

Marielle Macé

Styles d'écriture, styles de lecture

J'espère ne pas intervenir trop à distance de vos préoccupations, en vous parlant en effet de cet essai que j'ai publié il y a deux ans, et que l'on pourrait décrire comme une stylistique de la lecture. J'ai voulu dans ce livre réfléchir à ce qui m'apparaît comme l'un des enjeux de nos lectures : le passage des œuvres dans la vie ; question difficile, car on a le sentiment que cette expérience ne se vit qu'à la première personne, qu'elle est impartageable ; et effectivement, la lecture arrive à des individus, requiert des individus même pour advenir. La plupart des réflexions sur la lecture contournent cet aspect, par exemple lorsque l'on se pose la question, historique et sociologique, des conditions d'accès aux livres ; ou celle, théorique et textuelle, de la façon dont les textes programment un lecteur, un lecteur idéal. Il m'a semblé pourtant que ce fait que la lecture n'arrive qu'à des individus n'était pas un obstacle à la réflexion, mais pouvait en devenir le cœur ; je voulais comprendre ce que la lecture atteint chez les lecteurs, et ce qu'il reste de cette dynamique une fois les livres refermés. Il ne s'agissait pas seulement d'affirmer le passage des œuvres dans la vie (même si c'est déjà beaucoup), il fallait le penser. Était-ce le passage d'un royaume à un autre, le franchissement d'une frontière ? Il m'a semblé en fait qu'il n'y avait pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie, ou les vies, de part et d'autre d'une frontière qu'il s'agirait effectivement de franchir, mais des styles, des gestes, des rythmes qui animent à la fois les œuvres et les sujets. C'est un élargissement de la question et de la portée du style qui m'a par conséquent orientée dans cette interrogation sur les enjeux de la lecture. J'ai cherché à montrer qu'une articulation se jouait, dans la lecture comme dans l'écoute ou le regard, entre les styles littéraires et les formes qui animent toute existence. Il me semble en effet que les aspects d'un texte engageant, en tant que tels, des formes de vie, des styles d'être : autant de dispositifs littéraires, de cadres temporels, de situations d'énonciations, d'airs grammaticaux, autant de phrasés de l'existence, de gestes, de manières de faire. Cela invite à ancrer la question de la lecture dans une esthétique générale, où l'acte de lire puisse être décrit comme un corps-à-corps entre un individu et des formes, une entrée en débat de l'individu avec d'autres formes, d'autres styles, d'autres manières d'être homme ; c'est l'occasion de s'éprouver soi-même comme style, et de mettre en travail cet aspect de l'existence – le fait que la vie est toujours engagée dans des formes.

Je reviens sur quelques partis pris que j'ai été conduite à adopter afin de tourner le regard vers ces aspects de la lecture et de l'expérience littéraire, qui m'avaient semblés jusqu'alors négligés.

- Je me suis d'abord efforcée de considérer la lecture comme une *conduite esthétique* ; c'est-à-dire de m'éloigner du vocabulaire sémiologique ou narratologique : non une activité de déchiffrement close sur elle-même, mais une question d'expérience, de pratique attentionnelle, de perception, de gestualité, d'insertion du sujet dans le temps et l'espace, dans le long cours d'une existence. Les narratologies ou les sémiotiques veulent figurer la lecture comme un cheminement clos sur lui-même, selon une sorte d'imaginaire ferroviaire où le petit wagon qu'est le lecteur, engagé sur les rails narratifs, dirigerait essentiellement son activité vers une anticipation des pistes du récit, formulerait des hypothèses qui se trouveraient ensuite confirmées ou démenties par le texte, et s'orienterait ainsi vers un futur qui est avant tout la fin de l'histoire. Le livre refermé, l'affaire serait faite. Pourtant, le futur visé par le lecteur n'est pas seulement la fin de l'histoire, c'est aussi le sien ; les pistes envisagées par le lecteur ne sont pas les voies du texte, ce sont aussi les orientations de sa vie propre ; les aiguillages auquel il se confronte

ne sont pas les virtualités narratives infirmées ou confirmées par la suite du récit, ce sont aussi ses propres choix ; bref le temps de la lecture dépasse largement celui d'une réalisation sémiotique ponctuelle séparée de la vie quotidienne. Proust m'a aidée à comprendre cela, à changer de vocabulaire et d'échelle, de même que toutes les descriptions phénoménologiques de ce que c'est que faire l'expérience d'une forme.

- Cela impliquait de prendre au sérieux l'échelle des *individus* : la lecture, je l'ai dit, arrive à des individus, requiert des individus qu'elle engage dans un corps à corps avec des phrases ; on peut même dire qu'elle met en jeu, en chacun, ce fait d'être un individu, de le devenir ou d'y échapper. C'est un point important, et qui peut être mal compris, car lorsque l'on entend le mot individu on a tendance à songer à son autonomie, à son originalité, à sa suffisance. Ce n'est pas ce que je voulais viser ; ce qui m'intéressait était ce que les philosophes, les anthropologues, les sociologues appellent l'*individuation* ; cette notion ne désigne pas un triomphe de la personne, mais le processus de façonnement d'un être aux prises avec des forces extérieures ; ce processus est fait de déséquilibres et de rééquilibrages, d'aventures et de pertes, l'individuation ne va pas sans désindividuation. Autrement dit : non pas la lecture comme expérience subjective, c'est-à-dire aussi assez impartageable, mais la lecture comme expérience subjectivante et désobjectivante.
- J'ai enfin voulu réinscrire la lecture dans un espace plus large, celui des pratiques de soi et d'une vaste *stylistique de l'existence*. Toute vie engage un style : nous modulons sans cesse nos manières, nos gestes, nous façonnons nos pratiques, et nous donnons forme à nous-même. Il ne s'agit pas, avec cette formule, de revenir à l'horizon idéaliste, souvent investi avec complaisance, d'un « devenir-œuvre » de la vie où l'existence individuelle serait guidée par les mêmes exigences que l'art ; mais d'affirmer que toute vie humaine est indissociable de ses manières, de ses rythmes, de ses formalités, et qu'il y va de son sens. La lecture m'apparaît comme un cas particulier de cette pratique du style. Mais un cas très particulier. Car dans la lecture, cette façon qu'a chacun de « mettre les formes » est *suspendue* à d'autres formes, à des phrases très anciennes ou très éloignées ; un lecteur est un style qui en regarde un autre, dans des rencontres surprenantes, dans un débat permanent entre formes littéraires et formes de la vie... Notre *style d'être* se forme au contact d'autres styles, et il m'a semblé que la littérature pouvait jouer ici un rôle essentiel.

C'est donc le corps-à-corps entre des individus et les singularités offertes par la littérature qui m'a intéressée : ces occasions où un lecteur est déplacé dans ses articulations intérieures par l'appel de formes extérieures. C'est cette mise en débat du sujet qui m'a conduite à mettre en avant la question de l'individu. Ce qui m'a surtout importé, ce n'était pas de poser la toute puissance du lecteur, sa souveraineté, ses performances, mais de manifester que chacun de nous est emporté dans la lecture par des formes qui se révèlent plus fortes que lui, déphasantes, altérantes. Cela impliquait par exemple de présenter la lecture comme quelque chose de tout autre qu'une activité de comblement de lacunes ; je ne crois pas que nous ayons essentiellement affaire dans les textes à des blancs, à des vides ou à des indéterminations, à quelque chose qui attend notre sur-activité, mais avant tout à des pleins, à des énoncés à rejoindre à des énoncés dont trouver l'emploi. Lire consiste en grande partie à faire effort pour rejoindre ces singularités, à faire place en soi-même à leur altérité souvent considérable. « Je n'ai d'allié que le texte dans sa difficulté ».

Il s'agissait donc de décrire des situations précises d'articulation et de façonnement réciproque entre les formes littéraires et les formes de vie. J'ai fait confiance pour cela à toute une série de témoignages, en particulier lorsqu'ils permettaient de suivre une vie entière de lectures, heureuses ou malheureuses, de Proust jusqu'à Bourdieu. Je me suis par exemple penchée sur les différentes façons qu'avait eues Sartre de se conduire avec les œuvres d'art, ses manières de s'engager dans une expérience des romans ou de la poésie, de chercher à les rapatrier dans le monde de l'action,

mais aussi de ne pas y parvenir, et j'ai essayé de suivre en cela l'aventure complète d'une personnalité, en saisissant la question de la lecture à l'échelle d'une vie esthétique tout entière. C'est l'occasion d'observer que la lecture est une pratique où un individu peut prendre en charge, de livre en livre, sa propre vie, les formes et les rythmes de sa vie. En l'occurrence, dans le cas de Sartre, les lectures successives sont l'occasion de se construire comme être dans le temps. Mais toutes ne sont pas des appuis, loin s'en faut ; certaines le mettent en grande difficulté.

Le jeune Sartre se faisait une idée extrêmement réparatrice du récit. En 1939, lorsqu'il était soldat, les récits lui offraient des formes projectibles, des instruments pour figurer son avenir et s'y rejoindre lui-même imaginativement : le Journal de Gide, par exemple, l'assurait qu'il rentrerait à la vie civile et aurait « un destin », par-delà l'horizon barré de la mobilisation. On suit au long des carnets et des lettres la formation de cette personnalité, emportée par les récits : le jeune homme se penche sur lui-même, se demande où il en est de sa propre histoire ; ses lectures puisent aux romanciers contemporains (Romain Rolland, Malraux, Saint-Exupéry) et à d'innombrables biographies historiques, qui sont autant de mises en forme du destin, de la vie conçue comme un ordre. L'idée de destin, dit alors Sartre, est « profondément ancrée en moi ». « Elle m'aide à considérer mystiquement tout ce qui m'arrive comme des étapes nécessaires de ma destinée, que je dois transformer en miel ». La lecture fonctionne ici comme une forme simple de l'espérance (ou l'aiguillon de la déception, qui en est le revers). Les carnets de Sartre, ses lettres de lecture, offrent des réflexions parfois bouleversantes, qui pourraient sans doute toucher les élèves.

Mais après guerre, cette pensée du récit a *radicalement* changé, du moins en apparence. Dans la série des articles que Sartre a donnés dès 1939 à la NRF, puis dans la synthèse de *Qu'est-ce que la littérature ?*, ce n'est plus du tout l'idée de destin qui domine, mais une soif de liberté et d'incertitude, un plaisir de l'indétermination, la course du lecteur dans un temps fondamentalement ouvert. Ce n'est plus l'espoir d'avoir un destin, mais la surprise narrative qui devient l'émotion modélisatrice. Sartre se figure alors la lecture romanesque comme une allégorie de la vie libre, du mouvement d'avancée projectif et prospectif qui constitue, à ses yeux, la temporalisation même de la conscience ; il dévalue au passage la relecture ou la remémoration, qu'il conçoit comme des façons de nier la liberté et l'opacité du temps vécu. L'idée que Sartre se fait de la vie a changé, elle est plus politique ; son idée de la lecture a changé, sa morale aussi. Mais ce qui n'a pas changé, c'est l'évidence que pour lui, l'articulation entre les formes de vie et l'art se joue dans le récit, dans une homologie entre la promesse d'être homme et les ressources du récit. Sa pratique de la vie était ancrée dans des formes narratives, et même *calée* sur elles.

Mais la vie esthétique de Sartre a été faite de bien d'autres expériences encore. Devant les formes de la poésie, les images, les paysages, la peinture, il se conduisait avec bien moins d'aisance et de souplesse. Dans l'une de ses plus belles proses, « Venise, de ma fenêtre » (1953), il décrit une expérience de déroute – je dirais volontiers : une crise de style. Au début du texte, on le voit placé au balcon de son hôtel vénitien ; il observe la lagune, et décrit la configuration particulière de l'espace déployé devant lui. En fait, il n'y reconnaît aucune des coordonnées habituelles de sa vie sensible et morale ; il médite sur son malaise devant le caractère évanescent, mobile, féminin du spectacle, et nous offre une sorte de balcon sur son expérience perceptive. Qu'est-ce qui désoriente Sartre, ici ? Le fait que Venise lui semble privée d'horizon, et que la courte vue à laquelle il y est condamné empêche les projections, qui seraient des amorces d'action. « Nous tournons dans l'espoir informulé qu'un panorama va se découvrir, mais non, c'est pour redécouvrir un mur à trente mètres [...], on est toujours captif » ; la pesanteur des palais barre le regard, bloque par conséquent le temps : « Ici mon avenir rétrécit comme une peau de chagrin ».

L'espace et le temps vénitiens protestent en effet contre la structure du projet, qui est la morale de Sartre, son idée de la vie, de l'action, qui trouvait une forme si accueillante dans les dispositifs romanesques. L'espace « à Venise n'est pas vectoriel » ; on s'y enfonce, on devient reflet, on s'« indéfinit » soi-même. Ces images sont inédites pour les cheminements sartriens : ailleurs, et comme on l'a vu dans sa lecture des récits, le sujet sartrien *s'engage*. L'expérience vénitienne

déphase en profondeur cette pensée de l'engagement dans le temps et dans l'action : le philosophe accoudé au balcon se perd dans le visible, il est obligé d'arrêter sa course vers le choix et vers l'avenir, il tombe dans une image qui n'a pas besoin de son engagement, un mirage qui le désarme ; à la fin de l'essai, brusquement, il sort du cadre qu'il avait construit autour de lui-même : « J'ai besoin de lourdes présences massives, je me sens vide en face de ces fins plumages peints sur vitre. Je sors. » Voilà un moment de vacillement. Ce qui s'y joue, c'est une difficulté à faire face à une autre *manière d'être* lorsqu'elle surgit comme une surprise, et qu'elle constitue une force de contestation, comme c'est le cas des fluidités vénitiennes pour cet homme-bolide. Merleau-Ponty décrivait d'ailleurs l'expérience sensible comme l'ouverture infinie du sujet à la surprise d'autres manières, qui s'imposent comme des directions de vie complètes — directions prometteuses, mais aussi dangereuses : « les visages et les paysages m'apportent tantôt le secours et tantôt la menace d'une manière d'être homme qu'ils infusent à ma vie ». Le paysage vénitien menace en effet Sartre, il le blesse dans sa durée, défie son rythme intérieur, l'oblige.

D'ailleurs une même manière de se conduire avec les formes touche ses lectures de poésie, et la plupart de ses expériences picturales. Devant le *Parti pris des choses* Sartre avait eu la même impression d'une déperdition de mouvement... Il décrivait la façon dont Ponge savait « faire venir » les choses après avoir « supprimé en soi-même le projet », muselé « la voix sociale et pratique », établi l'esprit hors de soi au cœur de la chose. Voilà une intuition déshumanisante, concluait Sartre, une pratique de desubjectivation. À Venise, le « rouleau de ses perceptions » (92) se déploie selon une logique poétique extrêmement proche des descriptions de Ponge, et en particulier de la peinture pongienne de « l'eau folle », de l'onde informe qui comble elle-même son contenu. Sartre fait parler l'eau et les reflets, il leur prête une âme hésitante, une volonté incertaine, une difficulté à apparaître et à définir leurs contours dans un écoulement informe et indéfini ; c'est qu'il appelle la « pensée de l'eau », et, tout comme Ponge, sa « folie ».

Déphasé par la nouveauté d'un rythme poétique, pris dans le jeu de places d'une métaphore ou arrêté par la perception d'une surface, Sartre est profondément contesté dans son idée initiale du temps : il s'éprouve lui-même vidé de sa vitesse et de sa direction intérieure. Tout est ici, et au plus profond du sentiment de soi qu'est le vécu temporel, question d'intégration d'une forme extérieure à la pâte même de la vie : la façon dont le sujet s'intègre à une forme, et la façon dont cette forme s'intègre à lui, et s'y relance. Sartre parle d'ailleurs d'hémorragie de temps, à propos de Venise et à propos de poésie (il songe sans doute à « La Fontaine de sang », de Baudelaire), alors qu'il décrivait l'expérience de la lecture romanesque comme une « transfusion de durée » (dans un célèbre article sur Mauriac repris dans les *Situations*). Voilà un individu pris, au sein de sa propre durée intérieure, c'est-à-dire des coordonnées de sa conscience, entre des styles d'expérience très divergents : la modulation heureuse d'un rapport au récit (qui nourrit l'espérance et l'action) / l'ouverture de *trappes intérieures* dans les rythmes déphasants de la poésie. Et l'on voit cet individu se débattre dans les formes extérieures pour trouver son propre rythme.

Quelqu'un qui saurait faire quelque chose du *tempo* de la poésie, ce serait un autre Sartre, un Sartre possible. Et à vrai dire, Sartre a pris le parti de vivre cet autre rythme, mais ailleurs, dans un autre univers de formes. Il se mettait en effet tous les jours au piano pour jouer, imperturbablement, du Chopin, et vivait dans cette pratique musicale quotidienne de tout autres formations temporelles que celles auxquelles l'invitait sa pensée de l'engagement politique et romanesque. Cette manière d'être au piano accueillait un rapport au temps et aux formes de la périodicité qu'il ne trouvait pas du tout dans le roman, mais qui lui ont toujours éminemment importé. François Noudelman a consacré un beau livre à ce qu'il appelle « le toucher des philosophes », dans leurs pratiques de la musique. Partout, ici, les formes apparaissent comme une sorte d'appel auquel l'individu doit savoir répliquer, et l'expérience qu'il en fait est comme l'essai difficile d'un autre style d'être, d'une autre configuration de la pratique. Vous le voyez, je regarde en quelque sorte les formes comme des demeures, habitables ou inhabitables (« les mots aussi sont des demeures ») ; et la lecture comme un effort, ou le refus de cet effort, pour les habiter et se laisser habiter par elles.

Cette façon de regarder les choses m'a par exemple conduite à entrer en débat avec la pensée littéraire d'un philosophe comme Ricœur, qui trouvait dans la littérature un appui pour comprendre la constitution des identités dans le temps. Ricœur a imposé une fois pour toutes l'évidence du caractère médiateur des formes littéraires ; tout son travail sur l'interprétation a consisté à montrer que nos expériences esthétiques sont faites pour aboutir dans notre monde, dans nos existences, et qu'elles y jouent un rôle de modèles, de schèmes intermédiaires. Mais Ricœur a aussi restreint cette fonction médiatrice à la seule forme du récit, en considérant que l'identité du sujet dépend de sa capacité à raconter, et à se raconter, sa propre histoire. C'est une certaine idée du temps, réparateur, une certaine morale, aussi, qui se donne dans sa philosophie.

Il m'a pourtant semblé, et l'exemple de Sartre m'y encourageait, de même que toutes les observations de vies de lecteurs regardées suffisamment longtemps, qu'il fallait élargir cette considération des modes d'articulation entre les dispositifs esthétiques et les formes de vie bien au-delà du cas du roman, et bien au-delà du modèle moral de l'identité narrative. Je crois qu'il existe en effet une multitude de ressources, dans la littérature, pour une herméneutique pratique.

La *phrase* elle aussi est une expérience du temps, qui n'est pas exactement celle du récit, dont elle ne partage ni l'échelle ni la structure logique, et qui nous conduit à augmenter la grammaire des formes de la pratique ; commenter les changements de tempo existentiel à travers un récit en s'appuyant sur cette pensée de la phrase comme expérience du temps, c'est sans doute souligner un enjeu émotionnel fort de la lecture. Le *vers*, de même, n'est pas moins que le récit une forme de l'expérience ; c'en est même une forme très riche, car la métrique crée des seuils là où la langue n'en prévoit pas, nous entraîne dans une épreuve rythmique, et nous engage à modifier les coordonnées de notre durée propre, à changer de rythme, à déplacer nos articulations intérieures et nos possibilités de parole. Un simple « air syntaxique » même peut indiquer une forme du vivre, et par exemple une forme du vivre ensemble ; c'est le cas du « je pense à vous » qui ouvre *Le Cygne* de Baudelaire : « Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit, / A fécondé soudain ma mémoire fertile »... Le poème porte sur ce que le poète sait accueillir et voir « en pensée » ; le petit fleuve est un embrayeur d'allégorie pour Baudelaire, il le fait penser à Andromaque, prisonnière offrant des libations près d'un faux fleuve, le « Simois menteur », et dans un mouvement d'amplification cette pensée le fait penser à tous les autres exilés, « à quiconque a perdu », comme le disent les derniers vers. Starobinski, Michel Deguy, Rancière citent volontiers cette formule comme s'ils y jouaient quelque chose d'essentiel à leur propre expérience morale. Ce *penser à* emporte avec lui toute une disposition morale, voire politique, en l'occurrence un embryon de communauté autour de l'expérience générale de l'exil.

L'articulation entre les sujets et les formes est infinie, heureuse ou malheureuse ; pour moi c'est elle qui fait l'extraordinaire de l'opération de lecture. Une vie de lecteur est une variation sans paix où le lecteur engage son existence en la dégageant, dans la façon qu'il a de se suspendre à des formes extérieures, partageables, impropres. C'est ce processus infini qui m'a intéressée.

J'en prendrai un dernier exemple, celui d'un très beau cours de Barthes. Il s'intitule « Comment vivre ensemble ? ». Barthes a proposé, comme premier sujet de cours au Collège de France, cette interrogation générale : que peut être une communauté ? « Comment vivre ensemble ? » ; et il a engagé, pour y répondre, non pas une réflexion sur des catégories politiques, la démocratie ou le pouvoir, mais une réflexion morphologique, esthétique, poétique sur la catégorie du *rythme*. Barthes savant que l'homme est un animal rythmique, que nos gestes, nos journées, nos cultures sont des agencements de rythmes. Il ouvrait son cours sur une petite anecdote de dysrythmie ordinaire, rejoignant en cela Michaux. Et il voulait réfléchir à la façon dont les rythmes individuels peuvent s'accorder dans une configuration globale, se demandait comment imaginer

des collectivités qui respectent aussi les tempos singuliers, les manières individuelles de donner forme au temps. Figure, forme, rythme, ce sont des catégories esthétiques ; et pourtant cela n'avait rien d'esthétisant, c'était une méditation sur l'articulation du social et du temps, et Barthes s'appuyait pour le comprendre sur sa lecture de quelques récits : *Robinson Crusoe*, *La Montagne magique*, *La Séquestrée de Poitiers* ; aucun de ces récits ne donnait l'image d'une société idéale, mais tous figuraient des configurations temporelles en travail, des problèmes de rythme. Sagesse de littéraire (et d'écrivain) que cette mise en avant, dans une interrogation politique, de ce qu'il entre dans nos vies de rythmicité, de lutte rythmique, de quête de formes. Pour ma part, si je travaille sur la littérature, c'est parce que de la vie (de la vie individuelle, de la vie sociale) je veux comprendre justement cela : que quelque chose en elle tient à ses formes, à son style.

Parce que je crois que la pratique littéraire *prend cela en charge* cette idée, prend cela en responsabilité, lorsqu'elle accueille et met en travail de ce qu'il entre de formes – de rythmes, d'éthos, de gestes, de nuances, dans la vie. La pratique littéraire, cela désigne l'acte d'écriture, bien entendu, chez des écrivains qui ne se dérobent pas à la tâche de l'expression, dans leur propre effort de style ; les poètes mettent par exemple leur rythme dans le monde, et portent un regard actif et souvent critique sur les rythmes sociaux ; c'était le cas de Baudelaire, qui était très sensible aux violences rythmiques de la vie moderne. Mais la pratique littéraire désigne aussi l'acte de lecture, et en lui la décision d'être attentif à la littérature ; mieux : d'être attentif *par* la littérature.

Je crois que la littérature porte un savoir très singulier et à vrai dire très précis, celui du « comment » de nos vies : ces modes de pensée, ces usages, ces manières de faire, ces savoirs, ces gestes ou ces rythmes qui sont le sujet même de l'anthropologie, de la sociologie, de l'éthique. Barthes appelait cela des « formes subtiles de genre de vie ». C'est peut-être cette sensibilité à ce qu'engagent les formes, prises une à une, manières de dire qui sont aussi des manières de vivre, qu'il faut aujourd'hui encourager. Et c'est bien ce qu'enseigne l'attention à la littérature : le fait que toute vie se décide dans des formes, se décide par des formes, qui nous engagent tous. J'ai l'impression que c'est là une pensée forte à faire passer : les formes, en littérature, ne sont pas seulement ce qui anime les textes, elles sont aussi des décisions de vie, des décisions de valeurs.