur cette dimension non linguistique.

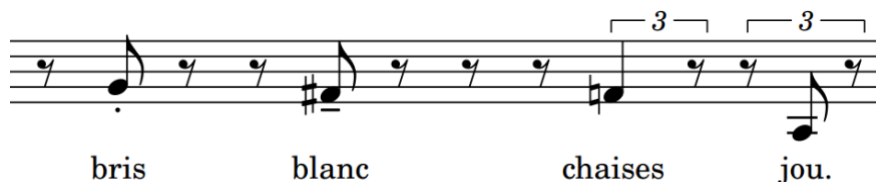
5.1 Jeu avec l'intonation linguistique

La performance de Jérémy Lecomte fait apparaître un phénomène intéressant dans chacune des trois lectures ici présentées : une chute globale à l'échelle du paragraphe entier. Il est bien entendu que nous laissons de côté ici l'aspect intonatif descendant de chaque phrase, qui correspond à la modalité déclarative et ressortit de l'intonation linguistique, obligatoire pour ce type de phrase. On ne s'intéresse pas non plus aux effets de continuation majeure et mineure (c'est-à-dire si le groupe prosodique se termine par une montée ou une descente de la dernière syllabe).

Dans l'interprétation de Gaffard, la chute a lieu de deux façons.

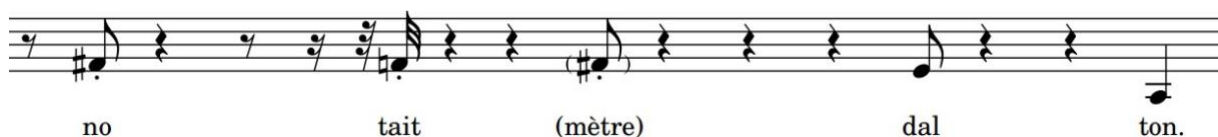
Dans la mélodie générale d'abord : la première phrase tourne autour de *do-do* dièse, la deuxième autour de *si* bémol-*si*, puis *la*, avant la descente finale jusqu'au *mi* grave. Cette construction n'a pas de fonction linguistique car elle dépasse les limites de la phrase ; d'ailleurs, les autres lecteurs ne l'adoptent pas. En fait, ce choix de descente progressive dans la tessiture est la traduction d'un autre choix, qui est celui des nuances : J. Gaffard choisit de diminuer l'intensité sonore du début à la fin, ce que Jérémy Lecomte a noté sur sa partition par des signes de *decrescendo* et par des indications d'intensité décroissante : *mf*, *mp*, *p*.

Chez Luchini, ces deux traits de diction n'apparaissent nullement : le lecteur atteint un *la* à la fin de chacune de ses phrases. La constance de cette clausule communique une impression de très grand calme et d'immobilité ; elle traduit à la perfection la sérénité bourgeoise absolue de la maison. Pourtant, Luchini utilise lui aussi un schème de chute, en le distillant différemment de Gaffard. Chez Luchini, cette chute a lieu à l'intérieur même de chaque phrase, et utilise les syllabes accentuées, qui sont le plus à même, on l'a dit, de porter la signification. Dans la première phrase par exemple, la ligne des accents est *sol*, *fa* dièse, *fa* bécarré, *la*.



Ce qui est marquant ici n'est pas seulement la chute du dessin mélodique (que l'on retrouve chez Gaffard, mais pas chez Simondet), mais la régularité chromatique de cette dernière.

En musique on nomme chromatisme la succession de demi-tons en demi-tons, ici : *sol*, *fa* dièse, *fa* bécarré. Or cette descente chromatique est systématique dans l'interprétation de Fabrice Luchini :



En dehors de l'effet de parenthèse de « sous un baromètre », on retrouve le chromatisme : *fa* dièse, *fa*, *mi*.



C'est sur les deux compléments du nom coordonnés « en marbre jaune » et « de style Louis XV » que se trouve l'effet le plus spectaculaire avec ce qui pourrait aisément s'harmoniser comme une marche harmonique, avec une homorythmie parfaite (quatre croches, noire), et la montée de la syllabe accentuée vers *sol* dièse, puis *sol* bécarre. L'audition de ce fragment frappe l'oreille par sa très grande lisibilité musicale ; la descente chromatique sous-entend presque une harmonie : accord de *la* majeur sur *marbre*, avec *ré* appoggiature, puis *sol* dièse majeur sur *jaune*, tonalité facilement audible grâce à la quarte montante, puis *sol* majeur sur *style*, et résolution de type cadentiel vers *do* majeur avec la quinte de *quinze*. Bien entendu, il ne fait pas grand sens de penser des harmonies dans ce type de contexte. Mais le rythme et l'intonation se donnent ici à entendre comme musique et font reconnaître à l'oreille des schémas musicaux (y compris harmoniques) auquel elle est habituée. C'est peut-être là la marque du maître en lecture à voix haute qu'est Fabrice Luchini : intuitivement, sa parole adopte une structuration de type spécifiquement musical. Ce qui est en tout cas certain, c'est que l'ensemble de sa lecture du paragraphe travaille les descentes chromatiques. On aura d'ailleurs noté que les deux premières lignes d'accent elles-mêmes figurent le même dessin à distance de demi-ton (la première commençant sur *sol*, la seconde sur *fa* dièse) !

Avec Simondet, les choses se passent différemment encore. La stabilité de la clause est presque aussi remarquable que chez

Luchini (premier repos sur *mi* bécarre puis quatre repos sur *mi* bémol), mais cette fois le dessin des accents n'emprunte pas spécialement de structure musicale pré-identifiée par l'oreille. Le travail de chute mélodique est néanmoins bien présent, d'une façon extrêmement saisissante et spécifique à cette lectrice, puisqu'il est réalisé par des fragments de gammes répertoriées, utilisés en fin de phrase. On trouve ainsi dans l'ordre du texte :

- une gamme descendante de *mi* mineur. La gamme est identifiable en tant que telle si et seulement si toutes les notes de ladite gamme sont présentes au moins à partir de la quinte, ce qui est le cas ici.



huit chaises d'a - ca - jou.

- une gamme descendante de *mi* bémol majeur. Il s'agit donc d'une transcription au demi-ton inférieur de la première clause en *mi* mineur :



boîtes et de car-tons.

- une gamme descendante de *mi* bémol mineur, inflexion de la clause précédente.



- pour finir, on retrouve un effet de gamme en *mi* bémol mineur, audible comme tel parce que la phrase semble être lue entièrement dans cette tonalité, grâce au jumelage des mélodies « temple de Vesta » (ci-dessus) et « bas que le jardin ».



Ce petit tour d'horizon des effets intonatifs paralinguistiques montre donc à la fois une très grande variété de propositions, et une certaine homogénéité dans le schème général qui semble guider la lecture, et qui est celui non de l'affaissement, ou de l'effondrement, mais d'une chute douce et constante. Celle-ci se retrouve soit au niveau des nuances (Gaffard), soit au niveau des hauteurs générales (Gaffard, et dans une moindre mesure Luchini et Simondet), soit dans le dessin des accents (Luchini), soit dans le dessin des clausules (Simondet). Ces glissements vers le bas, alliés au calme des effets rythmiques et au sémantisme global du texte, permettent un effet de calme, d'entrée progressive dans l'intimité de ce foyer, de concrétude aussi (la pesanteur de la lecture jouant le thème du sol, du plancher, de la terre qui donne son odeur à l'espace). La forme de ces effets sémiotiques est d'essence musicale, et on peut faire l'hypothèse que leur réception en contexte tonal est permise par la conformation du

cerveau occidental au système de la tonalité. On peut surtout considérer, avec toutes les précautions qui s'imposent sur ces matières, que le texte de Flaubert porte en lui les germes de ces ambiances sonores – même si, contrairement aux intonations linguistiques, le volet non linguistique n'est attribuable *in fine* qu'à l'interprète qui lui donne sa place. On comprend à l'étude de ces partitions que ces propositions de réalisations sont bien des interprétations qui défendent un sens, une atmosphère, une ambiance, de par leurs choix prosodiques. Le texte le permet et le pré-code dans une certaine mesure, de même que le font les indications d'interprétation d'une partition de compositeur : le phrasé n'y est que sous-entendu, il est le fruit d'un travail de *lecture* de la part de l'interprète. Les harmonies écrites orientent le phrasé, mais ne l'imposent jamais. Or, de même qu'on ne saurait apprécier la musique d'un compositeur sans prendre en compte son phrasé, il semble qu'il faille accorder une place à la réalisation phonique lorsqu'on décrit un texte. Dans le cas d'un discours politique, la musication rendait le texte à son vide propre ; dans le cas d'un texte littéraire aussi travaillé que celui de Flaubert, la musication, au contraire, révèle le texte à sa plénitude.

Pierre Fleury
(Sorbonne Université)

Lecture de M. F. Luchini



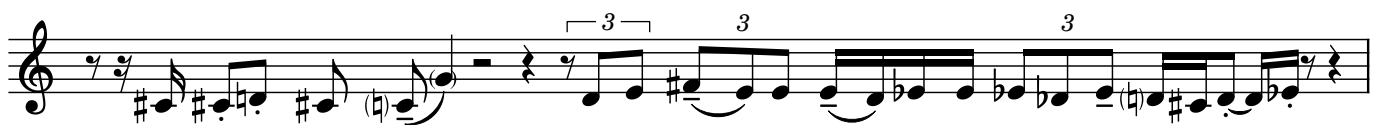
Con-tre le lam-bris, peint en blanc, s'a-li-gnaient huit chaises d'a-ca-jou.



Un vieux pia-no sup-por-tait, sous un ba-ro-mètre, un tas py-ra-mi-dal de boîtes et de car-tons.



Deux ber-gères de ta-pisse-rie flan-quaient la che-mi-née en mar-bre jaune



et de style Louis quinze.

La pen-dule, au mi-lieu, re-pré-sen-tait un tem-ple de Ves-ta;



et tout l'ap-par-te-ment sen-tait un peu l'moi-si, car le plan-cher é-tait plus bas qu'le jar-din.

Lecture de Mme M. Simondet



Con-tre le lam-bris, peint en blanc, s'a-li-gnaient huit chaises d'a-ca-jou.



Un vieux pia-no sup-por-tait, sous un ba-ro-mètre, un tas py-ra-mi-dal de boîtes



et de car-tons. Deux ber-gères de ta-piss'rie flan-quaient la che-mi-née de mar-bre jaune et




de style Louisquinze. La pen-dule, au mi-lieu, re-pré-sen-tait un tem-ple de Ves-ta;



et tout l'ap-par-te-ment sen-tait un peu le-moi-si, car le plan-cher é-tait plus bas que le jar-din.

Lecture de M. J. Gaffard

$\text{♩} = 110$



mf

Con-tre le lam-bris, peint en blanc, s'a-li-gnaient huit chai-ses d'a-ca-jou.



mp

Un vieux pia-no sup-por-tait, sous un ba-ro-mètre, un tas py-ra-mi-dal de boîtes et de car-tons.



p

Deux ber-gères de ta-piss'-rie flan-quaient la che-min-née de mar-bre



jaune et de style Louisquinze. La pen-dule, au mi-lieu,



re-pré-sen-tait un tem-ple de Ves-ta;

et tout l'ap-par-te-ment



sen-tait un peu le moi-si,

car le plan-cher é-tait plus bas que le jar-din.