



HAL
open science

Ecouter et regarder lire : la réception des lectures publiques à haute voix

Colette Danieau-Kleman

► **To cite this version:**

Colette Danieau-Kleman. Ecouter et regarder lire : la réception des lectures publiques à haute voix. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCC159 . tel-02407299

HAL Id: tel-02407299

<https://theses.hal.science/tel-02407299>

Submitted on 12 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Paris Cité

Préparée à l'Université Paris Diderot

École doctorale 131

Langue, littérature, image, civilisation et sciences humaines.

ÉCOUTER ET REGARDER LIRE.

La réception des lectures publiques à haute voix.

par Colette DANIEAU KLEMAN

Thèse de doctorat Histoire et sémiologie du texte et de l'image.

Dirigée par Dominique RABATÉ

Présentée et soutenue publiquement à l'Université Paris Diderot, le 6 avril 2018

Composition du Jury :

Présidente du jury : Mme Nathalie Piégay, professeure à l'université de Genève, HDR.

Pré-rapporteur : Mr. Olivier Bessard-Banquy, professeur à l'université Bordeaux Montaigne, HDR.

Pré-rapporteuse : Mme Chantal Lapeyre-Desmaison, professeure à l'Université d'Artois, HDR.

Directeur de thèse : Mr Dominique Rabaté, Professeur à l'Université Paris Diderot, HDR.



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons.
Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

RÉSUMÉ

ÉCOUTER ET REGARDER LIRE

La réception des lectures publiques à haute voix.

Cette thèse rend compte des usages et des pratiques à l'œuvre dans les lectures publiques actuelles. Et plus précisément de leur réception par les auditeurs-spectateurs, pendant et après les lectures.

Les sources et matériaux utilisés sont divers : ce sont en partie des récits de réception empruntés à la littérature classique ou contemporaine, et aux publications de chercheurs en sciences humaines et sociales. J'ai d'autre part utilisé mes propres récits, des narrations rédigées après avoir assisté à des lectures publiques à voix haute. J'ai donc construit mes matériaux à partir de ce que j'ai éprouvé au milieu d'une assemblée, au milieu des autres, au milieu d'autres corps. Je me suis autorisée et inspirée de la « pensée par cas » (ou « singularités »), une méthode qui suppose une pratique d'auto-observation inspirée de l'approche clinique. Elle écarte donc toute prétention au réalisme ou à l'objectivisme. Les lectures publiques sollicitent simultanément l'œil et l'oreille. La réception des auditeurs-spectateurs, qu'elle soit recueillie ou éprouvée en personne, apparaît souvent très individualisée, peu normée.

Un prologue fait retour sur trois périodes de la grande histoire de la lecture : récits de lectures à voix haute partant de l'Antiquité grecque et romaine jusqu'à une période récente. Les deux autres parties s'attachent ensuite à éclairer les rapports qui se nouent entre les acteurs présents à des lectures données en public, de nos jours. Rapports d'échange ou d'altérité, ou bien rapports de pouvoir, ils révèlent la manière dont se forment les réceptions individuelles - à partir des récits ou cas et de leur rapprochement avec d'autres corpus disciplinaires.

Mais le matériau est hétérogène, labile, instable, parfois étrange. Aussi ce parcours ne va pas en ligne droite : il est sillonné d'allers et retours et de bifurcations ; emporté par des processus associatifs, arrêté ou suspendu par des détails sonores ou visuels, parfois infimes ; ou par la qualité du silence. Son tracé apparaît donc *a posteriori*.

L'acte d'écouter-regarder lire au milieu d'une assemblée, et ses retentissements dans le for intérieur, incitent constamment à se déplacer mentalement, à sortir de soi ou à passer du « je » au « nous ». Le « nous » signifie que j'intègre en silence la présence du Lecteur sonore et des autres auditeurs-spectateurs, que je les associe à ma réception : l'individu dit « nous » (dans son intimité comme en société) en s'adressant ou en s'incluant aux autres. Les lectures publiques touchent à la fois l'individuel et le collectif ; voire questionnent le concept de communauté.

Elles nous reconduisent naturellement à des relectures et s'offrent elles-mêmes comme forme singulière de relecture. Elles nous conduisent aussi à d'autres pratiques du partage grâce à l'usage de la voix haute ; à d'autres modes d'exister de la littérature, d'autres formes d'oralité (les groupes de lecture, la récitation, le témoignage, le cinéma).

In fine, ce travail met au jour une expérience, et les « savoirs » singuliers qu'elle engrange et diffuse. Cette expérience peut être transmise, reprise, re-questionnée et discutée. Car les lectures publiques, censées nous immobiliser ou nous sidérer sur un fauteuil, nous engagent personnellement dans le rapport à autrui. Ce n'est pas le moindre enseignement de cette aventure.

MOTS CLEFS

Lecture à voix haute, Histoire de la lecture, littérature, Lecteur sonore, auditeurs-spectateurs, écouter-regarder lire, récitation, récits de réception, penser par cas, savoirs de l'expérience.

TITLE

LISTENING AND WATCHING READ

Reception of public reading aloud.

ABSTRACT

This PhD thesis is an account of uses and practices at stake in public reading nowadays; more precisely, of its reception by the listening audience, during and after the readings.

The sources and material used are diverse: partly accounts of reception extracted from classical and contemporary literature, and publications by searchers in human and social science. I have also used my own accounts, narrative pieces I redacted after witnessing public readings. I thus have built my own material based on what I felt among an audience, among others, among other bodies. I have leaned on and inspired myself from “case thinking” (or “singularities”), a method which relies on practicing self-observation, based on clinical approach. Therefore, it excludes any claim to realism or objectivism. Public readings appeal to the eye and the ear at once. The reception by the listeners-spectators, whether it's collected or felt in person, seems to be frequently personal, not very normalized.

A prologue goes over three periods of the great history of reading: accounts of readings aloud from Greek and Roman Antiquity to a recent period of time. The other two parts aim to highlight the connections that awaken between the actors during public readings nowadays. Those relationships of exchange, of otherness, or of power, reveal the way in which individual reception forms - from accounts or cases and relating them to corpuses from other subjects.

But the material is a heterogeneous, labile, instable one; sometimes strange. Which explains that the journey isn't straight: it is criss-crossed by comings and goings and branching roads; drawn as it was by associating processes, stopped or paused by sound or visual details, sometimes minute; or by the quality of silence. As a result, its course appears *a posteriori*.

The act of listening-watching read among an audience, its repercussions onto the inner self, are a constant incentive to move mentally, get out of oneself or switch from “I” to “we”. “We” means I silently integrate the person who reads aloud and the other listeners-spectators into my reception: the individual says “we” (in their intimacy as well as in society), addressing themselves to or including themselves with others. Public readings concern the individual as well as the collective level; and even question the concept of community.

They naturally drive us to rereads and offer themselves as a singular form of reread. They also drive us to other practices of sharing through the use of voicing: to other ways of existing for literature, to other forms of oral performance - reading groups, recitation, account, cinema.

Ultimately, this work reveals an experience, as well as the singular “pieces of knowledge” that it amasses and broadcasts. That experience can be transmitted, reenacted, re-questioned and discussed. Because public reading, which supposedly immobilizes us or siderates us into our seats, engages us personally into the relationship with the other. That is not the least of the teachings drawn from the adventure.

KEYWORDS

Reading aloud, history of reading, literature, reader-aloud, listeners-spectators, listening-watching read, recitation, accounts of reception, case thinking, knowledge drawn from experience.

À la mémoire de mes parents.

ÉCOUTER ET REGARDER LIRE

La réception des lectures publiques à haute voix.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	10
PREMIÈRE PARTIE	31
I - PROLOGUE : LE RETOUR DE LA VOIX HAUTE AU REGARD DE L'HISTOIRE DE LA LECTURE.....	32
I - 1 - De la lecture à haute voix à la lecture silencieuse dans l'Antiquité.....	34
I - 1 - 1 - La Grèce archaïque et classique	34
<i>La naissance du Lecteur. Son rôle</i>	34
<i>Avènement de la lecture silencieuse.....</i>	40
I - 1 - 2 - Pratiques de lecture dans le monde romain	45
<i>Des récitations données dans un cercle privé. L'exemple de Virgile.</i>	47
<i>Les poètes déclamateurs du Satiricon.....</i>	51
<i>La recitatio, un rituel réservé aux écrivains des classes aisées.....</i>	55
I - 1 - 3 - Permanence des formes orales : le conte, les hymnes chantées	58
<i>Écouter des contes en commun</i>	58
<i>L'usage du chant et des acclamations dans les communautés chrétiennes</i>	60
I - 2 - De l'espace public à l'espace privé : vers le « triomphe » de la lecture silencieuse.....	64
I - 2 - 1 - Co-existence des pratiques de lecture à voix haute et de lecture silencieuse..	65
<i>Conteurs, Lecteurs et écouteurs dans Don Quichotte.....</i>	66
I - 2 - 2 - Extension et diversité des pratiques et des usages du livre.	73
<i>Rapports à l'écrit et pratiques des lecteurs ou « écouteurs » ordinaires.</i>	74
<i>La littérature de colportage, les livres de la Bibliothèque Bleue</i>	77
<i>L'étrangeté de la diction baroque.....</i>	80
<i>Déclamer Racine.....</i>	82
I - 2 - 3 - Vers le « triomphe » de la lecture silencieuse et la « lecture pour tous » ?.....	83
<i>La réception des lecteurs de Rousseau au XVIII^e siècle</i>	84
<i>Le succès du roman et de la littérature d'évasion au XIX^e siècle</i>	89
I - 3 - Le retour de la lecture à haute voix et son corollaire, écouter lire.	93
I - 3 - 1 - Place et pratiques des lectures à haute voix dans les institutions éducatives.	95
<i>Des initiatives de lecture à haute voix, et de lectures publiques</i>	95
<i>Le point de vue des P'tits lus de la médiathèque de Roubaix</i>	100
<i>Les discours officiels des élites sur la lecture à haute voix</i>	102
<i>L'exercice de la lecture à l'école : une histoire mouvementée.</i>	105
I - 3 - 2 - Lectures et Lecteurs publics : de l'espace privé à l'espace public ?	109
<i>Les lectures par des écrivains.</i>	111
<i>Les lectures par des comédiens.....</i>	113
<i>Lecteurs publics « professionnels » et Lecteurs amateurs.....</i>	115
<i>Les publics et leur accueil.....</i>	117

DEUXIÈME PARTIE.....	122
II - RAPPORTS D'ÉCHANGE, RAPPORTS DE POUVOIR DANS LES PRATIQUES DE LECTURES PUBLIQUES.....	123
II - 1 - Les lectures des poètes.....	125
II - 1 - 1 - Dire ses poèmes devant un public : une « moderne célébration »	126
<i>Les « célébrations » de poésie vues par les poètes</i>	<i>131</i>
II - 1 - 2 - Comment dire sa poésie ou la lecture auctoriale.....	136
<i>Critique des lectures données par les comédiens.</i>	<i>137</i>
<i>La diction de Jacques Roubaud</i>	<i>140</i>
II - 1 - 3 - Les lectures d'Olivier Cadiot : « une manière de bouger ».....	142
<i>Un je-ne-sais-quoi.....</i>	<i>150</i>
II - 2 - L'auteur en lecteur public : « la voix de l'autorité » ?.....	156
II - 2 - 1 - Dickens et Rousseau en Lecteurs publics.	159
II - 2 - 2 - Une lecture et un entretien-lecture donnés en public par deux écrivains contemporains.	163
<i>Une lecture dans un moulin : La fausse parole, par Gérard Macé.</i>	<i>164</i>
<i>Un entretien-lecture dans un théâtre : L'adivine de Marie NDiaye</i>	<i>168</i>
II - 2 - 3 - Du rapport au Lector au rapport à l'objet livre.	170
<i>Le rapport auteur-Lecteur / auditeur-spectateur : un rapport déséquilibré.....</i>	<i>171</i>
<i>Le rapport du lecteur commun à l'objet livre</i>	<i>179</i>
II - 3 - Des lectures de divertissement.....	185
II - 3 - 1 - Lectures publiques de florilèges.....	187
<i>Lectures dans la campagne girondine.</i>	<i>188</i>
<i>Les morceaux choisis de Livres en tête</i>	<i>192</i>
<i>Florilèges d'hier, florilèges d'aujourd'hui</i>	<i>194</i>
II - 3 - 2 - La loi du divertissement	198
<i>L'héritage de l'actio de Quintilien.....</i>	<i>198</i>
<i>Se distraire : un remède contre l'ennui ?.....</i>	<i>204</i>
II - 3 - 3 - Le spectacle de variétés ou le temps en miettes	207
<i>Une variété dispersante.....</i>	<i>209</i>
<i>Vitesse et aliénation</i>	<i>212</i>
II - 4 - Écouter et regarder lire.....	215
II - 4 - 1 - Regarder quelqu'un lire à voix haute en public	217
<i>Un contexte et des circonstances</i>	<i>218</i>
<i>Voir le support du texte lu.....</i>	<i>225</i>
II - 4 - 2 - Ecouter lire : l'audition, la voix, l'acte d'écouter	227
<i>L'emprise de la voix et la fascination pour les voix.....</i>	<i>231</i>
<i>L'acte d'écouter</i>	<i>235</i>
II - 4 - 3 - Regarder et écouter lire en même temps	238
<i>Des effets de disjonction.....</i>	<i>239</i>
<i>Des effets de conjonction</i>	<i>242</i>

TROISIÈME PARTIE.....	248
III - RAPPORTS D'ÉCHANGE, RAPPORTS D'ALTÉRITÉ.....	249
III - 1 - Dialectique de l'individuel et du collectif.....	251
III - 1 - 1 - Pratiques de lecture à haute voix dans des groupes ou cercles de lecteurs .	251
<i>Le Liseron, cercle de lecture à haute voix.</i>	<i>253</i>
<i>Le séminaire de Lire Lolita à Téhéran.....</i>	<i>257</i>
<i>Lire soi-même à voix haute pour d'autres.</i>	<i>260</i>
III - 1 - 2 - Récitations et lectures de survie.....	263
<i>Des récitations dans les camps d'extermination et de concentration.</i>	<i>265</i>
<i>Raconter sa lecture : les conférences de Joseph Czapski à ses co-détenus.</i>	<i>269</i>
III - 1 - 3 - Désirs et pratiques du partage / Impossibilités ou refus du partage.....	271
<i>Écouter-regarder lire : un savoir vivre ensemble.....</i>	<i>272</i>
<i>Refus du rapport, refus d'un dehors.</i>	<i>274</i>
<i>Notion de communauté ou d'être-en-commun</i>	<i>276</i>
III - 2 - L'expérience du rapport d'altérité.....	284
III - 2 - 1 - La rencontre avec l'autre Lecteur.....	284
<i>Notion de présence.....</i>	<i>285</i>
<i>Le rapport intériorité / extériorité.....</i>	<i>287</i>
III - 2 - 2 - Le visible, l'invisible et l'indicible.	292
<i>La lecture de l'autre : donnée de face ou de profil ?.....</i>	<i>292</i>
<i>L'invisible et l'indicible.</i>	<i>296</i>
<i>Regarder Shoah. Lire Shoah.....</i>	<i>299</i>
III - 2 - 3 - Les lectures publiques : expérience de relecture, expérience du temps.....	306
<i>Relectures : allers et retours entre lecture publique et lecture silencieuse.</i>	<i>307</i>
<i>Conceptions du temps, perceptions du temps</i>	<i>310</i>
<i>L'in-fini du temps.....</i>	<i>314</i>
CONCLUSION.....	323
BIBLIOGRAPHIE.....	335
LISTE DES LECTURES PUBLIQUES.....	348
INDEX.....	350

Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne. Aventures de lignes.
Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller ligne.
Points. Poudre de points. Une ligne rêve.
On n'avait jusque là jamais laissé rêver une ligne. Une ligne attend. Une ligne espère.
Une ligne repense un visage.

Henri Michaux

Le texte fut écrit dans la pensée d'une lecture à haute voix.
Voilà qui ne peut être recommandé ; mais il est fait cette suggestion,
que le lecteur accorde son oreille à ce qui pour lui décolle de la page :
car sans ce que l'oreille percevra
- des variations de tonalité et de rythme, ou dans la coupe ou dans le souffle de l'élan -
une bonne part de la signification lui échappera.

James Agee

INTRODUCTION

Les lectures publiques de textes littéraires ont fait l'objet d'un renouveau et d'une attention médiatique qu'on peut situer à partir des années 1980-1990. Ce retour de la voix haute dans l'espace public - donc sortie des lieux traditionnels de son éléction (lieux culturels, d'enseignement, ou cercles de lettrés) - a de façon soudaine fait irruption dans ma vie de lectrice solitaire. Cette découverte (faite au hasard d'une conversation entre amis) a été le point de départ d'un retour sur mes propres pratiques de lecture, appelant à m'interroger sur ces autres modes de rencontre avec les œuvres, et sur leur importance ; à m'interroger sur la signification de ce phénomène. Donc à entreprendre une recherche sur les lectures à haute voix et leur corollaire, écouter et regarder lire. Au départ j'ai hésité sur le périmètre de cette recherche : prendre en compte la coexistence des deux modes de lecture (lecture individuelle et silencieuse et lecture à haute voix publique) et leurs rapports ? Ou bien me pencher exclusivement sur les lectures publiques ? Cette deuxième option a été retenue car elle vise un mode de rencontre avec les textes peu étudié jusque-là, notamment du point de vue de la réception. Ma motivation s'est affermie après avoir assisté à quelques lectures : après avoir été déconcertée, et troublée, j'ai été saisie du désir de creuser cette voie et d'approfondir l'expérience. D'autant qu'il y avait là un terrain quasiment vierge que j'avais commencé à parcourir. J'étais déjà, et personnellement, embarquée et engagée.

Ce choix intervient dans un contexte où la pratique silencieuse est la règle, où les travaux existants sur l'objet lecture (à l'exclusion de son apprentissage) continuent de ne traiter que de lecture silencieuse. Et cela va de soi. Écrire sur la lecture (une activité solitaire) c'est encore se référer à la lecture muette et solitaire. De ce fait il est sans doute téméraire de s'intéresser aujourd'hui à la lecture à voix haute, publique, et de surcroît en décidant de se placer du côté des récepteurs. Jusqu'ici nous constatons en effet que l'attention portée aux lectures publiques s'est tournée essentiellement vers ceux qui donnent la lecture, les Lecteurs sonores¹ : leur prestation, leur discours, et le choix des textes lus. La catégorie des auditeurs-spectateurs a été très peu prise en compte. C'est précisément cette absence d'intérêt manifesté pour les réactions des publics qui a emporté ma décision ; car elle n'est pas sans rappeler le désintérêt qui a longtemps présidé aux travaux des chercheurs et des critiques pour la première lecture (silencieuse), ou la lecture des lecteurs communs ou lecteurs empiriques.

¹ La graphie Lecteur (avec majuscule) est choisie pour désigner celui qui lit à haute voix et le distinguer du lecteur silencieux.

Pour autant, les travaux des chercheurs, notamment sur l'acte de lecture et « le lecteur » - ne serait-ce que dans la période récente, au cours de la seconde moitié du siècle dernier - doivent être rappelés ; car ils décrivent et qualifient une pratique individuelle, le lien qu'un lecteur noue directement avec un texte muet. L'acte de lecture donc, obligatoire pour faire exister le livre ou toute sorte d'écrit : le geste silencieux du lecteur qui s'en empare donne immédiatement vie aux mots. En principe tout lecteur est souverain et fait sa propre lecture. En revanche une lecture publique installe une autre configuration, car la médiation du Lecteur - physique, visible et audible - vient s'interposer entre le texte et des auditeurs-spectateurs. Eux aussi font leur réception, mais elle est dirigée par celui qui fait la lecture à haute voix. C'est donc une situation complexe qu'il convient de questionner plus avant. Pour autant les deux modes de lecture et d'accès aux textes, lire soi-même en silence ou bien écouter et regarder lire, ne sont pas étrangers l'un à l'autre : ils s'abreuvent à la même source, c'est-à-dire la littérature (l'auditeur-spectateur est lui aussi, peu ou prou, un lecteur).

En raison de cette parenté, il est nécessaire - avant même de s'interroger sur ce qui se constitue et s'échange au cours d'une lecture publique entre les acteurs (un ou plusieurs Lecteurs et des écoutants), et du fait même de regarder-écouter lire au sein d'une assemblée -, d'évoquer brièvement les « théories » de la littérature et de la lecture. Nous pensons aux nombreux écrits publiés en France, principalement au cours des années 1960-1970 où la « théorie » a régné en maître, notamment sur les études littéraires. Elle a aussi essaimé, plus largement et plus librement, auprès d'autres lecteurs, hors champ universitaire et auprès d'autres disciplines (dont rend compte l'usage étendu du mot « texte » par exemple). Cet engouement pour la « théorie », qualifié de « feu de paille » par Antoine Compagnon, aura néanmoins réchauffé sinon éclairé deux décennies de critiques et d'universitaires, et d'étudiants, et laissé durablement son empreinte sur la lecture dite « littéraire ». Toutefois, dans le temps même où elles s'imposaient, ces théories ont contribué à exercer un autre regard sur la littérature : celui d'un contre-discours polémique et subversif, bienvenu, qui a combattu les idées reçues et les conventions de la critique traditionnelle (Brunetière, Lanson).

Ces théories se recommandent de plusieurs courants ou d'écoles bien connus : formalisme russe et marxisme, structuralisme et poststructuralisme, sémiotique, psychologie genevoise, herméneutique, psychanalyse etc. ; elles ont laissé dans leur sillage de nombreux manuels, toujours consultés, à l'usage des enseignants et des étudiants. La plupart s'attachent à démontrer que la lecture est inscrite dans le texte et que le lecteur ne ferait que se soumettre aux prescriptions qu'il contient. Elles définissent un lecteur abstrait, ou virtuel, une théorie du

lecteur sensée être un guide pour la lecture littéraire, qui pousse de côté le vrai lecteur, ou « lecteur réel ». Ainsi, Gérard Genette a donné naissance au narrataire (comme figure symétrique du narrateur), ou plus exactement à deux sortes de narrataires : le « narrataire intradiégétique » fait partie du monde du texte (il est un personnage ou le lecteur invoqué par le narrateur), tandis que le « narrataire extradiégétique » est le lecteur abstrait, postulé, auquel le texte est adressé.² Ce lecteur représente en fait le modèle de tous les lecteurs abstraits produits par les théories de la lecture : par exemple le « lecteur implicite » de Wolfgang Iser ou le « lecteur modèle » d'Umberto Eco. C'est-à-dire un lecteur idéal. De sorte que la méfiance à l'égard du lecteur charnel, ou lecteur empirique comme le désigne Compagnon (méfiance caractéristique du positivisme et du formalisme, comme de la *New Criticism* et du structuralisme, dit-il), conduit à faire du lecteur une simple « fonction du texte ».³ Mais il est bien clair pour nous que ces constats sévères sur les théories de la lecture des années 1960-1970 ne remettent pas en cause la nécessaire prise en compte (lors de nos lectures à nous), des savoirs propres à la littérature.

Ce sont les conceptions de la lecture, ou plus précisément l'application des théories de la lecture en milieu universitaire qui deviennent préoccupantes, quand elles ignorent ou négligent les pratiques des vrais lecteurs, en particulier lors d'une première lecture. En latin classique *legere* signifiait à la fois l'acte de lire et celui d'enseigner, d'expliquer. D'où, sans doute, l'usage du mot lecture dans les études littéraires : lire c'est toujours expliquer, commenter le texte ; d'où, encore aujourd'hui, l'épreuve de l'explication de texte (au concours du CAPES par exemple) qui obéit à des règles strictes et requiert un apprentissage. Mais en réalité, avant de procéder à l'étude du texte, les étudiants, les enseignants, les critiques font une première lecture, une lecture continuée de la rencontre avec un livre. Avant d'expliquer il y a le temps de l'acte de lire, le temps de la découverte, le temps de l'appropriation. Il concerne tous les lecteurs, les professionnels comme les amateurs de littérature. Dans les études littéraires il est rare que cette rencontre, individualisée, et sans doute parce qu'individualisée, fasse l'objet d'un intérêt sinon d'une attention. On remarque quelque chose de similaire pour les collégiens et lycéens quand ils ont au programme une œuvre intégrale qu'ils lisent dans une édition faite pour eux : le texte y est parfois interrompu à plusieurs reprises par des questions de compréhension, de type narratologique (l'exemple de *Dora Bruder* de Patrick Modiano). Or une lecture libre est décisive : comment inciter à la lecture individuelle, pour découvrir soi-

² Gérard Genette, *Discours du récit, essai de méthode*, 1972, 1983

³ Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, 1998

même le plaisir de lire, quand on est interrompu par des questions, quand une instance autoritaire vient s'interposer entre soi et le récit ? Quand toute première lecture (souvent la seule) est ainsi dirigée ?

Pourtant l'autonomie des œuvres a été remise en question, rendant ainsi nécessaire la prise en compte des effets qu'elles produisent et de l'accueil qu'elles reçoivent ; « l'esthétique de la réception » par exemple a cherché à relier réception et *praxis*. Les chercheurs de l'école de Constance, en s'attachant à décrire le processus par lequel le lecteur actualise et s'approprie le texte, en se préoccupant de la réception et de l'« horizon d'attente », ont voulu décrire la façon dont s'effectue la perception de toute œuvre. Dans *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss s'intéresse au contexte vécu de la lecture, c'est-à-dire à la dialectique intersubjective qui s'instaure entre un texte et la réceptivité d'un lecteur. Si la réception est bien guidée par le texte lui-même, (lequel évoque toujours pour le lecteur « l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel des textes antérieurs l'ont familiarisé »), cet horizon sera reproduit, ou modifié au cours de la lecture, car l'horizon propre du lecteur - c'est-à-dire son histoire et son présent, et sa bibliothèque personnelle -, participe de sa réception. Nous allons à la rencontre des textes du passé « avec les intérêts, la culture - bref l'horizon - qui sont les nôtres ». « Les textes n'ont pas été écrits pour les philologues. Ils sont d'abord goûtés, tout simplement. L'interprétation réflexive est une activité tard venue, et qui a tout à gagner si elle garde en mémoire l'expérience plus directe qui la précède ».⁴

Mais cette expérience directe est-elle vraiment prise en compte ? Et comment accéder à l'expérience même de lecteurs singuliers ? Les intentions et les préceptes s'avèrent en effet difficiles à concrétiser : en réalité Jauss, comme Starobinski dans sa préface, en parlant du lecteur, désignent eux aussi une sorte d'instance lectrice, un lecteur désincarné ; tandis que par lecteur « ordinaire » on désignerait des catégories de publics et de lecteurs. En lien avec les critiques qui lui ont été adressées, notamment sur le concept d'horizon d'attente (qualifié de fiction heuristique), Jauss imagine alors la possibilité d'approcher au plus près la réception du destinataire de l'œuvre en s'intéressant à des publics particuliers, c'est-à-dire aux « attentes spécifiques des groupes et des classes, et rapporté aussi aux intérêts et aux besoins de la situation historique et économique qui déterminent ces attentes ».⁵ Mais il est conscient des difficultés et limites d'une approche sociologique.

⁴ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, 1978, p.14

⁵ *Ibid*, p. 258

D'autre part, dans sa *Théorie de l'effet esthétique* Wolfgang Iser s'attache à décrire de façon extrêmement détaillée l'acte de lecture, le processus par lequel « le texte est vécu en étant lu » : l'interaction entre le texte et le lecteur. Processus par lequel le lecteur est impliqué sur un mode à la fois passif et actif, ses représentations étant sans arrêt transformées par le point de vue mobile auquel il est soumis selon une dynamique de la « rétention et de la protention » (formule empruntée à la phénoménologie husserlienne). La reconfiguration du texte par « le lecteur impliqué » s'effectue dans un processus continu de transformation de ses représentations : le plaisir métonymique du dévoilement s'accompagne d'anticipations, de surprises, d'effets rétroactifs, d'abandons etc. Je retiens en particulier dans cette construction la notion de « point de vue mobile du lecteur » et l'importance des « lieux d'indétermination du texte ». Mais cette théorisation, comme pour le narrataire, revient à faire du lecteur implicite un sujet obéissant qui endosse le rôle que lui présentent les instructions du texte. Tout se passe donc comme si la recherche théorique elle-même, dans ses postulats, ses orientations et ses affirmations, devait nécessairement aboutir, et automatiquement, à prescrire la conformation aux injonctions du texte.

C'est peut-être dans la littérature elle-même, et en particulier dans les écrits autobiographiques ou la correspondance des écrivains, et chez des historiens ou des philosophes, que l'expérience de lecture est approchée au plus près (Proust, Sartre, Gracq, Ricœur, Ginzburg...). D'où vient que souvent nous nous rencontrons avec eux ? Que nous les suivons bien plus volontiers que les écrits théoriques sur la lecture ? Parce que celui qui écrit en faisant état de sa réception dit quelque chose de son expérience. Et c'est précisément en raison de l'expérience - celle de la rencontre d'« un lecteur en chair et en os » avec un texte (selon l'expression de Ricœur) -, autrement dit, d'un lecteur qui pose ses questions au texte et fait ses réponses, que paradoxalement cette expérience peut avoir une portée générale. Parce qu'elle nous parle de nous, lecteurs. Et, plus sûrement, de moi, lectrice.

Bien avant les années 1960-1970, Proust et Sartre nous parlaient en tant que lecteurs de la lecture, parlaient à tous les amateurs de littérature, quel que fût leur statut dans la hiérarchie des lecteurs, du lecteur ordinaire au lecteur lettré. Les deux écrivains relient d'ailleurs la lecture et l'écriture. Proust, dans ses *Journées de lecture* conteste que la lecture soit comparable à une conversation (comme le maintient Ruskin) ; elle est bien accueil d'une autre pensée ou d'une étrangeté, mais reçue obligatoirement au sein de la solitude, et cela dès « les charmantes lectures de l'enfance ». La lecture stimule l'activité créatrice, fait naître l'empathie, éveille les désirs et l'imagination (« on aurait tant voulu que le livre continuât »). C'est dire qu'elle est la réponse

personnelle d'un lecteur libre, ouvert aux impulsions qui lui viennent du dehors : « l'incitatrice dont les clefs magiques nous ouvrent au fond de nous-mêmes la porte des demeures où nous n'aurions pas su pénétrer ». Plus tard, Proust le précise encore, « en réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même ».⁶

Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Jean-Paul Sartre rappelle que l'acte d'écrire implique nécessairement celui de lire comme son « corrélatif dialectique » et que ces deux opérations nécessitent « deux agents distincts » : « il n'y a d'art que pour autrui ». C'est le lecteur par conséquent qui donne vie à l'objet littéraire. En lisant, il crée un objet. C'est un des usages de sa liberté. « De là ce caractère de pure présentation qui paraît essentiel à l'œuvre d'art : le lecteur doit disposer d'un certain recul esthétique » ; afin qu'il puisse se donner librement, de toute sa personne, « avec ses passions, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs », pour qu'il lise en confiance et en sécurité, et en toute autonomie. En retour l'auteur fait appel à la « générosité » des lecteurs ; il doit y avoir de leur part, réciprocité, c'est-à-dire la reconnaissance de sa liberté d'auteur « qu'ils sollicitent à leur tour par un appel symétrique et inverse ». Et Sartre d'ajouter une phrase justement célébrée : « on n'écrit pas pour des esclaves ».⁷

Paul Ricœur précise quant à lui que « la phénoménologie de l'acte de lecture, pour donner toute son ampleur au thème de l'*interaction*, a besoin d'un lecteur en chair et en os, qui, en effectuant le rôle du lecteur préstructuré dans et par le texte, le *transforme* ».⁸ Dans cet esprit, et depuis les années 1990, la recherche littéraire et sur la lecture marque un tournant : on se préoccupe davantage des lecteurs et du lecteur singulier ; peut-être en raison d'une prise de distance avec les théories, ou en lien avec une certaine désaffection de la lecture chez les jeunes. On note cependant qu'il est encore d'usage d'accoler un adjectif au mot lecteur : au lecteur implicite ou modèle a succédé le lecteur empirique ou ordinaire, ou encore le « lecteur débonnaire ». Ce qui montre bien la difficulté à parler de la lecture et sans doute l'impossibilité de théoriser le pur acte de lecture. De son côté Roland Barthes dit ne pas avoir de « doctrine » sur la lecture : s'il devait y avoir une « Science de la lecture », écrit-il, cela supposerait de concevoir, « contradiction dans les termes - une Science de l'Inépuisement, du Déplacement infini ».⁹ Tandis que Compagnon évoque le problème insoluble que posent les lecteurs

⁶ Marcel Proust, *Journées de lecture*, 1971, p. 180 ; *Le Temps retrouvé*, 1989, p. 489

⁷ Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », in *Situation II*, 1948, pp. 89-114,

⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit III*, 1985, p. 311

⁹ Roland Barthes, « Sur la lecture », 1976

empiriques qui ne se soumettent pas aux instructions du texte : « comment rendre compte de leurs transgressions ? À l'horizon, plane une interrogation redoutable : la lecture réelle peut-elle constituer un objet théorique ? ». Les mots mêmes de « lecture réelle » et de « lecteur réel » ne supposent-ils pas justement la lecture irréaliste et le lecteur irréaliste des constructions théoriques ? La théorie est donc bien « une école d'ironie » : « celle du doute hyperbolique face à tout discours sur la littérature ». ¹⁰

Des recherches universitaires contemporaines s'intéressent davantage à de vrais lecteurs qu'à l'hypothétique lecteur idéal, donc au thème de l'interaction et de l'expression d'une subjectivité dans l'acte individuel de lecture. Elles ont donné lieu à de nombreuses publications collectives (consécutives à des séminaires ou colloques) autour de cette question. Citons à titre indicatif, *Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique*¹¹ ; *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*¹²; *Lecteurs de fiction*¹³ ; *L'émotion, puissance de la littérature*.¹⁴ On y aborde la question des engagements ou implications de lecteurs, des émotions et de l'indicible, des multiples processus actifs d'identification, et de l'intérêt de dire ses lectures etc. (et cela n'a rien à voir avec la lecture dite narcotique). D'autres recherches ont été menées, par exemple sur le Bovarysme, dont rend compte le n°9 de *Fabula-LHT, Après le Bovarysme* (2012). C'est aussi l'époque des biographies de lecteurs ; celle de Pierre Dumayet raconte non seulement ses propres lectures mais témoigne aussi de son émission de télévision « Lire c'est vivre », où quelques lecteurs « ordinaires » acceptent de faire part de leur lecture d'un livre qui leur a été adressé, en soulignant les phrases qui leur plaisaient ou leur déplaisaient, avant d'être interviewés pour l'émission (il y a eu *Madame Bovary, L'Assommoir, Le Rouge et le Noir, Un cœur simple* etc.)¹⁵ Sans doute, en effet, est-il plus fécond de partir de l'expérience des lecteurs.

C'est d'ailleurs dans l'entre-deux siècles - période ouverte aux pluralités et aux singularités des pratiques de lecteurs silencieux -, que des lectures publiques diversifiées sont proposées à un large public. Aux lectures à haute voix, traditionnelles, des poètes, viennent s'ajouter dorénavant des lectures de textes narratifs, des fragments de romans ou de récits, délivrées par des comédiens. Les écrivains eux-mêmes, des romanciers, lisent de plus en plus

¹⁰ *Ibid.*, *Le démon de la théorie*, p.180 et 22

¹¹ *Modernités 26*, (textes réunis par Isabelle Poulain, Gêrôme Roger), Presses universitaires de Bordeaux, 2007

¹² Annie Rouxel, Gêrard Langlade (direction) Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

¹³ Chantal Lapeyre (direction), revue *Champs du signe*, Toulouse, 2009

¹⁴ *Modernités 34*, (textes réunis par Alexandre Gefen, Emmanuel Bouju), PUB, 2012

¹⁵ Pierre Dumayet, *Autobiographie d'un lecteur*, 2000

des extraits de leur dernier livre en public (certains l'enregistrent intégralement pour une publication sonore). Autrement dit on coupe plus ou moins, avec autorité, dans des textes qui perdent ainsi un peu de leur autonomie, de leur autorité propre. C'est dire combien l'objet le plus symbolique de la lecture silencieuse, le lieu même d'une pratique solitaire de la lecture, c'est-à-dire le roman, se trouve métamorphosé par la voix haute, donnée sur scène et en public. Et cela dans le même temps où des chercheurs s'interrogent précisément sur la visibilité des écrivains vivants, et plus largement sur la visibilité de la littérature, son incarnation. Il y est question de formes variées ou inédites de l'apparition de l'écrivain dans l'espace public (engagements, entretiens, tables rondes, ateliers d'écriture, blogs, spectacles, performances etc.), autant d'interventions qui se situent à l'écart de l'œuvre, ou à ses côtés, ou bien la métamorphosent et lui confèrent une autre vie.¹⁶

Cette sortie et exposition de l'écrivain hors de la page, nécessairement médiatisée, ne rentre pas dans le périmètre de notre objet. S'il existe une certaine porosité entre performance et lecture publique (surtout perceptible dans l'usage même du mot « performance ») nous posons ici que notre objet n'englobe pas les performances proprement dites. C'est-à-dire au sens de représentation ou d'exécution impliquant une mise en scène de l'écrivain : mouvements corporels, gestes ; et aussi une part d'improvisation, de jeu ou de création *in situ*, incluant par exemple des arts plastiques. Le texte n'en forme pas le centre, il est même le plus souvent absent. Il est d'ailleurs intéressant de noter la concomitance de nouvelles thématiques de recherche - concernant la lecture de lecteurs ordinaires, ou le rapport entre les arts, ou encore de nouvelles formes d'exposition de la littérature -, et du renouveau des lectures publiques auxquelles nous nous intéressons.

Celles-ci donnent le plus souvent de la visibilité au support du texte, c'est-à-dire le livre (ou des feuillets) dans lequel lit le Lecteur devant un public qui en est généralement dépourvu. Notre question est bien de savoir ce qui se passe de ce côté-là, du côté des récepteurs. On est troublé par exemple quand Jauss, parlant de l'œuvre littéraire et de sa réception par le public désigne « le lecteur, l'auditeur, le spectateur » (dans sa préface, Jean Starobinski parle lui aussi de lecteur et d'auditeur - désignant sans doute celui qui écoute lire). Mais cette distinction des publics n'est ni explicitée, ni reprise par la suite, il n'est toujours question que du lecteur.

¹⁶ Nous pensons au séminaire « Visibilité, invisibilité de la littérature » du Cerilac à Paris Diderot ; au cycle « Émotions littéraires : observatoire des pratiques contemporaines » de l'université de Rouen, notamment au projet de colloque « Lire par la voix d'un autre. Lecture publique et émotion littéraire ». Et au n°160 de la Revue *Littérature* 2010/4 : *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*.

L'auditeur et le spectateur seraient-ils donc des catégories susceptibles d'être appréhendées de la même façon que le lecteur silencieux ? Nous ne le pensons pas : d'une part le public d'une lecture est en même temps auditeur et spectateur (sa réception mobilise au moins deux sens) ; ensuite il serait hasardeux de postuler que la réception de l'auditeur-spectateur des lectures publiques constitue le pendant ou la réplique de la lecture individuelle du lecteur silencieux. Et il ne s'agit pas non plus d'opposer ici lecture individuelle et réception d'une lecture à haute voix, mais peut-être de les considérer séparément ou côte à côte, et dans leurs rapports.

Alors que nous disposons de nombreux récits ou d'essais sur l'expérience de lecture silencieuse, nous avons très peu d'éléments sur celle d'auditeurs-spectateurs contemporains. La question de l'accès à des réceptions individuelles se pose donc. On peut sans doute faire l'hypothèse qu'elles sont moins guidées que les lectures explicatives des lecteurs abstraits de la théorie : en comparaison l'auditeur-spectateur serait moins contraint. Est-ce bien le cas ? Et comment y avoir accès, comment en parler ? C'est-à-dire autrement que par le rendu d'études quantitatives ; ou par la simple captation de propos pris sur le vif à la sortie du public ; et par l'observation de l'attitude et des réactions du public. Et comment accéder à autre chose que les seules affirmations des organisateurs ou des Lecteurs eux-mêmes ? Leurs discours constituent en effet la principale matière de ce dont nous disposons, en particulier ceux des Lecteurs (comédiens, Lecteurs professionnels et écrivains). Une rhétorique indispensable, au service de la promotion d'offres de lectures publiques.

Ainsi, les mêmes constats et les mêmes difficultés à faire parler des « lecteurs ordinaires » de leur lecture (ils n'arrivent pas « à verbaliser » commentait Jauss), se retrouvent à propos de la réception des auditeurs-spectateurs.¹⁷ Il nous faut donc inventer un dispositif d'étude adapté qui permette d'accéder à des expériences individuelles de réception de lectures reçues au milieu des autres.

*

Mon point de départ a été la collecte, au plus près de ce qui est ou a été reçu par des individus en position d'auditeurs-spectateurs : je désigne par là, à la fois de vraies personnes et des personnages de fictions. Et la voie que j'emprunte pour y parvenir s'écarte des pratiques d'enquête par questionnaire ou entretiens, s'écarte par conséquent de tout positivisme, de toute

¹⁷ Cependant la démarche de la sociologue Martine Burgos, qui a distribué un questionnaire à des assistants à l'issue de lectures publiques, et récolté et analysé leurs réponses, nous a été précieuse (nous y reviendrons).

visée ou prétention à l'objectivisme. Elle nous mène d'abord à des récits qu'on trouve dans la littérature, de personnages ou de témoins qui réagissent à une lecture à haute voix donnée en public ; aux traces écrites qui en rendent compte dans des romans, des autobiographies, des correspondances, dans des ouvrages d'historiens ou encore dans des films. C'est un matériau tout prêt et précieux ; soit que l'auditeur-spectateur qui s'exprime manifeste en direct ses réactions à ce qu'il voit et entend dans le fil même de la lecture qui se donne, soit qu'il narre sa réception en différé dans un livre ou pour des amis. Ces récits fictifs, ou bien de témoignage, s'inscrivent donc dans des contextes très divers selon le genre et la forme et la datation de l'œuvre considérée. Mais c'est un matériau « de seconde main » comme disent les anthropologues : je n'ai pas moi-même reçu les lectures de vive voix, ces récits ou scènes décrites me sont rapportés, je les ai lus silencieusement dans un livre ou tout autre document.

De ce fait il n'était pas envisageable de me satisfaire de ces seules sources, c'est-à-dire d'avoir une perception essentiellement livresque d'une situation d'oralité : la lecture vivante, la lecture à haute voix donnée en public. Et puisque l'accès à la réception du public constitue le point aveugle de l'objet lecture publique, il fut très vite évident que je devais m'impliquer en assistant à des lectures et tenter de rendre compte de mes propres réceptions. J'ai donc regardé et écouté lire en public, seule façon d'en avoir l'expérience et de questionner une situation, somme toute, étrange. Comme la lecture silencieuse, la réception d'une lecture publique - à travers la description qu'on en fait et le mouvement réflexif qui la prolonge - traduit un processus d'individuation. J'ai donc écrit des récits de mes réceptions de lectures sonores. Ce faisant, j'ai produit mes propres matériaux, puis je les ai questionnés.

Si la lecture (silencieuse) est un acte complexe, bien que nous ne nous en rendions plus compte, l'acte de regarder-écouter lire quelqu'un en public l'est tout autant, mais différemment. Outre la présence d'une médiation entre soi et le texte (un autre lecteur) et le caractère d'immédiateté et de fugacité de ce qui nous parvient, il y a dans ces modes de rencontre avec les textes littéraires beaucoup de choses qui nous échappent dans le moment même du face-à-face - et je ne parle pas de notre impuissance devant le flux continu de mots apparaissant/disparaissant -, je désigne par là le caractère opaque de ce qui nous arrive. C'est pourquoi, face à ce qui se dérobe ou résiste, à ce qui fait problème et ne peut être appréhendé par des pratiques traditionnelles et normées, j'ai opté pour une approche qui prend en compte des « singularités ». Je m'inspire en particulier de *Penser par cas*, ouvrage collectif dirigé par

Jean-Claude Passeron et Jacques Revel qui propose des études de cas formés à partir de singularités, et ce dans différents domaines.¹⁸

La pensée par cas est une remise en question, relativement récente dans les sciences humaines et sociales, des méthodes expérimentales, des principes de causalité et de la preuve ; donc une manière de ré-examiner des certitudes et de proposer « une révolution épistémique souterraine ». Elle suppose en effet un déplacement, une ouverture à de l'inconnu face à des situations singulières et locales, et donc à un questionnement qui conduit à de nouveaux éclairages, à des formes d'interprétation et d'argumentation nouvelles ; autrement dit à des rapprochements théoriques inédits et interdisciplinaires. C'est dire combien l'identification d'un cas, par observation d'une ou de plusieurs situations singulières et imprévues, implique une désappropriation de la posture mentale habituelle : il faut qu'il y ait suspension des réflexes ou raisonnements acquis, et du jugement, pour qu'un nouveau regard puisse s'exercer sur ce qui fait obstacle. Cette manière de penser et son cheminement empirique, descriptif et interprétatif, emprunte à deux histoires distinctes : celle des casuistiques morales, religieuses et juridiques, et celle de la méthode clinique. Toutes deux sont présentes dans des recherches contemporaines portant sur différents domaines (casuistique moderne et conférences de consensus, casuistique et bioéthique, histoire de l'art, étude de cas psychologique et psychanalytique).¹⁹

Un cas est généralement repéré comme ce qui survient et fait problème : il pose en tant que tel des questions. Les trois caractéristiques qui conduisent à le définir, c'est-à-dire à le qualifier en tant que cas (avec des variantes et des degrés selon les objets considérés) nous intéressent tout particulièrement ici. En premier lieu la découverte de la singularité d'un « état de choses », ou d'une discordance par rapport à des situations plus courantes, appelle systématiquement sa description ou sa mise en récit. Le recours au récit est présent en effet dans toutes les casuistiques, et bien sûr dans les méthodes cliniques (les cas décrits par Freud). Il s'applique dorénavant à d'autres situations, à d'autres contextes (Pour Passeron et Revel « la dimension imprescriptible du récit attire l'attention sur la parenté profonde existant entre méthode clinique et méthode historique, qui signale à son tour une parenté entre la méthode du

¹⁸ Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (direction), *Penser par cas*, 2005.

¹⁹ cf. Les études figurant dans *Penser par cas* en rendent compte (notamment les textes de Yan Thomas, de Francis Zimmerman, de Jacqueline Carroy, de Jean-Philippe Antoine)

sociologue et celle de l'historien »).²⁰ Plus précisément, un cas est toujours, et à la fois, le produit d'une histoire et une construction. Le récit décrit une situation, en repère les traits distinctifs, les éléments hétérogènes ou fragmentaires, les rassemble ou les organise ; il suppose au préalable une observation minutieuse, ou bien une auto-observation. Mais ce faisant, il opère obligatoirement une sélection dans les données disponibles, il les réorganise et parfois « en style les éléments ». L'écriture d'un cas est donc une construction qui rend compte de cheminements, rend compte d'une histoire ; et « il est secondaire que cette histoire soit "réelle" ou qu'elle relève de la fiction ». Autrement dit, « la narration ne reproduit pas une "histoire vraie" : elle la produit ».²¹ De ce fait, l'antinomie entre histoire et fiction se dissout. Ceci nous retient tout particulièrement.

Le deuxième trait qui qualifie le cas est la prise en compte de la nature et de la variété des contextes d'observation - la pensée par cas est une science des contextes. Le récit comprend donc la description fine des singularités locales qui s'offrent à l'examen : les lieux et leurs entours, la situation des personnes impliquées et la prise en compte des circonstances dans lesquelles le narrateur a conduit son investigation. Le récit doit reconstituer l'histoire du cas et la raconter comme un processus : non seulement rendre compte des étapes, mais aussi des obstacles et des tâtonnements, des retours sur les pratiques, et de l'analyse des difficultés. Car l'analyse à rebours des observations ou auto-observations effectuées (incluant des détails, des micro-événements, des surprises etc.), non seulement stimule la pensée réflexive, mais contribue puissamment à éclairer le déroulement même de production du cas, et cela au profit de l'auteur du récit comme à ceux qui le liront. Le récit décrit donc tout un cheminement. De ce fait, le cas est aussi le produit d'une expérience temporelle. C'est le troisième trait - lequel découle des deux premiers - qui le qualifie. La durée de l'étude ou de l'observation et la durée de l'écriture forment deux temporalités distinctes qui peuvent s'étirer séparément dans le temps, avant de se conjoindre : comme en témoignent deux articles de *Penser par cas*, l'un relevant de l'histoire de l'art, l'autre de la psychologie et de la psychanalyse.

Cette approche convient bien aux particularités de ma recherche, à son objet, à son tracé et à son allure. Comme j'avais très tôt entrepris d'écrire mes impressions au retour d'une lecture publique, *Penser par cas* m'a offert la possibilité de mieux formaliser ma démarche. J'y retrouve en particulier le recours à la narration, la prise en compte des contextes et des

²⁰ *Ibid.*, Introduction de Jean-Claude Passeron et Jacques Revel, « Penser par cas. Raisonner à partir de singularités », pp 9-44.

²¹ *Ibid.*, p. 24-25

circonstances ainsi que la dimension temporelle. Si l'on veut approcher pour la qualifier ce que peut être aujourd'hui la réception d'une lecture publique, il n'y a pas d'autres moyens que de l'éprouver soi-même : d'en faire l'expérience et de la relater. C'est donc une prise de risque, totalement assumée - se situant dans un tout autre contexte, pour d'autres finalités et à une échelle bien modeste -, d'une pratique somme toute comparable aux expériences d'auto-observation ou d'auto-examen qui ont annoncé et ponctué le début des approches cliniques. À titre d'exemples je retiens surtout deux études de cas, celle de Jacqueline Carroy qui traite de psychologie et de psychanalyse, et celle de Jean-Philippe Antoine sur l'histoire de l'art, à partir des *Vies* de Vasari.

La première se rapporte en partie à Alfred Maury, un savant érudit du XIX^e siècle qui, sans être médecin, fréquente les aliénistes, ausculte ses rêves et son sommeil et en fait le récit. Durant trois décennies, il s'observe et se fait observer, puis compare sa méthode qu'il qualifie d'« expérimentale » avec celle d'un médecin, créant ainsi une sorte de clinique privée dont il est le seul patient. Son livre *Le sommeil et les rêves* a été un succès durable (apprécié notamment par Taine, Bergson, Freud et Proust) ; il est devenu un répertoire de cas.²² Nous connaissons mieux ceux de Freud (lequel a aussi pratiqué l'auto-observation) : son récit du cas Dora, qui lui permet de découvrir, *a posteriori*, les notions de transfert et de contre-transfert, se poursuit bien au-delà de la psychothérapie (pensons aussi, plus près de nous, à « l'auto-analyse » de Didier Anzieu). À l'instar des autres récits de Freud (dans *Cinq psychanalyses*), le cas Dora est une histoire racontée, une sorte de « roman à clefs » dans lequel il y a une intrigue qui s'inscrit dans une temporalité et touche à la fois le patient et le thérapeute. C'est presque, et plus que, de la littérature.

La deuxième étude est celle de Jean-Philippe Antoine sur les *Vies* de Giorgio Vasari.²³ J'y vois également, mais rapportées à mon échelle, des similitudes avec ma manière de procéder et la confirmation qu'un cas ne se rapporte jamais à une seule source. Antoine rappelle que Vasari vise avant tout la formation du jugement en art et non pas la création de listes ou nomenclatures, pas plus que la production d'une synthèse des nombreuses histoires de vies d'artistes existantes. Il démontre que l'histoire de l'art « est un tissage de cas, qui part de multiplicités à définir, autant qu'à ordonner ». La grande variété qui caractérise les récits de ces

²² *Ibid*, Jacqueline Carroy, « l'étude de cas psychologiques et psychanalytiques (XIX^e- début du XX^e siècle), pp. 201-228

²³ *Ibid*, Jean-Philippe Antoine, « Les *Vies* de Vasari, l'histoire de l'art et la "science sans nom" des cas », pp. 171-199.

Vies d'artistes (en termes de composition, taille, matériaux biographiques, anecdotes), même si on y repère des régularités, des airs de famille, ne donne jamais lieu à un examen reposant sur l'application d'un cadre explicatif, ou d'une grille préexistante. Il lui semble plus pertinent de les considérer comme séries de cas examinés et « comparés à partir de leurs différences ». Il y aurait donc dans l'étude de ces cas deux mouvements successifs : le premier appréhende et définit le cas à partir d'une « ressemblance homogène avec d'autres objets », et le second comme ce qui diffère de ces éléments homogènes, par la nouveauté d'une invention, ou d'une *manière* par exemple. Antoine propose ainsi « deux acceptions du mot cas : l'une, homogène, référée à la ressemblance ; l'autre, hétérogène, référée à la différence ».²⁴

De même que ces deux cas décrits et analysés dans *Penser par cas*, les situations que j'explore sont souvent singulières. Je dispose d'un nombre conséquent de sources : réceptions de lectures publiques empruntées à la littérature, ou bien personnellement éprouvées en public et reconstituées. Chacune de celles-ci, regardée et écoutée en public, fait l'objet d'une auto-observation et d'un écrit descriptif, suivis d'une « auto-analyse » ; et chacune présente des aspects différents - un lieu et son décor, la présence d'un Lecteur (parfois plusieurs), un ou plusieurs textes, des participants anonymes, une durée etc. Mais le sentiment d'étrangeté, appelant questions et comparaisons, ne se signale pas vraiment dans les premiers temps de fréquentation des lectures publiques ; des singularités se révèlent et s'imposent par addition de situations diverses et relativement hétérogènes. Donc au fur et à mesure de ce qui nous parvient des lieux, du texte lu, du Lecteur et des publics au cours des lectures. Ce sont d'abord des impressions, fugitives ou persistantes, plaisantes ou bien désagréables, et des réactions retenues - ici éprouvées et enregistrées par une néophyte -, que seules des interrogations *a posteriori*, la mise en récit et la réflexivité, réussissent à éclairer. Il y a donc quelque chose de commun avec les cas sus-évoqués ; un premier stade qui procède d'une pratique d'écoute et d'observation et se prolonge par l'évocation et un premier examen d'une réception. Il faut vivre cette plongée au cœur de chaque lecture publique, au milieu des autres et face à l'inconnu que représente le Lecteur - et cela dans des circonstances presque toujours singulières - pour prétendre tenir, sinon un discours construit, du moins un témoignage argumenté sur la réception de lectures publiques.

Comme pour la lecture silencieuse ou la réception des œuvres d'art, et si l'on veut parler d'expérience, on ne peut invoquer ici une instance purement abstraite nommée « le lecteur » ou

²⁴ *Ibid.*, p. 198

« le récepteur », ou « le spectateur ». C'est toujours une personne (auteur, comédien) qui fait la lecture à voix haute à d'autres personnes rassemblées par hasard, pour la circonstance, et composant ce qu'on appelle « le public ». Et comme les récits de réception figurant dans des œuvres narratives (romans, récits, autobiographies) ou critiques, l'accueil d'une lecture publique - même s'il n'est pas exprimé - est toujours le fait d'un individu précis, vivant ou fictif ; c'est une réception individualisée. Ce qui n'exclut pas la possibilité de mouvements collectifs, visibles et audibles, d'approbation, voire d'adhésion ; ou de prise de distance, voire de rejet.

La complexité provient du triptyque que forment ensemble un texte, un Lecteur, et un public : chaque auditeur-spectateur reçoit la lecture sonore du Lecteur au milieu d'autres auditeurs-spectateurs. Il y a donc dans cette situation des éléments factuels et extérieurs et des contraintes qu'il n'y a pas dans le face-à-face de la lecture individuelle libre ; qu'il n'y aurait pas non plus en écoutant une lecture à voix haute faite par un proche dans l'intimité du chez soi (où on peut interrompre, demander un retour en arrière, réagir, échanger avec le Lecteur etc.). La composante publique, réunie dans des circonstances et un contexte particuliers, contribue donc, comme les deux autres, à la qualification du cas ou des singularités de telle ou telle lecture. En assistant à des lectures on acquiert peu à peu des réflexes qui mobilisent et immobilisent en même temps toutes nos facultés perceptives. Écouter et regarder lire est une pratique qui aiguise nos sens, leur insuffle plus d'intensité, parfois même les exacerbe : ce sont eux qui nous dirigent et nous rendent réceptifs. C'est d'ailleurs en écrivant puis en interrogeant mes récits, et en les prolongeant, que j'ai vraiment pris conscience, et de façon aiguë, que la réception engageait également nos deux sens, l'ouïe et la vue : l'œil autant que l'oreille (ce dont ne rendent absolument pas compte les mots auditeur et auditoire pour désigner le public des lectures).

Après avoir produit un certain nombre de récits portant sur des lectures hétérogènes, après les avoir réunis, puis comparés, on voit alors apparaître des récurrences. Ce sont des motifs sonores ou visuels, qui ont été saisis et isolés, et retiennent l'attention - des éléments du décor, un geste, une intonation, un mouvement, une posture, des réactions du public -, donc des composants de la lecture qui interrogent, affectent positivement ou négativement la réception, favorisent l'écoute ou au contraire la suspendent. Il faut donc disposer d'une pluralité de cas, tels mes récits de lecture, pour être en mesure d'établir ensuite des comparaisons, repérer des similitudes, des répétitions (sans chercher à les quantifier et à établir des pourcentages). Mais aussi pour isoler des différences et les reconnaître comme éléments distinctifs qui

n'appartiennent qu'à un seul ou à plusieurs. Faire apparaître des singularités. En déroulant ici mes histoires de réception, j'emprunte également des chemins qui conduisent vers d'autres singularités, d'autres formes de raisonnement et d'autres façons de sentir. Certaines de ces histoires me conduisent à des corpus théoriques qui les éclairent et parfois leur donnent un sens qui déborde les singularités repérées. Mais il n'est pas dans mes intentions de chercher à établir des généralités à partir d'une pluralité de cas. Le mouvement même de ma thèse ne m'y conduit pas ; il tend plutôt à dégager des lignes de force, ou du moins le tracé de constellations fragiles et mouvantes, mais résistantes, dans la formation de réceptions individuées. Et peut-être l'ébauche d'un noyau de savoirs empiriques ou produits de l'expérience ; chaque savoir particulier et différencié conduisant d'ailleurs à d'autres interrogations, à d'autres recommencements.

*

Les matériaux produits ou collectés - mes propres récits de réception et les scènes de lecture à haute voix empruntées à la littérature - me conduisent à interroger plus précisément les rapports qui se créent entre les différents acteurs au cours de lectures, ou de récitations, données devant un public. Mais ils sont rarement perceptibles et conscients, de la part des assistants et peut-être du Lecteur, au cours même de la lecture. Ils me conduisent à emprunter des chemins parallèles au champ de la littérature, à faire des détours conceptuels du côté des sciences humaines. Mes sources, littéraires ou mes propres récits, appellent des interprétations ou explications que des œuvres de philosophes, d'historiens ou d'anthropologues et de sociologues, ou encore de spécialistes des arts plastiques, aident à situer et à éclaircir. L'appel à d'autres disciplines est devenu une sorte de réflexe, un geste qui va de soi, d'autant plus nécessaire ici du fait que je traite, certes de la conduite d'une pratique individuelle, et de réceptions individuelles, mais qui ont la caractéristique d'être menées et éprouvées dans l'espace commun partagé avec un Lecteur et d'autres auditeurs-spectateurs. Un espace qui, à chaque lecture, fait advenir une assemblée de circonstance où chacun risque de s'exposer à de la dé-familiarisation, à de l'étrangeté, à du différent. Il y a donc un certain nombre d'éléments qui interfèrent (pas seulement le texte lu et la diction du Lecteur) : c'est un espace à trois et même quatre dimensions.

Historiquement la littérature, l'histoire et la philosophie étaient réunies dans les Belles Lettres ; elles se retrouvent à nouveau, surtout depuis la fin du siècle dernier, et se croisent et dialoguent entre elles. En dépit, ou en raison même des débats que ces échanges ont suscités et

alimentés (et alimentent encore), on constate qu'il y a effectivement de la porosité dans les usages en cours : de nouvelles circulations se hasardent, s'inventent et s'exercent, voire des interpénétrations de disciplines ; selon des modalités diverses de formes, d'emprunts réciproques, ou d'hybridations et de renversements de perspectives. Nous trouvons donc auprès de représentants de différentes disciplines des ressources qui nous motivent et stimulent notre esprit lorsque nous revenons sur le terrain littéraire.

Auprès de Carlo Ginzburg notamment, je trouve des indications et des réflexions qui éclairent ma démarche : lorsqu'il raconte son propre cheminement dans la durée d'une recherche qui le conduit à se reconnaître dans la micro-histoire (à propos de la genèse et de l'écriture du *Fromage et les vers*). Je retiens surtout de ses écrits l'intérêt de travailler à une échelle réduite, sur des cas, voire des détails. Et aussi cette affirmation que non seulement la prise en compte de tous les éléments du contexte, mais aussi les obstacles rencontrés, les hypothèses, les hésitations, les lacunes et les doutes, doivent faire obligatoirement partie du récit. Ginzburg nous rappelle enfin que « la réalité est fondamentalement discontinue et hétérogène. C'est pourquoi aucune conclusion obtenue à un certain niveau ne saurait être transférée automatiquement à un niveau plus général ». J'approuve, et je souligne « transférée automatiquement ».²⁵

Ces allers et retours entre science et littérature viennent compléter et prolonger les enseignements de la pensée par singularités. Ils accompagnent et même imprègnent, sans que j'en aie toujours conscience, le trajet d'une recherche et d'une écriture tâtonnantes (ses impasses et ses éclairs, ses ratés et ses reprises etc.). Car une fois décrits, tous mes récits de réception restent ouverts : ils pourraient être prolongés (certains d'ailleurs sont relativement brefs). Autrement dit il n'y a pas, dans ce cheminement, de véritable étanchéité entre le produit d'une auto-observation (la narration d'une réception) et le travail d'interprétation qui le prolonge et conduit - après des détours -, à identifier et qualifier les rapports qui s'établissent au cours de lectures publiques (rapports dont les effets se font entendre, parfois longtemps après, dans le for intérieur d'un auditeur-spectateur). J'ai donc tenté, et accepté, une façon souple et même vagabonde de m'inspirer de la méthode des cas et des apports des sciences humaines. En cours de route, il nous faut souvent reconnaître qu'il n'y a pas de donné et que tout, ou presque, est à construire. La construction se fait alors de façon empirique, en amassant les petits cailloux disposés sur notre chemin. Elle s'effectue d'une lecture publique à l'autre

²⁵ Carlo Ginzburg, *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, 2010

quand nous nous approprions des objets autour de nous, à partir desquels quelque chose d'aussi immatériel et imprévisible qu'une réception individuelle (ou pourquoi pas, collective) pourrait émerger. Quelque chose dont nous n'avons pas la maîtrise s'élabore et se construit à partir d'objets hétérogènes - parfois des micro-objets, des détails ou de simples signaux, le plus souvent fugaces, un geste, des murmures ; à côté d'autres objets plus stables ou permanents, tels les lieux, mais qu'il faut aussi déchiffrer et habiter. Ce sont ces objets que par la suite nous prenons en main.

Le donné essentiel, ici, c'est la littérature. Sa permanence. La littérature constitue bien le noyau initial et central à partir duquel tout découle. C'est-à-dire les choix de textes littéraires ayant fait l'objet de lectures à haute voix et la transcription de l'accueil qui leur a été fait, ou dont j'ai été moi-même la réceptrice. D'un côté, une série de récits de lecture et de réceptions sélectionnés dans des œuvres ; de l'autre un échantillon de lectures publiques contemporaines auxquelles j'ai assisté, choisies en fonction du programme, du ou des texte(s) annoncé(s), mais aussi en fonction d'une occasion ou d'une opportunité. Elles n'ont pas fait l'objet *a priori* d'une catégorisation des publics, ou des lieux, ou de genres littéraires particuliers. En revanche, j'ai dès le début, c'est-à-dire à partir de 2012, restreint le périmètre de ces lectures à deux zones géographiques : Paris, et le département de Gironde, plus précisément Bordeaux et ses alentours, ainsi que de petites localités rurales. Ce choix rend compte d'une diversité des lieux, des contextes et des œuvres lues, et d'une diversité des publics, notamment à la campagne, au cours des périodes estivales ; des occasions qu'il fallait saisir, en fonction d'informations locales. Tandis que d'autres lectures, données par l'auteur lui-même, ou bien par des comédiens, ont été retenues en raison de l'intérêt que je porte à l'œuvre annoncée. Il y a donc eu des choix arrêtés à l'avance, et programmés dès publication d'une annonce de lecture (parfois circonscrite à un circuit d'information spécialisé, tels des sites littéraires et universitaires, ou encore les sites des éditeurs), et des décisions prises sur le vif d'une actualité de proximité.

Les lectures dont il va être question font partie d'un corpus d'œuvres qui commence à l'antiquité grecque et romaine et s'étend jusqu'à la période contemporaine. Ainsi, je m'interroge dans un prologue, ou première partie, sur le « retour » actuel de la lecture à voix haute au regard de l'histoire de la lecture en Occident. Je me réfère donc aux travaux d'historiens de la lecture, et aussi à des sources diverses, littéraires et critiques, de même qu'à des documents et témoignages plus contemporains. Mais je n'entreprends pas de faire la synthèse d'une longue histoire qui nous conduit jusqu'à notre présent ; je m'emploie au

contraire à en isoler des moments, puis à en détacher des scènes de lectures à voix haute situées dans des contextes toujours très marqués, pour les faire parler et les commenter. Trois époques sont prises en compte dans ce prologue. Outre les deux périodes, grecques et romaines (le temps des premières pratiques de lecture et de la naissance du lecteur, le temps des premiers codex et de la lecture dans les sphères éduquées, y compris la lecture silencieuse), j'ai choisi de m'arrêter sur deux autres phases importantes de l'histoire de la lecture. Celle qui va du XVI^e à la deuxième moitié du XVIII^e siècle (le temps de l'Inquisition et des censures ; celui du développement de l'imprimerie, du succès des littératures picaresques et romanesques ; le temps d'une coexistence de la lecture à haute voix et de la lecture silencieuse, concomitante à une sacralisation de la voix haute). Puis celle qui la prolonge et s'étend du XIX^e siècle jusqu'à nos jours (le temps des progrès de l'alphabétisation, puis de l'usage généralisé de la lecture silencieuse, le temps des bibliothèques publiques et de la démocratisation du livre, puis du renouveau de la voix haute et de l'accès illimité à internet).

Les deux autres parties de ma thèse se réfèrent soit à un corpus de lectures publiques provenant de la littérature du XVIII^e au XXI^e siècle inclus ; soit au corpus de lectures auxquelles j'ai assisté, incluant aussi bien des textes d'auteurs du passé que d'auteurs contemporains. La deuxième partie s'articule autour des rapports d'échange et de pouvoir : ceux qui se constituent ou s'éprouvent pendant et après les lectures. Ils sont diversement introduits puis éclairés, selon les cas, à partir des récits proprement dits puis des interprétations qui les prolongent, le plus souvent à partir d'incursions dans d'autres disciplines. La troisième partie consacrée aux rapports d'échange et d'altérité, est traitée de façon semblable.

Pour autant, si ma thèse établit bien la réalité d'une démarche qui explore effectivement les thèmes annoncés (les lectures publiques examinées du point de vue de leur réception et sous l'angle de rapports), et s'attache à suivre la méthode qui vient d'être exposée, elle ne se plie pas, tout comme les modèles invoqués, à un cadre rigide. Les singularités repérées appellent au contraire de la souplesse, de la distance et des relances, un rythme à inventer. Et de l'imagination. C'est donc un écrit qui inclut des glissements et des associations, des ruptures, des tours et des détours, et même des retours, que sollicite et exige en quelque sorte mon objet lui-même ; je pense en particulier à sa porosité avec le théâtre ou le cinéma, avec d'autres formes d'oralité, et bien sûr, avec la lecture silencieuse.

On l'aura compris, notre objet est un objet qui se dérobe, difficile à circonscrire et à appréhender : la réception d'une lecture publique est rarement refermée sur elle-même, elle

reste ouverte et questionneuse, indéfiniment. Comme le sont d'ailleurs les tentatives de « dire sa lecture » silencieuse, qui conduisent souvent à des apories. En ce sens, le cheminement même de ma thèse, qui se laisse souvent guider par l'écriture, par des processus associatifs, traduit davantage des savoirs de l'expérience que des découvertes généralisables. Mais j'ai la conviction que ces savoirs peuvent être dits et transmis, et re-questionnés, précisément à partir de cas, à partir de ce qui les différencie. ²⁶

²⁶ N. B. J'ai adopté deux codes graphiques, le premier, le « Lecteur » (avec majuscule) désigne celui qui lit à voix haute. Le deuxième s'applique à mes propres « récits de réception » : ils ont le même style que l'ensemble du texte, mais sont placés en retrait et encadrés par des guillemets.

PREMIÈRE PARTIE

PROLOGUE

I - PROLOGUE : LE RETOUR DE LA VOIX HAUTE AU REGARD DE L'HISTOIRE DE LA LECTURE.

Lire à voix haute. Lire à voix basse. Lire en silence. C'est le chemin que l'enfant emprunte en apprenant à lire. C'est ainsi que chemine, lentement, l'histoire de la lecture en Occident, depuis l'antiquité grecque et romaine où la lecture vocale fait quasiment partie des premiers écrits (les inscriptions découvertes sur des stèles funéraires par exemple). Et la lecture à haute voix restera longtemps la pratique la plus courante, ce bien après l'invention de la lecture silencieuse, dont les premiers témoignages indirects dans le théâtre grec remontent au ^v^e siècle avant J.C. Cette nouvelle pratique est adoptée peu à peu par des lecteurs dans des sociétés à vocation essentiellement orale - où la parole circule directement de bouche à oreille - et coexiste avec la lecture à haute voix. Elle se développe chez les élites dans la Grèce classique puis dans la Rome impériale où, grâce aux progrès de l'alphabétisation puis au passage du *volumen* au codex, la lecture de textes narratifs, la littérature de divertissement, se répand dans les classes aisées. « Lire un livre avec l'œil » accompagne la naissance d'une sphère privée et d'un nouveau lectorat (les « parvenus », les femmes), des lecteurs qui lisent pour le plaisir : c'est à eux que s'adressent Pétrone, Ovide ou Apulée. Puis, chez les chrétiens, la découverte de l'intimité avec le texte, « le texte nu », favorise l'approfondissement des *Ecritures* et la méditation : Augustin découvre la lecture silencieuse en observant Ambroise : « ses yeux parcouraient les pages et son intelligence en scrutait le sens, mais sa voix et sa langue se reposaient ».²⁷ Et, bien que contrôlée, et même réprimée à certaines époques par les autorités religieuses ou l'État (pendant le Haut Moyen-âge et la Contre-Réforme entre autres), la lecture silencieuse - grâce à la découverte de l'imprimerie et à l'alphabétisation, associées à l'évolution des supports du texte et aux publications en langue vulgaire ; grâce aussi aux transformations politiques, sociales et culturelles (Les Lumières) ; et au développement du marché de l'édition (l'importance du « livre de poche » en France) -, s'impose peu à peu comme le mode de lecture le plus couramment pratiqué.

Nous ne prétendons pas parcourir dans sa chronologie cette longue histoire mais plutôt marquer un temps d'arrêt sur les pratiques qui se constituent et s'installent au cours de certaines périodes. Je fais l'hypothèse qu'elles constituent des repères pour une mise en parallèle avec des pratiques actuelles susceptibles, peut-être, de se multiplier. Je postule donc que faire retour

²⁷ Saint Augustin, *Les confessions* (Livre VI, 3), traduction de Trabucco J., Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

sur des pratiques anciennes de lecture peut éclairer notre présent. Plus précisément des pratiques qui se donnent à voir - qui s'ébauchent, se propagent et parfois s'imposent et se pérennisent - au cours de trois grandes périodes : d'abord l'antiquité grecque et romaine incluant les premiers siècles du christianisme ; puis la période classique suivie de celle qui, à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, conduit au « triomphe » de la lecture silencieuse ; enfin une approche de la période contemporaine qui va des dernières décennies du XX^e siècle au début du nôtre, et s'appuiera sur des sources plus récentes, voire sur de l'actualité. C'est donc une approche très partielle - laissant de côté des pans entiers d'une histoire passionnante qui a fait l'objet de nombreuses recherches et publications - au cours de laquelle j'emprunte principalement aux travaux des historiens, et aux philosophes et écrivains, des connaissances et des cas. Sans ces rappels, qui pourront paraître ici et là du « déjà connu », les pratiques actuelles en grande évolution, sembleraient parfois plus difficilement explicables.

Au regard de cette histoire quel sens faut-il donner aujourd'hui à la résurgence de la lecture à haute voix et tout particulièrement aux lectures publiques de textes littéraires ? Quel sens donner aux lectures enregistrées accessibles sur les nombreux outils mobiles qui permettent d'écouter lire en tous lieux ? Sur la scène littéraire où évoluaient jusqu'ici trois acteurs - l'auteur, l'éditeur et le lecteur -, s'introduit alors, face au Lecteur sonore, un quatrième personnage, sorte d'avatar du lecteur : l'écouteur ou l'auditeur-spectateur. Cet écouteur ou auditeur-spectateur réussit-il à faire cohabiter en lui un lecteur silencieux, comme ce fut longtemps le cas au cours de l'histoire ? On se demandera si l'on peut encore « lire avec l'oreille », aujourd'hui, en France, quand nos apprentissages reposent essentiellement sur de l'écrit et que notre rapport à la littérature est livresque et silencieux. Qu'est-ce donc « écouter lire » ? Par ailleurs s'il y a eu très tôt dans l'histoire littéraire des lectures données en public par les écrivains c'est à nouveau le cas aujourd'hui. Qu'est-ce qui se passe, du point de vue des auditeurs-spectateurs, eux-mêmes lecteurs, quand l'auteur est le Lecteur sonore ?

I - 1 - De la lecture à haute voix à la lecture silencieuse dans l'Antiquité

Les premières lectures résonnent dans un monde où la parole vive règne en maître et où l'écriture est très rudimentaire. Les premiers textes littéraires qui nous ont été transmis sont des transcriptions d'une littérature orale. Ils composent notre héritage (la Bible hébraïque, les grands mythes, les épopées d'Homère, les tragédies grecques, notamment). Certains de ces récits, d'abord transmis oralement - la littérature dite « profane » (pour la distinguer des *Ecritures* des religions monothéistes, juive et chrétienne) -, sont néanmoins tout imprégnés de sentiment religieux, et de manifestations religieuses (les cultes rendus aux dieux : les invocations, les louanges, les sacrifices). Avant d'être transcrits les récits d'Homère ont été longtemps chantés par l'aède devant des personnes qui écoutaient, et ils circulaient ainsi « de bouche à oreille ».

I - 1 - 1 - La Grèce archaïque et classique

L'apparition de l'écriture en Grèce ancienne (autour du VIII^e siècle avant J-C.) implique qu'il y ait en regard une capacité de lecture, et introduit par là un premier bouleversement dans un système de communication reposant uniquement sur la mémoire, sur l'oralité. Alors que dans la transmission du récit oral l'aède réunit en lui l'auteur et le chanteur - il n'y a en présence que deux acteurs, un chanteur (ou un diseur) et des assistants -, les premiers écrits connus imposent un nouvel acteur : le Lecteur. Il y a donc, de fait, et pour la première fois, séparation entre celui qui écrit, le scripteur, et celui qui déchiffre l'écrit, le Lecteur : ils sont « absents » l'un à l'autre. L'intervention de cette troisième personne dessine les contours d'une figure triangulaire encore présente aujourd'hui dans des lectures publiques - l'auteur (souvent ailleurs), le Lecteur sonore et le public. Mais la place et le rôle attribués à ce Lecteur dans l'Antiquité feront longtemps l'objet d'un rapport de pouvoir.

La naissance du Lecteur. Son rôle

Les premières « lectures » s'appliquent au déchiffrement d'inscriptions figurant sur des monuments funéraires, ou votifs, ou sur des amphores ; elles mettent en présence un scripteur (absent), un Lecteur et un ou des auditeurs. En effet pour celui qui la contemple l'inscription reste impénétrable, elle est muette : il lui faut donc une voix qui fasse entendre les *grammata* pour qu'elle lui « parle ». Si le scripteur est absent la présence de l'écrit est bien là, précisément, pour faire résonner son nom, le re-nom d'un absent. Car dans une société essentiellement orale,

la nomination revêt une signification particulièrement importante : recueillie dans l'oreille de ceux qui la reçoivent, et conservée, elle garantit en quelque sorte la vérité d'une existence, d'une histoire singulière, et la certitude que le nom se perpétuera en passant de bouche à oreille. Nous avons des exemples de cet attachement aux noms propres dans l'*Illiade*, par exemple au chant II, avec la présentation de l'armée grecque - de tous ceux qui ont répondu à l'appel d'Agamemnon, fils d'Atrée - suivie de la nomination de leurs chefs.²⁸ La gloire des héros est donc une gloire sonore : les récits d'Homère, longtemps transmis oralement, chantés, ont par la suite été lus à voix haute, ou récités, après leur transcription.

Jesper Svenbro s'est intéressé tout particulièrement à cette question de la résonance des noms propres.²⁹ L'inscription du nom gravé dans la pierre existe pour proclamer la renommée ou *kléos* de celui à qui l'objet est dédié car, lue à haute voix, elle lui assure l'immortalité. Il ne suffit donc pas qu'il y ait une épitaphe inscrite, il faut encore qu'elle résonne pour être entendue, reconnue. Il y a deux moyens de garantir la notoriété du nom : la génération (la transmission à ses descendants) et l'inscription. Aussi les premières inscriptions découvertes, aux VII^e et VI^e siècles, sont-elles formulées le plus souvent à la première personne ; elles sont donc « ego-centriques » précise Svenbro, car elles assument « l'ego de l'énonciation : il s'agit des objets dits "parlants" ». Mais pour parler, et donc être entendus, ces objets doivent être déchiffrés, c'est-à-dire lus à haute voix : le scripteur absent, mais présent au moment de l'acte d'énonciation, a prévu cette mise en son de son écriture : car « elle est destinée à l'oreille ». Le nombre même des inscriptions ego-centriques a d'ailleurs incité le chercheur à s'interroger plus avant sur l'utilisation de la première personne : il s'ensuit en effet, et nécessairement, que tout Lecteur qui déchiffre l'inscription, et la fait entendre, doit prononcer un « moi » ou un « je », à l'exemple du monument funéraire de *Phrasikleia* : « Moi, *sêma* de *Phrasikleia*, m'appellerai toujours fille, *kourè*, ayant reçu ce nom de la part des dieux en lieu de noces ».³⁰

Or, en ces premiers temps de l'écriture et de la lecture d'objets gravés en *scriptio continua*, la fonction du Lecteur ne correspond en rien à ce que nous connaissons. Le Lecteur n'est alors qu'un instrument mis au service de l'écriture : ce qui se fait entendre n'est pas sa

²⁸ Homère, *Illiade*, 580-600. On trouve aussi dans la *Bible* de nombreuses énumérations de lignées ou de tribus. Exemples : la nomination de la lignée de Jacob lors de l'entrée en Egypte, *Genèse*, XLVI, 1-27 ; le recensement des tribus d'Israël, *Nombres*, I, 1-46. Aujourd'hui encore (de nouveau) l'inscription du nom des morts gravée sur un mémorial, non seulement les sauve de l'oubli, mais les installe dans une forme d'héroïsme : la récitation des noms des mémoriaux juifs.

²⁹ Jesper Svenbro, *Phrasikleia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988

³⁰ *Ibid.*, p. 23 (*Phrasi-kleia* signifie « celle-qui-veille-au kléos » : elle restera toujours la fille de son père dont elle garde le renom.)

voix mais la voix du scripteur, son renom. Celui qui lit à haute voix l'épithète de *Phrasikleia* n'endosse en aucun cas ce « Moi » car c'est le scripteur qui parle par sa bouche. Cela signifie que « la lecture ancienne prend la forme spécifique d'un exercice de pouvoir sur la voix du Lecteur. La voix doit se soumettre à la trace écrite. Elle est l'enjeu d'un affrontement, par écriture interposée, entre scripteur et Lecteur ».³¹ Le Lecteur archaïque ne possède en effet qu'une *tekhné*, il n'est que « l'instrument vocal d'une écriture ». Il nous faut donc tenter d'imaginer ce monde-là où la parole vive a une très grande valeur : la parole de celui qui parle, ou qui prononce un discours, non seulement lui appartient mais il peut aussi se porter secours à lui-même.³² Le recours à l'écriture y introduit donc un bouleversement dans l'usage de la langue, et l'écrit ego-centrique en particulier est doté d'un pouvoir exorbitant : il est définitif, il est immuable. Pour cette raison le Lecteur qui le lit ne peut être un homme libre (c'est-à-dire un citoyen, sur lequel ne doit s'exercer aucune contrainte), il est au contraire soumis à une certaine violence. « En fait, la première violence se trouve déjà dans cet usage : le Lecteur qui prononce l'inscription écrite à la première personne se retrouve avec un *ego* qui n'est pas le sien dans la bouche ».³³ Il est donc méprisé, parce qu'asservi, sa voix étant totalement dépourvue d'identité et d'intériorité :

« Être lu, c'est exercer une emprise sur l'appareil vocal d'autrui, c'est exercer un pouvoir sur le corps du lecteur, même à distance, à grande distance, dans l'espace et dans le temps. [...] Le lecteur est en quelque sorte télécommandé par le scripteur, son souffle est programmé lorsqu'il fait résonner les *grammata* muets. Il fait bouger son appareil vocal conformément au programme de l'autre. Il est le serviteur de l'écrit de la même façon que les magistrats sont "les esclaves de la loi" chez Platon. »³⁴

La tâche de lire est donc naturellement confiée à des esclaves dont la fonction est précisément de se soumettre. D'ailleurs le rapport scripteur-Lecteur a été souvent comparé à celui des deux partenaires de la relation pédérastique, décrite en termes de domination et de soumission. Jesper Svenbro donne l'exemple d'une inscription dorienne sur un vase, en Sicile (au début du v^e siècle), qui serait une des premières définitions connues de la représentation qu'on se faisait de l'acte de lecture : « Celui qui écrit ces mots enculera, *pugixei*, celui qui en fait la lecture ».³⁵ Ce type d'inscription est apparu très tôt et s'est très vite répandu, c'est même devenu un *topos*. L'écriture a donc été utilisée pour insulter le Lecteur qui découvre parfois, en

³¹ *Ibid.*, p. 56

³² Cette formule revient souvent dans les dialogues de Platon

³³ *Ibid.*, p. 117

³⁴ *Ibid.*, p.157-158

³⁵ Jesper Svenbro, « la Grèce archaïque et classique. L'invention de la lecture silencieuse », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil, « Points. Histoire », 2001, p. 62.

lisant lentement et à haute voix, « la nature de sa propre activité ». Rappelons que les relations sexuelles entre individus de même sexe étaient communes dans la société grecque et gréco-romaine. Mais la relation entre l'éraсте et l'éromène, s'agissant en particulier d'un adulte avec un jeune garçon - relation considérée comme tout à fait naturelle et valorisée -, installe de fait un rapport de pouvoir : l'éraсте est le maître, au sens où il exerce une contrainte, où il a autorité sur le corps de l'éromène. Cette relation déséquilibrée mais communément admise comme pratique des plaisirs, a fait l'objet d'une attention particulière et de préoccupations morales, en particulier « le rapport aux garçons ». Préoccupations que questionne Michel Foucault dans *L'usage des plaisirs*.

Le philosophe cherche « à savoir comment et pourquoi cette pratique a donné lieu à problématisation morale singulièrement complexe ».³⁶ Car le souci concernant « l'honneur » des garçons n'était pas seulement celui de philosophes soucieux de leur éducation mais de l'ensemble de la société. Non seulement il était bien clair que le garçon était libre d'accepter, ou de refuser les avances qui lui étaient faites, mais il y avait tout un rituel de « cour », qui se déroulait publiquement, que « les deux partenaires [devaient] observer pour donner à leurs relations une forme “ belle,” esthétiquement et moralement valable ».³⁷ Tout au long de cette relation, l'aîné, « qui est censé jouer le rôle socialement, moralement et sexuellement actif », doit se préoccuper de l'éducation du plus jeune - transmissions de savoirs, conseils et appuis divers - et veiller à ce que leur rapport charnel ne compromette pas son futur statut de citoyen ; puis, au moment du passage à l'âge adulte sa virilité ne doit pas être mise en doute (il est très important que le garçon ne puisse être soupçonné de passivité et de complaisance, autrement dit d'être un « objet de plaisir » pour les autres). C'est pourquoi l'évolution de la relation pédérastique en amitié est souhaitée, d'autant que cette conversion se fait tout naturellement si « dans l'ardeur de l'amour déjà, la *philia*, l'amitié, commence à se développer : *philia*, c'est-à-dire la ressemblance du caractère et de la forme de vie, le partage des pensées et de l'existence, la bienveillance mutuelle ».³⁸ C'est dire qu'il est exclu que l'un de ces garçons - destiné à devenir citoyen - puisse endosser le rôle d'un Lecteur tel que décrit par Svenbro.

Dans Platon, en particulier dans le *Phèdre* et *Le Banquet*, nous assistons non seulement à des débats philosophiques très animés sur l'amour et l'amitié, mais aussi à l'apparition d'une

³⁶ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1984, p.213.

³⁷ *Ibid.*, p.217

³⁸ *Ibid.*, p. 222

autre figure du Lecteur, bien plus valorisée. Prenons l'exemple de la rencontre de Phèdre et de Socrate à propos du discours de Lysias. La scène est particulièrement intéressante, d'une part en raison du sujet qui traite justement de l'amour, de la relation entre l'éraсте et l'éromène, d'autre part en raison du cadre bucolique dans lequel elle se déroule et du climat de l'échange : plaisir et respect mutuels, jeu de questions - réponses. Il y a beaucoup de charme dans cette rencontre, la façon dont ils devisent tous les deux en cheminant, les raffinements offerts par l'endroit où ils s'arrêtent, particulièrement goûtés par Socrate - le gattilier en fleurs, la fraîcheur de l'eau qui coule « il suffit de mon pied pour me l'attester ! », le « bon air » et la douceur de l'herbe - ; tout les invite à prendre leurs aises : « je trouve bon, pour ma part, de m'étendre tout de mon long ! À toi de prendre la position que tu jugeras la plus commode pour pouvoir lire, et quand tu l'auras trouvée, fais ta lecture ». ³⁹ Ce souci de leur bien-être nous indique que Socrate, qui a cédé facilement à la proposition de Phèdre, s'assure des bonnes conditions, physiques et esthétiques, d'un échange sur un sujet qui risque de les tenir un bon moment. On note également que Phèdre va bien *lire* le discours à haute voix - il détient le *biblion* de Lysias - et non le réciter ou l'exposer (il n'y est pas prêt).

À cette époque le principal support de l'écrit - nous avons quitté les « objets parlants » - c'est le papyrus. Le *biblion* de Lysias n'est pas une tablette mais probablement un rouleau de papyrus dont Phèdre s'est emparé : « ce qu'en ta main gauche tu peux bien tenir là, sous ton manteau ... je gage en effet que c'est le discours lui-même ! » lui dit Socrate. ⁴⁰ Donc un objet transportable et fait précisément pour être lu. Nous sommes à un moment où la capacité à lire s'est accrue, y compris dans « les couches inférieures de la société urbaine », où « le livre destiné à la lecture » se distingue nettement du « livre destiné seulement à la fixation et à la conservation du texte » (vocation première de l'écriture en Grèce ancienne) :

« Cette transition s'observe dans l'iconographie des vases attiques de la période, où l'on voit des livres utilisés à l'école, et donc à des fins éducatives à un certain niveau, ou encore des scènes de lecture proprement dite, où les lecteurs sont d'abord des hommes, et très vite ensuite des femmes. Ces lecteurs ne sont pas solitaires, ils apparaissent en général dans des scènes de réception ou de conversation, signe que la lecture était surtout entendue comme pratique de la vie en société (ou dans le cadre d'une association) ». ⁴¹

Dans le *Phèdre* nous avons également une scène de lecture mais qui se passe entre deux amis : l'un est le Lecteur, l'autre l'auditeur ; et c'est une situation étonnante à plus d'un titre.

³⁹ Platon, *Phèdre*, texte établi et traduit par Léon Robin, Paris, Les belles Lettres, 1970, 230 d, e.

⁴⁰ *Ibid.*, 228.d

⁴¹ Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, Direction et introduction », *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Éditions du Seuil, 2001, p. 14.

En premier lieu nous constatons que l'objet du dialogue, le discours de Lysias, a lieu en l'absence de son auteur : il n'est donc pas là pour se défendre face aux critiques de Socrate, et Phèdre, on s'en aperçoit très vite, n'est pas en mesure de lui porter secours : c'est inhabituel dans le dialogisme platonicien. Mais Socrate, d'abord séduit par l'enthousiasme de son ami et par sa sincérité (son « premier contre-discours ironique »), déplace ensuite le sujet de la rhétorique à la philosophie, à l'éloge de la dialectique et à l'amour du vrai : alors Phèdre réagit comme l'élève devant son Maître. En second lieu il nous faut considérer la réaction de Socrate à la lecture de Phèdre, quand celui-ci l'interroge : « comment trouves-tu ce discours, Socrate ? N'est-ce pas, à tous les égards, une merveille d'éloquence, et spécialement pour le vocabulaire ? » :

« Disons mieux, cela tient du divin, mon camarade, au point que j'en suis tout étourdi ! Et cette impression, c'est à toi, Phèdre, que je la dois : j'avais les yeux sur toi et, pendant ta lecture, tu me semblais tout illuminé par ce discours, et, vois-tu, dans la conviction de ces sortes de choses tu t'entends mieux que moi, je me mettais à ta suite et, m'y étant mis, je suis avec toi entré dans la bacchanale, oui avec toi, tête divine ! »⁴²

Les propos de Socrate disent le plaisir ressenti, non pas à l'écoute du texte proprement dit, mais à l'écoute de la voix lectrice, de la conviction et même du feu avec lequel Phèdre a lu (on le sait passionné d'art oratoire). Il nous semble que Socrate, malgré l'ironie qui pointe sous ses propos, a été réellement sous le charme du Lecteur, comme ensorcelé par sa présence physique, entraîné effectivement dans le délire par une « tête divine », sensible à son rayonnement et à toute sa personne. On a ici la réaction spontanée d'un « auditeur spectateur » à la suite d'une lecture à haute voix, privée et improvisée, qui s'exclame, dit ses impressions sur la prestation du Lecteur tout en se moquant de lui-même. Ce faisant Platon nous fait faire un bond en avant dans l'histoire de la lecture puisque nous quittons (momentanément) la figure méprisée du Lecteur esclave, simple instrument, pour un Lecteur bien plus valorisé qui se trouve sur un pied d'égalité avec l'auditeur et converse avec lui. On ajoutera à ces deux remarques un troisième élément, également présent dans le dialogue de Platon : l'objet livre. Un objet au sujet duquel Socrate plaisante Phèdre car il le tient sous son manteau, tout contre son corps. Donc un rapport au livre comme objet privé, et même intime, voire un objet érotisé source de plaisir, qu'on aime toucher, caresser et manier etc. Il y a donc dans cette scène de

⁴² *Ibid*, 234 d.

lecture, trois constituants présents à l'époque hellénistique, qui disent un état de pratiques autour de l'écrit et nous donnent l'illusion d'être étonnamment proches.

Avènement de la lecture silencieuse

Avec Platon nous sommes déjà dans un monde où l'écriture est devenue plus familière, où des discours s'écrivent (tel celui de Lysias) et se présentent sous forme de rouleau, ils peuvent donc « rouler » de-ci de-là, c'est-à-dire être mis en circulation pour être lus. L'habitude d'écrire semble en effet se développer, par exemple dans l'Académie, avec en parallèle la naissance de pratiques de lecture silencieuse.

Les premiers signes de lecture silencieuse en Grèce ont été identifiés d'abord dans le théâtre. Jesper Svenbro donne des exemples indirects d'une telle pratique au V^e siècle chez Euripide et Aristophane. Dans *Hippolyte* d'Euripide, on voit Thésée s'emparer de la « tablette d'écriture » tombée de la main de Phèdre morte : « Il rompt le sceau. Le chœur intervient pour chanter son inquiétude, jusqu'à ce qu'il soit interrompu par Thésée : Hélas ! Au malheur quel malheur vient s'ajouter, intolérable, indicible ! Infortuné que je suis ! ». ⁴³ Puis, à la demande du chœur il lui révèle la teneur de ce qu'il vient de lire. Autrement dit Thésée ne leur lit pas l'écrit à voix haute : il l'a lu en silence, pour lui-même, pendant que le chœur chantait, et ensuite seulement il lui résume sa signification. Il y a donc une capacité à lire en silence. Certes il s'agit-là d'un texte court. Mais on peut supposer qu'« à partir du moment où les livres commencent à être diffusés » - la littérature de « divertissement » ou de voyage et « les textes philosophiques qui circulaient dans le milieu de l'Académie » - on trouve aussi des pratiques de lecture silencieuse. C'est-à-dire la naissance d'« une voix lectrice tout intériorisée et donc adressée seulement à soi-même » (d'autres exemples, tel *Les grenouilles* d'Aristophane en témoignent). ⁴⁴ Et il est probable que « la fréquentation d'une grande quantité de textes » a nécessité l'adoption de la lecture silencieuse, parce que plus rapide, comme l'indique Svenbro : « Un Hérodote a vraisemblablement dû abandonner la lecture à haute voix au cours de son travail d'historien » :

« Ce n'est qu'avec cette invention singulière que la représentation écrite devient une représentation « pure », sans besoin de supplément vocal. Désormais, l'œil « voit » le son. [...] L'écrit se sépare de la voix, dans le sens qu'il n'a plus besoin d'elle pour devenir intelligible, « reconnaissable ». Désormais,

⁴³ *Ibid.*, « La Grèce archaïque et classique », p. 68-69, (Euripide, *Hippolyte*, 874-875). Svenbro se réfère à un article de Bernard Knox « Silent Reading in Antiquity », *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 1968, p. 421-435.

⁴⁴ *Ibid.*, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, « introduction », Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, p. 17

l'œil à lui seul assurera la reconnaissance » du sens. Désormais, pas de moment opaque précédant - et retardant - la « reconnaissance » mais, au contraire, identification immédiate du sens par l'œil. »⁴⁵

Les usages de cette nouvelle technique de lecture sont repérables dans les « nuances différentes » qu'apportent les verbes signifiant l'acte de lire (du moins au cours de cette première période). Les verbes « *nemein* et ses composés, *ananemein*, *epinemein*, signifient lire au sens de “distribuer” le contenu de l'écrit, ce qui implique une lecture orale », utilisés aussi pour désigner la récitation ; le verbe *anagnoskein* indique plutôt une lecture de « reconnaissance » ou de « déchiffrement » (susceptible d'être nuancée à l'aide d'adverbes indiquant une plus ou moins grande facilité). Tandis que *dierchomai* et *diexeimi* se réfèrent à un texte « traversé du début à la fin, avec la plus grande attention et donc en profondeur ». ⁴⁶ Il y a donc eu en Grèce coexistence de pratiques très différentes de la rencontre ou de l'appropriation de l'écrit : elles vont de la simple écoute (pour les analphabètes) à une lecture silencieuse et approfondie pour soi-même.

Le recours à la lecture silencieuse suppose une intériorisation de la voix lectrice, c'est-à-dire que le lecteur sait « lire dans sa tête ». C'est la grande différence avec la lecture sonore, et c'est le moment où l'écrit devient véritablement « auto-nome ». La mise à distance du scripteur avec ses propres écrits - lors du passage de l'oral à l'écrit, puis de la circulation de ses livres -, s'accompagne donc de la naissance d'un autre lecteur, un lecteur silencieux, anonyme et renouvelable, qui saura perpétuer l'œuvre et peut-être célébrer le *kleos* posthume de l'auteur. Ainsi, pour la poétesse Sappho qui a d'abord chanté ses poèmes, le passage à l'écriture opère de fait une séparation d'avec ses écrits ; séparation qui fait dire à Svenbro qu'« écrire ce serait donc faire preuve de sa mortalité ». Les poèmes de Sappho vivront sans elle, auront une autre vie (peut-être immortelle) grâce à la longue file de lecteurs qui sauront, à travers les âges, réveiller les lettres mortes couchées sur le papyrus, puis sur le papier, lisant peut-être ses poèmes dans leur tête avant de les dire à haute voix.

Le passage de l'oralité à l'écriture puis le passage de la lecture à haute voix à la lecture silencieuse - deux mouvements qui se déploient dans un temps long - s'accompagnent de la production et de la diffusion de toutes sortes d'écrits (et la naissance de bibliothèques), ils entraînent des usages et des pratiques de lecture diversifiés. Mais ceux qui pratiquent la lecture

⁴⁵ *Ibid.*, *Phrasikleia*, p.185-186

⁴⁶ *Ibid.*, Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, p. 16. Les auteurs ainsi que Jesper Svenbro se réfèrent entre autres à l'article de Pierre Chantraine : « Les verbes grecs signifiant lire ».

silencieuse resteront longtemps une minorité, probablement inconnue du plus grand nombre ; ils apparaissent d'ailleurs comme une aberration dans une société qui valorise autant l'oralité. Il nous faut en effet relier le silence de la lecture à quelque chose qui s'apparente à des paroles intérieures, à ce dont Socrate est coutumier.

« Ce que maintes fois, en maint endroit, vous m'avez entendu dire : à savoir qu'il m'arrive un je ne sais quoi de divin et de démonique [...] c'est une voix qui se fait entendre de moi, et qui, chaque fois que cela arrive, me détourne de ce qu'éventuellement je suis sur le point de faire, mais qui jamais ne me pousse à l'action ».⁴⁷

Le « démon de Socrate » est cette voix intérieure, divine, qui dialogue avec l'âme. C'est la voix de la conscience : elle vient le troubler après la lecture du discours de Lysias et après son « contre-discours » (imposé en quelque sorte par Phèdre) ; la voix qui lui fait dire que ces deux discours sont « épouvantables » car « ils ne disent rien de sain ni de vrai ». Mais pour ses contemporains la voix est toujours extérieure, sonore, et l'idée d'une voix intérieure est quelque chose de tout à fait stupéfiant, d'autant que « la voix du *nomos* est toujours sans doute une voix extérieure, non pas une voix intériorisée et individuelle ».⁴⁸

Les premiers signes de lecture silencieuse au V^e siècle sont apparus « comme un fait contre nature » : comment peut-on entendre une voix en silence ? Comment la lecture silencieuse est-elle possible ? Un autre exemple du théâtre grec, les *Cavaliers* d'Aristophane, montre en effet que cela n'est même pas imaginable. Lorsque Démosthène se fait remettre un oracle par Nicias (« apporte-le-moi pour que je le lise »), il se plonge aussitôt dans sa lecture ; mais il est interrompu très vite, et à plusieurs reprises, par Nicias qui veut savoir ce que dit l'oracle ; à un moment Démosthène répond tout en continuant à lire « “remplis-moi une autre coupe” », à quoi Nicias rétorque « dit-il vraiment “remplis-moi une autre coupe” ? », et ça continue ainsi jusqu'à ce que Démosthène lui fasse le résumé de l'oracle. Deux choses ressortent : il est évident que Démosthène lit en silence, et que sa voix intérieure est assez autonome pour résister aux intrusions de Nicias ; et il est tout aussi évident que Nicias qui ne connaît que la lecture sonore, ne peut avoir idée d'une telle pratique, silencieuse, de la lecture. C'est une pratique non seulement peu répandue mais dont l'existence même n'est pas encore connue des « Lecteurs ordinaires ». Pour ceux-là la lecture à haute voix est indispensable, car « elle ne sépare pas l'œil de l'oreille, seule capable, aux premiers siècles de l'écriture

⁴⁷ Platon, *Apologie de Socrate*, 31d, traduction et notes de Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

⁴⁸ *Ibid.*, *Phrasikleia*, p. 180 (« la voix démonique » de Socrate fait partie de la plainte qui lui est signifiée).

alphabétique, d'identifier ce qui est écrit et lu à haute voix, comme l'indique le verbe *anagnoskein* (reconnaître ; lire) ». ⁴⁹

À Athènes, alors que toute communication se fait oralement, la question de l'écrit est débattue avec passion, nous en avons des témoignages dans les *Dialogues* de Platon, dans le *Phèdre* par exemple (que l'on situe vers la fin de sa carrière d'écrivain philosophe). Au regard de la pratique de l'écrit, Socrate est celui qui défend le plus la relation dialogique et le discours oral. Au cours de sa palinodie il a recours, comme il le fait souvent, à des fables, des dialogues fictifs ou des mythes : ici, une rencontre du dieu Theuth - le Thoth égyptien, inventeur des « caractères de l'écriture » - avec le roi Thamous. ⁵⁰ Cela lui permet, en reprenant les propos attribués au roi, d'argumenter sur les effets néfastes de l'écriture chez ceux qui l'auront acquise : elle rendra, dit-il, « leurs âmes oublieuses, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : mettant en effet leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, non du dedans et grâce à eux-mêmes qu'ils se remémoreront les choses. Ce n'est donc pas pour la mémoire, mais pour la remémoration que tu as découvert un remède ». ⁵¹

La culture grecque attribue en effet une grande valeur à la mémoire, et celle de Socrate est remarquable, elle se fait entendre dans ses discours et les parties dialoguées pour lesquels il est justement loué. Il est donc normal que dans la comparaison entre l'écrit et l'oral, la question de « savoir si justement c'est bienséant ou malséant d'écrire », fasse l'objet d'un développement. L'écrit - que Platon compare à la peinture, est fixé une fois pour toutes, notamment l'écrit mis en circulation - ; il ne peut compter sur « l'assistance de son père : à lui seul en effet, il n'est capable, ni de se défendre, ni de s'assister lui-même » (on le voit d'ailleurs dans le *Phèdre* à propos d'un auteur absent). Au contraire, le vrai discours est celui qui repose sur le dialogisme « celui qui, accompagné de savoir, s'écrit dans l'âme de l'homme qui apprend, celui qui est capable de se défendre lui-même et qui, d'autre part, sait parler aussi bien que se taire devant qui il faut ». ⁵² Cela suppose d'avoir d'autres intentions et modèles que la seule rhétorique traditionnelle, autrement dit d'avoir une visée qui est celle du philosophe pédagogue : comme le fait Socrate dans le *Phèdre*, comme il le fait dans *Le Banquet*. En usant de la dialectique, la « science des hommes libres », Socrate donne l'exemple : il démontre qu'en écoutant les discours de ses amis puis en dialoguant avec eux, en procédant par questions-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 183

⁵⁰ Dans le *Phèdre*, le mythe des cigales, le mythe de Theuth ; dans *Le Banquet*, le dialogue avec Diotime.

⁵¹ *Ibid.*, 275b

⁵² *Ibid.*, 275e et 276

réponses et en les invitant à reconsidérer leurs positions, il les engage dans une recherche commune de la vérité. Une manière de philosopher qui repose nécessairement sur la conversation, sur la parole vive.

Pendant ce temps, l'écrit gagne du terrain et avec lui l'usage de la lecture, vocale et silencieuse. Dans un des récits de Platon, le *Théétète*, nous assistons à la lecture d'un récit d'entretiens : ils ne sont pas narrés directement, mais lus à haute voix car ils ont été retranscrits. Il s'agit d'une conversation sur la science entre Socrate, le géomètre Théodore de Cyrène et son élève Théétète, qui a eu lieu la veille du procès de Socrate (donc peu avant sa mort). Euclide de Mégare « a mis par écrit les souvenirs de leurs entretiens » en interrogeant Socrate, et en se corrigeant ; tous les dialogues sont transcrits fidèlement sous forme de « dialogue direct ». ⁵³ Ce récit écrit est ensuite lu chez Euclide à la demande d'un ami, Tserpion, très désireux de l'entendre. Il y a donc ici interposition de l'écrit entre des paroles vives et ceux qui en reçoivent la lecture : Euclide ne raconte pas ce qu'on lui a dit mais propose une lecture à haute voix de ce qu'il a écrit. Et à la fin du court prologue il lance : « Eh bien, esclave, prends le volume et lis ». ⁵⁴

On relève très vite l'écart avec la situation décrite dans le *Phèdre* où la lecture est improvisée entre deux amis et faite par un citoyen. Ici la rencontre a été programmée et Euclide ne fait pas lui-même la lecture, il a recours à une pratique commune en s'adressant à l'esclave-Lecteur dont c'est la fonction. On relève que l'injonction de lire faite à ce Lecteur est le seul signe de sa présence : il est un simple instrument (mais un Lecteur bien plus performant que le Lecteur archaïque d'épithètes). Cet exemple est autrement précieux car il montre que dans une société majoritairement orale l'écrit a désormais toute sa place, puisqu'il commande la lecture, et tout particulièrement la lecture à haute voix qui, écoutée à plusieurs, appelle des échanges, d'autres dialogues. Autrement dit il y a un mouvement dans lequel la parole vive et l'écrit se relayent : un dialogue entre deux ou plusieurs personnes est transcrit et cette transcription lue à haute voix et partagée avec d'autres écouteurs va peut-être donner lieu à d'autres dialogues oraux qui à leur tour feront peut-être l'objet d'écrits etc. Il y a donc extension des usages de la langue : les discours, les dialogues sont prononcés oralement (Socrate) ou rédigés puis lus à haute voix par un tiers (*Phèdre* par exemple, ou un esclave dans le *Théétète*) ; ou bien ils se présentent sous forme de transcription de discours oraux (et c'est ainsi qu'ils parviennent

⁵³ Platon, *Théétète*, traduction de Auguste Diès, *Œuvres complètes*, tome VIII, 2^e partie, Paris, Les Belles Lettres, 1993, cf. le prologue, p 142

⁵⁴ *Ibid.*, p. 158, 143C

jusqu'à nous). Ils nous parviennent comme des dialogues écrits qui seront lus en silence ou à haute voix, dans l'intimité ou au milieu d'une assemblée : dans ce dernier cas de figure il y a un Lecteur et des auditeurs. On note déjà que la posture d'auditeur implique une discipline : le silence. On n'interrompt pas le Lecteur (la lecture du discours de Lysias dans le *Phèdre* comme celle du récit dans le *Théétète* se poursuivent jusqu'à la fin sans interruption) ; alors que dans la conversation (*Le Banquet* par exemple), entre chaque prise de parole il y a des réactions, des commentaires, des échanges parfois vifs.

I - 1 - 2 - Pratiques de lecture dans le monde romain

Entre le III^e siècle av. J.C. et les premiers siècles de notre ère, la lecture à haute voix est d'usage à Rome où les écrits empruntent aux modèles grecs. Aux premiers siècles de la Ville, l'écriture ne se rencontre que dans « les collèges de prêtres et dans les familles patriciennes » nous dit Guglielmo Cavallo ; Caton le Censeur par exemple « rédigeait ses discours sur des tablettes avant de les prononcer ». ⁵⁵ La première littérature latine imite la littérature grecque, toujours très prisée, et coïncide avec « l'arrivée, au titre du butin de guerre, de bibliothèques hellénistiques entières » ; et ces bibliothèques servent de modèles à une élite romaine qui se constitue des bibliothèques privées, telles celles de Cicéron. Pour autant, si la lecture studieuse et solitaire fait déjà partie de la vie privée, la villa romaine est aussi un lieu de sociabilité parmi les livres ; on se prête des livres. Mais à côté de ce lectorat aristocratique cultivé, et outre les professeurs de grammaire et de rhétorique, de nouveaux lecteurs, ou des gens qui écoutent lire, apparaissent peu à peu : des esclaves ou des affranchis alphabétisés, des parvenus ; et aussi « des individus de condition modeste, artisans ou gens âgés » qui selon Cicéron « appréciaient des ouvrages d'histoire pour le plaisir (*voluptas*) de la lecture, non pour son *utilitas* ». ⁵⁶ Cavallo précise que la croissance du lectorat à l'époque impériale est confirmée par l'iconographie, avec « la fréquence des scènes de lecture sur les fresques, les mosaïques, et les bas-reliefs de l'époque ».

« La société romaine » ne se résume pas aux *ordines* et à une plèbe indifférenciée, il existe l'équivalent d'une classe moyenne entre les très riches et les très pauvres : « une *plebs*

⁵⁵ *Ibid.*, Guglielmo Cavallo, « Du volumen au codex. La lecture dans le monde romain », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, 85.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 88 - 91

media par opposition à une *plebs humilis* », classe distincte des affranchis. Paul Veyne montre que « les plébéiens moyens forment une classe qui est définie à la fois par la fortune, par le statut personnel, par leur non-appartenance aux trois ordres et par leur privation de leur dignité attachée aux ordres ». ⁵⁷ Et il ajoute quelque chose qui retient particulièrement notre attention, à savoir que les membres de cette classe moyenne, malgré leurs disparités (notamment en terme de fortune), « représentaient pour l'imagination le Romain ordinaire », celui auquel s'adressent les écrivains :

« Ce romain tout court, *nude dictus*, qui se trouve coïncider avec la plèbe moyenne, se retrouve aussi dans la sémiotique littéraire de la réception : c'est lui qui est l'*ideale leser* dont parlent nos sémioticiens, le lecteur idéal pour lequel semblent écrire presque tous les écrivains païens (qu'ils soient eux-mêmes sénateurs, chevaliers, plébéiens ou fils d'affranchis). En effet, le destinataire implicite de leurs œuvres est un Latin et un ingénu, puisqu'ils lui parlent des Grecs comme d'étrangers, des affranchis comme d'êtres méprisables et des esclaves comme étant des "autres" ». ⁵⁸

L'écrivain romain ne fait pas de distinction entre privilégiés et non privilégiés, son œuvre est destinée à tous, autrement dit « tous les Romains dignes de ce nom » et sachant lire et écrire. Mais en réalité il ne sait pas vraiment si ses véritables lecteurs correspondent à ce lecteur idéal (la composition de ce lectorat comme son niveau de maîtrise de la lecture sont mal connus). En revanche on sait un peu plus comment on lisait, sur quel support. Le *volumen* ou livre-rouleau en papyrus était connu à Rome, comme à Athènes ; il est attesté déjà chez Ennius et Lucilius, et au temps de Cicéron et de Virgile son usage est adopté. Les écrivains et les lettrés romains se nourrissent non seulement des modèles littéraires hellénistiques, mais adoptent aussi leurs méthodes « éditoriales » : « une structuration du livre qui, inspirée de ces modèles, donnait au texte un ordre mieux adapté à la lecture. » ⁵⁹

Pourtant lire un *volumen* demande une certaine habileté que décrit Anthony Grafton : on prend possession d'un texte « en saisissant les baguettes en bois auxquelles étaient fixées les deux extrémités du rouleau et en déroulant le texte latéralement à un bout [...] et en le réenroulant à l'autre bout au fur et à mesure de la lecture », l'œil parcourant tour à tour le texte de chaque *pagina*, c'est-à-dire les « colonnes rangées parallèlement sur le papyrus ». ⁶⁰ On lit généralement debout mais Cavallo nous informe de « l'existence d'un pupitre de bois destiné à

⁵⁷ Paul Veyne, *La société romaine*, texte liminaire « En guise d'introduction. La ville de Rome et la "plèbe moyenne" », p. II et VII, Paris, Éditions du Seuil, 1991, (2001 pour le texte liminaire).

⁵⁸ *Ibid.*, p. XIII-XIV

⁵⁹ *Ibid.*, Guglielmo Cavallo, p. 86

⁶⁰ Anthony Grafton, *La page de l'Antiquité à l'ère du numérique. Histoire, usages, esthétique*, Paris, Hazan, Louvre éditions, 2012. p. 33 et 60

soutenir le rouleau en cours de lecture, tantôt posé sur les genoux du lecteur assis, tantôt monté sur un pied ». ⁶¹ La lecture se fait à haute voix, y compris pour soi-même dans la sphère privée, dans l'intimité de sa demeure ; et dans les riches familles on a aussi recours à un esclave Lecteur. On est habitué à écouter lire et la lecture est offerte comme divertissement aux invités d'une réception ou d'un banquet par exemple. Ces pratiques coexistent d'ailleurs avec celle de la lecture silencieuse, pratiquée essentiellement par des écrivains et des Romains cultivés. Cavallo précise que lire en silence n'est pas du tout « le signe d'une capacité supérieure » : la lecture sonore, en particulier des textes littéraires, reste, et pour longtemps, un trait caractéristique de la culture romaine à tous les étages de la société.

Des récitations données dans un cercle privé. L'exemple de Virgile.

L'origine des premières lectures à haute voix, données dans un cercle privé - trois siècles après Socrate - remonte à Asinius Pollion, l'un des protecteurs de Virgile. Il y en a eu d'autres tout aussi célèbres, évoquées par Jeanne Dion : « les *recitationes* qu'avait inventées Pollion et qui se faisaient dans sa bibliothèque et ses jardins ou ceux de Messala, de Mécène, ou dans les villas augustéennes ». ⁶² La résidence patricienne est un lieu de sociabilité offrant de nombreuses salles, salons de compagnie, galeries, jardins etc. ; elle est conçue pour le loisir au milieu des livres et sa bibliothèque privée est ouverte aux lecteurs extérieurs faisant partie du même monde cultivé. Il faut préciser en effet l'importance qu'ont eu les « mécènes » auprès des écrivains dès le 1^{er} siècle avant J.C. Ils assurent en particulier leur indépendance financière, leur apportant ainsi la tranquillité d'esprit, et donc la garantie de pouvoir se consacrer entièrement à leur activité d'écrivain ; en particulier pour ceux qui sont issus de la classe moyenne. « Virgile menacé d'être spolié de son domaine a été défendu par Pollion ; Horace a reçu de Mécène une propriété pour y mener "la vie solitaire qu'il affectionnait" ». ⁶³ En outre, des protecteurs fortunés comme Pollion, Messala et Mécène apportent un soutien actif à la création et au rayonnement de la littérature, notamment en organisant, chacun dans leur "cercle littéraire", des *recitationes* qui rassemblent des auditeurs eux-mêmes hommes de lettres ou appartenant aux classes aisées cultivées. Mais il doit bien exister au sein de tels groupes une « reproduction de la hiérarchie

⁶¹ *Ibid.*, p. 94

⁶² Jeanne Dion, « Notice de l'*Énéide* » p. 1190, in Virgile, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 2015.

⁶³ Catherine Salles, *Lire à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 112-113, (Selon Donat, les terres de Virgile faisaient partie de la distribution des terres qui devaient être allouées aux vétérans, après la victoire des Philippes, sur l'ordre des « triumvirs » - Asinius Pollion, Alfenus Varus et Cornélius Gallus - qui l'auraient épargné : cf. Virgile, *Œuvres complètes*, p. 1052.)

du monde romain avec ses rapports complexes d'amitié » où les nuances de position sociale et de fortune jouent leur rôle ; par exemple des amis de condition supérieure se retrouvent aux côtés d'« écrivains de condition plus modeste auxquels [des mécènes] accordent protection ». ⁶⁴

Après Pollion, Virgile a eu le chevalier Mécène comme protecteur, aux côtés des plus grands poètes de l'époque augustéenne (dont Horace et Propertius). Ce lien est signifié dès le deuxième vers des *Georgiques*, quand Virgile s'adresse nommément à Mécène, faisant ainsi entrer son protecteur dans son chant d'une façon élégante selon l'usage qui consiste à honorer et à célébrer son protecteur dans son œuvre. Celui-ci a probablement organisé deux *recitationes* données par Virgile : d'abord la totalité des *Georgiques*, devant Octave, le futur Auguste, une lecture qui s'est étendue sur quatre jours (on suppose un chant par jour) ; et plus tard, des extraits de l'*Énéide*, non achevé, devant Auguste (les livres II, IV, VI). Il est fort possible et même probable que le poète a fait d'autres lectures, mais nous n'avons de traces que de celles-là. Le récit indirect qu'en a fait Donat (quatre siècles plus tard), bien que bref, nous apporte de précieuses informations et matière à tenter d'imaginer ce qu'elles furent pour ceux qui l'écoutaient :

« Les *Bucoliques* connurent un tel succès qu'elles furent aussi déclamées souvent par les chanteurs sur la scène. Comme Auguste était revenu après la victoire d'Actium et s'attardait à Atella pour soigner sa gorge, Virgile lui lut les *Georgiques* pendant quatre jours de suite, Mécène prenant la relève chaque fois qu'il était lui-même interrompu par la fatigue de sa voix. Or il déclamait avec une suavité et des grâces remarquables et Sénèque a rapporté que le poète Julius Montanus disait souvent que, s'il pouvait voler quelque chose à Virgile, ce serait sa voix, sa façon de parler et son jeu : les mêmes vers, quand c'était lui qui les prononçait, sonnaient bien ; sans lui, ils étaient vides et pour ainsi dire muets ». ⁶⁵

La scène se déroule dans une villa, d'Octave ou de Mécène (donc dans un lieu certainement très agréable et confortable). Étendue sur quatre jours et entrecoupée sans doute de moments de repos et de conversations, et avec l'appui de Mécène, la *recitatio* des quatre livres des *Georgiques* n'est peut-être pas quelque chose d'exceptionnel pour des gens entraînés à lire à haute voix, et à écouter, en particulier de la poésie. Le compte-rendu de Donat rapporte des propos transmis par des tiers qui n'ont pas été auditeurs de cette *recitatio* ; il suggère pourtant assez bien ce que pouvait être la *manière* de "déclamer" propre à Virgile ; il nous apprend aussi que ses lectures (faites auprès d'amis appartenant au cercle formé autour de Mécène) sont tout autant célébrées que reprises et imitées. Les *Bucoliques* par exemple ont très vite été connues

⁶⁴ *Ibid.*, p. 113 et 122

⁶⁵ « Vie de Virgile par Donat », in Virgile, *Œuvres complètes*, p. 1053 (le récit de Donat, effectué au IV^e siècle est inspiré d'une *Vie de Virgile* par Suétone, qui a été perdue).

et admirées d'un large public qui a contribué à sa gloire en chantant ses vers. Sa renommée est déjà faite quand il déclame les *Georgiques*.

Que d'éloges dans ces quelques lignes de Donat ! Le poète, apprend-on, "déclamait avec une suavité et des grâces remarquables" : qu'est-ce que ça évoque pour nous ? Tout de suite, en raison de l'accent mis sur la déclamation, on pense à l'art de l'orateur, d'autant que Virgile, contemporain de Cicéron, a eu une formation de rhéteur, il a donc appris très tôt l'art de la prononciation, "le débit d'acteur, d'orateur" et l'art de séduire.⁶⁶ On comprend aussi que le timbre de sa voix (douce) est délicieux à entendre et que sa lecture, très expressive, charme son auditoire (*suavis* fait partie de la qualité de l'orateur). Le style de lecture de Virgile est donc façonné par la rhétorique, autrement dit « sa lecture est modulée par des changements de ton et de cadences selon le genre du texte et les effets de style » comme l'explique Guglielmo Cavallo ; c'est pourquoi il ne faut pas s'étonner que « le verbe utilisé pour désigner la lecture d'une poésie soit souvent *cantare*, et *canora* le terme désignant la voix de l'interprète. »⁶⁷ On en déduira que s'agissant de "chants" ceux des *Georgiques* ont été probablement très modulés, « chantés », par le poète. Donat dit en substance que la *manière* de Virgile est inimitable, « sa voix, sa façon de parler, son jeu » : "jeu" (*hypocrisin* dans le texte original) est intéressant, ce mot nous fait penser à une représentation d'acteur : non seulement le poète fait remarquablement "sonner" ses vers, mais sa *recitatio* a quelque chose du spectacle (avec des mimiques, des gestes probablement). Donc pour l'apprécier pleinement il ne faut pas seulement l'*entendre*, il faut aussi le *voir* lire : être un auditeur - spectateur.⁶⁸ On ajoutera que la dernière phrase de Donat nous replace bien dans un contexte plus général de la suprématie de la voix haute : la lettre ne se suffit pas, elle a toujours besoin du secours de la voix : si les vers de Virgile sont "vides" et "muets" lorsque c'est quelqu'un d'autre qui les lit, leur lecture silencieuse, ou même murmurée, est d'autant plus inenvisageable : dans cette société, l'écrit - et d'autant plus la poésie - est totalement dépendant de la voix.

C'est donc un exemple des premières lectures d'écrivains disant à voix haute leurs propres écrits en public (un public choisi) et qui effectue, le temps de la lecture, la fusion scripteur-Lecteur. Les lectures données entre amis et pas seulement par des écrivains, par des

⁶⁶ La traduction du latin, *pronuntiabat autem cum suavitate, cum lenociniis miris*, renvoie bien à une technique parfaitement maîtrisée qui donne un résultat admirable, étonnant, parce que Virgile y mêle des « grâces », des façons plaisantes et douces, du charme, c'est-à-dire un art de séduire. (cf. dictionnaire Gaffiot).

⁶⁷ *Ibid.*, Guglielmo Cavallo, p.96

⁶⁸ *Ibid.*, Virgile, *Œuvres complètes*, Jeanne Dion écrit dans sa préface que cette « lecture publique (*recitatio*) est spectacle », p. XXXVIII

acteurs également, vont devenir une pratique culturelle très prisée des Romains. D'ailleurs ils y sont préparés très jeunes, dès l'école où ils sont formés aux techniques de diction, par exemple en s'exerçant sur des lectures d'Homère ou de Virgile ; quant à ceux qui entrent ensuite dans les écoles de rhétorique, on apprend qu'ils lisent ensemble les mêmes textes : « soit en silence, en suivant sur le livre la lecture du maître, soit à voix haute, chacun son tour, ce qui avait pour but de repérer d'éventuelles erreurs dans le texte ». ⁶⁹ Lire en silence en suivant la lecture sonore d'un Lecteur va devenir une pratique qui s'est transmise jusqu'à nous (dans les institutions éducatives et les lieux culturels).

À Rome, de tels apprentissages, soumis aux règles de la rhétorique, forment véritablement le socle de l'éducation des jeunes gens des sphères cultivées : « art de la parole et art de l'écriture sont rarement dissociables à Rome » résume Catherine Salles. ⁷⁰ Ces pratiques sont d'ailleurs repérables chez des écrivains, non seulement au cours de leurs *recitationes* mais aussi dans leur façon même de composer. Virgile par exemple unit étroitement l'écriture et le son : Donat signale en effet, à propos des *Georgiques*, qu'il avait pris l'habitude chaque jour « de dicter beaucoup de vers qu'il avait médités le matin », puis de les reprendre dans la journée et de « les ramener à un très petit nombre » ; et aussi de tester certains passages en faisant des lectures devant plusieurs personnes. ⁷¹ En dictant, puis en lisant à voix haute, Virgile éprouve le besoin de faire sonner les mots et de soumettre ses vers à l'épreuve de l'oreille (la sienne et celle des autres), comme le font sans doute la plupart des écrivains de son temps. Ils écrivent en effet pour une lecture sonore : la voix haute est déjà prévue, contenue dans le texte.

Mais si la poésie de Virgile a marqué son siècle d'une façon si extraordinaire c'est aussi parce qu'elle parlait d'eux-mêmes à ses contemporains et tout particulièrement ceux des campagnes. Les *Bucoliques* et les *Georgiques* non seulement nous informent sur le contexte géographique, agricole, politique et social de l'époque mais donnent à voir et à sentir les effets dramatiques qu'ont eu les luttes politiques internes et les guerres successives sur la vie des gens de la campagne. La première églogue des *Bucoliques* nous plonge dans les drames qui ont touché les habitants de sa région, liés aux spoliations dont il a été témoin (le dialogue entre Mélibée et Tityre). À ce sujet Paul Veyne conteste la facture autobiographique attribuée à Virgile et interroge la persistance de cette tradition : l'idée que l'œuvre représente la vie de son

⁶⁹ *Ibid.*, Guglielmo Cavallo, p. 96

⁷⁰ Catherine Salles, *Lire à Rome*, p. 95,

⁷¹ *Ibid.*, *Œuvres complètes*, « Vie de Virgile par Donnat », p.1052 et 1054

auteur. Le poète montre, tout au contraire, que la première bucolique « ne parle que du malheur de tous et de son rôle de patron impuissant [...] elle ne nous apprend rien sur le sort des biens-fonds de Virgile, mais elle illustre les rapports du poète et de son terroir ». ⁷² Il parle ici des décisions qui affectent la vie de gens modestes, affranchis ou esclaves métayers, les condamnant à l'exil par des décisions injustes : l'attribution de terres comme butin offert aux vétérans de la guerre. Et dans la dernière bucolique, ajoute Veyne, le poète est encore plus précis puisqu'il désigne les lieux et les responsables de ce malheur, il cite « des noms propres, des noms géographiques qui sont les noms de vraies cités d'Italie [...] Virgile pense à un malheur déterminé et il le désigne en toutes lettres ». ⁷³

Les poètes déclamateurs du Satiricon

Un siècle après la pastorale Virgilienne, le *Satiricon* nous fait entrer dans un autre monde, celui d'une ville bigarrée et grouillante du sud de l'Italie, où se côtoient affranchis, très riches et moins riches ; *ingénus* divers, artisans, commerçants, professeurs, étudiants, comédiens appartenant à la plèbe moyenne ; esclaves etc. Beaucoup se trouvent réunis au festin offert par Trimalcion, l'homme le plus riche de sa ville, pour y jouir des plaisirs sensuels qui leurs sont offerts : s'abandonner à l'ivresse, rire, boire et manger, goûter les plaisanteries et les histoires grivoises ou érotiques qui excitent et déclenchent l'hilarité, s'émerveiller des richesses et des surprises que leur réserve leur hôte. Parmi les convives il y a des bouffons et des profiteurs qui se saisissent de l'aubaine, des courtisans et des courtisanes, mais aussi des gens qui parlent de leurs affaires, de leurs difficultés : ce sont des affranchis, comme Trimalcion. Derrière la satire et à côté du rire, Pétrone soulève le voile qui masque les réalités de la vie quotidienne de gens plus ou moins frustes, plus ou moins éduqués, aux prises directes avec un monde en transformation. Et il nous les présente à la manière d'un « réaliste moderne », en nous donnant un aperçu de leur vie quotidienne, en les plaçant au premier plan ; et en les faisant parler dans leur propre jargon, « sans aucune stylisation littéraire ». ⁷⁴ Mais au milieu de ces affranchis sérieux qui ont du respect pour la richesse, se sont glissés d'autres convives dont le comportement et les échanges intéressent tout particulièrement notre propos.

⁷² *Ibid.*, Paul Veyne « L'histoire agraire et la biographie de Virgile dans les *Bucoliques* I et IX », p. 225

⁷³ *Ibid.*, p. 246

⁷⁴ Je fais référence à Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968. Chapitre II, « Fortunata », p. 41.

Avant, pendant, et après la *cena*, Pétrone nous montre des « poètes » dont les déclamations, tout au contraire de celles de Virgile, ne recueillent que moqueries et gestes de violence de la part de ceux qui ont le malheur de les entendre. Ces déclamations sont notamment offertes aux passants par deux écrivains-poètes sans fortune qui aiment à dire leurs vers de façon impromptue, dans l'espace public, devant un portique, dans un jardin, aux bains : Agamemnon, professeur de rhétorique et Eumolpe, un poète plus âgé. Le début du « roman » nous y prépare avec une conversation entre Agamemnon et Encolpe, narrateur et personnage principal du roman. La scène se passe dehors, devant l'école et dans les jardins. Encolpe y fait le procès de l'éloquence actuelle, il critique le recours systématique à l'emphase, à la grandiloquence, sur des thèmes rebattus et « boursoufflés » où s'entend le « ronron de phrases creuses » ; bref, tout un fatras d'artifices qui détournent selon lui les écoliers de la vraie vie. Les rhéteurs ont tué l'éloquence dit-il, l'influence « asiatique » y triomphe et a tué « les élans du génie dans l'âme de nos jeunes gens, et une fois la règle corrompue, l'éloquence a perdu le souffle et la voix ». ⁷⁵ Agamemnon en convient, mais il explique que les maîtres ne sont pas libres, leurs leçons doivent avant tout correspondre à ce qui plaît à des élèves beaucoup trop jeunes et surtout mal préparés ; il rejette la responsabilité de la dégradation de l'art de l'éloquence sur les parents. Et, pour mieux exprimer ce qu'il ressent, il déclame « un petit poème » de sa composition. Mais il est interrompu par une bande d'étudiants bruyants qui sortent d'une salle et Encolpe, son seul auditeur, qui déambulait dans le jardin, en profite pour s'esquiver.

Le propos du poème tente de rapprocher l'éloquence caricaturée et la poésie : le professeur-poète, en moralisateur grandiloquent, parle du « Poète » qui a le souci de défendre et son intégrité et son art : « Qu'il dédaigne le palais insolent au front altier ; qu'il n'aille point, client méprisé, rôder à la table du riche orgueilleux, qu'il n'aille point se vendre à la débauche [...] ; qu'on ne le voie point, applaudisseur à gages, assis sur un théâtre, prodiguer des bravos aux grimaces d'un histrion ». ⁷⁶ Car, c'est en imitant « les armes du grand Démosthène » et « les foudres ou la voix tonnante » de Cicéron, et en célébrant « les guerres chantées sur un ton héroïque » que l'esprit recevra l'inspiration que prodiguent les Muses ! Le comique de la situation provient justement de ce que le « petit poème » illustre parfaitement les artifices et les

⁷⁵ Pétrone *Le Satiricon*, traduction d'Alfred Ernout p. 2, Paris, les Belles Lettres, 1970 (Ernout évoque le conflit existant entre les partisans du style attique et ceux qui prônent le style asiatique que Cicéron critique vivement dans l'*Institution oratoire*).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 4

formules ronflantes qui viennent d'être condamnées par Encolpe. D'autant plus que nous retrouvons notre poète au banquet de Trimalcion, en qualité de professeur de rhétorique. Il s'y tient avec calme et dignité. Puis on le voit examiner d'assez près un plateau de Corinthe qui vient d'être apporté et attirer sur lui l'attention de Trimalcion, fournissant ainsi à son amphitryon un motif de briller, servi pour ainsi dire sur un plateau. Encolpe l'entend ensuite réagir en courtisan au mot d'esprit d'un jeune esclave : « nous applaudissons cette spirituelle plaisanterie, et Agamemnon plus que tout autre ; car il savait par quelles complaisances on se faisait réinviter ». ⁷⁷ Le professeur qui se veut poète est épinglé comme courtisan doublé d'un tartuffe : on le voit à l'œuvre. La scène se détache comme un arrêt sur image qui nous éclaire sur les strates sociales réunies autour de Trimalcion : la catégorie d'*ingenu* - ici un professeur infortuné faisant partie de la *plebs media* -, et celle des « affranchis indépendants », en particulier les plus riches, auxquels il fait la cour pour se constituer une clientèle. ⁷⁸

Le narrateur rencontre ensuite le deuxième poète (le plus présent dans le roman) dans une galerie de tableaux et se rend compte tout de suite de sa condition : il décrit Eumolpe comme « un vieillard chenu, au visage tourmenté, et qui semblait annoncer je ne sais quoi de grand, mais dont la mise assez peu brillante laissait clairement deviner qu'il appartenait à cette classe d'hommes de lettres qui n'ont point la faveur des riches ». Effectivement le vieil homme le lui dit, « Je suis poète », et un poète mal vêtu parce que « l'amour de l'art n'a jamais enrichi personne ». Après avoir commenté des tableaux à Encolpe, il se propose de lui expliquer celui qui représente la prise de Troie, mais « dans le langage des Muses ». Aussitôt il annonce : « La prise de Troie. Poème ». ⁷⁹ On l'imagine alors posant devant le portique (tel un Philinte gagnant le centre du salon : « Sonnet. C'est un sonnet »). Mais Eumolpe a tort d'être moins bref que le personnage de Molière : il est violemment interrompu (au vers soixante cinq) par des promeneurs devenus furieux qui l'accueillent à coups de pierres. Que lui importe ! En habitué de « cette forme d'applaudissements » il s'échappe en se couvrant la tête de sa robe, tandis qu'Encolpe avoue avoir eu peur qu'on le fasse passer lui aussi pour poète ! Il rattrape le fuyard :

« “Dis-moi, lui demandai-je, où veux-tu en venir avec cette maladie ? Il n'y a pas deux heures que tu me fréquentes, et tu as plus souvent employé la langue des dieux que celle des hommes. Je ne m'étonne

⁷⁷ *Ibid.* p. 49

⁷⁸ Dans sa « Vie de Trimalcion » (in *La société romaine*) Paul Veyne insiste sur les barrières de classes infranchissables et précise que « l'affranchissement ne définissait pas une classe économique mais une carrière parallèle à celle des ingénus » ; très riche, Trimalcion se trouve au même niveau que « la noblesse avec sa vie oisive et luxueuse », mais sur l'autre échelle, à laquelle il n'accédera jamais, celle des ingénus.

⁷⁹ Alfred Ernout indique en note que le titre de ce poème, « La prise de Troie », est « le titre du poème que Néron chantait en s'accompagnant de la lyre, pendant l'incendie de Rome », et que les deux poèmes n'ont en commun que le titre.

plus que les gens te poursuivent à coups de pierres. Moi-même j'en chargerai mon giron, et chaque fois que ce transport te prendra, je te saignerai congrûment la tête." Il me répondit en secouant son visage : "Ah ! mon cher enfant, ce n'est pas d'aujourd'hui que j'ai fait mes débuts. À vrai dire, je ne suis jamais entré dans un théâtre pour y réciter quelque chose, sans recevoir des spectateurs un semblable accueil. Enfin pour ne pas avoir maille à partir avec toi aussi, je renoncerai pour tout ce jour à cette nourriture des dieux." »⁸⁰

Mais notre poète est incorrigible, on le retrouve racontant à Encolpe la même mésaventure alors qu'il était au bain, où il a manqué d'être assommé avant d'être chassé pour avoir voulu y réciter ses vers. Parmi les personnages qu'on voit s'agiter dans le *Satiricon*, la plupart haïssent les poètes et les ridiculisent (ils sont hués, battus) à cause de leur propension à déclamer en tous lieux dans une langue honnie, désignée comme étant celle « des dieux » : une langue insupportable aux hommes parce que prétentieuse, emphatique. On comprend surtout que leurs vers, qui veulent imiter ceux d'Homère et surtout de Virgile, ou d'autres épopées, sont épouvantables, et que Pétrone se moque de la tradition de l'imitation des récits épiques et glorieux (une véritable maladie !) : le peuple romain n'en veut surtout pas, il veut s'amuser, il veut la jouissance des corps. On assiste au même phénomène au cours de la *cena*, les lectures ou déclamations - données par Trimalcion lui-même ou un esclave - massacrent les vers de Virgile et écorchent les oreilles des invités (qui applaudissent malgré tout pour plaire à leur hôte). C'est particulièrement souligné par Encolpe au sujet de la lecture faite par le jeune esclave : « jamais sons plus aigres n'écorchèrent mes oreilles : car outre qu'il enflait ou baissait la voix au gré de sa fantaisie barbare, il mêlait au poème des vers d'atellane, si bien que, grâce à lui, pour la première fois, Virgile lui-même me déplut ».⁸¹ Pétrone s'amuse ici à parodier un échantillon d'appropriations, de plagiats et de massacres, probablement fort répandus, qu'inspire la poésie de Virgile à des amateurs ou soi-disant admirateurs qui cherchent à imiter l'art de la déclamation (la « voix glapissante » et les « sons aigres » s'opposent à la suavité de Virgile).

Pour autant, derrière l'ironie, derrière le comique, l'auteur du *Satiricon* nous donne un aperçu de ce qu'est la condition des gens de lettres dépourvus de fortune : s'ils veulent donner des *recitationnes* ils n'ont d'autres ressources que de le faire dans la rue. Catherine Salles écrit d'ailleurs que « le seul ouvrage du 1^{er} siècle qui soit socialement "actuel" est le *Satiricon* ». Si les écrivains pauvres n'ont pas les moyens de louer une salle, ils ont cependant la possibilité de participer aux concours littéraires qui attirent surtout des candidats de condition modeste. Ces

⁸⁰ *Ibid.*, p. 94

⁸¹ *Ibid.* 68

concours ont « la sympathie du grand public » mais ne garantissent pas la diffusion de l'œuvre primée ; ils permettent semble-t-il « à un public étranger aux cénacles, aux *recitationes* et aux circuits de distribution des livres, un contact direct avec les formes littéraires les plus appréciées des Romains, éloquence, poésie lyrique et épique. »⁸²

La recitatio, un rituel réservé aux écrivains des classes aisées

Dès la fin du 1^{er} siècle avant J.C. les *recitationes*, ou lectures publiques d'écrivains, se sont imposées comme divertissement mondain parmi les romains aisés et cultivés. Hormis quelques réticents (Horace, Martial) tous s'y adonnent : ils lisent leurs propres écrits devant leur cercle d'amis. Autrement dit des textes qui appartiennent aux genres canoniques (poésie lyrique ou épique, ou dramatique, récit historique, discours d'éloge et même des plaidoyers). La *recitatio* comme rituel social est en fait un prolongement de l'*oratio*, ou discours public, dont elle récupère « les effets sociaux », un rituel que Florence Dupont commente. À cette époque, et en particulier sous l'Empire, « une fièvre de la belle écriture s'empare des Romains de haut rang », portés par l'espérance d'une gloire nouvelle, littéraire. Et le moyen de s'illustrer dans ce domaine est le passage quasi obligé par la *recitatio*. Car l'engouement des Romains pour l'écrit va de pair avec la conviction, bien installée dans leur culture, que « seule la parole orale est prestigieuse, seule elle peut prouver la capacité d'un homme à maîtriser le langage », même si l'œuvre lue à voix haute est destinée à être publiée, donc à devenir un livre.

83

Plus précisément, si lire son écrit devant le cercle d'amis et pairs devient un devoir, celui des auditeurs l'est également : ils sont là pour donner leur appréciation sur le texte et formuler des conseils. Il y a donc « une éthique de la *recitatio* » : un noble se doit d'insister auprès de ses amis pour qu'ils consentent à donner lecture de leurs écrits, et de les encourager en étant présent et attentif à leur lecture ; réciproquement il est d'usage qu'il se fasse prier lui-même pour consentir à une *recitatio*. Tous ces usages mondains et précautions oratoires (invitations et conseils réciproques), imposant en quelque sorte la présence physique de ses amis auprès du *recitator*, ont pour résultat de saturer l'emploi du temps de tous (il y a des lectures quasiment tous les jours, comme on l'apprend dans la correspondance de Pline le Jeune). Un rituel social se crée autour de ces performances orales :

⁸² *Ibid.*, p. 147

⁸³ Florence Dupont, *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte « Textes à l'appui. Histoire classique », 1994, p. 254-255

« Les *recitationes* constituent donc une pratique où s’actualisent véritablement les valeurs de l’ancienne noblesse républicaine, créant une sociabilité fondée sur le don et le contre-don et impliquant donc une réciprocité. Tout auditeur est un lecteur potentiel et inversement. La pratique de l’écriture suivie d’une lecture publique est une façon de conserver l’unité de la classe politique romaine, essentiellement de la classe sénatoriale, en tant que collectivités de pairs, s’offrant une reconnaissance mutuelle, lors de chaque *recitatio*, à travers la célébration de valeurs communes, dont la première est la maîtrise rhétorique du langage. »⁸⁴

Ces pratiques qui se déroulent en circuit fermé et consolident l’esprit de corps des sénateurs - auxquelles les déclamations du *Satiricon* opposent leur versant ouvert, débridé et parodique -, nous sont connues principalement par les lettres de Pline le Jeune. Elles disent combien lui-même y était attaché. En tant qu’écrivain il a besoin du jugement de ses amis, des auditeurs estimés compétents en lesquels il met sa confiance, aux fins de se corriger et de se perfectionner. Il leur soumet donc chacune de ses œuvres et « prend avis, pourrait-on dire de la majorité de cette sorte de tribunal » puis la corrige en fonction des remarques ou des signes visuels « éloquents » que multiplient ses auditeurs : « cela est si vrai que qui m’a entendu, s’il prend soin de relire ce que j’ai lu, découvrira des corrections, des coupures que j’ai pratiquées parfois d’après son avis, même s’il ne m’a rien dit ». Bien entendu il n’a rien à craindre de ce tribunal : « ce n’est pas comme si j’avais assemblé un public dans une salle, au lieu d’amis en mon appartement » ajoute-il.⁸⁵ Comme d’autres intellectuels aisés, l’épistolier dispose en effet d’un auditorium dans sa demeure romaine, qu’il prête volontiers aux amis qui n’en disposent pas.

En dépit de cette sociabilité, Pline le Jeune se plaint de l’attitude de certains auditeurs - peut-être lassés par le nombre de lectures auxquelles ils sont conviés - qui négligent les invitations. D’autres qui y assistent mais en sourds et muets, sans rien manifester, offensent le Lecteur qui les reçoit chez lui : l’urbanité la plus élémentaire exige au contraire qu’on applaudisse et qu’on se manifeste en donnant des encouragements. De telles attitudes lui semblent très inquiétantes - chez lui, le goût d’écrire, le goût de lire et celui d’écouter sont étroitement liés -, comme si l’abandon, ou le mépris des lectures publiques chez un écrivain risquaient véritablement d’assécher son inspiration.⁸⁶ L’esprit de sérieux avec lequel Pline le Jeune aborde ses lectures prend parfois des proportions étonnantes. Ayant appris par exemple qu’il lisait mal les vers à haute voix (on le lui a dit) il demande à Suétone s’il n’a pas intérêt à

⁸⁴ *Ibid.*, p. 260

⁸⁵ Pline le Jeune, *Correspondance. Lettres & Correspondance avec Trajan*, traduction par Yves Hucher, (V, 3), Paris, Union Générale d’Éditions, « Bibliothèques 10/18 », 1966. p. 164.

⁸⁶ *Ibid.*, I, 13 et VI, 17.

faire appel à l'un de ses affranchis pour une lecture de poésie prévue devant un groupe d'intimes. Mais alors un autre problème se pose à lui : que doit-il faire de sa personne pendant la lecture ? Doit-il rester « assis, immobile et muet, semblable à un indifférent » ou bien, doit-il mimer la lecture (par le regard, un murmure ou des gestes) ? Il demande donc à son correspondant de l'aider à trancher : vaut-il mieux « lire très mal ou faire ou ne pas faire ce que je viens de dire ? »⁸⁷ De tels atermoiements, et de telles éventualités, s'expliquent sans doute chez un habitué du prétoire, autrement dit un habitué du discours oral qui requiert la maîtrise de l'improvisation et la pratique de *l'actio* dans tous ses registres (vocaux, gestuels en particulier) : il a été l'élève de Quintilien et plaide souvent (il est beaucoup question de plaidoiries dans sa correspondance).

Or, contrairement à ce que dit Pline le Jeune, c'est moins la désaffection, ou la lassitude des *recitationes*, qu'il faut craindre (elles ont perduré après le 1^{er} siècle) que leur multiplication. Car les pratiques de lecture publiques ont largement contribué à momifier les genres littéraires, à appauvrir les productions des écrivains, figeant ainsi, sous le respect du rang social, « le goût du public, de plus en plus incapable de discerner le talent véritable », commente Catherine Salles. Les écrivains n'ont pas l'occasion de se confronter à de véritables critiques, ils restent prisonniers de règles imposées, et l'admiration mutuelle est véritablement un devoir ; « une œuvre novatrice est-elle possible si l'écrivain, in fine, écrit en fonction de l'auditoire ? »⁸⁸ La vogue de la *recitatio* est non seulement responsable d'une littérature de plus en plus « stéréotypée et impersonnelle » mais elle a de surcroît « creusé le fossé entre écrivains de classes sociales différentes ». Martial, Juvenal ou Tacite réproouvent les lectures publiques « parce qu'elles entravent la carrière des écrivains défavorisés par leur naissance et leur fortune ». À la fin du siècle la situation devient plus dure pour eux, Martial par exemple doit s'adresser à de nombreux patrons qui se mêlent aussi d'écrire ; il dénonce « les conditions mêmes du succès littéraire à Rome » et tient par conséquent une place singulière au milieu de ses pairs : il y a de la « révolte sociale » chez lui.⁸⁹ Pétrone lui même, on l'a vu, se tient éloigné de la société des rituels de *recitationes* qu'il caricature, il détonne dans le paysage de la littérature de son époque ; en outre son œuvre n'est pas située dans la ville de Rome, elle met en scène des personnages issus des classes populaires, des provinciaux n'ayant pas eu accès à

⁸⁷ *Ibid.*, IX, 34.

⁸⁸ *Ibid.*, *Lire à Rome*, p. 100, 101-102

⁸⁹ *Ibid.*, p. 107 et 109/110

l'éducation traditionnelle mais attachés à la culture orale, en particulier aux histoires racontées.

I - 1 - 3 - Permanence des formes orales : le conte, les hymnes chantées

Le *Satiricon* ne s'en tient pas aux parodies de déclamations. Après avoir ridiculisé et éreinté les imitations de poésie épique déclamée, Pétrone propose un contre modèle : celui du conte ou de la fable qui ont toutes les faveurs du public populaire. Il y a dans le monde romain des conteurs itinérants, plus ou moins professionnels (certains célèbres), qui racontent des histoires à partir de canevas inépuisables sur lesquels ils brodent et improvisent, car ils savent s'adapter à leur public.

Écouter des contes en commun

Au cours de la *cena*, Niceros est prié par Trimalcion de raconter « cette aventure qui t'est arrivée autrefois ». Aussitôt le conteur, tout réjoui, invite les convives à s'amuser « sans arrière-pensée », même s'il redoute pour lui-même les moqueries des « gens d'école » (Agamemnon et les étudiants Encolpe, Giton, Ascylte). Nicéros commence ainsi : « Quand j'étais encore esclave... » et raconte une histoire de loup-garou. Aussitôt après, comme une histoire en appelle une autre, Trimalcion à son tour enchaîne et raconte la sienne.⁹⁰ La plupart des récits et aventures qui se disent au cours du banquet trouvent d'ailleurs un écho dans les propos qu'échangent les affranchis entre eux ; ils dévoilent « un monde culturel propre » avec son riche répertoire d'histoires, transmises et re-transmises de bouche à oreille : récits de faits divers, événements de l'actualité, mais aussi « contes surnaturels » ou « terrifiants » comme les histoires de métamorphose (*l'Ane d'Or*) ou les « contes érotiques » qui plaisent toujours beaucoup, ou encore des « contes de fées » et des « contes de nourrice ».⁹¹

L'ironie est à son comble quand c'est Eumolpe lui-même qui endosse le rôle du conteur. D'autant qu'il s'y taille un franc succès. La scène se passe sur le bateau de Lichas, à un moment où l'atmosphère est encore tendue entre les différents personnages et, pour une fois, le vieux poète comprend qu'il doit renoncer à sa manie de déclamer des « tragédies anciennes » : il propose donc de raconter « une histoire arrivée de son temps ». Il s'agit du conte « La Matrone d'Éphèse » par lequel il capte l'attention de tous et provoque des éclats de rire. La communauté éphémère réunie sur le bateau fait cercle autour de lui, tous - capitaine, marins, passagers -

⁹⁰ Ibid., *Le Satiricon*, LXI - LXIII

⁹¹ Ibid., *Lire à Rome*, p. 205-209

boivent littéralement ses paroles et se réjouissent ensemble ; et à la fin, tout est bien qui finit bien : tous se réconcilient !⁹² C'est le propre de l'histoire racontée et écoutée en commun que de produire cette sorte de magie. Pour autant ce n'est en aucun cas une leçon pour Eumolpe. Son succès, le plaisir qu'ont manifesté ses auditeurs à l'écoute de ce conte n'ont aucun effet sur sa « maladie » ; il ne renonce en rien à ses « imitations » d'épopée (on le retrouve dans un autre fragment déclamant « La guerre civile », dans laquelle il emprunte à la *Pharsale* de Lucain et à *L'Énéide*).⁹³

C'est ainsi que Pétrone oppose l'art du conteur à l'art de la déclamation. Il y a d'ailleurs plusieurs histoires racontées dans le *Satiricon*. Celle de La Matrone d'Éphèse fait partie des contes milésiens qui relatent le plus souvent des aventures érotiques. Ils sont la version écrite de courts récits servis par des conteurs à des badauds ou aux convives de banquets. Florence Dupont rappelle qu'ils étaient bien connus à Rome avant Apulée, car destinés à « des banquets » où les convives attendent « des *sermones* courant de lit en lit une stimulation érotique ». ⁹⁴ Elle ajoute que *L'Âne d'or* « n'est pas un conte mais une boîte en forme de contes où sont entreposés par l'écriture différents types de contes, destinés à être multipliés grâce à de nombreux conteurs » ; et que le plaisir qu'éprouve le lecteur en lisant *L'Âne d'or* « n'est pas le but de sa lecture et n'accompagnera sûrement pas ses relectures. Il y cherche un savoir de conteur et cette recherche justifie l'effort de la lecture ». ⁹⁵ Effectivement, Apulée vise bien un public de lecteurs qui feront circuler ses histoires oralement auprès d'un public populaire, bien plus proche des personnages de Pétrone que des héros d'épopée. Il commence d'ailleurs *Les métamorphoses* par une adresse au lecteur :

« Eh bien moi, dans ce style milésien, je vais te broder une chaîne de contes variés, et si seulement tu ne renâcles pas à déchiffrer les gribouillis d'un calame du Nil sur un papyrus égyptien, te faire admirer en caressant d'un agréable murmure ton oreille amicale comment des humains changent de forme et de condition, puis derechef et à rebours se retransforment en eux-mêmes. Je commence. Qui parle ? En bref écoute [...] C'est un conte à la mode grecque que nous commençons, lecteur, lis bien, tu vas te réjouir ! »⁹⁶

Ce court prologue où l'écrit et le son, la lecture et l'écoute, sont étroitement liés, voire imbriqués - outre qu'il fait écho à d'autres adresses au lecteur, plus proches de nous -, indique

⁹² Ibid., *Le Satiricon*, CX - CXIII

⁹³ Ibid., CXIX - CXXIV

⁹⁴ Ibid., *L'invention de la littérature*, p. 149

⁹⁵ Ibid., p. 250

⁹⁶ Apulée, *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, édition bilingue, texte présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 1

clairement des intentions. En bon connaisseur de son public, de lecteurs, conteurs et écouteurs, l'auteur lui promet des aventures et de la variété (il peut même « passer d'un langage à un autre comme un cavalier change de cheval à la voltige »). Apulée écrit pour des gens qui attendent des histoires stupéfiantes ou effrayantes, excitantes, présentées comme véridiques, et qui ressemblent aux personnages de son livre. Ceux qui le peuplent sont en effet « des provinciaux et des humbles » à qui les histoires distillent « une sagesse d'almanach ». Il y là, de la part de l'auteur, un souci de *realia* que souligne Olivier Sers dans sa préface. Il dit en substance que *Les métamorphoses* s'inscrivent dans la continuité, et complètent les œuvres des « trois grands "réalistes" latins, Martial, Pétrone et Juvenal ». Les contes ne se déroulent pas dans des villes, encore moins à Rome, ils ne mettent pas en scène des sénateurs : « Nous sommes dans l'Empire profond immobile en surface, celui des provinciaux et des humbles, sous la paix antonine, *pace placida* (X, VI, 4) ». ⁹⁷

Cette littérature, sans doute parce qu'elle repose sur une toile de fond réaliste et qu'elle met en valeur l'art du conteur, est très présente dans la *plebs* moyenne, même alphabétisée, où les histoires écoutées en commun l'emportent sur la lecture. Néanmoins, dans le même temps, l'écrit progresse et est définitivement adopté par les écrivains, tel Martial pour qui « les paroles ont beau courir, la main est plus rapide qu'elles : la langue n'a pas fini son ouvrage que la main a déjà achevé ». ⁹⁸ Et tout en dictant, il se préoccupe aussi d'être publié, diffusé et lu car « il n'écrit pas, le poète que nul ne lit ». ⁹⁹ Sa culture est avant tout celle de l'écrit, il est d'ailleurs le premier à s'emparer des possibilités qu'offre le codex à la fin du 1^{er} siècle : son format, sa maniabilité vont faciliter non seulement l'acte de lecture mais aussi la diffusion et la circulation des livres. À peu près dans le même temps, le papyrus, trop fragile, est remplacé peu à peu par le parchemin, présent déjà dans le *Satiricon* (Eumolpe écrivant ses vers sur « un immense parchemin »).

L'usage du chant et des acclamations dans les communautés chrétiennes

Les écrivains chrétiens eux aussi ont su tirer profit de l'écrit et des avantages du codex. Pas seulement parce que de nombreux fidèles sont familiers de la culture écrite ; pour toucher en même temps des niveaux sociaux moins instruits. Par sa forme même, composée de pages,

⁹⁷ *Ibid.*, Olivier Sers, préface « Apulée par lui-même », p. XXV.

⁹⁸ Martial, *Épigrammes*, texte établi et traduit par H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1930, Livre XIV, CCVIII. L'épigramme 208 est intitulé « sténographe », la note du traducteur mentionne le recours aux « secrétaires-sténographes, esclaves appartenant à la classe *librarii* », p. 252.

⁹⁹ *Ibid.*, Livre III, IX.

le codex facilite l'acte de lecture et aussi la tenue de cahiers ou de carnets de notes personnelles. Pour autant, et en particulier au cours du I^{er} siècle, le christianisme est une religion fondée avant tout sur la parole vive, et comme il y a de nombreux adeptes « de culture moyenne ou inférieure » ils accèdent aux écrits chrétiens en écoutant des Lecteurs au cours des réunions. Quant à ceux qui lisent les premiers livres, copiés et échangés entre fidèles, il est fort probable, comme le suppose Guglielmo Cavallo, qu'ils lisent cette littérature « comme une littérature romanesque, comme une série de récits où s'exprimaient les anxiétés sociales et spirituelles de l'époque, identifiées comme telles par le lecteur », et donc par le Lecteur sonore et l'écouteur.¹⁰⁰ Nombre des textes narratifs qui relatent des événements tels que les supplices des martyrs, les vies de saints, des récits de miracles, des histoires de voyage, reposent, comme les romans païens, sur l'émotion. On suppose donc que ceux qui les écrivent usent des procédés narratifs de leur culture gréco-romaine.

Les grands auteurs chrétiens sont les héritiers des normes, des schèmes de pensée, et des critères esthétiques qui sont ceux de la culture profane ; ils cherchent à les adapter à une finalité nouvelle - l'expression de leur foi. Beaucoup de leurs écrits se nourrissent d'emprunts et se présentent sous forme de réécritures : des interprétations chrétiennes d'œuvres figurant au patrimoine de la littérature gréco-latine. Augustin par exemple fait une lecture chrétienne de la IV^e *Bucolique* de Virgile qui chante la venue d'un âge d'or : le poète devient un prophète qui annonce la venue du fils de Dieu. La Bible constitue aussi une source d'inspiration quasi inépuisable. C'est d'abord la Bible dite « africaine » (traduction effectuée à partir de l'*Ancien Testament* grec, dite des « Septante »), très utilisée au cours du II^e siècle en Afrique, puis en Italie et en Espagne, même après la « Vulgate » de Jérôme ; et bien sûr, le *Nouveau Testament* achevé au début du II^e siècle et rédigé en grec. Ces écrivains usent à leur manière de l'art de l'imitation : en retournant (convertissant) des concepts, des figures de style et des contenus de la littérature traditionnelle au profit de leur religion. Ce sont des lettrés appartenant à l'aristocratie, dont beaucoup ont été des rhéteurs, et cette *paideia* constitue une force dans l'exercice de leur mission évangélique.

Les Pères de l'Eglise en particulier, écrivains et théologiens, ont mis tout le poids de leur autorité et de leur expérience de rhéteurs - quoi qu'en dise Augustin dans *Les confessions* -, pour assurer le triomphe du christianisme sur les nombreux « hérétiques » (manichéens, montanistes, arianistes, donatistes etc.) et pour impressionner les fidèles et modeler leur foi.

¹⁰⁰ Ibid., « Du volumen au codex », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, p. 109.

Alors qu'ils prêchent « la voie universelle de l'Église », ouverte à tous, s'adressant à « tous les hommes sans distinction de classe », c'est bien leur bagage élitiste, la *paideia* donc (qu'ils partagent avec les gouverneurs nommés par l'empereur), et notamment l'art de la persuasion, qui leur permet de se faire entendre, accepter, et *in fine*, d'accroître la présence et l'influence du christianisme dans tout l'Empire.¹⁰¹ D'autant que les évêques et leurs clercs s'adressent tout particulièrement aux pauvres : « le peuple de Dieu » ignoré des officiels fait partie de la suite de l'évêque ; les pauvres deviennent visibles (distribution dominicale de nourriture sous le porche de l'église, processions). C'est aussi par ce moyen que le christianisme s'est étendu, et que l'Eglise, notamment à travers l'action de l'évêque, à la fois politique, sociale et littéraire, se constitue et se renforce en tant qu'institution naissante, en tant que pouvoir.¹⁰²

Après la conversion de Constantin, puis l'Édit de Thessalonique qui impose le christianisme comme religion d'État, l'influence de l'Eglise grandit à partir du IV^e siècle. C'est l'âge d'or de la Patristique. Ambroise a le pouvoir d'imposer à Théodose une pénitence publique à la suite de la répression qu'il a ordonnée à Thessalonique ; l'Église est souveraine (nomination des évêques, contrôle de la prédication notamment) quoique les Pères refusent toute idée de théocratie. En même temps que se manifeste cette puissance en marche il est remarquable que ces hommes de la *paideia*, qui manient admirablement la rhétorique en s'adressant à toutes les classes de la société, trouvent dans l'écriture d'un grand nombre d'hymnes, le moyen de toucher, de retenir et de rassembler les nouveaux croyants, des plus instruits aux analphabètes. Ambroise compose des hymnes d'une structure simple, huit strophes de quatre vers ; une poésie « d'une grande pureté, mémorisable, le mètre choisi (le dimètre iambique) emprunté à la poésie populaire », que les fidèles apprennent par cœur et récitent ou chantent. Il y a recours dans son combat contre l'arianisme, notamment lors de la semaine sainte de 386, où « enfermé avec des fidèles dans la Basilique, Ambroise, pour les tenir en haleine et éviter tout découragement, leur fait chanter des psaumes et des hymnes en même temps qu'il soutient leur ardeur en prononçant le Contre Auxence ».¹⁰³ Ces hymnes ont un grand

¹⁰¹ Je me réfère ici à Peter Brown, *Pouvoir et persuasion dans l'Antiquité tardive : vers un Empire chrétien*, traduit de l'anglais par Pierre Chuvin et Huguette Menier-Chuvin, Paris, Seuil, 2004.

¹⁰² Cf. Peter Brown : l'évêque (avec l'appui de Constantin) tenait un registre des pauvres et octroyait des permis de mendier, signés par lui (un « moyen de contrôle et de stabilisation de la population » jugé efficace) ; en revanche « la cour d'arbitrage épiscopal » n'était pas réservée qu'aux humbles, « de riches propriétaires fonciers » y ont eu recours ; et il n'y avait « rien de particulièrement religieux dans la procédure du tribunal épiscopal » (à Hippone Augustin y siégeait tous les jours), p. 138 et 141.

¹⁰³ Hubert Zehnacker et J-Claude Fredouille, *Anthologie de littérature latine*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, p. 386, 387

retentissement auprès de ses contemporains. Aussitôt leur usage est adopté et se répand dans toutes les villes de la chrétienté (il s'est perpétué jusqu'à nos jours). Augustin fait les louanges de « cette pratique consolante et édifiante du chant » lorsqu'il s'adresse à son Seigneur : « Que de pleurs j'ai versés à entendre, dans un trouble profond, vos hymnes, vos cantiques, les suaves accents dont retentissent votre Église ! En coulant dans mes oreilles, ils distillaient la vérité dans mon cœur ». ¹⁰⁴

Moins poétiquement, la voix est un moyen de pression sur les gouverneurs ou les responsables municipaux sous la forme de l'acclamation codifiée. Peter Brown décrit cette pratique, déjà en usage dans le monde païen : il s'agit de « formules chantées pour influencer la prise de décisions politiques et théologiques. De telles acclamations s'accompagnaient d'une aura d'unanimité d'inspiration divine. À travers elles, la foule exprimait une *parrhesia* collective teintée de certitude naturelle ». L'Église chrétienne en tire profit : dans les cours des basiliques les fidèles scandent des slogans, et même la liturgie emprunte à la tradition « des acclamations chantées » : « Les sermons de l'évêque étaient entremêlés de psalmodies joyeuses entonnées par la communauté ». ¹⁰⁵ Les Pères ont bien compris que les assemblées de fidèles se constituent en unissant leurs voix - en lisant à haute voix ou en chantant, en acclamant -, une pratique qui s'est perpétuée dans les cérémonies religieuses : écouter la parole divine et chanter ses louanges est ce qui lie la communauté dans le monde chrétien.

Pendant ce temps, la pratique de l'écrit et la pratique de la lecture se développent mais restent néanmoins marginales par rapport à la parole sonore. La voix - la voix du conteur, la voix du Lecteur, la voix du chanteur - comme la parole vive du discours et de la conversation, dominant encore, et pour longtemps, le silence de l'écrit.

¹⁰⁴ Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre IX, VI et VII.

¹⁰⁵ *Ibid*, Peter Brown, p. 205-206

I - 2 - De l'espace public à l'espace privé : vers le « triomphe » de la lecture silencieuse.

En passant de l'antiquité tardive au XVI^e siècle nous occultons bien des étapes importantes de l'histoire de la lecture en France (et dans toute l'Europe) au cours desquelles ont eu lieu des transformations et des découvertes majeures. Parmi lesquelles on citera l'abandon progressif de la *scriptio continua* grecque avec l'adoption de la séparation des mots des textes latins (initiée par des scribes irlandais) et progressivement de la ponctuation ; le développement de l'usage du codex autorise des formats plus maniables et une recherche dans la mise en page : la matérialité du livre est objet d'attention (présentation graphique, reliure personnalisée etc.). Toutes ces améliorations accompagnent, et sans doute favorisent dans le for privé, la pratique de la lecture silencieuse et personnelle. Elle se conjugue d'ailleurs, peut-être chez ces mêmes lecteurs, avec l'usage de la lecture à voix haute : aux XIV^e et XV^e siècles la voix se fait toujours entendre dans les universités, mais les étudiants suivent la lecture sur leur propre livre ; ils ne sont pas de purs auditeurs. Et avec l'imprimerie, la multiplication du nombre d'exemplaires d'un texte autorise sans doute une conception de l'enseignement où la lecture muette est de plus en plus encouragée ; le silence est exigé dans les bibliothèques -, au risque d'éveiller et de permettre l'esprit critique. À la Renaissance les lecteurs humanistes réagissent au modèle scolastique d'étude (compilations, recours aux *auctoritates* appris par cœur), ils appellent à lire dans le « texte nu », à replacer l'œuvre dans son contexte, à faire ses propres commentaires et à constituer ses propres florilèges. Mais dans le même temps les méthodes d'enseignement continuent de s'appuyer sur des abrégés, des formes expurgées qui contrôlent l'accès au texte (Anthony Grafton rappelle d'ailleurs que ces méthodes seront celles des Jésuites sous l'Ancien Régime).

Les événements qui bouleversent et déchirent l'Europe chrétienne - les Réformes protestantes bientôt suivies de la Contre Réforme -, accélèrent l'usage littéraire des langues vernaculaires, déjà présentes dans de nombreux domaines de la vie sociale, et leur diffusion est liée au succès de l'imprimerie. L'activité intense de traduction et de diffusion de Bibles en langues nationales est impressionnante : avant même celle de Luther en 1534 il y en a eu plusieurs, inspirées du protestantisme. Mais l'écrit biblique, même en langue vernaculaire, outre qu'il ne peut toucher beaucoup de gens dans une société en majorité analphabète, ou d'une alphabétisation élémentaire, fait l'objet de débats d'usage entre « la Bible de l'oreille et la Bible de l'œil ». La lecture du Livre (mais aussi du catéchisme, du psautier, du manuel liturgique),

individuelle et silencieuse, ou faite à haute voix au sein de la famille, coexiste avec une appropriation essentiellement orale et communautaire : le message du christianisme réformé se délivre par la parole écoutée (les sermons, la lecture à haute voix) ou chantée par toute l'assemblée.

Plus de dix siècles après ceux d'Hilaire et d'Ambroise, des hymnes luthériens et calvinistes se font entendre, ils sont imprimés et largement diffusés (ceux qui ne savent pas lire finissent par les mémoriser et les chanter). De son côté, dans le combat de la contre-Réforme, l'église catholique multiplie à son tour les usages du « mode oral de la transmission de la foi », mais associés à un partage strict des rôles entre prêtres et fidèles. Pour ces derniers, l'accès direct aux textes sacrés est prohibé, le message des Écritures leur parvient d'une voix autorisée : c'est-à-dire « par l'ouïe » (jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle la lecture de la Bible et du Nouveau Testament en langue vulgaire est condamnée, ce qui revient à une impossibilité de lecture). Le catéchisme a longtemps été pratiqué oralement, on l'apprend par cœur. Mais c'est dans le livre d'images, par exemple *Figures de la Bible* de la « Bibliothèque bleue », associant images d'épisodes de l'histoire sainte et commentaires, que beaucoup d'enfants commencent leur apprentissage de la lecture.¹⁰⁶

I - 2 - 1 - Co-existence des pratiques de lecture à voix haute et de lecture silencieuse.

Aux XVI^e et XVII^e siècles le récit oral, et plus précisément l'art de conter des histoires dans toutes ses manifestations, perdure en même temps que la pratique de lecture à voix haute ; et pas seulement à l'intention de ceux qui ne savent pas lire : cette pratique est aussi celle de lettrés et de croyants. Elle s'inscrit dans des contextes où le religieux occupe une place dominante, où son pouvoir s'étend sur tous au moyen d'un contrôle renforcé et de la censure, notamment au sujet des livres. La première partie du *Don Quichotte* de Cervantès paraît en 1605, c'est-à-dire à un moment où l'Espagne catholique a triomphé avec violence de l'Espagne « des trois religions » : depuis 1492 elle a expulsé ses « Autres » intérieurs, les musulmans et les juifs ; elle a conquis et converti par la force des « Autres » extérieurs lors de la conquête d'un « Nouveau Monde ». Mais l'Eglise catholique de l'Espagne de Philippe II doit aussi lutter contre le maelstrom de schismes et de réformes qui bouleversent toute la chrétienté. La suspicion se répand et la toute puissante Inquisition traque les « faux convertis » quand les

¹⁰⁶ Ce rapide survol emprunte à l'ouvrage collectif *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, en particulier Paul Saenger « Lire aux derniers siècles du Moyen-Âge » ; Anthony Grafton « Le lecteur humaniste » ; Jean-François Gilmont « Réformes protestantes et lecture » ; Dominique Julia « Lectures et contre-réforme ».

statuts de « pureté de sang » précipitent les conversions des minorités ethniques et religieuses et les dénonciations.

Dans sa notice au *Don Quichotte* Michel Moner évoque le surcroît d'activités d'écritures générées par cette situation : non seulement celles des notaires et de faussaires, sollicités pour nettoyer « l'arbre généalogique » de ceux qui se sentent menacés ; mais aussi celles d'historiens et d'archéologues pour composer et offrir une nouvelle légende à Saint-Jacques, et ainsi légitimer son titre de saint patron de l'Espagne. Ainsi l'affaire des « livres de plomb » découverts dans des cavernes à Grenade, se révèle être « la plus extraordinaire opération de falsification qui ait jamais eu lieu dans l'histoire de l'Espagne ». ¹⁰⁷ C'est dans ce contexte qu'apparaît le *Don Quichotte*, tout imprégné des réalités politiques, religieuses, sociales, artistiques et techniques du temps. Elles composent la toile de fond - historique ou « véridique », réelle ou inventée, allusive ou parodiée, grave ou comique - sur laquelle Cervantès écrit sa fiction. ¹⁰⁸

Conteurs, Lecteurs et écouleurs dans Don Quichotte

Tout au long, les exploits et forfaits du héros éponyme alternent avec de longs intermèdes au cours desquels d'autres récits, d'autres histoires s'invitent, s'emboîtent ou se juxtaposent au récit principal sous différentes formes, écrites ou orales. Par exemple des personnages de la première partie font la découverte d'écrits, manuscrits ou imprimés, oubliés ou égarés, qui donnent lieu à des lectures : le « carnet de notes richement orné », trouvé dans une vieille valise abandonnée dans la Sierra Morena, contient le brouillon d'un sonnet « de fort belle écriture » que Don Quichotte lit à haute voix et attribue à un « poète estimable ». ¹⁰⁹ Dans la mallette de l'aubergiste qui contient des livres de chevalerie, on découvre un cahier manuscrit intitulé « Nouvelle du Curieux malavisé », que le curé est prié de lire. Enfin, Quichotte rencontre un vieux médecin qui avait possédé une « caisse en plomb » découverte dans les fondations d'un bâtiment en réfection, et dans laquelle il y avait « des parchemins écrits en lettres gothiques, mais en vers castillans », qui chantent les exploits de don Quichotte lui-même et la beauté de Dulcinée du Toboso. Ils témoignent de la sépulture du chevalier errant (plusieurs

¹⁰⁷ Cervantès, *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traduction et édition établie par Jean Canavaggio (1^e partie) ; Claude Allaire, Jean Canavaggio et Michel Moner (2^e partie), Notice de Michel Moner, p. 1048-1050, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, 2015.

¹⁰⁸ Le contexte du *Don Quichotte* c'est évidemment celui de Cervantès, témoin et acteur de son temps, celui de sa vie qui fut mouvementée, et de ses expériences.

¹⁰⁹ *Ibid.*, chap. XXIII, p.193, 195.

épitaphes reproduites dans le livre que nous lisons).¹¹⁰ Ainsi se conclut la première partie du livre de Cervantès, par une nouvelle fiction dans la fiction : notre héros y apprend et sa mort et sa gloire posthume.

Avec la matérialisation d'écrits et de manuscrits, trouvés dans la nature, ou abandonnés à l'auberge, procédé qui fait rebondir l'action et ouvre une nouvelle aventure, Cervantès use, à l'intérieur même de son livre, du même artifice qui introduit sa *fabula*, la découverte du manuscrit arabe de Cid Hamet Benengeli. Néanmoins une telle accumulation de traces écrites dans *Don Quichotte*, ne doit pas être interprétée exclusivement comme ressort narratif : la présence et la variété des nombreux objets ou supports inscrits apparaissant successivement et dans différents lieux, ancrent parfaitement le roman dans son temps. Il n'est pas anodin en effet que Cervantès introduise dans son récit des épisodes tels que l'inventaire et l'autodafé de la bibliothèque de Don Quichotte, des traces des écrits du chevalier errant (sur l'écorce des arbres) ou encore un « papier écrit en arabe » dans le récit du « captif », et la visite d'une imprimerie dans la seconde partie.

Parmi ces objets émerge tout particulièrement, sorti de la valise endommagée de Cardenio, le *librillo de memoria*, ou « carnet », sans nom de propriétaire. Don Quichotte y lit des morceaux de lettres et de poèmes et y inscrit la lettre destinée à Dulcinée et la lettre de change pour Sancho. Quel est cet objet qui contient des écrits et dans lequel on peut encore écrire ? Un palimpseste ? Ou contient-il des pages vierges, ce que laisse penser la traduction de *librillo* par « carnet » ? Mais Quichotte dit ne pas disposer de papier « papel », ni de plume ni d'encre, encore moins d'une tablette de cire (« *pugilare* »), les deux étant d'ailleurs difficiles à trouver. L'investigation minutieuse que mène Roger Chartier sur cet objet atteste l'existence, à l'époque de Cervantès, de carnets ou cahiers dont les feuillets ne sont pas d'un « papier ordinaire ».¹¹¹ L'historien en précise les caractéristiques :

« Il s'agit d'un livret de format de poche dont les feuillets sont recouverts d'un enduit qui permet d'écrire avec un style inséré dans la reliure et de réutiliser les mêmes pages après les avoir effacées. Plus sûr que la mémoire puisqu'il fixe par écrit ce qu'elle peut oublier, le « *librillo de memoria* » n'est pas, pour autant, une bibliothèque ou une archive durable. Il suppose que ce qui s'y trouve écrit soit recopié sur un autre support de manière à ce que ses pages puissent être vierges de nouveau. [...] Effaçable, réutilisable, le « *librillo de memoria* » est le palimpseste des contemporains ».¹¹²

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 499-500

¹¹¹ Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (X^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Hautes études, Gallimard, Le Seuil, 2005.

¹¹² *Ibid.*, p. 44-45

Cet objet existe aussi dans l'Angleterre élisabéthaine, il est visible (dans le même temps que celui de Cardenio) « sur la scène du théâtre à Londres » entre les mains d'Hamlet.¹¹³ Ces carnets de notes au format de poche, sont des objets pratiques (luxueux ou ordinaires) dans lesquels on note des informations ou des pensées précieuses qu'on ne veut pas oublier, susceptibles d'être ensuite transcrites avec une plume et de l'encre sur du papier. Malgré la prégnance d'une culture orale et la pratique des arts de la mémoire, la crainte de l'oubli - qu'atteste l'usage du *librillo de memoria* - rend compte des défaillances de la mémoire. Mais pas seulement. Roger Chartier insiste également sur la fragilité des écrits présents dans le livre de Cervantès, y compris le *librillo de memoria* :

« Dans *Don Quichotte*, les mots ne sont jamais protégés des risques de la disparition : les manuscrits s'interrompent, ainsi celui qui conte les aventures du chevalier errant, les poèmes écrits sur les arbres se perdent, les pages des livres de mémoire peuvent s'effacer, et la mémoire elle-même fait défaut. Tout comme *Hamlet*, l'histoire narrée par Cid Hamet Benengeli est hantée par l'oubli, comme si tous les objets, toutes les techniques chargées de le conjurer ne pouvaient rien ». ¹¹⁴

En même temps que se découvre une forte présence de la chose écrite dans ce livre - quoique toujours menacée de disparition -, la parole vive s'y fait entendre tout au long. Non seulement Don Quichotte et son écuyer se racontent des histoires autant qu'ils agissent, mais ils sont pris dans les narrations successives, à haute voix, et à haute densité, de leurs compagnons de rencontre. Ou bien ils se taisent pour écouter la lecture de nouveaux écrits miraculeusement tombés entre leurs mains, ou entre celles de leurs nouveaux amis. Sans cesse, la voix, en tant que personnage, concurrence le texte, dans le texte, avant le texte, après le texte. Sans arrêt Cervantès nous éloigne de la voix haute, pour nous y ramener sans cesse. Dans ce livre, parti sans doute de la lecture solitaire, enfermée, *silencieuse*, des romans de chevalerie par le héros éponyme, la voix a le pouvoir de capturer (de tenir captifs) les personnes de toutes conditions que le hasard (fermement assuré par la plume de Cervantès) fait se rencontrer à l'auberge. Elle y est célébrée sous trois modes, trois incarnations : la voix du chanteur s'élève au sein de la nature ; la voix du conteur fait entendre ses propres malheurs et aventures à un groupe d'auditeurs attentifs ; enfin, la voix du Lecteur délivre les mots inscrits sur différents supports devant ces mêmes écouteurs. Il y a une véritable magie de la voix dans *Don Quichotte*.

¹¹³ *Hamlet*, acte I, scène V, vers 98-104. Roger Chartier indique que l'usage de « *tables books* » ou de « *writing tables* », et de *librillos de memoria*, s'est répandu, en Angleterre et sur le continent, pour des usages variés, aux XVI^e et XVII^e siècles, cf. p. 46-50.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.51

La voix chantée vient du dehors. Elle surgit tout à coup, mystérieusement, et résonne dans le chaos de la Sierra Morena ou dans le silence de la nuit. Elle est prélude à l'apparition du chanteur : le son du rebec d'Antonio se fait entendre avant que le chevrier se matérialise devant ses amis et se mette à chanter. La complainte de Cardenio s'élève au milieu des rochers, faisant entendre « de doux et suaves accents », des vers qui étonnent le barbier et le curé : « L'heure, le moment, la solitude, la voix et le talent de celui qui chantait remplirent les deux auditeurs d'admiration et de plaisir »¹¹⁵. Plus loin, le chant de l'amoureux de Clara résonne dans la nuit : « alors que l'aube était proche, les dames eurent l'oreille frappée d'une voix si juste et si belle qu'elles furent obligées de lui prêter attention », elles entendent leur dit-on, « la voix d'un garçon mulétier, qui chante de telle manière qu'il enchante ».¹¹⁶

La voix enchanteresse du conteur ou de la conteuse annonce la promesse d'un autre récit, d'une autre histoire d'amour contrarié, racontée par celui ou celle qui l'a vécue. Il y a en effet beaucoup d'histoires contées oralement dans *Don Quichotte*. Aussitôt après le récit dramatique de Cardenio qu'écoutent le curé et le Barbier, nous sommes invités à suivre celui de Dorotea, la bien nommée, qui fait également son apparition au cœur de la Sierra Morena, déguisée en jeune paysan. En introduisant ce nouveau chapitre, Cervantès évoque un siècle qui a « tant besoin de joyeux divertissements », pas seulement ceux de « sa véridique histoire mais aussi de ses contes et de ses épisodes qui, pour la plupart ne sont pas moins plaisants, ingénieux et véridiques que l'histoire elle-même ».¹¹⁷ Et là aussi la présence de Dorotea est d'abord signalée par sa voix aux « tristes accents », avant d'apparaître devant les trois hommes dans toute sa beauté et sa dignité. Elle accepte de leur raconter sa vie et ses auditeurs sont très vite impressionnés, et bouleversés, en l'écoutant, et tout particulièrement Cardenio, car l'histoire de la jeune femme croise la sienne en la personne de Don Fernando. En terminant son récit Dorotea se trouble : « Sur ces mots elle se tut, et son visage se couvrit d'une rougeur qui montra clairement les regrets et la honte de son âme. Ceux qui l'avaient écoutée ressentirent au plus profond de la leur autant de compassion que d'étonnement devant son infortune ».¹¹⁸

À l'empathie manifestée par ses auditeurs, s'ajoute leur appréciation de sa narration (son exposition du contexte, de la qualité de ses parents, et sa clarté jusque dans les moindres détails).

¹¹⁵ *Ibid.*, *Don Quichotte*, chap. XXVII, p. 237, 238 (C'est l'époque de l'invention de l'Opéra : la voix qui parvient de derrière la scène, avant l'apparition du chanteur, se retrouve jusque dans Verdi, dans la chanson du Trouvère emprisonné).

¹¹⁶ *Ibid.*, chap. XLII, p. 419, 420.

¹¹⁷ *Ibid.*, chap. XXVIII, p. 25.

¹¹⁸ *Ibid.*, chap., XXIX, p. 266

Par la suite, dans la scène de reconnaissance et d'explications qui réunit Cardenio et Lucinda, Fernando et Dorotea, cette dernière séduit à nouveau toute l'assistance, émerveillée tant par son esprit que par sa beauté, quand elle conte à don Fernando « en quelques mots judicieux et concis » le récit qu'elle avait fait auparavant. « À quoi don Fernando et ceux qui l'accompagnaient prirent tant de plaisir qu'ils auraient voulu que l'histoire durât davantage : telle était la grâce que mettait Dorotea au récit de ses malheurs ». ¹¹⁹ L'expression du plaisir et de l'émotion que ressentent ceux qui écoutent les histoires « vraies » qui leur sont racontées ne manque jamais de faire entendre sa petite note dans le roman. La réception s'exprime généralement par la voix d'un seul, mais elle englobe tout l'auditoire, associant ainsi l'individuel et le collectif, comme c'est le cas après le récit que fait le « captif » de l'histoire de sa vie durant vingt ans, quand don Fernando prend la parole :

« En vérité, monsieur le capitaine, la manière dont vous nous avez raconté cette étrange aventure ne le cède en rien à la nouveauté et à l'étrangeté de la chose. Tout y est curieux, extraordinaire et plein d'incidents qui étonnent et suspendent quiconque les entend ; et si vif est le plaisir que nous avons eu à l'écouter que, même si demain nous trouvait encore occupés à entendre votre récit, il nous plairait de le voir recommencer. » ¹²⁰

La réception exprime autant la qualité de la narration, l'art du conteur, sa « manière », que le contenu même du récit, apprécié pour le dépaysement qu'il procure, sa richesse en événements extraordinaires et en rebondissements, au cœur desquels prend place l'histoire romanesque (avec Zoraïda). Celui qui parle ici, en son nom et au nom des autres, est un bon connaisseur de l'art du conteur. On remarque également que ces histoires racontées par ceux-là même qui les ont vécues donnent lieu aux mêmes réactions que celles du lecteur qui referme son livre ou celles des auditeurs-spectateurs d'une lecture : elles disent le désir de s'installer à demeure dans la *fabula*.

Notre troisième incarnation de la voix est celle de la lecture publique. Ce qui a été écrit “donne” la parole à celui qui le lit à haute voix, au Lecteur qui enchante les auditeurs réunis autour de lui. Car dans ce livre si singulier il se présente toujours quelqu'un qui sait lire pour le plaisir des autres et il y a toujours un appétit d'écouter des histoires. Beaucoup des personnages sont des lecteurs, à commencer par Don Quichotte bien sûr, et le curé, le barbier, Cardenio, Dorotea (lectrice de romans de chevalerie) et aussi des chevriers ; quoique on ne les voit que rarement, et brièvement, lire eux-mêmes en silence. Don Quichotte lit à haute voix, et avec

¹¹⁹ *Ibid.*, chap. XXXVI, p. 358

¹²⁰ *Ibid.*, chap. XLII, p. 413.

plaisir, ce qui est inscrit dans le *librillo* pour satisfaire la curiosité de Sancho ; le curé aime lui aussi lire à voix haute et à lire pour les autres, c'est évident, (sa lecture du « Curieux malavisé »). Et quand le texte est écrit dans une langue inconnue de celui qui le découvre - par exemple les billets écrits en arabe par Zoraïda dans le récit que fait le capitaine Viedma dit « le captif » -, il surgit toujours quelqu'un, ici à l'intérieur d'une prison, qui peut le traduire en castillan. Quant à ceux qui possèdent quelques livres, comme l'aubergiste (livres oubliés par un voyageur), ils y sont très attachés : l'aubergiste refuse d'entendre le curé qui le met en garde contre certains romans de chevalerie et s'oppose fermement à ce qu'on les brûle. Le lecteur de *Don Quichotte* l'approuve probablement. Nous lisons la défense de ces romans non seulement par le « chevalier à la triste figure » mais par des Lecteurs et des écouleurs. La scène se passe dans l'auberge de la Sierra Morena, la défense est assurée par l'aubergiste, appuyée par la servante, Maritorne, et la fille de la maison :

« En vérité, à ce que j'entends, il n'y a pas de meilleure lecture au monde, et j'ai ici, avec d'autres papiers, deux ou trois de ces livres qui, véritablement, m'ont donné la vie, et non seulement à moi, mais à beaucoup d'autres. Car lorsque vient le temps de la moisson, bien des moissonneurs se rassemblent ici les jours de fête, et il y en a toujours un parmi eux qui sait lire. Il prend alors un de ces livres et nous nous mettons à plus de trente autour de lui à l'écouter avec tant de plaisir qu'il nous ôte mille cheveux blancs. Du moins je puis dire de moi que, lorsque j'entends parler de ces coups d'épée furibonds et terribles que vous appliquent les chevaliers, il me prend envie d'en faire autant, et je voudrais les écouter nuit et jour.

[et, dit Maritorne] Par ma foi, j'ai grand plaisir moi aussi à écouter ces choses, car elles sont fort jolies, et surtout lorsqu'on raconte comment l'autre dame est sous les orangers en train d'embrasser son chevalier, et comment une duègue, morte d'envie et tout en émoi, fait pour eux le guet. Tout cela je vous assure est doux comme miel. »¹²¹

Les lectures sont accueillies avec joie car elles procurent le plaisir d'une vie augmentée et plus intense : les livres donnent le sentiment de renaître, ils distillent des émotions, éloignent les soucis quotidiens. Et l'imagination aidant, on s'identifie aux personnages de la fable : Maritorne elle aussi est « morte d'envie », tandis que la fille de l'aubergiste verse des pleurs en « écoutant les plaintes que font les chevaliers lorsqu'ils sont éloignés de leur dame ». L'aubergiste croit que les aventures que racontent les livres ont véritablement eu lieu, puisqu'« ils sont imprimés avec permission des messieurs du Conseil du roi ».¹²² Les personnages du roman qui font cercle autour du Lecteur lisant à voix haute correspondent bien au public pour lequel Cervantès a reçu l'autorisation d'imprimer son livre : « on peut lui accorder licence de l'imprimer, car il sera propre à plaire et divertir le peuple, ce à quoi, en

¹²¹ *Ibid.*, p. 298

¹²² *Ibid.*, p. 301

règle de bon gouvernement, l'on doit prêter attention ». ¹²³ En s'adressant au « lecteur oisif » dans son prologue, l'auteur désigne en réalité des gens de toutes conditions, du gentilhomme aux lecteurs ou écouteurs populaires, conformes aux divers personnages qui peuplent *Don Quichotte*. Les lecteurs de Cervantès sont déjà compris dans son roman : on le découvre très vite, lors de l'inventaire de la bibliothèque du chevalier errant où figure « *La Galatée* de Miguel de Cervantès ». Or « ce Cervantès » se trouve être un « bon ami » du curé, lequel connaît ses « infortunes » et apprécie son livre d'« une heureuse invention ». ¹²⁴ Tandis que dans la deuxième partie du roman on assiste à une conversation entre Don Quichotte lui-même et l'un des lecteurs du roman, Samson Carrasco, bachelier « malicieux et enclin à la plaisanterie et aux facéties » : il a lu la première partie et lui apprend la bonne fortune du livre en se jetant à ses genoux :

« “Loué soit Cid Hamet Benengeli qui a couché par écrit l'histoire de vos exploits, et deux fois loué l'érudit qui a pris soin de la faire traduire de l'arabe en bon castillan pour le plus grand plaisir des populations.”

Don Quichotte le fit relever et lui dit : “Il est donc vrai qu'il y a une histoire sur moi et que c'est un enchanteur maure qui l'a composée ?

C'est tellement vrai, seigneur dit Samson que je suis persuadé qu'à ce jour on a déjà imprimé plus de douze mille exemplaires de cette histoire” ». ¹²⁵

Un lecteur de la première partie de *Don Quichotte* fait donc son entrée dans la fiction. Les personnages de la fable se livrent alors à un échange étonnant au cours duquel ils commentent le texte de leurs propres aventures. Tant et si bien que le chevalier demande s'il y a « quelque autre chose à corriger dans ce récit » ! En passant de « l'autre côté » le lecteur devient personnage et peut converser avec le héros :

« Pourquoi sommes nous inquiets [écrit Borges] que Don Quichotte soit lecteur du Quichotte et Hamlet spectateur d'Hamlet ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs, pouvons être des personnages fictifs ». ¹²⁶

Les personnages et les lecteurs du *Don Quichotte* sont quasiment interchangeables. Quichotte a été enfanté par le livre et vit dans le monde des livres ; la chose écrite, la littérature, ne le quitte pas : c'est elle qui circule dans ses veines, c'est elle qui le nourrit et le meut. En

¹²³ *Ibid.*, « Approbation » signée Antonio de Herrera, datée du 11 septembre 1604, p. 6.

¹²⁴ *Ibid.*, chap. VI, p. 59. La suite de *La Galatée* (publié en 1585), promise par Cervantès, ne verra pas le jour.

¹²⁵ *Ibid.*, II, III, p. 536.

¹²⁶ Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, traduit par Paul et Sylvia Bénichou, Paris, Gallimard « La croix du Sud », 1957, p. 85-86

lançant son héros sur les routes de la Manche, Cervantès lance toute une « machine littéraire », une machine à produire des récits dans le récit et cette machine est bien ce qui captive le lecteur d'aujourd'hui. Elle nous projette dans un monde où la distinction entre le réel et l'imaginaire se brouille ou fusionne, où les lecteurs et les écouteurs sont menacés de passer de « l'autre côté », c'est-à-dire de rejoindre les habitants qui peuplent le livre ; d'être véritablement absorbés dans la *fabula*. Non seulement *Don Quichotte* doit être lu, mais il doit être raconté ou récité. Et il comprend l'histoire de cette narration ou récitation.¹²⁷

I - 2 - 2 - Extension et diversité des pratiques et des usages du livre.

Au XVI^e siècle, un peu avant la publication de la première partie de *Don Quichotte*, un humble meunier de la région de Frioul en Italie, Domenico Scandella, dit Menocchio, est condamné à mort et exécuté par l'Inquisition ; non pas pour s'être identifié aux personnages d'un roman, mais pour avoir tiré de ses lectures des pensées et des croyances tout à fait singulières, pour s'être construit sa propre cosmologie et avoir fait preuve avec une « extrême liberté » d'une interprétation toute personnelle des dogmes de la religion catholique. À partir de l'étude des dossiers de ses deux procès, « de pages écrites par lui, et d'une liste partielle de ses lectures (car il savait lire et écrire) », Carlo Ginzburg restitue la pensée et les aspirations d'« un de nos ancêtres » : « le fragment isolé, parvenu par hasard jusqu'à nous, d'un monde obscur, opaque, que seul un geste arbitraire nous permet de ramener à notre histoire ».¹²⁸ En se penchant sur ce cas, en cherchant à comprendre les curieuses réponses faites par le meunier à ses juges au cours de ses deux procès, l'historien s'attache tout particulièrement aux lectures du meunier, à ses interprétations, à la constitution de sa propre « grille de lecture ». Il y voit affleurer les sources d'une culture paysanne qui présente de « surprenantes analogies » avec « des secteurs les plus avancés de la haute culture du XVI^e siècle » ; mais ce sont des analogies auxquelles il ne faut pas donner l'explication simpliste d'une diffusion du haut vers le bas. Ginzburg fait plutôt l'hypothèse qu'il existait à l'époque des rapports complexes « entre la culture des classes dominantes et la culture des classes subalternes » (rapports qui auraient été favorisés par la Réforme et la découverte de l'imprimerie).¹²⁹

¹²⁷ En témoigne la nombreuse « progéniture » - emprunts et adaptations de toutes sortes, de genres et de formes très variés -, que le roman de Cervantès a engendrée au cours de l'histoire.

¹²⁸ Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Paris, Flammarion, Aubier / Histoires, 1980. p. 8 et 12.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 176-177.

Rapports à l'écrit et pratiques des lecteurs ou « écouteurs » ordinaires.

Quels rapports entretient la population étendue et diverse, dite « ordinaire », de l'Ancien Régime (citadine ou paysanne, incluant les petits métiers, des artisans et des marchands, des clercs, des nobles), avec le livre, avec la chose imprimée, avec la lecture ? La connaissance des pratiques et usages que nous en avons aujourd'hui, en France, provient moins d'études quantitatives (les inventaires après décès, l'enquête lancée par l'abbé Grégoire en 1790 par exemple), que de recherches menées par les historiens sur des « cas ». ¹³⁰ Ou bien d'exemples relevés dans la littérature qui témoignent de pratiques de lecture et d'écoute, dans un contexte historique, géographique et social donné. De même, l'étude de sources et de matériaux divers : les types d'imprimés conservés, l'étude des archives, des correspondances, des « histoires de vie » ou biographies, livrent des informations précieuses sur des pratiques, individuelles ou partagées, de la lecture. Il convient de préciser à ce sujet, et Roger Chartier y insiste, qu'il n'y a pas d'un côté une « culture populaire », associée à des lectures particulières, et d'un autre côté une culture des élites. On découvre en effet, comme Ginzburg, que les mêmes livres, les mêmes objets imprimés, sont plus partagés qu'on ne le pensait : ils circulent d'un groupe social à l'autre. Les mêmes livres, tels ceux qu'a lu Menocchio, touchent aussi bien un humble meunier que les lecteurs des classes aisées et éduquées ; tels aussi les romans de chevalerie ou des livres de dévotion (vies des saints, livres de prières etc.).

À l'époque pourtant, et tout au long des Temps Modernes, une partie importante de la population française est analphabète ou faiblement alphabétisée. Chartier nous en donne des exemples pris dans le théâtre de Molière et dans l'œuvre de Zola : des personnages peu instruits, même riches, qui n'ont qu'une approche rudimentaire de la lecture, y compris jusqu'à une époque tardive. Dans *George Dandin*, le domestique Lubin dit à son maître qu'il sait « lire la lettre moulée » mais n'a jamais su apprendre « à lire l'écriture », cette remarque indique « une capacité de lecture étroitement dépendante de la graphie » explique Chartier : Lubin déchiffre laborieusement la lettre imprimée mais pas « la cursive manuscrite ». La pratique d'un seul mode de lecture, la lecture à haute voix, est la plus communément répandue. Dans *La Terre*, Zola décrit une scène populaire de veillée au cours de laquelle Jean, prié de lire, « se mit à lire, d'une voix blanche et ânonnante d'écolier qui ne tient pas compte de la ponctuation ». ¹³¹ Sans

¹³⁰ Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, éditions du Seuil, « l'Univers historique », 1987.

¹³¹ Roger Chartier, *Pratiques de la lecture* : références à Molière, *George Dandin* III, I, p. 90, et à Émile Zola, *La terre*, p. 88-89.

doute est-ce ainsi qu'il lit pour lui-même, faute d'avoir eu un apprentissage complet conduisant à la capacité de lire en silence, commente Chartier :

« L'oralisation est nécessaire à cette lecture incapable de découper correctement les phrases et les mots, impuissante à reconnaître la ponctuation syntaxique. L'habileté lexicale de Jean est restée celle du premier stade de l'apprentissage, avant qu'ait pu être maîtrisée la lecture silencieuse et visuelle, seule apte à faire traduire par la voix les scansion du texte. [...] L'opposition entre visualisation et oralisation est sans doute l'indicateur le plus manifeste d'une différence dans les manières de lire. »¹³²

Cette différence, entre capacité à lire en silence et l'unique capacité de lecture à haute voix, reflète un écart fondamental dans l'accès à l'alphabétisation. Cet écart est accentué du fait de la séparation des deux apprentissages de base, lecture et écriture - deux pédagogies successives. Des enfants qui ont appris à lire sont envoyés au travail, parfois dès l'âge de huit ans, c'est-à-dire au moment même où commence l'apprentissage de l'écriture (jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, en milieu rural et dans les villes, des enfants ont été placés, « loués », très tôt dans des fermes ou mis en apprentissage auprès d'un artisan, avec un bagage très rudimentaire). Être lecteur ne sachant pas écrire touche une partie importante de la population française aux XVII^e - XIX^e siècles (l'exemple d'Agnès dans *L'école des femmes*, qui n'a pu apprendre à écrire qu'en cachette d'Arnolphe son tuteur). Cette catégorie est majoritairement féminine et elle le reste pendant longtemps (les filles doivent être écartées de la lecture).¹³³ La population analphabète ou peu alphabétisée n'est pas pour autant exclue du monde des livres, car la lecture à haute voix rassemble, dans les maisonnettes, dans les rues, dans l'atelier, ceux qui écoutent lire autour du Lecteur (les exemples dans la littérature). Ces lectures écoutées ne distinguent pas « le lire et le dire » car ce sont souvent les mêmes textes que les auditeurs entendent, « ce qui est la condition même de leur possible compréhension en dépit de la lecture peu intelligible qui en est faite » ajoute Chartier. Autrement dit, écoutées « religieusement » comme le précise Zola, ces lectures partagées empruntent aux pratiques instituées par l'église, perpétuées dans les familles « où les mêmes textes sont entendus, mémorisés, reconnus ». ¹³⁴

Plus précisément l'historien cherche à « caractériser les pratiques de lecture à partir d'une tension centrale entre for privé et espaces collectifs », qui recoupe « deux styles de

¹³² *Ibid.*, p. 89,90

¹³³ On se réfère ici à François Furet, Jacques Ozouf, *Lire et écrire*, tome I, Paris, Éditions de Minuit, « le sens commun », 1977

¹³⁴ *Ibid.*, *Pratiques de la lecture*, p. 89, 90

lecture ». ¹³⁵ Le premier correspond à une pratique dans l'intimité de sa demeure et implique souvent, mais pas toujours, la possession de livres (la lecture personnelle n'exclut pas les possibilités d'échanges et de prêts). Avoir une bibliothèque est un indice de fortune (au XVIII^e siècle à Lyon les plus riches, les nobles et les professions libérales possèdent en moyenne une bibliothèque de cent soixante livres, tandis que chez les artisans et ouvriers la moyenne est de seize). ¹³⁶ Le deuxième style de lecture se manifeste à l'intérieur d'espaces de sociabilité plus ou moins stables, plus ou moins mouvants, plus ou moins ouverts ou fermés : les cercles de lettrés, la famille et son voisinage, la rue. Mais l'idée que la veillée dans les campagnes est typiquement le lieu d'une pratique de lecture à voix haute, écoutée par tous, est une représentation du monde rural qui ne correspond pas à la réalité (cette image de la culture paysanne relève du « modèle édifiant » de *La vie de mon père* de Restif de la Bretonne). Chartier souligne que lorsque la veillée est évoquée - par exemple dans « les statuts synodaux et ordonnances épiscopales » -, c'est pour la condamner, et il n'y est pas fait mention de lecture, à haute voix ou silencieuse. ¹³⁷ Quand les sources mentionnent la veillée « c'est toujours comme lieu du travail en commun, du jeu et de la danse, des contes et des chansons, de la confidence et des bavardages », donc une sociabilité reposant essentiellement sur des échanges oraux, sans supports écrits. La lecture écoutée en commun est donc un mythe qui désigne davantage « les nostalgies ou les attentes des lettrés de la fin du XVIII^e siècle » qu'une pratique paysanne. ¹³⁸

En revanche, dans les villes comme aussi dans les gros bourgs de campagne, et grâce au colportage, il se forme une sociabilité autour de la lecture comme loisir ou source d'information qui ne nécessite pas la possession de livres, ni même de savoir lire. Elle se constitue autour de la lecture d'imprimés qui vont de la simple feuille volante aux « canards », aux occasionnels, aux almanachs etc. Pour beaucoup d'habitants, lire c'est déchiffrer les différents types d'imprimés qui circulent dans les villes, affichés ou distribués, et qui occasionnent des attroupements, des commentaires, car leur lecture à voix haute est souvent collective ou bien nécessite la médiation d'un seul Lecteur. En outre, certains imprimés diffusés par les colporteurs, par exemple le canard, donnent naissance, dans l'intimité des familles, à différents types d'activités : le découpage, la chanson et la copie du texte : « comme si le geste d'écriture était la condition de l'appropriation ». ¹³⁹ Roger Chartier évoque aussi la figure du « marchand

¹³⁵ Ibid., Roger Chartier, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, p. 166

¹³⁶ Ibid., Chartier fait référence à « L'étude en série des inventaires après décès » entre 1660-1780, p. 167- 180

¹³⁷ Ibid., p. 245

¹³⁸ Ibid., p. 241, cf. l'Annexe faisant suite au chapitre VI « La lecture dans la veillée. Réalité ou mythe ? », p. 245

¹³⁹ Ibid. p. 209, 210

de chansons » comme passeur de l'écrit pour les non alphabétisés, en ville ou dans les foires à la campagne : « entendu, visualisé, le texte, une fois acheté peut être aisément reconnu, porté par la mélodie, mémorisé », d'autant plus aisément que le marchand, tout en chantant, montre les images associées aux complaintes sur les livrets.¹⁴⁰

La littérature de colportage, les livres de la Bibliothèque Bleue

L'examen des différentes catégories d'imprimés dont ont pu disposer des « lecteurs ordinaires » constitue bien une voie, défendue et illustrée par Roger Chartier, pour approcher plus qualitativement les pratiques de lecture. Au cours d'un entretien avec Pierre Bourdieu il évoque deux voies possibles : celle suivie par Carlo Ginzburg et Robert Darnton entre autres, qui proposent « de saisir ce qu'un lecteur nous dit de ses lectures », avec le bémol que de telles sources sont rares et qu'elles s'insèrent toujours dans un contexte particulier.¹⁴¹ Et celle qui consiste à examiner l'objet imprimé lui-même, dans sa matérialité, « puisqu'il porte en ses pages et en ses lignes les marques de la lecture que lui suppose son éditeur, les bornes de sa possible réception » ; notamment au moyen des « instructions portées par les formes typographiques elles-mêmes : la disposition et le découpage du texte, sa typographie, son illustration ». Ces interventions du « libraire-éditeur », décidées par lui, disent concrètement quelque chose sur son mode d'emploi et le public ciblé : on le voit dans les livres bleus.

La bibliothèque Bleue est une formule éditoriale inventée au XVII^e siècle par les libraires Oudot et Garnier à Troyes. Des livres bon marché et vendus en grand nombre, notamment par colportage, choisis et conçus pour toucher un large public. Les textes sont établis majoritairement à partir de livres déjà mis en circulation après une première édition : des « textes savants », religieux ou de fiction, auxquels viennent s'ajouter des nouveautés et des « titres à la mode ». Cette stratégie, qui consiste à réimprimer des livres dès l'expiration de leur privilège, fait leur succès jusqu'au début du XIX^e siècle. En outre, par l'importance du nombre de livres religieux mis en circulation « la Bibliothèque Bleue a été un auxiliaire puissant de la réforme catholique ».¹⁴² Les ouvrages sur la religion inscrits au catalogue des éditeurs troyens sont en effet les plus vendus ; mais tous les genres sont représentés, la fiction tient une bonne

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 205

¹⁴¹ *Ibid.*, « La lecture : une pratique culturelle », in *Pratiques de la lecture*, p. 283

¹⁴² *Ibid.*, *Lectures et lecteurs sous la France d'Ancien régime*, p. 250

place avec les romans (dont des romans de chevalerie) et les contes de fées, et il y a aussi des ouvrages de vie pratique.¹⁴³

Au départ, les livres bleus n'ont pas été pensés pour un public populaire - les contes de fées par exemple, produits et prisés dans les milieux aristocratiques, ne lui sont pas destinés, ils « ne sont “populaires” ni dans leur écriture, ni dans leur destination première » nous dit Roger Chartier. Qu'est-ce qui distingue ces objets largement diffusés dans toute la France ? Et comment s'inscrit en eux « l'empreinte des éditeurs » ? C'est en les feuilletant qu'apparaissent leurs signes distinctifs, c'est-à-dire « des ressemblances retrouvées dans la structure même des textes, quel que soit leur genre », qui sont les marques des interventions effectuées par les éditeurs. La première consiste à modifier la présentation du texte, en introduisant un découpage en courts chapitres et en créant de nombreux paragraphes ; et cela sans qu'il y ait « nécessité narrative ou logique » car les éditeurs pensent avant tout à des lecteurs qui lisent avec difficulté (d'où les nombreux résumés). En second lieu les éditeurs interviennent dans le corps même du texte en le simplifiant : en abrégant des épisodes, en opérant des coupes importantes (notamment au niveau des descriptions) ; on agit également à l'échelle de la phrase en supprimant « des incises ou parenthèses » et aussi de « nombreux adjectifs ou adverbes ». Le troisième type d'intervention consiste, dans le fil logique de « l'esprit des imprimeurs », bons zélateurs de la réforme catholique, à s'emparer du rôle de censeur : ils suppriment par exemple le vocabulaire trop cru, scatologique ou relatif aux activités sexuelles, ou bien parodiant la religion.

Ce qui est « populaire » dans la Bibliothèque Bleue, résume Chartier, ce ne sont pas les textes eux-mêmes mais bien « les objets typographiques qui les portent ».¹⁴⁴ Les livres bleus se lisent donc en tous lieux, et selon différents modes où s'exprime et persiste une dualité entre sphère privée et sphère publique, entre lecture silencieuse et lecture à voix haute. Leurs éditeurs se représentent des lecteurs capables de lire seulement un récit simple, linéaire et bien découpé. La lecture de ces lecteurs, sous quelque forme que ce soit, notamment à voix haute, doit d'ailleurs refléter, faire entendre, les intrusions et les saccages effectués dans le texte. Mais selon les contextes et leurs capacités de lecture, le mode d'appropriation reste pluriel : soit ils lisent en silence ou oralisent le texte pour eux-mêmes ; soit ils sont Lecteurs, lisant à haute voix

¹⁴³ *Ibid.*, p. 248 - 253. Chartier se réfère au « fonds Garnier » en 1789

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 258 - 259

au sein d'une petite communauté (en ânonnant peut-être, comme Jean dans *La terre*) ; soit ils sont des écouteurs.

Chartier s'est également penché sur la question de la mobilité des œuvres, notamment les pièces de théâtre, écrites avant tout pour la scène, donc pour être prononcées oralement (Molière a longtemps résisté à faire imprimer les siennes). Les livrets conservés montrent des variations dans les textes selon les représentations, autrement dit les textes ne sont pas « fixés », ils sont mobiles, et pour longtemps. D'autant que la notion d'auteur n'existe pas aux XVI^e et XVII^e siècles (elle commence à s'affirmer au cours du XVIII^e) : les textes sont considérés comme des productions collectives ou anonymes, ils peuvent être repris, modifiés, détournés ; les œuvres sont ouvertes (le *Don Quichotte* et sa postérité en témoignent).¹⁴⁵ En s'attachant à la matérialité des objets imprimés, Chartier montre comment des éditions différentes de la même œuvre contiennent l'empreinte particulière de chaque éditeur : « les correcteurs établissent le texte destiné à l'impression, imposant à la copie qu'ils ont reçu divisions du texte, ponctuations des phrases et graphies des mots ; les compositeurs, ou typographes, par leurs habitudes et préférences, contribuent, à leur tour, à la matérialité du texte. »¹⁴⁶

Les interventions opérées dans les textes, sur la ponctuation et la graphie, nous intéressent tout particulièrement car elles peuvent affecter leur lisibilité et ont un impact direct sur leur diction. Au XVII^e siècle les signes qui indiquent la durée d'une pause ont fait l'objet d'une grande attention et de règles précises (la virgule, le point-virgule, le point, les deux-points etc.), ces règles comme celles de l'orthographe sont toujours débattues.¹⁴⁷ D'autres artifices ou signes fournissent des indications pour la prononciation, les accentuations, la hauteur de voix : l'usage de la lettre capitale à l'intérieur de la phrase par exemple. Quand il s'agit de pièces de théâtre ils soulignent et le sens et l'action du texte (les points d'exclamation et d'interrogation) et servent de prescription pour le jeu des comédiens. D'une manière générale, la matérialité d'un livre au niveau de la ponctuation et de l'orthographe, comme des choix graphiques, ne respecte que rarement la volonté de son auteur. Elle résulte en réalité des décisions des correcteurs et des typographes, et ces pratiques évoluent au fil des éditions successives. Les correcteurs ou les typographes se comporteraient-ils comme s'ils étaient en place d'un Lecteur

¹⁴⁵ Roger Chartier, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*, Paris, Gallimard, « histoire Folio », 2015

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 15

¹⁴⁷ *Ibid.*, Roger Chartier, chapitre VIII de *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur*. Il fait référence au manuel de l'imprimeur Étienne Dolet, *La punctuation de la langue française*.

en public ? Leurs interventions ayant en effet des conséquences directes sur la diction, et donc sur l'écoute des textes. Prenons l'exemple de Racine.

L'étrangeté de la diction baroque

Parler de ponctuation, de prononciation et de hauteur de voix nous conduit directement à la déclamation baroque, à l'*emphasis* d'une diction qui a régné au cours des XVII^e-XVIII^e siècles. Or cette diction, depuis abandonnée, ressuscite en quelque sorte autour des années 1980, dans la continuité de la redécouverte de la musique et du chant baroques. Elle devient objet d'attention particulière. Des spécialistes de cette période, qu'ils soient littéraires, historiens ou artistes dramatiques, s'intéressent à la voix baroque et classique et procèdent à une « réévaluation du rôle de l'oral dans la société d'Ancien Régime », à une « nouvelle écoute du XVII^e siècle ». ¹⁴⁸

Nous pouvons aujourd'hui remonter le temps, et nous faire une idée de la matérialité de notre langue à cette époque en assistant à une déclamation d'Eugène Green. Il a donné récemment l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal* de Racine à l'église Saint-Étienne du Mont, entièrement éclairée aux bougies. ¹⁴⁹ En l'écoutant, et en le regardant, on est immédiatement retenu par sa prononciation et sa gestuelle. Sa prononciation des phonèmes et son rythme nous mettent sans arrêt face au texte écrit et rendent sa graphie quasi perceptible. Chaque mot nous parvient distinctement, avec toutes ses syllabes et son orthographe, on entend prononcer non seulement les syllabes, mais les consonnes et voyelles terminales : le *t* du mot *mort*, le *rs* de *messieurs*, de même que les terminales *euses* de *religieuses* ; sans oublier le *e* dit « muet » ; et, telle une basse continue, le roulement des *r*. Autrement dit on entend la graphie de la langue. En écoutant Eugène Green, on ne peut à aucun moment avoir l'illusion d'entendre une parole qui s'apparenterait à un récit oral et à la langue qui est la nôtre aujourd'hui. Et les gestes qui accompagnent la diction du récitant ne paraissent en rien superflus car ils fonctionnent réellement comme signes de ponctuation et d'accentuation, et s'intègrent très vite à notre écoute : mouvements des bras, les deux mains réunies - élevées ou bien abaissées - qui prolongent la voix et accentuent le sens. Des gestes toujours mesurés, stylisés et plutôt lents,

¹⁴⁸ Patrick Dandrey (direction), *La voix au XVII^e siècle*, « Avant-propos » p. 5, Toulouse, Littératures classiques, n° 12, 1990. Dans le même ouvrage, Roger Chartier note que « le thème de la lecture à haute voix » a longtemps été « négligé par les historiens » et que des « approches et discussions nouvelles en ces dernières années » invitent à s'y intéresser (*in* « Loisir et sociabilité : lire à haute voix dans l'Europe moderne », Post-scriptum, p. 140).

¹⁴⁹ Église Saint-Étienne du Mont, le 4 octobre 2012, à 20h30. Cette déclamation ponctuait le colloque *Relire l'apologie pascalienne*, à la Sorbonne, pour le 350^e anniversaire de la mort de Blaise Pascal.

solennels.¹⁵⁰ Tout au long de la déclamation nous assistons au surgissement d'un « autre monde » du texte. Cet art provoque une sorte de sidération : l'entendre pour la première fois est un véritable choc. Pourtant, au bout de quelques minutes, alors qu'un sentiment d'étrangeté s'empare de nous et ne nous quitte pas, nous acceptons peu à peu cette façon de dire, nous nous laissons porter. Nous suivons Green, captivés par le récit qu'il nous livre - remarquable et poignant à la fois -, impression amplifiée par la beauté du lieu, l'éclairage aux bougies, le silence palpable du public. Il y a une telle puissance d'affirmation, un tel souffle et finalement une telle autorité dans la diction de cette langue prononcée pour frapper les esprits : elle déferle sur nous et nous retient dans les rets de ses artifices. Nous sommes subjugués, nous ne pouvons nous évader, songer à autre chose, nous laisser distraire, regarder nos voisins.

Cette langue perdue qui fut la nôtre aux XVI^e - XVIII^e siècles et dont nous découvrons la graphie dans les éditions d'époque, nous pouvons donc l'*entendre* encore, elle nous intime d'écouter la parole sonore comme elle se faisait entendre au XVII^e siècle.¹⁵¹ Marc Fumaroli nous rappelle que la Compagnie de Jésus, créée pour combattre la Réforme, a voulu ressusciter « la voix vivante de la tradition ». En prônant « la supériorité de la voix sur l'écrit » les Jésuites tracent la « frontière qui séparait les réformés des catholiques et qui séparait une religion du Livre seul de la vraie religion qui plonge le Livre dans la tradition orale de l'Église ».¹⁵² Dans l'Europe catholique de la Contre-réforme, la langue est « le lieu par excellence du sacré » pour rejoindre le Dieu caché, *deus absconditus*. Raison pour laquelle la déclamation baroque procède non seulement de l'*actio* de la rhétorique, en particulier la *pronuntatio*, mais aussi de la croyance que « c'est uniquement dans la parole sonore que le sacré peut se manifester à l'homme » : le Dieu caché est un Dieu entendu. Eugène Green parle de « la chair de la parole » :

« La déclamation à l'époque baroque était un art spécifique dont le but était de faire exister, par la voix humaine, la réalité cachée de la parole [...] l'énoncé déclamé, et sa sacralité, existent à travers l'incarnation de la parole dans le corps et le souffle d'un homme. Ainsi la déclamation rejoint le mystère originel du christianisme, et devient un écho de l'Eucharistie ».¹⁵³

Or, le théâtre classique, celui de Racine notamment, est précisément ce « lieu du sacré » : « la représentation théâtrale était la seule expérience, avec la liturgie et le sermon à

¹⁵⁰ On l'aura compris, Eugène Green fait une récitation, pas une lecture. L'annonce précisait bien « déclamation baroque ».

¹⁵¹ Eugène Green, *Fables de La Fontaine*, CD ; et aussi *Sermon sur la mort* de Jacques-Bénigne Bossuet, CD Alpha 920, *Voce Umana*, enregistré à Arques-la-Bataille, église Notre-Dame, juillet 2002.

¹⁵² Marc Fumaroli, « La parole vive au XVII^e siècle : la voix », transcription d'un entretien avec Christine Goëme, in *La voix au XVII^e siècle*, p. 9

¹⁵³ Eugène Green, *La parole baroque*, Paris, Desclée Brouwer, 2001. P. 25

l'église - avec la prédication, [...] où l'ensemble de la société communiait dans la langue, reçue comme lien humain et révélation divine ». ¹⁵⁴ C'est pourquoi, dans ces lieux d'écoute, la prononciation de la langue doit se distinguer de la façon de parler dans la vie courante : elle fait apparaître des sons « cachés ». La diction, nécessairement artificielle, emphatique, obéit à des codes précis : il existe « des règles de prononciation spécifiques à la déclamation », par exemple la prononciation de phonèmes qui n'apparaissent pas dans les échanges ordinaires. Green ajoute d'ailleurs que la déclamation entendue au théâtre paraissait aussi étrange aux contemporains de Molière et de Racine qu'à nous aujourd'hui : elle a « la même valeur épiphanique ».

Déclamer Racine

Racine est au centre de ce « retour ». Georges Forestier, dans son édition des *Œuvres complètes* de Racine, adopte bien « une graphie modernisée » mais rétablit la ponctuation originale de Racine. Il nous invite lui aussi à retrouver la seule forme de lecture qui se pratiquait au XVII^e siècle « pour les textes poétiques », c'est-à-dire la lecture à haute voix :

« Le respect de la ponctuation originale permet de découvrir que celle-ci est avant tout un guide pour la lecture à haute voix et pour la déclamation : elle nous invite à lire un texte de théâtre de cette époque selon la manière même dont il a été conçu. Racine qui était considéré comme le meilleur déclamateur de son temps et qui faisait répéter à la Champmeslé chaque nuance de la déclamation de chaque vers, a écrit ses pièces en les prononçant à haute voix et en notant par la ponctuation comment elles devaient être déclamées par les comédiens, et dites par tous les lecteurs ; jamais il n'aurait songé en les composant qu'elles pourraient un jour être lues par des lecteurs formés à la seule lecture silencieuse, ou qu'elles pourraient être jouées de manière "psychologiste" par des acteurs adeptes de l'une ou l'autre des nombreuses formes de jeu naturaliste et qui voient dans les alexandrins raciniens une sorte de prose rimée ». ¹⁵⁵

Dans *Phèdre* par exemple il y a quantité de points d'exclamation et d'interrogation, et de points et de virgules, qui sont autant de consignes pour la diction, d'indications de hauteur, d'accentuation et de pauses. Dans la scène de la jalousie (acte IV, scène VI), nous lisons :

« Ils s'aiment ! Par quel charme ont-ils trompé mes yeux ?
 Comment se sont-ils vus ? Depuis quand ? Dans quels lieux ?
 Tu le savais. Pourquoi me laissais-tu séduire ?
 De leur furtive ardeur ne pouvais-tu m'instruire ?
 Les a-t-on vus souvent se parler, se chercher ?
 Dans le fond des forêts allaient-ils se cacher ? »

¹⁵⁴ *Ibid.* page 80

¹⁵⁵ Georges Forestier, « Lire Racine », in *Racine. Œuvres complètes*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. LXIII.

Les comédiens de Racine ne « chantaient » pas, contrairement à ce qu'on a voulu nous faire croire par la suite (au XVIII^e siècle), mais déclamaient. Pour Racine, dramaturge poète s'il en fût, le chant n'est pas compatible avec la tragédie : dans *Phèdre* il veut « prouver qu'une vraie tragédie tient sa force du verbe et que le lyrisme naît du vers déclamé et non du vers chanté ».¹⁵⁶ Les deux modes de prononciation (le chant et la déclamation) sont absolument distincts, précisément « parce qu'ils appartiennent chacun à un niveau précis de hauteur ». En outre le chant « brouille le sens des mots » et « rend confus le discours », quand la déclamation au contraire cherche à « faire impression (créer des images) et impressionner le public (l'émouvoir) en lui faisant *sentir* le texte, c'est-à-dire en le lui faisant "entendre" et "comprendre" avant tout et surtout par l'esprit ».¹⁵⁷ D'où le rôle d'une ponctuation «pneumatique», qui joue comme système de notation pour le comédien. Elle lui sert avant tout à marquer les pauses, à régler son souffle et sa respiration : car l'emphase (*emphasis* signifie expression forte, véhémence) nécessite une énergie, un souffle puissant. Dans la tragédie racinienne les émotions, les emportements de la passion, la fureur, sont exprimés et soulignés - en l'absence de mise en scène - par des effets auditifs et non pas visuels. « Les principales modulations de la voix en hauteur ou en bassesse, se traduisent à partir des modalités de la phrase : l'assertion, l'interrogation, l'exclamation, qui répondent chacune à une "mélodie vocale" qui leur est propre : ce qu'on appelle l'accent prosodique ».¹⁵⁸

On comprend que Georges Forestier ait tenu à rétablir la ponctuation originale de Racine dans son édition de 1999 - de même que les règles de prononciation qui prévalait à l'époque baroque, telles qu'Eugène Green les décrit -, et pourquoi il y a inséré, à la suite de son introduction, le texte « Lire Racine ». Au XVII^e siècle, « la rime est pour l'oreille, non pour les yeux ». Mais cette prononciation, jugée trop artificielle, commence à être rejetée au cours du siècle suivant, remise en cause par des comédiens cherchant à gommer l'outrance et la monotonie au profit d'une diction plus ordinaire (on l'a dit, les éditions successives des tragédies ayant modifié sensiblement, dans le sens de la suppression, la ponctuation originale).

I - 2 - 3 - Vers le « triomphe » de la lecture silencieuse et la « lecture pour tous » ?

¹⁵⁶ Sabine Chaouche, *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique 1629-1680*, Paris, éditions Honoré Champion, 2001, (elle se réfère aux nombreux Traités publiés sur l'art de la parole et de la déclamation aux 17^e et 18^e siècles), p. 303.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 305.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 320 Je ne puis m'empêcher d'apposer à cette gestuelle pneumatique, à cette *actio* respiratoire, le fredonnement bouche fermée de Glenn Gould jouant Bach, une musique pleinement baroque.

À cette même époque baroque où la voix haute se fait entendre dans les églises et sur les scènes, la lecture silencieuse est adoptée par de nombreux lecteurs, notamment les lettrés et les élites (on imagine les Solitaires de Port Royal lisant en silence, comme Ambroise). Plus tard, les lecteurs et lectrices de *La Nouvelle Héloïse* ont-ils lus en silence ? Ou bien à voix haute ou basse ? Il est vrai qu'il nous est impossible aujourd'hui de nous représenter ce qu'a été la lecture pour les hommes et les femmes de ce temps. Robert Darnton par exemple s'interroge sur la réalité d'une « révolution de la lecture » qui aurait eu lieu en Europe à la fin du XVIII^e siècle : la lecture *intensive*, concentrée, studieuse et répétée, et faite souvent à haute voix - située entre les années 1500 et 1750 -, aurait fait place à une pratique dite *extensive*. C'est-à-dire à des lectures plus abondantes mais plus superficielles, de romans et de journaux surtout, effectuées dans le seul but de se distraire. Cette thèse a été contestée mais a fait du chemin ; et bien que nous n'ayons pas de données précises, il semble que la population particulièrement ciblée par cette « révolution » était principalement constituée de ce qu'on appelle aujourd'hui la classe moyenne, des bourgeois, des gens plus ou moins cultivés, dont une partie fréquente les cabinets de lectures. S'agissait-il pour autant d'une « fureur de lire » ?

Au moment où paraît *La Nouvelle Héloïse* une grande partie des Français est encore analphabète ou faiblement alphabétisée et les lectures à haute voix écoutées persistent, autant dans les villes que dans les campagnes. Et si la situation va en s'améliorant au cours du XIX^e siècle, avec une augmentation sensible du nombre d'alphabétisés, il n'en demeure pas moins qu'à la fin de ce siècle un nombre important de personnes ne déchiffrent que difficilement. Pourtant ce siècle qui est celui de l'apogée du roman est aussi celui de la conquête de la lecture silencieuse. L'iconographie nous montre le plus souvent une lectrice solitaire saisie dans l'intimité de sa demeure, ou dans la nature, lisant ou rêvant, tenant son livre ouvert ; et les personnages qui lisent des romans dans les romans sont la plupart du temps capables de s'isoler du bruit et des autres en dressant autour d'eux un mur invisible : ce sont tous des lecteurs silencieux (Julien Sorel, Emma Bovary). Par silencieux nous signifions qu'ils lisent seulement avec l'œil, mais cela n'exclut pas l'émission de petits bruits : le bruissement des pages, les soupirs, les rires, ou encore les cris (ceux que pousse Emma, effrayée par une scène de son livre, et qui réveillent Charles endormi à ses côtés). Mais nous allons nous intéresser à des lecteurs bien réels, « en chair et en os », à la réception des lecteurs de Jean-Jacques Rousseau, en particulier ceux qui ont lu la *Nouvelle Héloïse* dès sa publication.

La réception des lecteurs de Rousseau au XVIII^e siècle

Nous disposons de témoignages écrits dans l'abondant « courrier des lecteurs » de *La Nouvelle Héloïse* ; ces lecteurs disent comment ils ont intimement reçu le livre ; c'est d'ailleurs la première fois qu'un écrivain reçoit une telle correspondance, et aussi abondante, de la part de ses lecteurs.¹⁵⁹ On le sait, le roman de Rousseau a eu dès sa publication un énorme succès, sans précédent, et durable, touchant aussi bien un public de provinciaux que de parisiens mondains, des femmes et des hommes, des lettrés ou des lecteurs ordinaires. Mieux qu'un *best seller*, sa postérité s'est étendue tout au long du siècle suivant : le roman est salué unanimement par ses successeurs, les grands romanciers français (de Laclos à Flaubert, en passant par Chateaubriand, Stendhal, Hugo, Balzac etc.) ; ils le considèrent « comme un des sommets de leur art [...] l'archétype auquel il faut remonter, le grand modèle avec lequel on doit rivaliser. »¹⁶⁰

Robert Darnton commente avec humour la réception exceptionnelle faite à un roman - écrit par un moraliste, pourfendeur des théâtres, des romans et de la littérature moderne (la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*) -, par des « lecteurs ordinaires dans toutes les couches de la société ». Rousseau, après tout ce qu'il a dit et écrit, ose écrire un roman, et « non seulement un roman, mais une histoire concernant un précepteur qui séduit son élève et, plus tard, s'installe dans la maison où elle vit avec son mari pour former une sorte de ménage à trois ! »¹⁶¹ Pourtant cette situation n'est pas regardée comme telle et ne pose aucun problème aux lecteurs. Quand on parcourt les extraits de leurs lettres sélectionnés par Darnton, on est frappé par l'expression de leurs émotions ; ils éprouvent le besoin irrésistible d'en parler autour d'eux, de les partager, de se confier : de multiples sociabilités se créent autour de *La Nouvelle Héloïse*. Comme s'il y avait une représentation théâtrale, ou une lecture publique, ouverte, autour d'un texte silencieux, le plus intime des récits, le plus secret, le mieux cacheté : un roman par lettres fait le plus de bruit ! Mais cela ne suffit pas à ces lecteurs, il leur faut s'épancher auprès de Jean-Jacques lui-même, lui dire la souffrance et le plaisir mêlés. Les manifestations physiologiques de leur sensibilité abondent dans leurs lettres, il est question de pleurs, de violents sanglots, de « larmes si douces », de « torrents de larmes », de « violents battements de cœur » etc. Un lecteur écrit « Il faut Étouffer, il faut quitter le livre, il faut pleurer,

¹⁵⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux amants habitants au pied des Alpes*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960.

¹⁶⁰ Bernard Guyon, « Introduction », in *Œuvres complètes, Tome II, La Nouvelle Héloïse, Théâtre - Poésies - Essais littéraires*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. XIX

¹⁶¹ Robert Darnton, « Le courrier des lecteurs de Rousseau : la construction de la sensibilité romantique » in *Le grand massacre des chats*, chap.6, traduction de Marie-Alyx Revellat, Paris, Les Belles Lettres, 2011, p. 303.

il faut Vous Écrire qu'on Étouffe et qu'on pleure ». ¹⁶² Donc, et c'est absolument vital, les émotions doivent se dire dans un même mouvement : de vive voix et par écrit.

D'autant que beaucoup de ces correspondants sont persuadés que les principaux personnages du roman, Julie, Claire, Saint-Preux, ont réellement existé et que Rousseau lui-même les a connus ou qu'il a forcément connus de telles passions, ou encore qu'il a été l'amant de Julie. M^{me} de Polignac par exemple raconte à une amie qu'elle est prise d'une envie : « le voir à quelque prix que ce fut, lui dire combien il me paroissois par sa tendresse au dessus des autres hommes, obtenir de lui de voir le portrait de July ». ¹⁶³ Darnton cite aussi une autre lectrice, Mme Du Verger, qui écrit « d'un coin perdu de province » :

« Bien des personnes qui ont lu votre livre, et à qui j'ai parlé m'assure que c'est un jeu d'esprit de votre part, je ne le saurois croire ; une lecture fautive eût-elle pu faire une sensation pareille à celle que j'ai éprouvée en la faisant ; St Preux existe-t-il encore ; Qu'elle contrée de la terre habite-t-il, Claire Cette tendre Claire a-t-elle suivi sa chère moitié ; Mr de Volmar milord Edouard tous ces personnages là ne sont-ils comme on veut me le persuader que d'imagination ; qu'est donc le monde que nous habitons ou la vertu n'est qu'une idée ; heureux mortel vous seul pouvez être la Connoissance et la pratique ... » ¹⁶⁴

Une lettre écrite à haute voix donc (l'emploi des majuscules à l'intérieur des phrases, comme dans Racine). Bien d'autres correspondants se confient à Jean-Jacques ; certaines de ses admiratrices se lancent à sa conquête et veulent vivre avec lui son roman : deux amies s'identifient l'une à Julie, l'autre à Claire et « inondent Rousseau de lettres si habilement tournées qu'il finit par jouer auprès d'elles le rôle de Saint-Preux dans une correspondance qui dure plusieurs années ». ¹⁶⁵ C'est dire combien ce courrier des lecteurs devient comme le dit justement Darnton « le prolongement logique » du roman épistolaire. Mais il ne faudrait pas s'arrêter à l'effusion, à l'identification et au besoin de confidences qu'expriment plus ou moins naïvement les lecteurs dans leurs lettres. Le roman épistolaire, par sa forme même, a le pouvoir de pénétrer leur intimité : en lisant des lettres ils épousent encore plus les émotions, les dilemmes et les sentiments des personnages, leur lecture crée une communion directe d'une sensibilité à une autre sensibilité, une familiarité s'installe.

« Ce genre, qui exige que l'auteur se taise, se cache, que nous entendions seules les voix des héros, nous contraint, comme le théâtre, de croire à l'existence réelle de ceux-ci. Les lettres sont des *documents* qui s'imposent à nous avec une force que ne saurait avoir un récit. Force d'autant plus grande que, dans le

¹⁶² *Ibid.*, p. 321. Pour une vue complète de l'accueil de *La Nouvelle Héloïse*, Darnton renvoie entre autres à l'édition de Ralph A. Leigh, *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, Genève, 1969, vol. VIII - X.

¹⁶³ *Ibid.*, citation p. 323

¹⁶⁴ *Ibid.*, note p. 325 « Mme Du Verger à Rousseau, 22 janvier 1762, *Correspondance complète*, vol. X, p. 47 »

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 325 « *Correspondance complète*, vol. IX, p. 132-155, pour le début de cette correspondance »

recueil qui les rassemble, il y a en plus grand nombre des “trous”, des “silences”, des événements inexplicables, des actes inexplicables. Rien n’est plus propre à rendre sensible le mystère des âmes. »¹⁶⁶

C’est bien ce que Rousseau a voulu, rendre sensibles aux lecteurs des êtres qui leur parlent directement - des êtres selon leur cœur -, en maintenant la tension entre l’élan du désir et la vertu et en faisant triompher la vertu. Le livre lui-même guide la lecture de ses lecteurs et leur manière de lire est à l’imitation de la sienne (voir sa seconde préface dialoguée) : Rousseau se fait le lecteur de lui-même. Avec lui en effet c’est la fiction qui irrigue la vraie vie et non le contraire : Jean-Jacques voit M^{me} d’Houdetot avec les yeux de Saint-Preux. Il voudra, comme le dit Jean Starobinski, « reconnaître en Sophie d’Houdetot les perfections dont il avait paré la figure de Julie ». Et en même temps il veut ressusciter et revivre l’ivresse des mondes imaginaires et des rêveries enfantés par ses lectures de jeunesse. « Ayant conquis les pouvoirs de l’écriture, [Rousseau] veut, puisqu’il en a découvert la puissance, devenir son propre lecteur, se lire lui-même, et vivre dans sa passion pour Sophie le redoublement réel de ses émois imaginaires ». Cet amour révèle l’intention « d’abolir la différence du romanesque et du réel, de faire en sorte que l’idéalité du roman [devienne] le ferment de la vie ».¹⁶⁷ Il y réussit sinon pour lui-même dans son amour pour Sophie, du moins auprès de lecteurs qui font de *La Nouvelle Héloïse* un guide pour leur vie. Et pas seulement le roman, mais aussi d’autres écrits de Rousseau. Robert Darnton rend compte de la correspondance de Jean Ranson, un négociant rochelais, « un bourgeois ordinaire menant une vie ordinaire », protestant, et fervent rousseauiste. Ses lettres sont adressées à celui qui fut son maître au collège de Neuchâtel et est devenu éditeur.¹⁶⁸ Elles donnent des indications sur ce qu’il lisait et comment il lisait. Grand admirateur de l’*Émile*, Ranson est le lecteur idéal imaginé par Rousseau, usant de la « méthode » que lui-même tient de son père et qui a guidé ses lectures, celle que conseille Saint-Preux à son élève, et qui « consiste à “digérer” les livres si parfaitement qu’ils sont absorbés dans la vie ».¹⁶⁹

¹⁶⁶ *Ibid.*, Bernard Guyon, introduction à *La nouvelle Héloïse*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. XXXVI - XXXVII.

¹⁶⁷ Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau. La transparence et l’obstacle*, « Sept essais sur Rousseau » : « L’ écart romanesque », Paris, Gallimard « bibliothèque des idées », 1971, p. 406.

¹⁶⁸ *Ibid.*, *Le massacre des chats*, p. 288-290. Cette correspondance, conservée aux archives de la STN, est constituée de quarante-sept lettres, qui se distinguent des autres en ce sens que Ranson, à l’ occasion de ses commandes, donne des informations sur sa vie, sa famille, fait des commentaires sur ses lectures, et cherche tout particulièrement à se renseigner sur l’ œuvre et la vie de Rousseau, que l’ éditeur F. S. Ostervald connaît bien.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 302. Robert Darnton donne plus de précisions sur le cas Jean Ranson dans « La lecture rousseauiste et un lecteur « ordinaire » au XVIII^e siècle », in *Pratiques de la lecture*, 1985, 2003.

En dépit des témoignages de leur réception on ne peut se projeter dans le monde de ces lecteurs. Robert Darnton nous met en garde : la lecture est encore pour nous « un mystère » et celle que faisaient les lecteurs du XVIII^e siècle nous place véritablement face à une altérité : « la lecture rousseauiste peut être reconnue comme un phénomène historique distinct et ne doit pas être confondue avec la lecture actuelle, car les lecteurs de l’Ancien Régime vivaient dans un monde mental quasi inconcevable aujourd’hui ». ¹⁷⁰ En fait les lecteurs de Rousseau appliquent à de nouveaux textes, tel le roman, une manière de lire directement héritée de leur pratique religieuse - autrement dit la lecture à haute voix ou basse ; tout comme les lectures de Rousseau portent l’empreinte de « son héritage calviniste ». La distance qui nous sépare de ces lecteurs est immense, en effet. Dans les extraits reproduits par Darnton non seulement nous devinons la croyance, c’est-à-dire l’adhésion totale, absolue, littérale, à la chose écrite, mais nous découvrons aussi, chez les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*, l’écart entre leur graphie et celle de Rousseau, entre la leur et la nôtre. La plupart des lecteurs cités par Darnton écrivent phonétiquement : leur écriture même est oralisée, comme si elle cherchait à transcrire des paroles, des sons qui s’échappent de leur bouche : à dire les mouvements de leur cœur.

Comment ont-ils lu : à haute voix ou en silence ? On devine que Ranson lit en silence pour lui-même et sans doute à haute voix à ses enfants, en leur apprenant à lire, ou pour partager les livres avec son épouse. Mais les lecteurs du roman, tels qu’ils nous apparaissent dans leur courrier, pouvaient-ils lire à haute voix ? Ils s’y essaient sans doute, on suppose que beaucoup pratiquent une lecture « oralisée ». Mais peut-on lire à haute voix tout en pleurant ? En suffoquant ? En étouffant ? Sans doute. Darnton cite un correspondant qui « lit les mêmes passages tout haut devant des amis à dix reprises au moins, et chaque fois en provoquant des torrents de larmes dans l’assistance » ; c’est précisément celui qui a écrit « Il faut Étouffer, il faut quitter le livre ». Soit, manquer de souffle. ¹⁷¹ D’autres lecteurs s’enferment dans leur chambre, à l’abri des domestiques, et se mettent au lit pour mieux s’unir aux amants dans les larmes. On suppose des lectures solitaires, alternant lecture silencieuse et lecture à voix basse, mais fréquemment interrompues par des manifestations émotionnelles, par le besoin pressant d’en parler. Leur réception se forme à travers une double lecture silencieuse (Saint Preux lit Julie en silence, et le lecteur lit Saint Preux qui lit Julie) : le lectorat de Rousseau parvient enfin à extérioriser, ô combien, les affects qu’il a jusqu’ici enfoui au plus profond de son cœur. D’où les lectures en commun. Il y a eu diverses formes de sociabilité autour du roman, d’autres

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 334

¹⁷¹ *op. cit.*, p. 321

témoignages ont été recueillis, en province comme en témoigne la lettre de M^{me} Du Verger ; et bien sûr, il alimentait les conversations dans les salons parisiens et dans les cabinets de lecture.

Les cabinets de lecture ont vu le jour au XVIII^e siècle, d'abord chez des libraires disposant d'un espace ouvert aux abonnés qui viennent y découvrir les nouveautés, ou lire des romans sans obligation d'achat. Roger Chartier donne l'exemple, particulièrement intéressant par sa conception, de la « Chambre de lecture de la Fosse » à Nantes, fondée en 1759. C'est une sorte de club de cent vingt-cinq associés comprenant trois salles : « l'une pour la lecture, une autre pour la conversation, une troisième constitue la bibliothèque ; en hiver on y entretient de bons feux et il y a des bougies ».¹⁷² Ouvert tous les jours avec « accès direct aux rayonnages », c'est un lieu qui allie le confort et le silence de la lecture à la possibilité de « rencontres libres », d'échanges spontanés : le passage de la lecture silencieuse à la conversation. Peut-être ces messieurs ont-ils lu *La Nouvelle Héloïse* et ont-ils éprouvé, eux aussi, le besoin d'en parler entre eux auprès d'un bon feu ?¹⁷³

Le succès du roman et de la littérature d'évasion au XIX^e siècle

Les grands succès du XVIII^e siècle - tels *Clarisse Harlow* de Richardson, *Cleveland* et *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost, *la Nouvelle Héloïse*, *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos - ont ouvert la voie aux écrivains du siècle suivant en instillant dans la population le goût de la lecture de romans. Dès les années 1820-1830, la lecture de livres de fiction (en lisant soi-même ou en écoutant lire) devient pour beaucoup de gens une source nouvelle, et de plus en plus populaire, de divertissement et de sociabilité (on lit dans les cafés, dans les auberges, sur les lieux de travail) ; mais aussi d'accès au savoir et au politique comme l'indique Martyn Lyons.¹⁷⁴ Le développement du marché du livre et de sa diffusion (le colportage continue à jouer un rôle important en province) permet à de plus en plus de gens de prendre goût à la littérature romanesque, et en particulier au roman historique, d'abord représenté par Walter Scott, dont le succès ne faiblira pas. Il y a eu de nombreuses éditions de ses romans en France où ils acquièrent très vite notoriété et influence : *Quentin Durward*, *Ivanhoé*, *La fiancée de*

¹⁷² *Ibid.*, *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, p. 192

¹⁷³ Compte tenu de son nom, « chambre de lecture de la Fosse », (sans doute à proximité des quais de la Fosse à Nantes), et du choix « de bons livres bien choisis, par préférence des in-folio et des in-quarto concernant le commerce, la marine, l'histoire, les arts et la littérature ... », on suppose que les associés se sont cooptés non seulement par goût commun de la lecture, mais aussi en raison d'affinités professionnelles (officiers de marine, armateurs, négociants, commerçants peut-être).

¹⁷⁴ Martyn Lyons *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Promodis, éditions du Cercle de la Librairie, 1987 (traduit de l'anglais).

Lamermoor, ont « contribué à développer l'audience du romantisme ». ¹⁷⁵ Ces romans sont fréquemment adaptés pour le théâtre et l'Opéra, on en trouve des traces chez nos grands romanciers : une « imitation » chez Balzac avec « le personnage de Lucien de Rubempré qui écrit "L'archer de Charles IX" inspiré de *Quentin Durward* » ; et une référence chez Flaubert : Emma Bovary a lu *La fiancée de Lamermoor*, elle sait par cœur le livret de l'opéra lorsqu'elle assiste à une représentation à Rouen. Les romans de Scott sont recherchés pour le dépaysement qu'ils procurent, pour leur fibre dramatique, les aventures et les passions qu'ils font vivre aux lecteurs, et cela aussi bien en province qu'à Paris ; et ses livres sont très demandés dans les bibliothèques. « Scott joue un rôle vital dans la formation d'un public littéraire de masse en France, en renversant les barrières de classe et d'éducation, et en aidant à faire du roman un objet de consommation familiale quotidienne à travers tout le pays ». ¹⁷⁶

Les romans d'Eugène Sue, de Victor Hugo, de Jules Verne, d'Alexandre Dumas, et d'autres qui figurent au tableau des meilleures ventes, ont le même retentissement : on les retrouve quasiment tous dans la liste de livres lus par Emma Bovary, abonnée à un cabinet de lecture de Rouen. Emma représente le type même de la lectrice de romans, qui condense à elle seule tous les dangers, toute les déviances imputées aux pratiques de lecture solitaire et incontrôlée, elle incarne « ce vice impuni », le vice de la lecture. Les moralistes religieux ou laïques ont été particulièrement actifs et virulents dans leur combat contre de telles pratiques. La lecture de romans est d'autant plus dangereuse s'ils sont lus en silence, dans le retrait, voire en cachette. Cette croyance perdure encore de nos jours dans les milieux où la présence du livre est rare ; c'est pourquoi, chez les femmes et les enfants, lire est souvent un plaisir dérobé. Le roman est donc une sorte de *Janus bifrons*, à la fois vecteur de partage et d'isolement, objet de sociabilité et objet ultra intime.

Mais le roman ne se présente pas que sous la forme d'un livre. Le succès du « roman-feuilleton » s'est maintenu tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à la seconde guerre mondiale. Cette forme de publication des romans dans le journal - épisode par épisode -, adoptée par Alexandre Dumas et Eugène Sue a obtenu les faveurs d'un nombreux public. C'est une forme particulièrement bien adaptée à de nouveaux lecteurs, à des lecteurs ordinaires : chaque épisode publié dans le journal est moins intimidant ou décourageant que le livre entier ; de surcroît il maintient l'intérêt en suscitant l'attente, il rythme les travaux et les jours, il alimente la

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 131 (tableau 10, « publications de Walter Scott en France »)

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 139

conversation dans le cadre familial et avec le voisinage. Chacun le lit en silence à tour de rôle ou bien celui qui sait lire fait sa lecture à haute voix pour les autres. Cette sociabilité qui s'établit autour du roman-feuilleton, prolonge en quelque sorte les pratiques populaires autour de l'imprimé au cours des siècles précédents. En résumé, la pratique silencieuse gagne du terrain, car elle convient bien au roman : « l'iconographie démontre que la lecture individuelle se répand dans toutes les couches de la société - la lecture silencieuse, solitaire, surtout dans les sociétés bourgeoises ». ¹⁷⁷

Ce tableau comporte des zones d'ombre : on l'a dit, l'alphabétisation est loin de toucher l'ensemble de la société, et les lectures - en particulier celles des classes populaires - continuent d'être étroitement surveillées et dirigées au XIX^e siècle. Par l'église (dans les « bibliothèques de paroisse ») et par des « associations laïques », le réseau des « bibliothèques populaires » qui se proposent de compléter l'éducation rudimentaire de beaucoup d'habitants, des villes et des provinces. Ces bonnes intentions prétendent lutter contre « l'immoralité » qui gagne les campagnes, imputée à la littérature de colportage et au roman feuilleton. Les bibliothèques sont en effet des lieux où s'exerce un contrôle social et moral, car l'éducation des masses a son revers : il y a risque de développer la liberté de pensée et d'augmenter dangereusement l'audience des « idées socialistes ». Beaucoup d'ouvrages sont donc censurés (entre autres ceux d'Eugène Sue, de Voltaire, de Rousseau, de Zola, Michelet et bien d'autres). ¹⁷⁸ Mais des lecteurs passent entre les mailles du filet : le contrôle ne les empêche pas d'emprunter prioritairement des ouvrages de divertissement, en particulier des romans populaires (donc une situation qui va à l'encontre des objectifs des initiateurs de bibliothèques). ¹⁷⁹

C'est encore une fois la lecture silencieuse qui motive les craintes de l'église et des laïcs moralistes. C'est un fait que ce mode de commerce avec les livres échappe à tout contrôle, car il participe à la création d'un espace individuel et privé, intime, raison pour laquelle il éveille autant de suspicions et de craintes de la part des censeurs. Au cours du siècle on dénonce la « lecture narcotique » qui enferme le lecteur dans un monde imaginaire, encourage l'oisiveté, dissimule des « péchés cachés », déprave les sens. Avec des motivations différentes les censeurs cherchent à canaliser et diriger les lectures : les laïcs moralistes pour en écarter les

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 251

¹⁷⁸ *Ibid.*, dans le chapitre VIII « Les bibliothèques et leurs lecteurs », il est fait référence au discours de Sainte-Beuve, au Sénat, le 25 juin 1867, soutenant la liberté de pensée après l'attaque par les notables contre deux bibliothèques populaires de Saint-Étienne : « À propos des bibliothèques populaires », p 184-185.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 187-190, tableaux 11,12 et 13

romans, lutter contre la paresse ; l'église pour traquer les « péchés » qui se dissimulent forcément dans le refuge impénétrable de la lecture silencieuse des romans. Et encore au cours du XX^e siècle, et même jusqu'à nos jours, dans les milieux où la lecture n'est pas une pratique culturelle transmise et familière, il persiste l'idée que la lecture de romans est associée à la paresse, à la facilité et même à la futilité. Et donc, réservée aux femmes.

I - 3 - Le retour de la lecture à haute voix et son corollaire, écouter lire.

À partir de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle environ, en France, nous sommes dans un monde où la lecture silencieuse est globalement acquise par tous : l'apprentissage de la lecture à l'école aboutit normalement à cette maîtrise. Savoir lire c'est savoir lire en silence, sans le secours de la voix. Cela ne signifie pas pour autant que la voix haute est abandonnée, elle se fait toujours entendre dans les lieux de culte et dans le système éducatif, primaire et secondaire, et supérieur ; avec des fluctuations dans les usages qui ont varié selon les politiques de l'éducation nationale, les méthodes d'apprentissage de la lecture, et les choix des enseignants. Tandis que dans les lieux publics (dans les gares et les trains, dans les parcs), dans les bureaux ou autres lieux de travail, dans les cafés, on lit en silence. À la maison aussi les enfants aiment à lire sans faire de bruit, à se faire oublier, ce qui n'exclut pas, selon les milieux et les traditions, l'usage de leur demander de réciter leurs leçons ou de lire à haute voix un chapitre de leur livre. Nous avons pourtant des exemples dans la littérature du début de ce siècle du maintien de la lecture à voix haute dans des milieux lettrés, de culture protestante ou pas : André Gide (dans *Si le grain ne meurt*) ; Valery Larbaud qui lisait parfois à voix haute pour lui-même a donné des lectures publiques, en France et à l'étranger, qu'il décrit avec humour dans sa *Correspondance avec Adrienne Monnier*. Plus généralement cette pratique est partagée par les auteurs de la NRF. On découvre à la même époque beaucoup de scènes de lecture sonore dans les romans de Virginia Woolf. Cette tradition, qui se maintient encore dans les milieux littéraires et universitaires, est ignorée de la majorité des lecteurs contemporains, d'autant que la diffusion du livre de poche et la présence des bibliothèques facilitent l'accès au livre : partout, ceux qui aiment lire le font bouche cousue.

De façon plus ou moins concomitante on assiste à une première série de changements très importants dans le domaine des échanges et des communications, et du loisir, touchant directement la sphère privée. L'arrivée de la radio et du téléphone, puis de la télévision dans la vie de tous les jours introduit une autre dimension orale dans les rapports de la vie sociale et de la vie privée. Le son, et en particulier celui de la voix, y trouve une place de choix : l'usage du téléphone permettant de se parler de vive voix à distance,¹⁸⁰ tandis que la radio fait entrer

¹⁸⁰ L'usage généralisé du téléphone a eu des effets sur l'abandon progressif des correspondances écrites, entraînant chez certains la perte de la capacité à écrire, faute d'occasion, faute d'entraînement. Je l'ai observé à la campagne chez des paysans ou des artisans peut-être faiblement scolarisés, près de chez moi, en Gironde. Je l'ai rencontré aussi dans ma propre famille. L'usage de l'écriture s'est quasiment perdu, il n'était pas requis ou si peu, dans la vie quotidienne et professionnelle, alors que la lecture s'est plus ou moins maintenue : « mon père ne savait pas écrire mais il lisait *Le Monde* », me confie un proche. Malgré la distance d'un siècle au moins, je rapproche ces

d'autres voix dans la cuisine ou la salle à manger, des voix qui deviennent familières, avec lesquelles on a rendez-vous à des moments précis de la journée (pour écouter une émission ou le feuilleton radiophonique). Puis la télévision introduit des voix et des images associées : la parole afflue du monde entier et des programmes de divertissement (comme au cinéma) retiennent la famille autour du poste magique. Au cours des années 1960-1970 les émissions de variétés, les films et feuilletons sont commentés le lendemain matin sur les lieux de travail (le succès de *Belphégor*) ; comme aujourd'hui avec les « séries ». Enfin l'arrivée d'Internet et des outils portables, et le tout numérique, avec ses capacités exponentielles de développement, transforment en profondeur les usages et les rapports à l'écrit, et à la lecture (l'addiction au smartphone comme l'héritière de la lecture silencieuse).

C'est dans un tel contexte, complexe et contradictoire, de transformations affectant notre rapport au monde, notre rapport aux autres, vers les années 1980, qu'on commence à parler de lectures « oralisées » ; tandis que la lecture individuelle comme pratique culturelle perd de son pouvoir d'attraction et qu'on déplore la diminution des « grands lecteurs ». Le livre se trouve de plus en plus concurrencé par d'autres offres culturelles. Bien plus, il cohabite aujourd'hui avec des images et du son (musique ou voix humaine) sur le même support - l'ordinateur ou la tablette, ou le *smartphone* -, invitant au passage de l'un à l'autre avec une grande facilité (le *zapping*). On peut lire des textes littéraires sur nos écrans en mode numérique ; on peut aussi les écouter lire, ou les regarder et écouter lire en consultant des vidéos. Il y a des adeptes de l'écoute à la radio où des comédiens font des lectures (qu'on peut ensuite « post-caster »), et de l'écoute de livres-audio (par exemple en voiture).¹⁸¹ La rencontre avec les œuvres se fait par le truchement de la voix d'un autre : un usage longtemps destiné aux seuls aveugles, à ceux qui ne pouvaient pas lire eux-mêmes.

Ne faut-il pas apposer, et opposer ici, les ambiguïtés du retour tant vanté de la lecture à haute voix aux dangers supposés de la lecture silencieuse ? Précisément parce qu'on ne peut plus l'expliquer aujourd'hui par les mêmes motivations moralisatrices qui ont prévalu aux siècles passés, mais peut-être par d'autres formes de séduction ou même d'oppression. Il est difficile aujourd'hui de regarder la lecture à haute voix comme étant plus vertueuse : n'est-elle

constats de ce que j'ai lu dans le chapitre IV - 3 du livre de François Furet et Jacques Ozouf, *Lire et écrire*, Tome I, « Lire seulement » pp. 199-228. En particulier le témoignage écrit d'un instituteur qui raconte les difficultés de ses parents devant l'écriture (p. 226-228).

¹⁸¹ On m'a cité l'exemple d'un directeur d'établissement public qui a écouté lire *À la recherche du temps perdu* dans sa voiture, pendant ses trajets quotidiens, et en parlait à ses collègues.

pas susceptible, comme la lecture visuelle, de laisser libre cours à l'imagination et à des sentiments excessifs ? À des erreurs d'interprétation ? Et peut-être plus rapidement encore, à l'oubli ? D'autre part dans ce mode de commerce avec les textes, il est urgent de considérer deux points de vue : celui du Lecteur et celui des « écouteurs ». Or, si nous disposons de discours sur les motivations et les arguments en faveur de la lecture à haute voix, publique, en particulier de la part des Lecteurs sonores ou des organisateurs, en revanche, nous sommes davantage dans le flou concernant la réception personnelle de ceux qui écoutent lire ou assistent à des lectures publiques. Pour tenter de mieux comprendre ce « retour » des lectures publiques, et d'en distinguer quelques traits, nous proposons un détour par les discours et les pratiques de lecture à haute voix dans l'enseignement, avant de procéder à un premier repérage des pratiques culturelles à part entière que constituent actuellement les lectures publiques. Malgré leur hétérogénéité et la variété des formes qu'elles prennent, des lieux qu'elles investissent et l'abondance des discours qu'elles produisent - dans le halo d'actualité qui nous les signale -, nous pouvons les caractériser et les classer en fonction du profil des Lecteurs sonores qui les donnent. C'est une ébauche de typologie qui s'impose sans doute.

I - 3 - 1 - Place et pratiques des lectures à haute voix dans les institutions éducatives.

Au cours d'un entretien entre Bruno Racine et Umberto Eco au sujet de la lecture et du livre numérique, le premier propose de revenir à « la lecture lente » : « l'apprentissage de la lecture pourrait faire contrepoids aux possibilités infinies, mais fragmentaires du numérique » (afin de lutter contre la logique du « zapping, l'accès direct et rapide ») ; tandis que le second suggère que « l'une des conquêtes de la civilisation de demain sera peut-être de ressusciter la lecture à voix haute ». ¹⁸² Nous avons là un exemple et un résumé des débats qui traversent aujourd'hui les communautés de chercheurs et d'enseignants sur la question de la lecture et de ses pratiques. Or la lecture à haute voix, « ressuscitée » ou pas, est déjà une réalité, un geste que pratiquent des enseignants, notamment dans l'enseignement secondaire.

Des initiatives de lecture à haute voix, et de lectures publiques

Des témoignages d'enseignants, recueillis au sein des CRDP (Centre Régional de Documentation Pédagogique), font état non seulement des usages qu'ils font de la lecture sonore avec leurs élèves, mais aussi de leurs réflexions sur les techniques ou manières de lire à voix haute, et sur la place qu'il convient de leur donner. En voici quelques exemples

¹⁸² Revue *L'express* du 15 octobre 2009

sélectionnés (parmi les très nombreux témoignages consultables sur Internet), faisant état de points de vue différents. Un premier document intitulé « la lecture à voix haute » s'ouvre sur une mise au point importante :

« La lecture à voix haute ouvre la voie à des perspectives didactiques passionnantes à condition que l'enseignant renonce à l'idée que la lecture à voix haute sert avant tout à vérifier des compétences de lecteur. En revanche, elle doit devenir un objet d'apprentissage en soi et au-delà le support d'une expérience esthétique. »¹⁸³

Lire à voix haute n'est donc pas considéré ici comme pratique d'apprentissage de la lecture ou « déchiffrage sonore ». Tout au contraire, cette pratique requiert un préalable : que les élèves concernés soient des lecteurs. L'auteur précise que cette activité complexe demande tout un travail de préparation, car il faut se dégager des obstacles que sont les « machines à stéréotypes » acquises, tels le respect automatique des signes de ponctuation et de la notion de « ton ». Il faut au contraire s'écarter de ces carcans, c'est-à-dire des « codes scolaires », pour « se nourrir des techniques utilisées par les acteurs ». Il est question par exemple de déplacer l'énergie du texte vers « la relation à l'auditoire » et jouer sur la variation : « on peut montrer aux élèves que ce ne sont pas les mêmes mots du texte qui sont mis en valeur alors qu'une lecture induite par le ton entraîne une uniformisation ». Plus encore « il faut travailler sur la posture du Lecteur et sur la forme », il est alors question de faire participer tous les élèves à des « exercices en chœur », à « la recherche de bruitages ou d'accompagnements musicaux », de jouer sur l'espace et de « placer des accessoires qui peuvent être manipulés par un servant de scène » etc.

Dans un autre exemple, dans le primaire cette fois, l'enseignant propose un « petit atelier de lecture à voix haute », prenant appui sur un texte court, pour 12 à 18 élèves maximum, regroupés par trois. L'exercice se déroule en trois séquences successives.¹⁸⁴ Il s'agit de répondre à des questions sur le texte puis de désigner un Lecteur et de décider « du mode de lecture à voix haute » ; chaque petit groupe proposant alors sa lecture aux autres « en toute liberté ». L'enseignant auteur de l'exercice organise toute une progression en introduisant des variantes - par exemple l'utilisation d'accessoires (une chaise, un pupitre de musicien, un chapeau haut de forme etc.) -, de façon à faire participer tous les élèves, chacun devenant tout à tour le

¹⁸³ Martine Lorimier, CRDP Aix-Marseille, <http://eprofsdocs.crdp-aix-marseille.fr/La-lecture-a-voix-haute.html>, 7/02/2005.

¹⁸⁴ L'exercice est proposé par Michel Vigier, « Texte libre » dans *Histoires pressées* de Bernard Friot, Milan poche junior, 1999, CDDP de la Dordogne, http://crdp.ac-bordeaux.fr/cddp24litterature_jeunesse.asp?loc=1, 03/2011.

Lecteur. Il y a donc beaucoup de discussions entre eux en particulier sur l'utilisation des accessoires. La consigne est que la lecture doit être « expressive » : il est mentionné par exemple que « le Lecteur à voix haute est un acteur, il doit disposer d'un espace scénique même réduit » distinct de celui où se tient l'auditoire ; « il doit s'adresser au public donc son regard doit sans cesse aller du texte au public ». Il y a aussi des incitations à l'invention : le Lecteur « peut jouer du volume de sa voix, de sa hauteur, de son timbre, de l'accentuation de mots ou de groupe de mots, du débit, du rythme donné, de pauses ou silences, de commentaires sonores, du choix d'un accent ... ».

Dans ces deux exemples la lecture sonore de l'acteur est prise pour modèle, dans le but probable de rendre l'exercice plus ludique, afin de susciter l'imagination des élèves et de les faire tous participer. En arrière plan il y a l'idée que les élèves plus à l'aise à l'oral qu'à l'écrit peuvent se valoriser ainsi et, peut-être, engager un meilleur rapport à la lecture (sous-entendu la pratique de la lecture silencieuse). Il est vrai que l'exemple et l'usage d'une certaine liberté d'invention préconisés, en donnant en quelque sorte l'autorisation d'une approche personnelle du texte lu, par l'expression de ce qui est senti et compris, rendent la lecture plus attirante. Et les discussions en groupe peuvent stimuler les timides ou les faibles lecteurs, les aider à se libérer de leurs blocages en découvrant le plaisir d'écouter lire les autres, en participant à des exercices en groupe et en chœur, et peut-être en racontant leur propre lecture sans être préoccupé par la nécessité d'avoir fait *la* bonne lecture. Il est notable que dans les deux exemples il est question de liberté et de libération. Mais ces exercices ou pratiques de lecture à haute voix, faits en commun et plus ou moins théâtralisés, donnent-ils ou redonnent-ils le goût de la lecture individuelle aux adolescents ? Nous n'en savons rien.

Or c'est principalement pour des jeunes qui arrivent en fin de collège et au lycée - « car c'est l'âge où se manifeste le plus un certain désintérêt pour la lecture » - que des professeurs et documentalistes de l'académie de Rennes veulent développer la lecture à voix haute. Au cours d'un entretien, Marylène Conan (« professeur de lettres et conseillère relais aux bibliothèques de Rennes pour la lecture ») précise d'emblée qu'il y a du chemin à faire. Car lorsque les enseignants pratiquent la lecture à voix haute avec leurs élèves celle-ci, dit-elle, est essentiellement considérée en tant que « support de l'explication de texte à faire ». Un exercice qui figure à l'épreuve orale de français du baccalauréat au cours de laquelle les candidats doivent faire une « lecture correcte et expressive » précédant l'explication. Cette lecture à voix haute de la totalité, ou d'un extrait, du texte choisi par l'examinateur (même lorsqu'elle n'est plus mentionnée dans la description des épreuves au cours de ces dernières années) est toujours

prise en compte dans les critères d'évaluation, car elle fait partie intégrante de l'explication de texte. Or, Marylène Conan dit qu'il y a une grande différence entre cet exercice, qualifié de « simple lecture », et « la lecture à haute voix conçue comme une activité à part entière ». Elle veut ainsi témoigner d'une pratique et préciser ce qu'elle appelle « la mise en voix d'un texte » :

« Cela consiste à faire vivre un texte devant des auditeurs (qui n'ont pas forcément celui-ci sous les yeux), à faire de la lecture une véritable activité qui demande du travail et une très bonne connaissance du texte puisqu'on en fait émerger le sens. C'est aussi une manière de faire surgir des images dans la conscience des auditeurs [...], de mettre en évidence un style, un rythme, une respiration. »¹⁸⁵

En parlant de « véritable activité » l'enseignante veut mettre l'accent sur le travail préparatoire de diction et sur la présence d'auditeurs. Après avoir été initiés à « une technique de mise en bouche puis de lecture » par la documentaliste, des élèves de seconde et de première ont donné des lectures hors les murs : dans un café ; puis en participant au Goncourt des lycéens, « ils ont lu des extraits de textes lors des journées de rencontre avec les écrivains ». Il y a eu aussi l'enregistrement d'un CD de lectures, avec une classe de seconde, pour la manifestation « Étonnants Voyageurs » ; et une lecture donnée dans une bibliothèque (il est prévu d'en faire une dans une maison de retraite). L'enseignante qui parle ici est attentive au travail collectif, elle stimule la lecture « à plusieurs voix » pour apprendre à ses élèves à travailler ensemble et prendre ainsi conscience des « différences de timbre et de hauteur de voix ». Et cela n'est possible que par un travail soutenu : c'est ainsi qu'on entre dans un texte dit-elle « à force de le travailler, de le dire. Je suis vraiment persuadée que c'est une manière d'aborder l'esthétique d'un auteur » (elle donne l'exemple de la lecture d'extraits des *Liaisons dangereuses*). Il n'est pas question ici d'imiter les techniques des acteurs ; on espère simplement que la lecture à voix haute, en se détachant de l'exercice canonique de l'explication de texte, ouvre plus largement à la littérature, au plaisir de la rencontre avec les grands textes. Dire et redire à voix haute les mots et les phrases de Laclos : les mettre dans sa bouche, les goûter, pour ensuite les *exprimer*, en distiller les subtilités et les nuances, les faire parler donc, c'est bien faire l'expérience d'un rapport plus intime, à la fois physique et spirituel au texte. On se rend compte en lisant cet entretien que l'objectif recherché ne s'arrête pas à la réalisation d'une prestation sonore mais vise l'accession à un niveau supérieur de compréhension et de sensibilité à la chose littéraire et

¹⁸⁵ « Pourquoi pratiquer la lecture à voix haute avec des élèves ? », site internet « Savoirs CDI, outil pédagogique », interview de Marylène Conan par Marie-Hélène Pillon, Rennes, avril 2005.

au plaisir de le transmettre (le plaisir éprouvé par les élèves lors de leur lecture d'extraits des *Liaisons dangereuses* dans un café où ils ont été *écoutés*).

Dans le film *Nous Princesses de Clèves*, il est aussi question d'une expérience conduite dans le cadre de l'Éducation Nationale, au sujet d'un grand texte de notre patrimoine littéraire.¹⁸⁶ Un texte sur lequel s'expérimentent des pratiques de lecture à haute voix, c'est-à-dire le corps à corps d'adolescents avec une langue qui leur est quasiment étrangère, difficile à dire parce que difficile à pénétrer, à dévider. Leur corps et leur esprit apprennent peu à peu à l'appivoiser.¹⁸⁷ Mais dans *Nous Princesses de Clèves* la démarche va plus loin, elle est plus complète. En effet, l'atelier mis en place ouvre tout grand la perspective en donnant à voir et à se représenter le monde historique et artistique dans lequel est enchassé le roman : au cours du tournage toute l'équipe se rend à Paris. C'est la visite de la galerie des portraits au Louvre où les élèves donnent « l'impression qu'ils sont chez eux, qu'ils connaissent intimement les personnages de l'histoire » ; puis à la Bibliothèque Nationale où le groupe est reçu par Jean-Marc Chatelain, Conservateur de la réserve des livres rares, qui leur présente et commente la première édition du roman, richement ornée. Et c'est aussi, en parfait contraste, le monde qui est le leur, ici et maintenant : avec les scènes qui se déroulent dans leur ZEP, dans leur lycée et en plein air ; et les trois scènes avec des parents filmées chez eux. Pour avoir vu ce film deux fois je puis dire que les lectures ou récitations effectuées par ces jeunes gens sont tout à fait remarquables : la facilité apparente avec laquelle ils disent le texte, toujours très sobrement, sans y ajouter d'effets visuels, témoigne d'un travail de diction parfaitement abouti : ils l'ont appris par cœur, il est présent dans leur bouche et dans leur cœur. Ils nous le font entendre et ils y prennent plaisir (ça se voit). Il est probable qu'ils s'en souviendront toujours.¹⁸⁸

Ces lectures à haute voix, au collège ou au lycée, s'inscrivent généralement dans le cadre du programme de français. L'initiative est donc souvent prise par un professeur de lettres qui fait une proposition d'atelier sur la base du volontariat. Ou bien c'est une médiathèque ou une

¹⁸⁶ Régis Sauder, *Nous princesses de Clèves*, 2011

¹⁸⁷ Il y a un écart de quelques années entre les deux expériences : l'entretien de Marylène Morvan à Rennes a lieu en avril 2005 (elle parle de lectures effectuées au cours des années précédentes) ; tandis que le film, réalisé par Régis Sauder est sorti en février 2011. Il présente l'aboutissement d'un atelier pour lequel des lycéens et lycéennes du Lycée Diderot de Marseille se sont portés volontaires, où il s'agissait d'étudier *La princesse de Clèves* et de préparer conjointement « la lecture filmée d'extraits du roman ».

¹⁸⁸ Plus de précisions sur cette réalisation dans *Nous, Princesses de Clèves*, « Dossier d'accompagnement », La Ligue de l'Enseignement (où l'on trouve des extraits du dossier présenté par Régis Sauder au CNC) ; et *Nous, Princesses de Clèves*, « La ferme du Buisson », où l'entretien avec le réalisateur éclaire toutes les étapes du projet, et notamment la façon dont les jeunes gens sont « transformés par le texte, physiquement, littérairement, sentimentalement ». Ces deux dossiers sont sur Internet en format PDF.

bibliothèque qui lance l'idée d'un atelier de lecture à voix haute, comme à Roubaix : plusieurs années après il y a environ une dizaine de jeunes qui lisent en public, ils forment le groupe *Les P'tits lus*, et ont enregistré un CD. Certains d'entre eux étaient présents aux journées d'études organisées par la médiathèque en 2006 « La lecture à voix haute. Ancienne pratique ou nouvelle mode ? ». ¹⁸⁹

Le point de vue des P'tits lus de la médiathèque de Roubaix

Là aussi l'expérience a démarré par « une initiation à la lecture à voix haute », confiée à l'association Les Livreurs, et répartie en huit séances sur l'année. Les deux animatrices se sont formées elles aussi en y participant et en commençant à pratiquer régulièrement ce mode de lecture avec leurs élèves. Puis, l'idée est venue de créer un atelier à la médiathèque, ouvert à tous, de 10 ans à 18 ans. À l'issue d'une première phase d'entraînement, des présentations publiques se sont imposées comme prolongement naturel : les jeunes tiennent à « offrir leurs lectures au public » et à être reconnus. Quand ils s'expriment sur le sujet c'est d'abord pour dire le plaisir qu'ils en retirent. Ceux qui étaient présents aux journées d'étude, notamment à la conférence inaugurale d'Alberto Manguel, ont répondu à ses questions (comment et par qui sont choisis les textes ? quel est leur public ?). Mounir parle spontanément :

« Je pense que vous avez tout dit parce que je n'ai plus de mots là ... C'est une chose vivante, c'est la vie en fait. Quand vous voyez quelqu'un qui lit un texte devant vous, c'est l'équivalent d'un spectacle de danse ou de théâtre. C'est émouvant ! [...] La plupart du temps on lit à l'improviste. On va dans des lieux où les gens passent et la plupart nous écoutent. En fait ils ne savent pas ce qu'on fait. Ils se posent des questions et à la fin ils disent : " C'était bien" ».

On apprend également que Mounir, comme d'autres *P'tits lus*, participe à un atelier d'écriture et peut donner des lectures de ses propres textes : « j'ai l'impression de grandir quand je lis mon texte à moi devant un public » ; et d'ajouter « quand le public écoute nos textes, ça leur apporte un plaisir ». Sarah enchaîne et parle du choix des textes au sein de l'atelier : « Personnellement la plupart du temps je choisis mes textes, donc ce sont des textes qui me touchent, que j'ai envie de partager avec les autres. Je les amène, on les lit ensemble ... ». ¹⁹⁰ Au cours du débat le lendemain, la même jeune fille précise que cette pratique lui a surtout apporté de la confiance : « ça m'a appris à parler, à prendre la parole, et c'est devenu un plaisir ». En lisant le texte en public, « en le partageant, le fait de l'interpréter, de se

¹⁸⁹ Actes des journées d'études *La lecture à voix haute. Ancienne pratique ou nouvelle mode ?* Médiathèque de Roubaix, 14 et 15 septembre 2006, document sur Internet en PDF.

¹⁹⁰ *Ibid.*, respectivement paroles de Mounir Hamam et de Sarah Badkoube, p. 12-14

l'approprier, ça peut être une manière de parler. Notre voix parle en même temps, on se sent écouté, on peut se sentir compris » ajoute-t-elle. À sa suite Massimo dit aussi son plaisir :

« C'est d'abord le plaisir, le plaisir de lire, de rencontrer de nouveaux textes, de nouveaux points de vue, de partager, de donner. Donner, ça fait plaisir. Il y a aussi la notion d'interpeller les gens, parce que le livre est peut-être un peu passif alors qu'une parole ça interpelle. [...] Quand on a découvert chez des auteurs des mots qui sont communs et qui nous ont paru extraordinaires, c'est important de vouloir faire connaître cette sensation, de vouloir la faire partager. [...] C'est pour toutes ces choses que l'on vient, et aussi parce que la lecture à voix haute apporte quelque chose qu'on ne trouve pas ailleurs. C'est pas comme le théâtre, c'est pas comme l'écriture. Il y a quelque chose de particulier. Si on vient le samedi et qu'on ne fait pas autre chose, c'est parce que ça devient essentiel, on y prend goût, c'est comme l'écriture. Plus on écrit, plus ça devient un besoin, et la lecture à voix haute c'est pareil. »¹⁹¹

Dans le même temps ces jeunes gens font, eux aussi, l'expérience de l'écoute : ils s'écoutent lire les uns les autres. À l'acte de lire devant un public vient donc s'ajouter l'expérience du commun et du partage, dimension très valorisée tant par les animatrices que par les *P'tits lus*. Et s'ils prolongent leur engagement (l'atelier continue à fonctionner malgré des renouvellements inévitables) c'est surtout grâce à une discipline : le plaisir éprouvé en donnant des lectures publiques s'obtient grâce à l'acquisition « de la technique, donc du travail et de la régularité - comme la musique, comme le sport ». ¹⁹² Les *P'tits lus* continuent donc à se former au sein de l'atelier, motivés surtout par « le volet lectures publiques » : ils aiment présenter ensemble au public « des textes bien travaillés ». Ils sont présents chaque année à la fête du livre et de la lecture de la médiathèque, « Livre comme l'air », et donnent aussi des lectures dans d'autres lieux (librairies, musées etc.). Ils ont même expérimenté le rôle d'apprenti formateur en transmettant « leurs techniques » de lecture, et leur plaisir, à une trentaine d'adultes qui se sont portés volontaires ; et disent des choses très fines, personnelles et émouvantes, sur leur motivation et la façon singulière dont ils s'approprient les textes, dont ils font parler cette « chose vivante » en eux-mêmes pour mieux l'adresser aux autres. Ils engrangent ainsi, individuellement et collectivement, des expériences, et contribuent à un effet d'essaimage qui déborde largement le cadre scolaire. ¹⁹³

Des adultes étaient d'ailleurs présents, le premier jour à Roubaix, lors de l'intervention d'Alberto Manguel. Un ancien enseignant a pris la parole au cours du débat. Ce qui vient d'être dit lui rappelle que lorsqu'il était à l'école « on faisait de la lecture à voix haute *recto tono*, dans

¹⁹¹ *Ibid.*, respectivement paroles de Sarah Badkoube et Massimo Genuardi, p. 92

¹⁹² *Ibid.*, introduction des deux animatrices, pp., 88-91

¹⁹³ Delphine Fabert (chargée d'éducation artistique et culturelle, Médiathèque de Roubaix) et Gwenn-Aëlle Geffroy (professeur bénévole), « L'atelier des P'tits lus », in *Larevuedeslivrespourenfants*, n° 241, pp. 142-144.

le réfectoire ». Il donne l'exemple d'une lecture de *Trois hommes dans un bateau* (de Jérôme K. Jérôme), un livre réjouissant, plein de rebondissements, qui a été lu de cette façon : « c'était une expérience assez extraordinaire ! » dit-il. Il s'interroge alors sur la façon de lire, sur sa façon de lire : en tant qu'enseignant, puis en tant que comédien il a pris l'habitude de « lire en mettant le ton », mais ne sait plus aujourd'hui comment il doit lire « j'ai l'impression que donner un texte à entendre, ce n'est pas forcément l'interpréter. Plus j'avance dans cette pratique, plus j'ai l'impression que c'est le texte qu'il faut donner, ce n'est pas le Lecteur ». ¹⁹⁴ Comme lui, les responsables des ateliers de lecture à haute voix à l'Éducation nationale, soulèvent la question de la *manière* de lire. Ceux qui prônent le recours à ce mode de lecture défendent des points de vue différents ou contraires, qui affleurent ou se disent explicitement dans les quelques exemples cités : il est question de « ton » ou de refus du ton, de « lecture expressive », de « lecture d'acteur » ou de « lecture neutre » et même de « lecture simple ». Nous manquons d'éléments pour bien comprendre de quoi sont faites ces différences ou distinctions : il y a des interrogations plus ou moins récurrentes ou bien des affirmations péremptoires dont la signification est peu explicitée. En revanche on comprend bien les raisons qui conduisent des enseignants à dissocier lecture à haute voix et « explication de texte » ; et on comprend aussi que le travail effectué sur la diction du texte est un bon moyen d'en pénétrer le sens. Mais leurs témoignages, en se focalisant sur les lectures à haute voix, publiques, en disent peu sur les liens qu'elles entretiennent avec l'étude littéraire des textes en classe (notamment pour ceux qui ne participent pas à l'atelier).

Les discours officiels des élites sur la lecture à haute voix

Ce bref tour d'horizon sur des pratiques actuelles de lectures publiques à l'Éducation Nationale rappelle curieusement l'engouement des élites de cette même institution pour la lecture à voix haute il y a plus d'un siècle. Cette pratique a fait l'objet de recommandations aux instituteurs dès la fin du XIX^e et au tournant du 20^e siècles, dans la foulée des grandes lois laïques, pour qu'ils lisent à haute voix, non seulement à leurs écoliers mais aussi à la population adulte. On les incite à donner des « lectures publiques » et à « organiser des veillées, des cours, des conférences » en vue de poursuivre l'éducation des adultes. ¹⁹⁵ Avec un grand optimisme les bulletins officiels assurent qu'on réussit à transmettre le goût des livres aux élèves en leur faisant la lecture en fin de classe, et à titre de récompense : « l'instituteur choisit un ouvrage

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 21

¹⁹⁵ Anne-Marie Chartier, Jean Hébrard, *Discours sur la lecture (1880-2000)*, Paris, BPI-Centre Pompidou / Librairie Arthème Fayard, 2000.

attractif » et ménage le suspense en s'arrêtant à l'endroit qui va aiguillonner la curiosité : « les enfants s'y intéressent, et de là à leur ouvrir toute grande la porte de l'armoire-librairie il n'y a qu'un pas à franchir ». ¹⁹⁶D'autant que l'instituteur endosse déjà le rôle de « bibliothécaire du peuple » afin d'« encadrer les lectures des campagnes et de combattre les séductions de la littérature de colportage » (les bibliothèques scolaires ayant été généralisées dès 1863). ¹⁹⁷ Les deux missions confiées à l'instituteur - la lecture publique et la garde de la bibliothèque du peuple - font échos aux pratiques de surveillance laïques évoquées plus haut. Premier lecteur de l'armoire-librairie, il est le médiateur tout trouvé, la « perle rare » dans les petites localités : car ces bibliothèques sont - comme les lectures à haute voix deux décennies plus tard -, autant destinées aux élèves qu'à leurs parents. Dans le contexte, politique et social de la III^e République, « les bibliothèques scolaires sont bien des bastions avancés de la laïcisation par le livre autant que des dispositifs d'éducation et de moralisation du peuple ». ¹⁹⁸

La bibliothèque rend l'instituteur, chargé d'incarner les vertus républicaines, plus visible, en lui offrant l'opportunité d'accéder à « des réseaux de sociabilités » et de se construire ainsi une identité sociale et culturelle mieux reconnue. Le rôle des instituteurs est autant symbolique qu'actif : leur fer de lance est donc « l'armoire-librairie », les livres (mais pas le Livre) ; et leur mission dans les campagnes en s'adressant à toute la population vise à concurrencer d'autres sources d'influence, celle du curé bien entendu (plus que celle des bibliothèques populaires, présentes surtout dans les villes). C'est le sens qu'il faut donner aux missions de lectures publiques qui leurs sont confiées plus tard, mais ne suscitent guère leur enthousiasme. L'inspecteur recommande en effet de lire les classiques : « Un hiver consacré à des lectures sur le XVII^e siècle : quel beau programme ! Prenez Molière si vous croyez qu'il plaise davantage ». ¹⁹⁹ Ce même inspecteur regrette que les « classiques contemporains » soient si peu connus du public, mais se garde bien de proposer des œuvres du XIX^e siècle qui ne font pas partie du corpus classique : il ne faut surtout pas prendre de risques et rester en terrain sûr.

Il y a un fossé entre les prescriptions émanant du corps des inspecteurs - incapables d'imaginer des lectures pour le seul plaisir - et les contextes dans lesquels officient les instituteurs, par exemple dans le monde rural. Les inspecteurs ne reconnaissent qu'une seule

¹⁹⁶ *Ibid.*, « Discours d'école » : « L'instituteur et la lecture dans le Pas-de-Calais », les auteurs se réfèrent et citent le *Bulletin de l'enseignement primaire*, 1886, p.323.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 107, « Les instituteurs, bibliothécaires du peuple », pp. 107-114

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.110, les auteurs se réfèrent au baron de Watteville « Rapport sur les bibliothèques scolaires [1866-1877].

¹⁹⁹ *Ibid.* p. 324, réf. Bull.pédagogique du Pas-de-Calais, 1907.

lecture, « la lecture approfondie » qu'est censée distiller la voix haute, autrement dit la lecture faite en commun, instructive et contrôlée : « la réception juste est ainsi permise par la lecture publique qui n'est pas théâtralisation mais transmission contrôlée du sens. Lors de la séance de lecture, l'intonation du lecteur-instituteur, ses accentuations, ses silences, son émotion parlent pour le texte ». ²⁰⁰ Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard y voient l'influence d'Ernest Legouvé, l'inspecteur général de l'Instruction Publique et académicien, "élite" artistique et littéraire du XIX^e siècle. Pour l'auteur de *L'art de la lecture* c'est en effet la lecture à haute voix (qu'il ne faut pas confondre avec la lecture hésitante d'apprentissage) qui conduit à la compréhension et non pas la lecture silencieuse, jugée bien trop rapide. Ses idées ont une énorme influence :

« Sur le terrain même de l'écrit, c'est la revanche de la vive voix sur la lettre morte. Cette lecture, partagée dans les cercles très choisis où Legouvé a forgé ses succès et sa fortune de « liseur » pour le beau monde est donc un modèle que les républicains eux-mêmes parent de mille vertus : il a la faveur des milieux bourgeois, il permet de faire entrer dans la lecture des gens qui ne lisent pas, il réunit des sociétés et il pose l'instituteur sur une estrade prestigieuse ». ²⁰¹

En donnant des lectures publiques l'instituteur est donc chargé de transmettre à son auditoire « l'expérience fondatrice de la relation au livre et au lire ». Et dans sa classe, de développer la pratique de la récitation, « l'exercice qui porte la lecture à son point d'aboutissement : parler le meilleur français », autrement dit celui des classiques. Les auteurs de *Discours sur la lecture* ajoutent d'ailleurs qu'au début du XX^e siècle la lecture est devenue une « activité scolaire spécifique », car dédiée quasi exclusivement à la littérature, à la découverte des grands auteurs français (comme si la lecture n'était pas le mode d'accès aux autres matières, la géographie, l'histoire, les sciences etc.). Après les grandes lois laïques, puis la loi sur la séparation de l'Église et de l'État, placer l'instituteur sur l'estrade pour faire entendre à haute voix la bonne parole, celle des grands auteurs français (la littérature c'est l'étendard de la République), c'est concurrencer l'autre bonne parole, prononcée du haut de la chaire. L'estrade et la chaire, c'est se placer à même hauteur. Le vocabulaire des rédacteurs des textes officiels tient parfois du religieux, de l'idée que la littérature est quelque chose de sacré, objet de vénération, de dévotion : la voix haute est donc un culte, mais délivré de son autel. Les instituteurs laïcs sont investis d'une « belle et noble mission » (un rôle quasi messianique) : la lecture à haute voix de textes littéraires va éclairer et édifier le peuple, créer des communautés, comme la lecture des *Écritures* est déclamée pour l'édification des communautés de croyants.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 325.

²⁰¹ *Ibid.*, p.327

On assiste ici à une forme d'emprunt et de détournement similaire, mais inversée, des pratiques adoptées par Ambroise quand il s'inspirait d'airs populaires pour créer des hymnes à la gloire de Dieu ; ou plus proches de nous encore, celles des premiers orateurs de la révolution avec « le déploiement du cérémonial civique à ciel ouvert », mêlant le goût des hymnes et des chansons.²⁰²

L'exercice de la lecture à l'école : une histoire mouvementée.

Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard signalent également que les modalités concrètes d'exercice de la lecture à l'école - au moment où vont paraître de nouvelles instructions pour le primaire, en 1923 - visent des objectifs divergents. Soit on met l'accent sur « le plaisir de lire couramment », en organisant des lectures suivies qui plaisent aux enfants et leur donnent la joie d'avancer vite : des « récits pittoresques et dramatiques : aventures et voyages (Defoe, Jules Verne, Cervantès), romans historiques (Erckmann-Chatrian) ». ²⁰³ Soit on met l'accent sur « la lecture expliquée, lecture lente, lecture-travail qui s'attaque à des textes difficiles ». Ces deux voies antagonistes, entre « lecture suivie » ou lecture-plaisir, et « lecture expliquée » ou lecture-travail, sont au cœur des débats et des retournements qui jalonnent l'histoire de l'apprentissage et de la pratique de la lecture au cours du siècle passé, repérables au travers des textes officiels. Nous retenons ici trois de ces tournants opérés par les ministères chargés de l'instruction, ceux qui témoignent d'ambiguïtés ou de contradictions, et d'un curieux optimisme, tant sur les orientations concernant les modes et rythmes d'apprentissage que sur l'usage ou le recours à la voix haute. D'abord les instructions de 1923 pour le primaire, et de 1925 et 1938 pour le secondaire, qui vaudront jusqu'aux années 1970 ; puis la « révolution » de 1972 qui instaure le règne de la lecture silencieuse ; et enfin le retournement de 1991 qui réhabilite la lecture à haute voix aux côtés de la lecture silencieuse.

Les instructions pour le primaire de 1923 encouragent à accélérer le rythme d'apprentissage : trois mois seulement « pour “savoir lire” (c'est-à-dire déchiffrer), et un an pour “lire couramment” » s'étonnent Anne-Marie Chartier et Jean Hébrard. Les orientations introduisent en fait une dissociation entre l'acquisition du mécanisme de déchiffrement et la pratique de la lecture qui ouvre au sens et donc au plaisir de la lecture. L'enfant prouve qu'il sait lire en démontrant par sa lecture à haute voix, c'est-à-dire en faisant une lecture expressive,

²⁰² Jean Starobinski, « Introduction » à *l'Essai sur l'origine des langues*, in Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, tome v, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « La pléiade, 1995, p. CXCVII.

²⁰³ *Ibid.*, citation (Bull. pédagogique du Pas-de-Calais, 1885), p. 331

qu'il comprend ce qu'il lit ; laquelle lecture fait d'ailleurs l'objet d'une épreuve au certificat d'études et à l'examen d'entrée en sixième.²⁰⁴ Or les modalités concrètes d'évaluation mises en place après 1923, par exemple pour l'entrée en sixième, débordent largement les instructions officielles : la lecture à haute voix est remplacée par un « compte-rendu de lecture écrit ». La lecture silencieuse fait donc son entrée dans les épreuves d'examen. Autrement dit les classes primaires doivent s'approprier déjà la « lecture expliquée » écrite (les enfants doivent résumer et manifester leur intelligence d'un texte « court et concret », qui leur est lu une seule fois ou distribué le temps qu'ils le lisent « sans prendre de notes » avant de leur être retiré).²⁰⁵ Puis, en 1947 la tendance est d'accélérer encore davantage les processus d'apprentissage, « d'accroître les exigences », de bousculer les rythmes d'apprentissage dans le primaire : de la « lecture courante » à la « lecture expliquée », de la lecture orale à la lecture écrite. Les auteurs ironisent et pressentent les dangers :

« Mais si l'on parvient à faire lire couramment les enfants en un an, comme le disent aussi les instructions, ne peut-on faire démarrer la deuxième étape, celle qui fait travailler les textes, réfléchir sur la langue et “ les rapports entre l'idée et l'expression, ” dès la deuxième année d'enseignement primaire ? Plus on aura tendance à penser le cours élémentaire du côté des grandes classes, plus on sera amené à considérer que seuls peuvent en franchir l'entrée les élèves qui maîtrisent bien les automatismes du déchiffrement. En 1923, il semble que ce ne soit pas un problème : trente ans plus tard on en verra les effets dévastateurs. »²⁰⁶

Parallèlement, du côté du secondaire, au cours de la même période, l'objectif le plus notable dans les instructions est de « faire de l'explication de texte l'exercice majeur de la formation littéraire des élites ». Cet exercice, rôdé par Lanson, a rallié le corps enseignant : c'est par « la lecture expliquée » en effet qu'on apprend à « lire la littérature », de la sixième (et même en primaire) jusqu'en terminale, en suivant l'histoire littéraire française, du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle (on lit, on étudie, on explique des morceaux choisis ou des œuvres complètes, par exemple dans les « petits classiques français »).²⁰⁷ L'explication de texte devient le pivot de la « lecture littéraire », savoir-faire particulier qui installe des « habitudes réceptives » et auquel sont préparés les professeurs de lettres depuis le collège jusqu'à l'École normale et l'université. On le voit, avec la « lecture expliquée » dans le primaire, prolongée par

²⁰⁴ *Ibid.*, « La leçon des textes officiels », pp. 219-291

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 254

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 255

²⁰⁷ *Ibid.* p. 255

« l'explication de texte » dans le secondaire, la lecture silencieuse est présente dans l'enseignement du français bien avant les instructions de 1972.

À partir de cette date l'usage en est radicalisé avec « la nouvelle lecture des années 1970 ». Au cours de cette période la scolarité obligatoire passe à 16 ans et la croissance démographique à laquelle l'école doit faire face multiplie les problèmes : « l'extraordinaire poussée d'échec scolaire », notamment lors du passage de l'école élémentaire à la classe de sixième, est reconnue officiellement. Et le ministère de l'éducation propose, dans le prolongement de 1968, « d'autres orientations et d'autres directives à ses maîtres », en particulier pour l'apprentissage de la lecture.²⁰⁸ Cette nouvelle lecture se démarque de la période précédente par une révolution pédagogique : « La lecture silencieuse devient un objectif essentiel de l'apprentissage ». Les textes s'appuient en effet sur « l'hypothèse que l'accès au sens relève de l'apprenti lecteur lui-même plus que des explications du maître et que la compréhension ne suit pas l'oralisation mais la précède ».²⁰⁹ « Lire c'est comprendre », et on lira d'autant mieux que cette compréhension est précoce, plus rapide et plus précise. C'est un véritable renversement : « la lecture courante à haute voix », considérée jusqu'ici comme « moyen essentiel pour parvenir à la compréhension et à son expression », est perçue dorénavant comme « une technique difficile ».²¹⁰ La lecture à haute voix devient une discipline à part qui suppose une maîtrise parfaite de la lecture silencieuse. Mais en 1991 on assiste à un autre retournement. Le ministère de l'Éducation Nationale constate les effets désastreux de l'entraînement systématique à la lecture rapide, que favorise la lecture silencieuse (en lisant les enfants déforment ou sautent les mots). La voix est appelée au secours pour résoudre les problèmes que posent notamment les « non lecteurs ». On préconise alors une combinaison des deux modes de lecture : lecture silencieuse et lecture à haute voix ; et on incite l'enseignant à lire devant sa classe pour donner l'exemple et transmettre à ses élèves le goût de la lecture. Tous ces changements se font d'ailleurs sur fond plus ou moins polémique. On débat ferme sur les théories et méthodes d'apprentissage de la lecture, l'institution éducative devant faire face à l'afflux d'enfants non préparés à l'entrée au collège. Mais alors qu'elle se focalise sur les collèges sensibles dans les banlieues et la mise en place de « classes de sixième et cinquième de transition », elle ignore « les difficultés plus ordinaires » que rencontrent les jeunes certifiés

²⁰⁸ *Ibid.*, chapitre XI « La nouvelle lecture des années 1970 » p. 269

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 271

²¹⁰ *Ibid.*, p. 272

et agrégés qui entrent dans l'enseignement par des classes de sixième « difficiles » dans les collèges dits « sensibles ».

Ces nouveaux enseignants découvrent l'incapacité de nombreux élèves à satisfaire aux exigences minimales du travail scolaire : « ils ne savent même pas lire ! ». ²¹¹ Situation à laquelle ils ne sont pas préparés, d'autant qu'on ne leur propose aucun appui, tout en leur demandant de combler les lacunes. Leurs difficultés ne sont pourtant pas ignorées, des bilans réalistes sont effectués. Mais on est beaucoup moins à l'aise pour élaborer des solutions. Alors on sort une vieille antienne, on parle à nouveau des mérites de la voix haute : « Toute étude dénommée lecture (lecture suivie et dirigée, lecture expliquée) toute exploitation d'un fragment écrit dans un livre ou au tableau donne normalement lieu à une lecture à haute voix qui, le plus tôt possible, doit être correcte, intelligente, expressive ». ²¹² Ces instructions paraissent en 1977 c'est-à-dire au moment même où la lecture silencieuse est prônée dans le primaire. Et pendant toute la période 1960-1980, alors que sont démontrées les difficultés d'accès au collège pour un nombre croissant d'élèves, l'inspection générale des lettres maintient son pouvoir sur les programmes et veille en particulier à ce que « l'enseignement humaniste continue de donner sens et finalité au premier cycle du second degré, malgré l'abandon du latin ». L'institution maintient donc « l'illusion que les valeurs traditionnelles de la scolarisation secondaire » peuvent être sauvegardées, alors que dans les faits des enseignants se trouvent de plus en plus démunis. ²¹³

Ils accèdent enfin à des dispositifs de formation ; depuis 1990 avec la création des IUFM (Instituts Universitaires de Formation des Maîtres), remplacés depuis quelques années par des ESPE (Écoles Supérieures du Professorat et de l'Éducation) ancrées dans les Universités. Ces écoles sont chargées de la formation initiale et continue des enseignants, elles assurent donc la préparation aux concours, par exemple celui du CAPES, notamment pour des candidats inscrits en première année de Master. Ce concours qui ouvre à la carrière d'enseignant soulève bien des craintes : en 2010 par exemple des étudiantes formulaient des interrogations très proches de celles de l'ancien enseignant à Roubaix : comment faut-il lire à haute voix ? De façon « expressive » ou « neutre » ? Il est question ici de l'épreuve orale de « l'explication de texte » qui commence par une lecture à haute voix du texte qui leur est soumis. Ces candidates disent leurs inquiétudes : elles ne s'y sentent pas préparées, car leurs cours n'incluent pas

²¹¹ *Ibid.*, p. 287

²¹² *Ibid.*, p. 289

²¹³ *Ibid.*, p. 288 et 290

d'entraînement à la lecture à voix haute - une pratique relativement délaissée dans leur cursus. Or il est notoire assurément-elles que les examinateurs reprennent les candidats qui « ne mettent pas le ton ». ²¹⁴

Deux points méritent d'être soulignés : depuis le début du ^{XX}^e siècle, la lecture à voix haute est tour à tour brandie pour porter haut les couleurs de la grande littérature par les Hussards de la République ; ou bien utilisée comme « joker » pour rattraper, sauver les perdants, les laissés pour compte du système et les ramener dans le giron de la grande maison éducative. Cela nous éclaire sur la foi qu'on accorde communément aux « vertus » de ce mode de lecture (en témoignent les pratiques actuelles). Mais le flou persiste : devenue maintenant « une discipline à part » et facultative dans le cadre scolaire (réunissant des volontaires dans des ateliers), comment la lecture à haute voix s'inscrit-elle concrètement dans les pratiques d'enseignement, notamment au lycée et au cours des études littéraires ? Et en particulier lors de « l'explication de texte », car cet exercice devenu emblématique court tout au long du siècle et tout au long des études jusqu'au concours du CAPES.

I - 3 - 2 - Lectures et Lecteurs publics : de l'espace privé à l'espace public ?

L'émergence d'un renouveau des lectures à voix haute dans l'espace public - hors du champ de l'Éducation Nationale, mais de façon concomitante avec des pratiques initiées et développées par des enseignants -, serait liée à la montée de l'illettrisme et à une désaffection pour la lecture au profit d'autres divertissements, notamment grâce aux possibilités du numérique. Des chercheurs, en particulier des sociologues, cherchent à mieux cerner les causes et les effets de ce phénomène (notamment le recul du nombre de lecteurs) quand paradoxalement des moyens énormes sont consacrés à la cause de la lecture en France : les nombreuses manifestations pour la promotion du livre, la mobilisation des maisons d'édition et de leurs écrivains, les initiatives des bibliothèques et médiathèques etc. Un vent de panique, et de nostalgie, se répand : on constate un « nivellement par le bas », la lecture « utilitariste » ou de « divertissement » gagne sur la « lecture savante » qui a perdu son pouvoir d'attraction au profit du film, du jeu vidéo. ²¹⁵ Pour Bernard Lahire « c'est un nouveau style de vie qui est en voie de s'imposer : le modèle de l'honnête homme cultivé est battu en brèche », ²¹⁶ tandis que

²¹⁴ Entretien improvisé sur le Campus de l'Université de Bordeaux 3, en 2010

²¹⁵ Olivier Bessard-Banquy (direction), Introduction, « Où va la lecture ? » in *Les mutations de la lecture, Les cahiers du livre*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 2012.

²¹⁶ *Ibid.*, Bernard Lahire, entretien p. 53

Martine Poulain s'inquiète particulièrement de la diminution des lecteurs de livres dans « les catégories diplômées supérieures, et chez les étudiants et les jeunes ». ²¹⁷

Ces constats pessimistes ont cette vertu d'inciter les chercheurs à s'interroger sur les études qu'ils conduisent, et sur la pertinence des données recueillies par les enquêtes sur les pratiques culturelles des français, dans lesquelles figurent les questions sur la lecture. Selon Olivier Donnat elles doivent être repensées en raison de « la multiplication des formes d'expressions culturelles » et de leur maillage dans les médias. Rappelons que les résultats des enquêtes quantitatives exploitent des déclarations non contrôlées sur le nombre de livres lus dans l'année ; et comme « l'indicateur des ventes de livres » ne renseigne pas non plus sur le nombre de lecteurs et leurs pratiques, les chercheurs pensent qu'il faut modifier les enquêtes. ²¹⁸ Mais, à ce stade, il n'y a pas vraiment de nouvelles hypothèses semble-t-il pour comprendre ces signes contradictoires : « scolarisation massive et démocratisation de l'accès à la culture d'un côté, baisse des pratiques de lecture de l'autre ». ²¹⁹ C'est surtout autour de la lecture numérique que les interrogations se concentrent, plus ou moins exacerbées par la publication au titre provocateur du livre de François Bon, *Après le livre*. Martine Poulain se rassure à propos de « l'écran qui remplacera un jour l'imprimé », en affirmant que « l'important ce n'est pas l'enveloppe, le contenant, le support, la forme - c'est la qualité des textes et la qualité du rapport au texte ». ²²⁰

Cette affirmation téméraire ne doit peut-être pas nous étonner car il est d'usage, par exemple dans les études littéraires, de ne pas accorder d'attention au contenant. C'est une conviction bien installée en effet que le texte existe indépendamment de sa matérialité, « le texte seul » : il pourrait passer d'un support à l'autre sans en être affecté, sans que la manière de lire et de comprendre des lecteurs en soit affectée. Or cette conviction est battue en brèche par des historiens, en particulier Roger Chartier. Il nous dit que « l'essentiel » de la mutation qu'impose la numérisation « paraît être la profonde transformation de la relation entre le fragment et la totalité », avec des conséquences directes sur les manières de lire, devenant de plus en plus « discontinues et fragmentées ». ²²¹ Il attire d'abord notre attention sur un fait qui nous est devenu familier, sans que nous en soyons bien conscients, à savoir que « dans le monde

²¹⁷ *Ibid.*, Martine Poulain, entretien p. 72

²¹⁸ *Ibid.*, Olivier Donnat, « Gardons-nous de trop idéaliser la lecture des temps passés ». p. 43

²¹⁹ *Ibid.*, Martine Poulain p. 73.

²²⁰ *Ibid.*, p. 80.

²²¹ Roger Chartier, article paru dans le journal *Le Monde* du 27/ 10/ 2009, « Décryptages. Le grand débat » (à propos du projet de numérisation des bibliothèques par Google).

électronique », le lecteur découvre « tous les textes, quels que soient leur genre ou leur fonction » sur la « même surface illuminée de l'écran », un ordinateur, une tablette ou une liseuse etc.

« Est ainsi rompue la relation qui, dans toutes les cultures écrites antérieures, liait étroitement des objets, des genres et des usages ». [...] « C'est cette même relation qui rend visible la cohérence des œuvres, imposant la perception de l'entité textuelle, même à celui qui n'en veut lire que quelques pages. Dans le monde de la textualité numérique, les discours ne sont plus inscrits dans des objets, qui permettent de les classer, hiérarchiser et reconnaître dans leur identité propre. C'est un monde de fragments décontextualisés, juxtaposés, indéfiniment recomposables, sans que soit nécessaire ou désirée la compréhension de la relation qui les inscrit dans l'œuvre dont ils ont été extraits ». ²²²

De telles manipulations des textes se retrouvent aussi dans les lectures publiques avec l'usage des liseuses sur scène (les Livreurs y ont recours) et des programmations de florilèges, ou successions de fragments découpés dans différentes œuvres. Dans ce cas l'auditeur-spectateur entend des mots surgissant d'un objet rectangulaire indistinct, autant dire de nulle part : nul geste de la main qui tourne les pages ne lui signale une continuité, tandis que chaque fragment lu disparaît de l'écran, comme de sa mémoire, pour laisser place au suivant.

Au regard de l'offre de lectures publiques actuelles les auditeurs-spectateurs ont le choix entre trois catégories de Lecteurs : des écrivains (et historiquement, les poètes) ; des comédiens ; et enfin la catégorie des Lecteurs professionnels (distincte des acteurs), auxquels il faut ajouter des Lecteurs amateurs, tels les *P'tits lus* et d'autres, des adultes qui se manifestent par exemple à l'occasion de fêtes locales, et font partie ou pas d'une troupe de théâtre.

Les lectures par des écrivains.

Les lectures publiques faites par des écrivains se distinguent des autres en raison de leur rapport au texte. Quand ils lisent en public leurs livres, le plus souvent au cours de la période qui suit leur publication (mais parfois bien après), leur posture de Lecteur est particulière parce que très liée à leur travail d'écriture (c'est ce que disent en substance François Bon, Olivier Cadiot et bien d'autres). Il nous faut cependant distinguer deux types de situations de lecture. Les plus nombreuses sont celles qui accompagnent l'entretien, souvent associé à une séance de signature, qu'ils donnent dans des librairies lors des campagnes de promotion de leurs livres. Certains s'y refusent mais un grand nombre s'y adonnent et disent trouver plaisir à rencontrer leurs lecteurs. Ils donnent aussi des lectures et/ou des entretiens, ou bien participent à des

²²² *Ibid.*

débats, au cours des manifestations publiques annuelles où ils sont invités (telles « Le marathon des mots », « Les Assises internationales du roman », « Le printemps des poètes » etc.) et auxquelles des organes de presse spécialisés et les médias en général accordent une grande audience.

François Bon quant à lui, « ne supporte pas les lectures d'acteurs » et précise que pour les écrivains de sa génération, lire ses textes en public, ça fait partie du « cahier des charges » pour la diffusion du livre. Néanmoins cela ne s'improvise pas et peut même se transformer en épreuve :

« Au début je lisais des passages et maintenant je sais que ça se construit et que je dois préparer presque une version “ lecture ” du texte. [...] On ne peut pas s'appuyer sur son propre texte. On est dans une trouille considérable qui est de se dire “est-ce que je suis sûr que ce mot doit venir après celui-là ? ” Je ne pense pas parler pour moi là, c'est-à-dire qu'on est en position de constamment ré-improviser le texte, comme si on retraversait le moment du travail pour dire “est-ce que c'est sûr que ce truc-là je ne pouvais pas le gommer, le sauter, est-ce que je suis allé assez loin ? ” Donc, on a une trouille évidemment terrible, on ré-improvise beaucoup, et je sors toujours du truc en disant “pour la prochaine édition, là, il faut que je corrige etc.” ». ²²³

La lecture de l'écrivain par lui-même le ramène nécessairement à l'écriture, à un regard critique sur l'écriture (« on ne peut s'appuyer sur son propre texte »), et à une continuation de l'écriture. Lire son livre en public, c'est encore écrire. C'est aussi ce qui caractérise les lectures d'autres écrivains sans que pour autant elles se transforment en épreuve. Elles constituent généralement un objet en tant que tel, dissocié de la démarche promotionnelle : lecture donnée par un écrivain au cours d'un colloque universitaire qui lui est dédié (programmée généralement en fin de journée) ; lectures faites dans un théâtre ou un auditorium, ou tout autre lieu, sans entretien ou questions-réponses avec la salle. Le public vient là pour l'écouter lire, pour entendre *sa* version sonore à un moment donné (à titre indicatif, Olivier Cadiot au théâtre de la Colline, lisant *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Pascal Quignard, à l'auditorium du Capc à Bordeaux, lisant *Mourir de penser*). La littérature est donnée sur scène pour ainsi dire dans la nudité du souffle. Et quand ces mêmes écrivains donnent des entretiens, par exemple à des revues, ils ne parlent pas particulièrement, ou pas du tout, de ces prestations de lecture en tant que telles. On a vraiment l'impression que pour eux, lire devant un public (parfois devant des salles comblées) des morceaux d'un de leur livre va de soi : se relire en public serait un prolongement de l'écriture.

²²³ François Bon, « Actes de La lecture à voix haute. Ancienne pratique où nouvelle mode ? » p. 56-57

Mais il y a encore bien des façons pour des écrivains d'envisager la lecture à haute voix, en particulier celle de l'engagement : Jean-Pierre Siméon (au cours de la table ronde aux journées de Roubaix) parle de « lecture militante », celle dont la finalité est « de convaincre celui à qui on lit qu'il faut lire ». Il rappelle « Vladimir Maïakovski qui va lire dans les usines et qui en appelle à l'éveil de la conscience », Pablo Neruda lisant ses poèmes dans un stade, Mahmoud Darwich « dans ses premiers poèmes pour la cause palestinienne ». ²²⁴ La parole engagée de ces écrivains nous remet en mémoire ce qui s'est passé il y a quelques années chez nous, dans un tout autre contexte, lorsqu'une communauté s'est rassemblée sur la place publique, dans un acte de protestation contre une décision politique (la réforme des universités et de la formation des maîtres) pour faire entendre la voix des grands écrivains. La voix haute des universitaires et des chercheurs (des gens qui écrivent) lancée sur l'*agora*, comme forme de résistance inédite et symbolique, comme expression des passions et manifestation de la liberté, est une voix qui porte au loin. La langue littéraire, notre langue, par delà le message adressé au gouvernement, patrimoine commun en acte, doit se faire entendre publiquement, être donnée à tous, tous ceux qui veulent bien s'assembler spontanément. Pour dire le lien entre littérature et *polis*, entre littérature et liberté.

Mais Siméon prône en même temps une autre attitude vis-à-vis des lectures publiques. Il en donne lui-même tout en plaidant pour son « dépérissement » : « il faudrait que ça disparaisse un jour » dit-il, pour que le plus de gens possible goûtent eux-mêmes au plaisir de « la lecture solitaire et silencieuse ». « Parce que seule cette lecture-là est comptable d'un approfondissement d'elle-même, c'est-à-dire d'une lecture en conscience, véritablement ». ²²⁵ C'est donc un praticien de la lecture à haute voix qui met en garde lui-même contre les effets possibles de cette pratique, autrement dit le risque de paresse, pointé du doigt par Alberto Manguel la veille.

Les lectures par des comédiens

En partie à cause des annonces et de la publicité faite autour de ces lectures par les organisateurs, via les médias traditionnels et Internet, mais aussi par les entretiens qu'ils accordent aux journalistes, les comédiens (contrairement à un certain nombre d'écrivains) aiment à parler de leur expérience de lecture à haute voix. Souvent à l'occasion de la rentrée théâtrale, quand des lectures sont incluses dans la programmation et qu'ils sont sollicités par

²²⁴ *Ibid.*, p. 73

²²⁵ *Ibid.*, p. 76

les journalistes. La plupart manifestent un plaisir évident à parler des textes qu'ils ont choisis et comment ils conçoivent leur interprétation (exactement comme ils aiment parler du rôle qu'ils vont tenir dans telle ou telle pièce). Leurs propos reproduits dans les médias contribuent autant, sinon plus que ceux des organisateurs à attirer le public - surtout lorsqu'il s'agit d'acteurs connus. Leurs paroles ont beaucoup contribué à magnifier le pouvoir d'attraction des lectures publiques et à surévaluer la place qu'elles occupent aujourd'hui dans ce qu'on appelle le spectacle vivant. Mais ce serait une erreur de se focaliser sur les lectures d'acteurs célèbres. Bien d'autres professionnels s'y adonnent aussi, des intermittents ou des acteurs faisant partie de troupes locales, surtout en province. L'offre est d'une grande hétérogénéité : les réalisations vont de la lecture seule à des lectures plus ou moins « théâtralisées », ou musicales, et aussi à des récitations. Comme pour les écrivains, mais pour d'autres raisons, les lectures faites par des comédiens (qui n'attirent peut-être pas les mêmes publics) semblent parfaitement légitimes, y compris quand il s'agit d'acteurs peu connus : n'ont-ils pas travaillé leur diction et l'interprétation de textes littéraires ? N'est-ce pas précisément ce que les auditeurs-spectateurs attendent d'eux : une interprétation qui ne laisse rien perdre ? Par exemple celle que les admirateurs de Fabrice Lucchini veulent absolument entendre ? Au contraire, Michael Lonsdale (un homme qui ne se déplace jamais sans un ou deux livres) dit aimer de plus en plus lire à voix haute « je ne prépare rien, je fais confiance aux auteurs, je me laisse porter, je pars sur un navire ... ». Isabelle Huppert dit à peu près la même chose quelques années plus tard, à propos de sa prochaine lecture d'extraits de *Justine ou les malheurs de la vertu* et *Juliette ou les prospérités du vice*, du marquis de Sade. Elle fait en sorte de découvrir ces textes plus ou moins en même temps que les spectateurs : « Je ne prépare pas du tout : je lis l'ensemble une fois ou deux pas plus. Je ne prévois pas de faire une rupture à un endroit plus qu'à un autre, de mettre tel ou tel ton »,²²⁶

En revanche André Dussollier n'aime guère l'exercice qui consiste à lire sur une scène (précisément parce qu'il l'a expérimenté) : « C'est ambigu, intermédiaire, bâtard, entre deux chaises, faux. Les yeux baissés, la voix qui joue mais pas le corps ... Je préfère le micro », donc la cabine d'enregistrement. Dussollier a enregistré l'intégralité de *La recherche du temps perdu*. Il s'y est préparé chez lui, d'abord silencieusement, puis à voix haute ; il y découvre alors « d'autres choses : l'humour, la légèreté, le relief ... Dire Proust me l'a révélé ». On veut

²²⁶ Journal *Le Monde*, 28 juin 2014. Isabelle Huppert doit faire cette lecture au « Festival des deux mondes », à Spolète en Italie (27 juin -13 juillet 2014).

bien le croire. Il y a consacré d'ailleurs un bon mois de préparation par volume.²²⁷ Le comédien s'étend aussi sur la question de l'interprétation dans la lecture à voix haute : est-ce un travail de comédien ?

« Oui, on joue le narrateur : même une description est écrite en situation, s'inscrit dans une dramaturgie. La voix peut se tendre, se détendre, elle peut tout dramatiser. Gratuitement ou non. Si vous lisez "Le dormeur du val," dont seul le dernier vers est tragique, vous pouvez faire comme dans "Blow up" d'Antonioni : rester dans le flou du feuillage, et puis découvrir d'un coup que quelque chose s'y cachait. Même dans Proust, vous pouvez créer du suspense. Pour les aveugles on lit de manière aussi plate que possible, pour laisser l'auditeur se faire son image. Tandis que le comédien mâche le travail, en quelque sorte, il interprète. Mais il est vrai qu'un bon acteur peut être un mauvais liseur, et un bon liseur un mauvais acteur ».²²⁸

Les enregistrements de lectures faites par des acteurs connus ne sont pas les seuls. Il y a aussi ceux que font des écrivains de leurs propres livres (par exemple Amélie Nothomb, Anna Gavalda, Jean Echenoz etc.). Ces versions sonores publiées par des éditeurs spécialisés (tels Frémaux & Associés, Les Editions des Femmes, Thélème, Ecouter lire (Gallimard), Audiolib) ne sont pas spécialement destinés aux aveugles ou ceux qui n'y voient plus très clair, ils sont écoutés par des gens qui ont le plaisir de découvrir des œuvres littéraires (ou d'autres types de texte) en écoutant la voix d'un écrivain ou d'un acteur.

Lecteurs publics « professionnels » et Lecteurs amateurs

La distinction qu'introduit cette appellation - les comédiens eux aussi sont des professionnels - désigne des Lecteurs qui font de la lecture à voix haute leur métier à part entière et tiennent à se démarquer de celui des acteurs, pour lesquels la lecture publique est une activité annexe qui se glisse entre deux rôles. Cette séparation est revendiquée par le groupe *Les livreurs*, représenté à la médiathèque de Roubaix par son animateur, Bernhard Engel. Ils exercent dans différents lieux et auprès d'une grande variété de publics : dans des collèges, des bibliothèques, des théâtres, des hôpitaux, des prisons, mais aussi à la demande de particuliers. Ils ont choisi un nom qui désigne un collectif : les Lecteurs ne sont pas nommés lors des présentations et des annonces ou sur leurs plaquettes, pour mieux « mettre en valeur le nom des auteurs ». C'est aussi, bien entendu, une façon de se distinguer des acteurs, car il y a de la concurrence sur le « marché » de la lecture sonore. Engel tient à mettre les choses au clair :

²²⁷ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, lu par André Dussollier, coffret de 111 CD, Éditions Thélème, 2008.

²²⁸ *Le Nouvel observateur*, 12-18 mars 2009, les citations de Michael Lonsdale et d'André Dussollier sont extraites de deux articles, « Les beaux parleurs » et « Les nouveaux passeurs de livres », on y trouve d'autres témoignages et commentaires sur les lectures d'acteurs pp. 114-121.

l'acteur incarne avant tout un personnage dit-il, il « va devenir une image dont on va devoir se souvenir. Il va émettre des sons et des mots mais il va surtout être une image et il ne faut pas qu'on oublie cette image, ce personnage ». Tandis que le Lecteur des *Livreurs* ne cherche pas à « se déguiser pour créer une image », au contraire son but est de se faire oublier peu à peu. « C'est-à-dire que, en lisant, le Lecteur va produire dans votre esprit des images. C'est vous qui allez produire des images en l'écoutant puisque vous allez entendre des choses et imaginer le film de l'histoire. Meilleure est l'interprétation, plus vous oubliez le Lecteur ». ²²⁹ (D'autant qu'il reste dans l'anonymat ?) Mais comment est-il possible d'oublier le Lecteur qui se tient devant soi ?

Il y a bien d'autres compagnies ou associations de Lecteurs publics, et aussi des solitaires dont certains se produisent depuis longtemps, et même des vétérans, tels Marc Roger et Éric Chartier (également comédien). Ils ont leur public. Et inévitablement, la formation à la lecture à haute voix, la formation de Lecteurs, est devenue elle aussi un marché. Outre l'activité de formation des *Livreurs*, qui interviennent aussi à l'Éducation Nationale et à la Sorbonne, il existe une offre importante de stages, d'ateliers et de cours de théâtre pour apprendre à lire à haute voix - et même un centre de formation aux contes - auxquels des amateurs s'inscrivent. ²³⁰ On trouve aussi des publications sur le sujet dont certaines proposent des conseils et des exercices. ²³¹ Et deux textes de François Bon sur les techniques pour bien lire : « Petit répertoire d'exercices sommaires pour la lecture à voix haute » et « Lire en public, astuces & matériels » qui s'appuient sur sa propre expérience, mais ne sont pas si sommaires qu'il le dit (il y a par exemple tout un développement sur le bon choix du micro avec comparaison des marques et des différents modèles). ²³² Les amateurs sont peut-être plus nombreux qu'on le pense mais comme il n'y a pas eu d'enquête un tant soit peu exhaustive sur ce que représente en volume et en fréquence les lectures publiques, c'est probablement difficile à cerner en raison d'une probable mobilité des Lecteurs.

Quelle que soit la catégorie dans laquelle nous avons rangés les Lecteurs, leurs paroles sur cette forme de commerce avec les textes disent leur plaisir à lire, leur « passion » pour cet

²²⁹ Bernhard Engel, Actes de *La lecture à voix haute : ancienne pratique ou nouvelle mode ?* p. 35, 36 et 38. Il est recommandé d'écouter leur conférence « Le son de lecture » en format CD (par exemple sur « les différentes techniques du lecteur » et « comment on doit respecter une certaine musique du texte »). *Les Livreurs* ont fait évoluer leur nom en *Livreurs lecteurs sonores*. Nous les retrouverons dans la deuxième partie au sujet du festival « Livres en tête », à Paris, dont ils sont les principaux animateurs.

²³⁰ À titre indicatif citons l'association Zelig à Bordeaux ; et CLiO, centre de formation aux contes.

²³¹ Georges Jean, *La lecture à haute voix*, Les Éditions de l'Atelier/les Éditions Ouvrières, Paris, 1999.

²³² Téléchargeables sur Remue.net et Wikipédia

art, et sur ce qu'il apporte à leurs publics ; ils sont nombreux à parler d'eux-mêmes au cours d'entretiens ou de rencontres relayés par les médias. Comme l'écrit Martine Burgos « la lecture à voix haute est plus louée qu'interrogée, du point de vue de ceux qui s'y adonnent, directement ou en faisant appel à des intervenants extérieurs », autrement dit les offreurs.²³³ À la lecture des Actes des journées de Roubaix nous constatons en effet que seuls Alberto Manguel puis Jean-Pierre Siméon ont véritablement troublé le chœur des louanges : sinon quelques bémols ici et là, et quel que soit l'angle sous lequel les invités interviennent, l'unanimité est généralement la règle. Siméon constate l'extraordinaire hétérogénéité des phénomènes produits par le renouveau des lectures à voix haute et garde un certain scepticisme sur leurs effets ; quand il dit que les lectures publiques constituent un moyen démocratique pour amener les gens à lire, il le fait en réitérant ses réserves :

« Je dis que c'est un moyen extraordinaire parce qu'on n'en a pas beaucoup d'autres, mais c'est un moyen aléatoire. Est-ce que ça fait lire, la lecture à haute voix ? Il y a beaucoup de réponses possibles mais j'aurais tendance à dire, par expérience, que si on ne prend pas en compte dès le début, au moment où on pense la manifestation, qu'il y a un livre derrière et qu'il faut peut-être revenir au livre, ça ne fait pas lire plus que ça ».²³⁴

L'expérience même des *Ptits lus* semble lui donner raison : alors qu'ils aiment tant à lire à haute voix devant un public, nous sommes surpris d'apprendre qu'il y en a peu qui deviennent véritablement des lecteurs. Selon les deux animatrices ils ne sont pas avides de lectures pour eux-mêmes. Leurs lectures publiques les conduisent davantage vers l'écriture (« à la manière de ») qu'à la lecture solitaire et silencieuse.²³⁵

Les publics et leur accueil

Maintenant, une grande question : que savons-nous des publics qui fréquentent ces lectures ? Que savons-nous de leur réception ? Très peu de choses en effet. Mais nous disposons des résultats de l'étude intéressante menée par Martine Burgos, s'interrogeant sur la signification du recours à la voix haute devant un public et tout particulièrement sur « sa signification sociale et culturelle ». Plus précisément son enquête cherche à mieux « préciser la nature de l'effet produit sur l'assistance par les différentes pratiques d'oralisation des textes dans le moment de leur réception et ultérieurement ».²³⁶ Son rapport s'appuie principalement

²³³ Martine Burgos, « La lecture à voix haute : un rituel de passage », in *Lectures à l'heure d'Internet, livre, presse, bibliothèques*, direction Christophe Evans, Paris, éd. du Cercle de la Librairie, 2011, p. 184.

²³⁴ *Ibid.*, p. 74

²³⁵ cf. Gwen-Aëlle Gefroy, Actes des journées d'étude à la médiathèque de Roubaix, p. 91

²³⁶ *Ibid.* Martine Burgos, « La lecture à haute voix : un rituel de partage », p. 184

sur les rencontres *Lire et dire* en Auvergne qui rassemblent environ 400 personnes.²³⁷ Elle a procédé par application d'un questionnaire auprès de participants, questionnaire avec questions fermées et questions ouvertes, auquel s'ajoutent quelques entretiens. Son analyse dégage le portrait d'un public homogène où dominant les métiers « en rapport avec la gestion des affaires humaines » : beaucoup d'enseignants, de bibliothécaires, de professionnels de la santé et du social. Au cours de sa présentation à la médiathèque de Roubaix elle avait précisé qu'ils appartiennent aux classes favorisées, ou moyennes, et que les classes populaires sont peu représentées. C'est un public fidèle, composé majoritairement d'actifs, dont un grand nombre de femmes qui achètent des livres (dans de vraies librairies) et fréquentent les bibliothèques dans des proportions « très au-dessus de la moyenne de leurs concitoyens ». Martine Burgos ajoute que ce sont « les principaux bénéficiaires de la politique de démocratisation de l'offre culturelle ».²³⁸

Dans leurs commentaires les répondants au questionnaire sont unanimement positifs, voire enthousiastes. Des exemples : « la présence d'un Lecteur bien vivant, l'atmosphère, sont importantes et apportent un plus à la lecture. » ; il y a « plus de spontanéité. Les émotions sont plus sincères. Cela s'inscrit dans le réel. » ; « on voit, on partage l'émotion des Lecteurs et des musiciens » ; « contact avec l'auteur. Partage avec l'auditoire. J'aime les rencontres et le partage de bons moments avec d'autres personnes » etc. En outre certains d'entre eux disent leur envie d'aller eux-mêmes à la rencontre du texte, ou d'y retourner pour : « relire ce qui a été lu, approfondir, élargir l'univers entendu. » ; « car c'est en lisant moi-même que je peux approfondir ce que je ressens par la lecture des textes. » ; « la poésie nécessite plus qu'une lecture furtive. Il faut approfondir, réfléchir sur les mots : une lecture ne suffit pas (juste à donner un avant-goût) ». ²³⁹ Et Martine Burgos de commenter :

« Reconnaître, respecter, préserver la liberté interprétative, tel est peut-être le véritable combat que la lecture à voix haute mène contre la tentation qui la hante : reconstituer le rapport frontal, autoritaire, qui a présidé à la transmission des textes, sur le mode sacré ou canonique, dès le temps où l'accès à l'écrit était réservé à une minorité, et se perpétue avec toutes les formes d'inégalités culturelles - se saisir d'un écrit, le transmettre oralement, c'est-à-dire lui donner forme, peut être une forme de pouvoir symbolique violente sur le texte et sur le public. »²⁴⁰

²³⁷ *Ibid.*, Il y a de nombreuses manifestations autour de la lecture en Auvergne, soutenues par la Direction de l'Action Culturelle de la région (commanditaire de l'étude confiée à Martine Burgos), en particulier la *Semaine de la poésie*, organisée par Jean-Pierre Siméon et *Les lectures sous l'Arbre*, au Chambon-sur-Lignon, organisées par les éditions de Cheyne ; elle réunissent tous les ans « un public de fervents passionnés de la lecture à voix haute ».

²³⁸ *Ibid.*, Actes des journées d'étude à la médiathèque de Roubaix, p. 65

²³⁹ *Ibid.*, « La lecture à haute voix : un rituel de partage », p. 189 et 191

²⁴⁰ *Ibid.*, p.191

Ce risque guette effectivement tout Lecteur qui offre sa lecture à un public. Ici, les auditeurs spectateurs ne donnent pas vraiment l'impression d'avoir été sous l'emprise d'une autorité ; leurs propos débordent l'expression d'un simple plaisir : ils sont nombreux à dire ce qu'ajoute la présence des autres, écouter et partager la lecture avec la salle (il est question de convivialité, de chaleur et même de communion). Ils sont également sensibles à la présence visible du livre-objet pendant la lecture, de même qu'à la présence du Lecteur, sa gestuelle, la façon dont son corps occupe l'espace ou s'immobilise : ils y voient peut-être un espace familier, le miroir de leur propre posture de lecteurs. Certains de leurs propos montrent que se crée une sorte de porosité entre pratiques d'écoute en public et lecture individuelle et silencieuse (ou à voix basse). Certes nous avons là des lecteurs qui prennent la lecture et la littérature au sérieux, prennent le temps de s'y consacrer, quasiment les modèles souhaités par Siméon (peut-être conformes à l'image qu'ils veulent laisser d'eux-mêmes ?)

On peut donc faire l'hypothèse qu'il se formerait autour des pratiques de lecture à haute voix et des publics, dans certains contextes et à certaines conditions, une configuration plus ou moins intégrative : des attentes, des repères et un langage communs (financeurs publics, organisateurs, Lecteurs sonores, auditeurs spectateurs). L'étude, en insistant sur la notion de « partage » nous désigne l'existence de noyaux de pratiques, de communautés peut-être, où s'articulerait le passage, et peut-être le va-et-vient, entre pratique de lecture publique et lecture individuelle. Dans le cas présenté ici nous restons cependant dans l'ignorance des œuvres lues et du nom de leur auteur (les personnes qui se sont exprimées ne font état ni d'un auteur ni d'un titre). C'est curieux s'agissant d'un public de lecteurs. On peut simplement supposer que la poésie y est à l'honneur, l'article ne disant rien sur le corpus ou les corpus qui ont été lus. Le mot « texte » se substitue à tous les noms et titres. Il est vrai que l'usage du mot « texte » est fort répandu dès qu'il est question de littérature, aussi ne faut-il pas s'étonner de le retrouver dans la bouche de tous les acteurs des lectures publiques : les Lecteurs y compris les *P'tits lus*, les enseignants et les organisateurs, les auditeurs-spectateurs évoquent « le texte ». C'est plutôt paradoxal pour parler de réceptions singulières dans un cadre public : comme si tous « les textes » - anonymes, sans identité - parlaient tout seuls, étaient sacralisés, et donc sans nom (comme « Le texte sacré » ?), et reçus comme tels.

REPRISE

Le chemin qui conduit de la lecture à voix haute à la lecture silencieuse à travers les siècles n'est pas une ligne droite parcourue d'un mouvement égal et continu, à l'issue duquel la lecture visuelle se serait substituée à la lecture vocale. Cette dernière n'a jamais été abandonnée. Son usage, tant individuel que collectif, est attesté, non seulement au cours de périodes où la voix était particulièrement valorisée et même requise (par exemple aux XVI^e-XVIII^e siècles), mais aussi au cours des deux derniers siècles. Dans la sphère privée comme dans la sphère publique, la voix haute se fait de nouveau entendre : celle des écrivains, des poètes (« la poésie sonore » au XX^e siècle), sans parler des lieux d'enseignement et de culte. La figure du Lecteur a considérablement évolué : entre l'esclave Lecteur de Platon et des romains et le « Lecteur professionnel » d'aujourd'hui bien d'autres figures, célèbres ou anonymes, ont fait résonner les *grammata* en public pour des « écouteurs » divers et sans cesse renouvelés.

On retient aussi que les stations effectuées dans la traversée de ce temps long coïncident avec des périodes particulièrement troublées : de la Grèce classique à notre temps présent - en passant par la Rome impériale, les premiers siècles du christianisme, la Réforme puis la Contre-Réforme, la Révolution -, nous sommes dans des mondes en continuelle transformation. À côté des progrès manifestes (le codex, l'imprimerie, l'alphabétisation), le contrôle, les interdictions et la violence pure (l'Inquisition, les autodafés), ou bien des bouleversements profonds (Internet), s'exercent sur l'écrit, sur le livre, et donc sur la lecture. Mais il y a aussi un vent de liberté, de remaniements et d'inventions - les mouvements du monde mettent la littérature en mouvement -, auxquels participent les lectures publiques actuelles. Comme par le passé, les textes littéraires de tous genres (roman, poésie, pièce de théâtre etc.) deviennent mobiles, ils s'adaptent ou se métamorphosent, se démembrant et se découpent, passant d'un format à un autre, d'une scène à une autre, d'un écran à un autre (possibilités inépuisables du numérique), pour être lus à haute voix dans un temps mesuré.

Dire et lire à haute voix ne signifie pas la même chose pour un écrivain que pour des acteurs. Quand Virgile lit ses vers devant un public de choix, ou quand il les dicte ; quand Martial dicte ses mots à un sténographe esclave ; quand Racine écrit ses tragédies à haute voix ; quand Rousseau prononce ses *Confessions* dans un salon ; quand Stendhal dicte la totalité de *La Chartreuse de Parme* à un secrétaire ; quand Cadiot lit *Retour définitif et durable de l'être aimé* dans un théâtre, ces écrivains sont toujours aux prises avec leur écriture, engagés intimement et à voix haute dans leur écriture. Tandis que les Lecteurs sonores interprètes se

préoccupent davantage de la *manière* dont ils vont prononcer des textes écrits par d'autres. Ils font des choix de diction, délibérés ou plus spontanés, par exemple sur le degré d'interprétation qu'ils donnent à leur lecture, et leurs discours sur ces questions se réfèrent souvent, mais implicitement, à l'art de l'acteur et à celui de la rhétorique (Ernest Legouvé encore).

Les exemples retenus à différentes périodes de l'histoire montrent que les lectures à haute voix, ou le chant, ou la déclamation, ou les histoires racontées (en semi-privé ou en public), créent un espace commun où se constituent, le temps d'une rencontre ou de façon répétée, voire permanente, des formes plurielles de sociabilité. Des moments complices entre pairs (Platon, Virgile) ; une communauté de fidèles unie par le chant (Ambroise) ; le plaisir partagé d'une société diverse d'auditeurs spectateurs réunis occasionnellement (Pétrone, Cervantès) ; la promesse d'un rendez-vous renouvelé entre gens ayant des affinités (les publics des « Rencontres Lire et Dire »).

Nous ne savons pas si les lectures publiques actuelles s'inscrivent dans le prolongement des situations explorées ou si elles s'en démarquent et de quelle façon. La voix haute de quelques uns est-elle appelée au secours de l'écrit, comme en Grèce où la voix a été le supplément obligatoire de l'écriture muette ? Joue-t-elle le rôle d'un *pharmakon*, séduisant et trompeur à la fois ? Elle donne peut-être naissance à des réseaux ou communautés de lecteurs - dans des contextes intégrateurs, privilégiés, lieux de sociabilité, on l'a supposé. Ou bien à des auditeurs spectateurs peu à peu coupés de tout contact personnel avec les écrits littéraires. De purs « écouteurs » ? Ces supputations disent assez l'ignorance dans laquelle nous sommes quant à la réception individuelle, ou collective, de ces publics. C'est aujourd'hui le point aveugle du triangle formé par l'auteur, le Lecteur et les auditeurs spectateurs.

DEUXIÈME PARTIE

II - RAPPORTS D'ÉCHANGE, RAPPORTS DE POUVOIR DANS LES PRATIQUES DE LECTURES PUBLIQUES.

Entre les auditeurs-spectateurs d'une lecture à haute voix publique et un Lecteur que se passe-t-il concrètement ? Indépendamment des applaudissements, des exclamations qui disent le plaisir d'un bon moment, que savons-nous aujourd'hui de la réception individuelle des assistants, de la façon dont ils s'approprient les mots dits, les mots entendus au milieu des autres ? Nous ignorons d'ailleurs les motivations qui les poussent à distinguer ce mode de rencontre avec des œuvres - en comparaison avec la pratique de lecture silencieuse. On peut sans doute faire l'hypothèse de deux sortes d'attentes différentes. D'une part un public de lecteurs, déjà familiers des lectures publiques, fidèles par exemple à un rendez-vous annuel (comme ceux des Rencontres Lire et Dire) ; ou qui vont écouter la lecture d'un livre, ou d'extraits d'un livre qu'ils connaissent, ou qu'ils n'ont pas encore lu mais qu'ils ont envie de découvrir (il y a eu une bonne critique dans la presse spécialisée ou bien un ami le leur a recommandé). D'autre part un public de faibles lecteurs, ou de non lecteurs, pour lesquels une occasion se présente de se cultiver et de se distraire en se rendant à un « spectacle de lecture » (on pense en particulier aux lectures estivales, données en plein air). Mais c'est sans doute bien plus complexe et hétérogène que cela, tant il est vrai que la composition et les motivations de ces publics nous échappent.

En outre, il n'y a pas en France une offre permanente et diversifiée de lectures publiques - les fréquenter n'est pas du tout comparable à la décision de lire un livre à tel moment, de l'emprunter ou l'acheter : il suffit d'entrer dans une bibliothèque ou une librairie, ou passer commande sur Internet. C'est donc une pratique opportuniste pour ceux qui s'y adonnent. D'autant que les lectures d'écrivain sont généralement données une seule fois (en dehors des campagnes de promotion dans les librairies) ; c'est aussi le cas de certaines lectures de comédiens ou de Lecteurs professionnels. Il faut donc être disponible pour saisir l'occasion, et pour cela se tenir informé. Or ce n'est pas aisé : hormis quelques réseaux plus ou moins confidentiels, ou les annonces publicitaires sur internet (notamment de lectures d'acteurs célèbres), il n'y a pas de rubrique dédiée à cette offre culturelle particulière (par exemple dans les programmes comme Pariscope et l'Officiel des spectacles à Paris). En revanche, dans les régions et à Paris, il y a publication et distribution, dans l'espace public, de livrets ou dépliants d'information sur les manifestations culturelles programmées.

Comme précédemment dans le prologue - afin de mieux comprendre ce qui se joue et se tisse au cours du face-à-face entre un public et un Lecteur -, nous devons recueillir les paroles

d'écrivains sur leur travail et nous approcher des situations de réception. La poésie est un cas particulier car la tradition de lecture sonore par les poètes eux-mêmes est ancienne et s'est perpétuée. Il y a des rencontres dédiées à la poésie, où les poètes se lisent à haute voix et s'écoutent entre eux, et où se donnent à voir et entendre différentes manières de dire la poésie ; elles ont un public de fidèles amateurs. Pour cette raison, assister à la lecture d'un poète n'est pas tout à fait la même chose que d'assister à celle d'un romancier. Pour les lecteurs silencieux surtout adeptes de littérature de fiction, se retrouver devant un Lecteur, l'accueillir et l'écouter au milieu des autres, n'est peut-être pas si aisé. Mais si le Lecteur est l'auteur lui-même, un Lecteur singulier donc, et d'emblée investi d'un prestige et d'une autorité sur le texte, il est probable que les effets de cette *aura* s'immiscent, sans doute à leur insu, dans leur réception (même si nous ne sommes plus au temps du *Sacre de l'écrivain*).

Il faut donc partir de scènes de réception décrites dans la littérature ou dans les témoignages d'écrivains, auxquelles viennent s'ajouter nos propres récits de réception. Nous nous attachons d'abord aux lectures des poètes et à leurs discours ; puis aux lectures que d'autres écrivains, auteurs de fiction ou essayistes, donnent eux-mêmes d'un de leur livre devant public ; enfin à des lectures plus explicitement orientées vers le divertissement. À l'appui de récits d'auditeurs-spectateurs, fictifs ou bien réels, nous tentons alors de saisir le sens de ce qui s'exprime ou se manifeste, directement ou indirectement, de leur réception – attitudes, réactions d'acquiescement ou de rejet, expression d'un plaisir ou d'émotions, qualité du silence –, en vue d'interroger les rapports qui se nouent entre les acteurs en présence, pendant et après les lectures.

II - 1 - Les lectures des poètes.

Les premiers récits parvenus jusqu'à nous gardent la trace d'une tradition orale imprégnée de musicalité : l'*Illiade* et l'*Odyssée* sont des chants dont les accents, les rythmes, les scansion de la langue grecque nous parviennent, très atténués dans les traductions, mais dont nous percevons parfois la présence. En introduisant sa traduction de l'*Odyssée* - dans laquelle il rétablit la versification - Philippe Jaccottet nous rappelle que l'œuvre d'Homère n'est pas seulement le réceptacle de sources très anciennes - en particulier des « éléments d'une poésie religieuse formulaire, savante, très stricte dans sa prosodie, et qui, d'origine non grecque, contenait évidemment nombre de termes préhelléniques, et nombre de légendes obscures » -, mais qu'elle est le départ d'un voyage pour la mise en récit :

« Ce qui s'opère ainsi dans l'*Odyssée*, tandis que de très vieilles paroles bourdonnent encore à nos oreilles comme des ruminations de prêtres prosternés, ce n'est donc pas seulement un commencement de métamorphose de l'homme, cet Ulysse qui se méfie si bien des dieux tout en les respectant, mais la transformation d'un langage qui va de l'incantation au récit, et trouve peut-être sa grandeur dans ce mouvement même ». ²⁴¹

Au chant VIII de l'*Odyssée* l'aède Démodocos chante quelques épisodes de l'*Illiade* (la querelle d'Ulysse et d'Achille, l'épisode du cheval de Troie) avant qu'Ulysse lui-même, après s'être fait reconnaître au début du chant IX - « je suis Ulysse, fils de Laërte » -, fasse son propre récit. Mais plus tard les poèmes d'Homère seront déclamés, et non plus chantés, au cours de fêtes publiques, « par des rhapsodes, avec toutes les ressources de la diction ». Aujourd'hui, à défaut d'être chantée ou même seulement déclamée, cette poésie appelle la lecture à voix haute, pour soi (conseil que nous donne Jaccottet). C'est un autre aède qui illustre pour nous la figure du poète : Orphée, dont la légende raconte les fabuleux pouvoirs (les accents de sa lyre ont captivé les dieux, cerbères de l'enfer, charmé les animaux et les arbres des forêts, apaisé la tempête etc.), mais condamné à la solitude et à chanter indéfiniment la perte d'Eurydice, à chanter le désir. Donc condamné à être poète. Il fut le premier poète du monde occidental et la figure originaire du lyrisme. Et si la poésie s'est séparée de la musique dès la fin du Moyen Âge, le chant d'Orphée n'a cessé d'inspirer les poètes et pas seulement les romantiques : Apollinaire, lui aussi, sait « des chansons pour les sirènes ». Avec lui entre autres, « l'extraordinaire efflorescence poétique qui caractérise la modernité » est cependant révélatrice d'un « soupçon » : la poésie moderne douterait de sa « capacité à chanter le sujet et

²⁴¹ Homère, *Odyssée*, préface et traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Le club français du livre, 1955 (citation in préface, non paginée).

le monde, à enchanter la langue [...], le soupçon que le chant puisse venir à manquer, puisse défaillir ». ²⁴²

La poésie, la musique et le chant se trouvent à nouveau réunis quand des auteurs-compositeurs-interprètes mettent en musique et chantent leurs poèmes en s'accompagnant d'une guitare (Georges Brassens, héritier des troubadours) ; ou encore quand poètes, chanteurs et compositeurs s'associent (Olivier Cadiot et Rodolphe Burger, Olivier Cadiot et Pascal Dusapin. La poésie est peut-être le genre littéraire qui a fait le plus l'objet d'expérimentations et de transmutations en s'alliant à la musique et au chant en particulier. Nous y avons été habitués avec le chant lyrique : par exemple les lieder de Schubert et de Schumann sur des poèmes de Muller, Heine, Goethe, chantés par de grands interprètes. Ces poèmes nous sont le plus souvent parvenus, pour la première fois, comme chants.

Nous possédons aussi un répertoire de la chanson poétique française, par des auteurs-compositeurs-interprètes (tel Charles Trénet « le fou chantant » célébré par les surréalistes) ; et un répertoire de poèmes adaptés en chanson, ou poésie française chantée. S'il nous est difficile de chanter les « Nuits d'été » de Théophile Gautier sur la musique de Berlioz (à moins d'avoir fait du chant classique), en revanche nous pouvons chanter Paul Fort presque comme Brassens dans « La mort du petit cheval ». Ces autres modes d'existence des poèmes, pas nécessairement voulus par leurs auteurs, attestent la présence, la mobilité et la dissémination de la poésie française dans le monde. Comme le lied schubertien (peut-être) elle est un bien commun, familier de tous ceux qui en fredonnant quelques bribes d'une chanson, apprivoisent et s'approprient des fragments de poèmes tout en ignorant le nom de l'auteur, rejoignant et prolongeant ainsi, par le mode d'appropriation qui en est fait, la poésie orale (les chants des troubadours, les chansons populaires, chansons des rues). Ceux-là même qui chantent avec Trénet « longtemps, longtemps, longtemps / après que les poètes ont disparu / leurs chansons courent encore dans les rues ... » et puis font « la la la la la la ».

Malgré tout l'intérêt de ces variations formelles, nous nous attacherons principalement à la poésie dite par le poète lui-même, en public et dans notre présent.

II - 1 - 1 - Dire ses poèmes devant un public : une « moderne célébration ».

²⁴² Dominique Rabaté, article « Lyrisme », in *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, direction Michel Jarrety, page 448, Paris, P.U.F., 2001.

Le poète contemporain ne s'accompagne pas souvent d'une lyre. Il a une autre manière de faire entendre son chant : il le dit. Ce fut le cas en France, au cours de lectures privées, ou semi-privées, dans les cercles d'écrivains et poètes, à « La maison des amis des livres » d'Adrienne Monnier par exemple. Puis il y eut toute une période d'essais radiophoniques, de lectures enregistrées à la radio que nous pouvons désormais réentendre, grâce aux archives de l'INA et grâce à Internet.²⁴³ À un siècle de distance il nous est donné d'entendre la diction d'Apollinaire dans *Le pont Mirabeau*, *Marie* et *Le Voyageur*. Les lectures publiques données par des poètes se sont développées en France dans la deuxième moitié du XX^e siècle, d'abord sous l'influence américaine de la « Beat Génération ». En 1963, à l'instar des lectures géantes de Ginsberg, Bernard Heidsieck - créateur de la poésie sonore avec Henri Chopin et François Dufrêne - organise trois manifestations à l'Américan Center pour donner à entendre, et à voir, une poésie « debout », une poésie qui renoue avec l'action. Plus tard, en 1976, il lance le premier « Festival international de poésie sonore » ; et des rencontres au Centre Pompidou, dans les années 1980, sur le thème « Transformer le poème, le rendre actif, le lire à voix haute ».²⁴⁴ Arrêtons-nous quelques instants sur l'œuvre et les pratiques lectrices de Heidsieck, sur son combat pour faire connaître la poésie sonore et exister la poésie-action, selon son propre *credo*, sans cesse rappelé : sortir le poème de la page.

« L'ARRACHER À LA PAGE... voilà ...délibérément - sinon définitivement [...] LE dévisser, LE déraciner, LE déboulonner, il n'est que temps, grand temps [...] La poésie écrite est faite pour rester couchée. C'est son destin. Qu'elle s'y tienne. Passive. Patiente aussi. Dans l'attente du client [...] Or donc la poésie-action, elle, en tout état de cause, est une poésie verticale ».²⁴⁵

La poésie « verticale » se manifeste physiquement, dans le corps « debout » du poète faisant une « lecture-performance », lui redonnant « une oralité perdue » qui l'installe dans le monde, dans la vie quotidienne. Mais Heidsieck ne lit pas à voix nue, ou *a capella* ; ses poèmes sont des partitions dans lesquelles entrent des objets non verbaux construits à partir des

²⁴³ Cf. Céline Pardo, thèse de doctorat « La poésie hors du livre : étude sur les médiations orales de la poésie en France de 1945 aux années 60 », sous la direction de Michel Murat, 2012 (en particulier le rôle de la radio dans la formation d'une diction poétique : essais, enregistrements de poètes, de comédiens ; sous la houlette de Jean Tardieu (alors directeur du Centre d'études radiophoniques).

²⁴⁴ Cf. mediation.centrepompidou.fr/education/.../ENS-oeuvres-sonores.html ; ces rencontres ont fait l'objet du film de Brigitte Cornand *Est-ce que le son est bon ?* 1998.

²⁴⁵ Marion Naccache, auteur d'une thèse de doctorat, « Bernard Heidsieck & cie : une fabrique du poétique ? », sous la direction de Jean Marie Gleize, 2011. Propos cités recueillis dans le n° 8 du *34 rue de Seine*, journal de la galerie Natalie Seroussi, « édition spéciale Bernard Heidsieck », pour l'exposition qui lui a été consacrée à la galerie, du 12 octobre au 14 décembre 2013. Les citations proviennent de « Notes convergentes (poésie-action et magnétophone) », mars 1967/ mars 1968, paru dans les revues *AXE1* et *AXE2*, Belgique, 1975 ; et *Sacriphage* n° 36, 1999.

techniques électro-acoustiques. Non seulement il utilise le magnétophone comme outil de création, enregistrant des sons, des bruits de toute sorte (circulation automobile, marteau-piqueur etc.), mais il a aussi recours aux techniques de mixage, de montage, et aux amplificateurs. Ces expérimentations donnent naissance à des « poèmes-partitions » et à des séries, ayant tous fait l'objet de lectures publiques par l'auteur lui-même (les enregistrements de ces poèmes-partitions, d'abord effectués sur bandes magnétiques puis sur cassettes, sont maintenant gravés sur CD).²⁴⁶

Récemment, la galerie Natalie Seroussi à Paris donnait à voir et entendre des extraits du film *Bernard Heidsieck. La Poésie en Action* (qui présente, outre un portrait du poète, des témoignages, « des archives filmées, sonores et photographiques pour la plupart inédites »), dans lequel on le voit déambuler en costume trois-pièces de banquier, mains dans les poches, disant son poème comme s'il faisait une conférence devant des clients. On le voit aussi réciter à un carrefour en pleine circulation (celui de la Chaussée d'Antin peut-être).²⁴⁷ Heidsieck est très attentif en effet à la dimension corporelle, à ses attitudes, à sa gestuelle de Lecteur, soulignant ainsi toute l'importance de « l'image » que fournit le poète en train de lire : car la mémoire de l'auditeur, dit-il, retient cette image qui reste indissociablement liée au texte entendu. Précisons que ce poète sonore, n'a cessé de dénoncer le poème figé sur la page tout en publiant ses écrits au format livre. Pas seulement ses poèmes-partitions mais aussi des textes intercalaires sur leur genèse, sur la façon dont il les a conçus et fabriqués en version sonore. Il décrit ainsi ses recherches formelles, les étapes, les techniques utilisées, les essais, les bévues ... et nous fait pénétrer dans son atelier de création. Parfois avec humour (sa façon de nouer, dans ses partitions, ses deux activités, diurne et nocturne, son métier de banquier et sa poésie) ; parfois sur un ton didactique (une rhétorique bien rodée).

C'est toute une aventure personnelle qui se découvre en le lisant, par exemple dans le texte « Notes a posteriori » qui introduit *Derviche / Le Robert* : un texte d'une cinquantaine de pages où Heidsieck se raconte (fragments d'analyse d'une pratique, descriptions des lectures de chaque partition, commentaires). Contrairement aux poèmes ce texte n'est pas une partition pour la voix, il n'est pas destiné à des auditeurs-spectateurs : il repose définitivement sur la

²⁴⁶ On trouve la liste complète de ses lectures publiques, pour chaque partition, à la fin de ses livres, par exemple *Canal Street*, *Derviche/Le Robert* et *Partition v* ; Romainville, éditions Al Dante /Niok, respectivement 2001 et 2004 pour les deux premiers ; Bordeaux, Le bleu du ciel, 2001, pour *Partition v*.

²⁴⁷ Film réalisé par Anne-Laure Chamboissier, Philippe Franck et Gilles Coudert, sortie prévue en 2014 ; ainsi qu'un livre/DVD du film chez A.P.R.E.S. (cf. n° 8 du journal de la galerie Natalie Seroussi).

page, pour être lu en silence par des lecteurs anonymes. Tout à la fin Heidsieck constate d'ailleurs que les « 26 Lettres », objets des 26 partitions, ont regagné la page :

« Ces Notes se sont voulues, à chaud, concomitantes de la projection progressive dans l'espace des 26 Lettres. Elles ne m'en apparaissent pas moins, pour conclure, avoir concouru, ultime paradoxe, à leur réinsertion dans leur terrain d'origine : la page.

Les poèmes ont été conçus pour lui échapper. Ces « Notes a posteriori », d'évidence, n'ont eu de cesse de leur enjoindre de rentrer à la niche, de s'y réintégrer, de s'y récupérer.

La vie de ces poèmes est faite de ce va-et-vient. De ces sorties et de ces rentrées. De cette respiration. De cette complémentarité. De cette succession de tours de piste et de retours au foyer ».²⁴⁸

La question qui se pose alors est celle de la lecture de ces poèmes dans leur « foyer » : la simple lecture de la page d'une partition, silencieuse ou à voix basse pour soi, est-elle possible ? Peut-elle lui donner vie ? Le tenter serait une gageure, un exercice non seulement ardu mais sans doute stérile (comme si quelqu'un voulait exécuter une partition de musique sans en connaître les signes). Car ces poèmes (par exemple *Derviche / Le Robert*) n'ont pas été conçus seulement pour être lus de vive voix, mais pour être dits alors que défile simultanément un texte préenregistré contenant des bruitages (bruit de métro, de machine à écrire, de marteaux-piqueurs, « frapement lent de caisses de résonances » etc.). Heidsieck dit lui-même que sa principale difficulté lors de ses lectures publiques est de réussir à se « fourrer comme dans un gant » dans les textes préenregistrés qui passent « au même instant, par les enceintes ». « C'est, les dédoublant, m'y superposant, réussir à me couler, glisser dedans [...] Deux lectures, simultanées, s'accrochent ainsi l'une à l'autre. Elles se cherchent, dialoguent, éventuellement fusionnent ».²⁴⁹

Mais il n'y a pas de place pour le lecteur, ou un autre Lecteur sonore, dans cette œuvre : elle s'adresse à des auditeurs et plus encore à des auditeurs-spectateurs. Heidsieck publie ses livres-partitions accompagnés des CD de ses propres enregistrements et il en donne également des lectures performances en public. Il est toujours *le* Lecteur de son œuvre, il en a la maîtrise exclusive. Le souci de cette maîtrise est évidente, ses créations sonores sont conçues et expérimentées en vue d'un seul interprète : lui-même. Le format de diffusion de ses créations - aujourd'hui le CD - même accompagné du texte imprimé, verrouille en fait l'accès au texte ou partition nu(e). C'est sans doute le propre de « la performance ». Nous avons là - et cela est lié intrinsèquement à sa curiosité et à sa passion pour les nouveaux outils et technologies acoustiques qu'il emploie systématiquement - une œuvre passablement totalisante, repliée sur

²⁴⁸ *Ibid*, *Derviche/Le Robert*, page 54.

²⁴⁹ *Ibid*, pages 20-21

elle-même, et, dans le même temps, sur l'auteur lui-même. Une œuvre narcissique. Nous y voyons une rupture du rapport originaire entre le scripteur et le lecteur. La lecture suppose la séparation des deux parties.²⁵⁰

Après les premiers mouvements de curiosité, après avoir écouté quelques CD, il nous semble que les lecteurs qui aiment à découvrir la poésie dans le silence de la page, et attachés à leur liberté, auront quelque réticence à adopter le mode de « participation requise de l'*assistant* » par la poésie-action de Heidsieck. Cette participation résulterait « du climat quasi-physique et concret dans lequel, de gré ou de force, [l'*assistant*] se trouve plongé, ses zones de sensibilité ou de réceptivité purement sensorielles ou émotionnelles devant être immédiatement touchées, concernées ».²⁵¹ Sans doute le son ne suffit-il pas et faut-il avoir été soi-même un « assistant » pour vivre une telle immédiateté de participation. Laquelle suppose la disparition des différentes diachronies qui jalonnent habituellement nos réceptions, de lectures solitaires et de lectures publiques, donc la disparition du contrat implicite scripteur - lecteur : la disparition du suspens, de la distance, et donc, peut-être aussi, de l'humour. Il se manifeste là, et très clairement, une volonté d'emprise sur les assistants, une volonté de pouvoir.

Marion Naccache précise d'ailleurs que l'expression « auditeur-spectateur » fait partie du lexique du poète alors que « "lecteur-auditeur" indique une dimension de la réception que Heidsieck passe sous silence » : « faire entendre visuellement » requiert la présence du poète, corps en action, « debout » ; pour *Vaduz*, la partition est « un long papyrus qu'il déroule quand il se place en play-back par rapport au déroulement de la bande magnétique ».²⁵² Performance à l'imitation de la lecture aux temps du *volumen* mais dont le déroulement est ici vertical (à l'instar du tapuscrit de Jacques Kérouac, *Sur la Route*), et non pas latéral comme chez les Grecs et les Romains. En écoutant les enregistrements de *Canal Street* ou *Derviche / Le Robert* avec le livre sous les yeux - en simple lecteur-auditeur donc - on peut se former quelque idée du travail de Heidsieck et de ses effets, ses montages acoustiques, ses exercices de diction, ses

²⁵⁰ cf. Dans la Grèce antique, le scripteur d'« objets inscrits » suppose, espère qu'un lecteur viendra, un jour, se mettre au service de son écrit (comme aujourd'hui l'objet livre déposé sur un rayon de bibliothèque) en le déchiffrant à voix haute, en lui cédant son corps et sa voix. Aux temps de la lecture silencieuse l'écrivain espère toujours être lu, par d'autres que lui : écrire suppose une adresse à des lecteurs anonymes à venir (cf. dans le prologue, les références à Jesper Svenbro) ; cf. l'« Hypocrite lecteur » de Baudelaire.

²⁵¹ *Ibid.*, *Partition V*, page 74

²⁵² Marion Naccache, *Bernard Heidsieck & cie : une fabrique du poétique*, in WWW.thèses.fr/2011/ENSL0666 doc. PDF (version 1 - 19 mars 2012), pages 44 et 54.

performances ; mais il nous faut bien l'avouer, il nous est absolument impossible de « participer », même et surtout, « de gré ou de force ».

Ces performances sonores doivent être replacées dans leur contexte historique. Les années 1960-1980 ont vu se développer la poésie sonore et la poésie action. Une autre génération a pris la relève et les recherches formelles autour de la poésie et de sa diction se poursuivent ; des poètes performeurs explorent les possibilités offertes en particulier par les moyens multimédias les plus récents, tandis que d'autres se contentent de lire leurs poèmes à voix haute.

Les « célébrations » de poésie vues par les poètes

Il existe en France de multiples manifestations vouées à la poésie. Elles sont plus ou moins officielles, souvent soutenues par les pouvoirs publics, des rendez-vous annuels, tel *Le printemps des poètes* au niveau national et en régions ; et bien d'autres rencontres ou festivals dont les programmes conjuguent généralement entretiens et lectures à haute voix. Sans parler des Maisons de la poésie (au nombre de trente) et des colloques et festivals internationaux où les poètes se retrouvent pour donner à tour de rôle des lectures de leur œuvre. Des « célébrations » ? Le mot est repris entre autres termes par Mallarmé dans son projet, son « rêve », de livre total : il renvoie aux origines culturelles et culturelles de la poésie. Le poète imagine en effet un rituel public de lectures par un *opérateur*, un art scénique total dont le vocabulaire emprunte à la fois au rituel catholique (« messe », « office », « communion », « Mystère » « « Hymne ») et au théâtre comme « vrai culte moderne » (« représentation », « fête » « drame » avec « Héros » etc.).²⁵³ Jean-Pierre Siméon voit plus prosaïquement dans ces lectures un moyen démocratique de faire connaître la poésie dans notre présent : « la lecture à voix haute est une belle et bonne chose, indispensable » car « elle a l'avantage de court-circuiter les représentations négatives [de la poésie] qui sont nombreuses » et de proposer à beaucoup de gens, en particulier à un public jeune, une façon « de tester la poésie », de l'éprouver dans « une réalisation sonore » faite par un comédien ou un poète.²⁵⁴

Voyons pour commencer, sous l'éclairage cru qu'en donne Jean-Jacques Vítton, les lectures qui réunissent des poètes entre eux. Nonobstant les phénomènes inévitables de

²⁵³ Stéphane Mallarmé, « Notes en vue du "Livre" », in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard « la Pléiade », 1998 (pages 947-1060). Et *Divagations* (en particulier « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », « Quant au livre » et « Offices »), Paris, Fasquelle, « le club français du livre », p.196.

²⁵⁴ *Ibid.*, « Actes des Journées d'études à la Médiathèque de Roubaix » p.75.

ritualisation et d'institutionnalisation il estime que « somme toute, la Lecture en public est devenue une manifestation assez amusante malgré, ou peut-être grâce à, ce côté compassé et pseudo solennel discernable en chaque occasion de ses apparitions ». ²⁵⁵ En familier, à la fois Lecteur et auditeur-spectateur, il nous en fait voir les dessous au cours d'une visite guidée : elle décrit avec amusement et férocité les rituels qui président aux assemblées du petit monde international de la poésie :

« Ce livre, qui s'affuble des artifices du Memento, propose une déambulation (mais organisée et exhaustivement détaillée) à travers les préliminaires et les espaces d'une prestigieuse Lecture imaginaire, et un reportage (mais composé de fictionnelles coupes ironiques) sur ces diverses scènes qui attirent et exposent, pour y être vus et entendus, les acteurs séduits de cette moderne célébration ». ²⁵⁶

La « déambulation » de Viton ne nous parle pas de la poésie, ni de la diction des poèmes lus (il ne commente pas des lectures), pas plus de leur réception (ou si peu, et sur un mode ironique et ludique à la fois). Il nous découvre une foule anonyme de poètes, réunis dans le cadre d'une manifestation quelconque pour s'y adonner aux joies et aux angoisses de la lecture publique. Tout en laissant libre cours à sa fantaisie, il témoigne aussi de choses dites et saisies au vol : il place ici et là des paroles, des apartés, que des poètes présents en chair et en os ont laissé tomber dans ce « vestiaire » et qui y flottent encore. La « prestigieuse Lecture imaginaire » se nourrit donc de choses vues et entendues. ²⁵⁷

En s'intéressant à ce qu'il nomme « vestiaire » (il en donne le plan), il ne s'intéresse pas seulement aux lieux et aux personnes qui l'investissent ; il s'intéresse aussi aux usages, aux façons d'être dans le monde des poètes Lecteurs, aux préliminaires et aux entours des manifestations, aux intrigues et aux plaisirs. Le ton est donné tout de suite dans le chapitre « le Marché », ou comment faire pour « en être ». Viton présente une course au recrutement et aux recommandations (« se faire présenter coûte que coûte », « traquer l'Invitation »), car il faut franchir des obstacles, déjouer les stratégies de la concurrence, des rivaux, des organisateurs, (« flairer les pièges », « la machination », « le traquenard »). Mais ça ne suffit pas. Il faut aussi sortir dans le monde, savoir où et qui fréquenter, être un bon vivant : aimer rire, boire et manger, faire la fête, se débaucher, aimer les jeux : « "on va se finir à la bière !" (Michel Deguy, Paris, 1983) » ; et « "Il lui propose un / petit coitus / vagabundus. Ils vagabondent. Très vif" (Michelle

²⁵⁵ Jean-Jacques Viton, *Les poètes : vestiaire*, Paris, éditions Fourbis, 1996, p.133.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 134-135

²⁵⁷ Dans la troisième partie, intitulée « L'affiche », Viton donne « la liste des écrivains (poètes, prosateurs) et performers » qu'il a vus et entendus lire, p. 127-131.

Grangaud, Porte-des-Lilas, 1990) ». Viton s'en donne à cœur joie. Mais ce ne sont pas les moments où il se laisse porter par la logique des listes (il le fait avec beaucoup d'invention) qui nous retiennent le plus. On rit quand il nous ouvre les portes de la célébration et passe en revue l'organisation, les coulisses, les conduites, les attitudes, le corps des Lecteurs : il épingle des tics, des automatismes, des postures... tous les travers de poètes pris aux pièges de la lecture publique (le trac, les précautions, les agacements, les haines, l'assurance, l'emphase etc.) ; en particulier au sujet des lieux, de l'organisation, de l'auditoire, et des corps :

Rester alignés assis au premier Rang de l'Auditoire / en attendant son Tour. / Patienter en rang d'oignons, assis ou debout / Rester en file dans un couloir et attendre / l'appel de son Nom / Être dispersés dans l'Auditoire et se lever brusquement / à l'appel de son Nom.
Une chaîne de Lecteurs et de Lectrices. / Un chapelet d'écrivains. Une enfilade de Poètes. / Le moment venu, / Venir ou Monter à La Table.

"Certains animaux marquent leur territoire par l'urine, d'autres par le chant" (Pierre Alféri, Rome, 1992) ». ²⁵⁸

« Être épris de. Adorer. Être assidu. Être friand. [...] " je n'en manque pas une" (une auditrice anonyme, Paris, 1982, ARC-Musée d'Art Moderne).

Rester assis et battre des mains chaleureusement. / Demeurer assis figé et silencieux. Se sentir ému et habité / Se sentir réconforté et plus intelligent. / Éprouver comme une sensation de grande pureté en soi. » ²⁵⁹

« la Langue / faire claquer sa Langue / avaler sa Langue / avoir la Langue bien pendue / faire un Lapsus / fourcher en lisant. [...] un Regard brûlant pénétrant et inquisiteur / un Regard éteint vague et flottant / [...] Battre des cils / Hausser les sourcils / lever les yeux au plafond / Jeter sans cesse des regards d'inspecteur sur l'Auditoire, soit pour mesurer ses effets de Lecture, soit pour maintenir la discipline d'écoute ». ²⁶⁰

« Saisir La Chaise et l'écartier de la Table / Prendre un Livre. Empoigner le Micro. / Palper son Bras replié. Tripoter son Stylo. / Tourner ses Pages de ses Doigts sucés. / Taper du Poing sur la Table à chaque Strophe. / Se passer les Doigts dans les Cheveux. / S'agripper à la Table des deux Mains. / Faire craquer ses Doigts en Lisant. / Jouer de ses Mains en l'air. / Ne pas desserrer les Mains pendant toute la Lecture. / Marteler ses Vers en tambourinant sur la Table. / Montrer du Doigt le ciel en Lisant ». ²⁶¹

Tous ces détails, surtout visuels, passés systématiquement en revue, rappellent l'*actio* de Quintilien où une attention extrême est portée au maintien, au port de tête, au regard, aux mains de l'orateur, à ses gestes, son vêtement, tous thèmes inventoriés ici, mais déclinés sur un

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 67-68

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 72-73

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 79 et 81

²⁶¹ *Ibid.*, p. 82

mode ironique ou franchement caricatural. Car les poètes de Viton ne sont pas des orateurs et ne sont pas là pour donner une représentation d'acteur. D'ailleurs ils ne lisent pas debout mais toujours assis à une table. Viton fait de « la Table » un objet quasi incontournable : les poètes lisent comme ils écrivent leurs poèmes (les simples lecteurs lisent-ils assis derrière une table, livre posé dessus ?). Pour les auditeurs-spectateurs c'est sans doute une image familière, rassurante, garante de sérieux, voire d'authenticité : depuis des siècles (depuis le Saint Jérôme D'Antonello de Messine), l'iconographie nous a habitués à voir l'écrivain à sa table, une plume à la main (ou un stylo, ou devant sa machine à écrire) avec des livres bien visibles à ses côtés ou derrière lui. Pour autant ces poètes sont croqués par Viton en acteurs donnant une représentation (mais pas aussi explicitement que le fait Quintilien).

On est d'ailleurs frappé par l'importance donnée au visuel dans ce livre : Viton écrit autant, voire davantage, en spectateur qu'en auditeur. Son « vestiaire », très bien rangé, contient beaucoup de « choses vues » ou imaginées. L'œil plus que l'oreille, ou autant que l'oreille, a emmagasiné des clichés, des détails, des attitudes et des gestes, des mimiques, des tics et des manies qui se voient à l'insu des Lecteurs. Il a vu ; il force le trait ; et dans la même veine il invente (d'autant mieux qu'il est en situation d'observateur participant). Presque tout fait mouche : il faut avoir assisté soi-même à un certain nombre de lectures publiques (pas seulement par des poètes) pour apprécier la justesse derrière la parodie. Ici c'est bien la « corporation » des poètes - sa propre « communauté » - qui en est la cible ; mais il est tout aussi évident que, dans le même temps, elle est l'objet d'une reconnaissance, d'une « célébration » donc : car toutes ces lectures d'un jour donnent quand même à entendre de la poésie.

« la voix du Lecteur pendant la Lecture / ce qui devient / la voix de la Lecture /
une petite chaîne inattrapable / qui se promène parmi ceux qui écoutent / elle monte et descend
/ sur un mode très singulier / [...] on dira aussi que le ton y est / que l'accent est mis / on
devrait dire l'absent / cet absent du visage / qui serait mis alors là dans / la Lecture

"Je me suis retrouvé seul / Au début d'une phrase / Dont j'avais la fin / Sur le bout de la
langue." (Alain Veinstein, Limasol, 1979) ». ²⁶²

En revanche - mais ce n'était pas le propos de Jean-Jacques Viton -, on sait peu de choses de la réception du public, hormis des propos plus ou moins attendus, et convenus : des réactions immédiates et des échanges rapides ; des paroles entendues, attrapées au vol (elles vont de l'enthousiasme, de l'admiration sans bornes à l'indifférence totale, ou bien aux rires

²⁶² *Ibid.*, pages 112-113

moqueurs, voire aux sifflets, aux charivari). Son Auditoire nous paraît aussi caricatural que ses Poètes. Mais le résultat de cette « prestigieuse Lecture imaginaire » est une joyeuse désacralisation, plutôt bienvenue, de la figure du poète : la déambulation provoque le sourire et souvent le rire, car même assis à la Table, stylo en main, les poètes qui participent à des lectures publiques restent des hommes et des femmes comme les autres (petits, grands, maigres, gros, chevelus, chauves etc.). Pris, eux aussi, dans l'engrenage du « Marché » : « à y bien regarder, cela tient de l'étape du voyageur de commerce et de la tournée du comédien de Centre Dramatique ». ²⁶³

De son côté, Jacques Roubaud nous livre différemment et poétiquement ses impressions, d'un point de vue de Lecteur et aussi d'auditeur, dans *Dire la poésie*. Les auditoires entraperçus pendant ses lectures sont des « têtes intraduisibles me faisant face » ; ou forment un « champ de têtes broutantes et ruminantes - dont je faisais partie » ; deviennent les « collines moutonnantes des visages - des coussins », des « têtes moutonnantes devant moi », « têtes devant vous s'endorment ». ²⁶⁴ En lisant, sa vision du public est étroitement liée à des circonstances particulières, un lieu, une atmosphère, tout le vécu d'une lecture. Et en passant de l'autre côté, il devient un auditeur parmi d'autres quand il se laisse dériver dans le flux continu de paroles poétiques au cours d'un festival de poésie. Tel celui qui s'est tenu à Cambridge, en 1977, durant une semaine entière, avec des lectures tous les jours pendant huit ou neuf heures. Il écoute ainsi Jean Daive lire en entier *Décimale blanche* en alternance avec la version anglaise (lue par Michael Edwards), parfois en simultané, les voix se superposant. Au bout d'un moment il s'abandonne à ce bruissement continu de voix, s'immerge dans un bain de voix, de « variétés de voix » de poésie. Il atteint alors un état de parfaite vacuité, « à la proximité de l'endormissement ». ²⁶⁵

Indépendamment des lectures géantes, il y a dans l'expérience de Roubaud maintes choses significatives et en particulier sur sa manière à lui de lire. Alors qu'il évoque sa propre lecture de *Dors*, à Villeneuve-lès-Avignon - une lecture faite avec lenteur et beaucoup de silences, de poèmes « qui sont de silence de nuit de sommeil et de non sommeil » -, il dit combien sa diction s'accompagnait de ce qu'il voyait et entendait. En lisant il est plus attentif au silence, au bruit du vent, à « la lumière brouillant les arbres à travers les feuilles de papier

²⁶³ *Ibid.*, page 134

²⁶⁴ Jacques Roubaud, *Dire la poésie* (pages 11,13, 17, 21, 22), in *Dors* précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981 (à noter les blancs que Roubaud dispose entre les mots, difficiles à rendre, ici et p. 144).

²⁶⁵ *Ibid.*, pages 11-12

translucide », qu'à sa diction. Comme s'il s'absentait, comme si les poèmes sortaient tout seuls de sa « voix sourde », lui permettant de retrouver des dispositions semblables à celles de leur composition : des moments faits de « silence », de « calme », « d'indifférence », « d'éloignement ».²⁶⁶ Roubaud revendique ainsi une « stratégie de l'inattention ». Elle suppose un déplacement de l'attention vers autre chose que la diction, quelque chose d'extérieur, d'hétérogène à son objet, et dans lequel il s'absorbe. D'où son détachement tandis qu'il égrène lentement ses mots, de façon monotone.²⁶⁷ Sa diction appelle donc, en regard - du moins on le suppose -, une façon d'écouter comme parfois on écoute la musique, dans un état entre rêve et réalité ; ou en fermant les yeux, puis en dormant : on se soumet à la musique dans son sommeil, au plus intime de soi, sans partage, sans autre perception. Il s'agit donc - voix de poésie ou musique - d'une existence éphémère, « presque solipsiste », qu'aucun auditeur ne retient, ni ne fige. Roubaud est Lecteur et auditeur-spectateur de sa propre lecture.

Comme il y a différentes manières de dire la poésie, du non expressif au plus expressif, il y a donc, leur correspondant, différentes façons d'écouter, plus ou moins requises, voire provoquées par un dispositif d'écoute mis en place. Les assistants étant mis en condition - sièges confortables, chaises longues, coussins ; éclairage tamisé, pénombre - pour être davantage des écouteurs que des auditeurs-spectateurs. Telles sont les « siestes acoustiques » (littéraires ou poétiques) organisées par la Maison de la poésie à Paris. Elles sont préparées par des artistes, musiciens et auteurs, qui « construisent un concert en acoustique entremêlé de lectures » ; les assistants étant invités à « s'allonger dans une semi pénombre pendant une heure, se laisser bercer puis laisser venir, s'il vient, le sommeil - les ronflements sont les seuls bruits acceptés ».²⁶⁸ Somme toute, un dispositif plutôt dirigiste (bien que singulièrement libéral). Comme si toute innovation ou avant-garde sur l'écoute de la poésie devait s'accompagner, plus ou moins, d'une théorie de la réception. Mais on ne sait pas si la sieste est là pour-la-poésie, ou si la poésie est convoquée pour favoriser la sieste.

II - 1 - 2 - Comment dire sa poésie ou la lecture auctoriale.

Y a-il un mode particulier du dire propre au poète lui-même ? On peut le penser tant se sont multipliés non seulement les rencontres où les auteurs disent leurs poèmes ainsi que l'accès

²⁶⁶ *Ibid.*, pages 10, 16-17

²⁶⁷ La diction monotone de Roubaud rappelle les interrogations ou affirmations des enseignants sur la manière de lire à haute voix : lecture expressive ou lecture non expressive ? Il y a en effet, concernant la poésie tout particulièrement, des prises de position pour une diction atonale, ou blanche.

²⁶⁸ cf. le site internet de la Maison de la poésie, Paris.

aux vidéos de ces lectures sur internet ; mais aussi leurs entretiens ou leurs écrits dans lesquels, justement, ils donnent leur avis sur les pratiques de lecture à voix haute.

Critique des lectures données par les comédiens.

Alors qu'il est interrogé sur « le retour de la voix » qu'instaurent les lectures publiques de poésie et qu'on lui demande s'il est préférable qu'elles soient données par des comédiens professionnels ou par l'auteur lui-même, Yves Bonnefoy s'exprime de façon catégorique : « Laisser parler le comédien, s'il ne sait que son art de comédien, qui est noble et qui peut être grand - nous lui devons Shakespeare -, ce sera mettre un terme à la poésie plus sûrement que si on brûlait les poèmes. Car plus ce que l'acteur dira sera fort et même beau, et moins ce sera de la poésie : étant devenu du théâtre ». ²⁶⁹ Et d'ajouter que s'il y a « passage entre poésie et théâtre » ce doit être « au poète lui-même qu'il revient d'accomplir, dans son travail d'écriture, ce passage, débouchant sur des paroles, de poésie toujours, qui seront théâtre à leur façon propre » ; et non pas le comédien qui théâtralise de simples poèmes. Mais Bonnefoy n'incrimine pas systématiquement les acteurs :

« En fait, ils ont presque raison de vouloir lire, voire déclamer, des poèmes ; puisque dans notre époque c'est trop souvent la poésie même qui trahit son plus grand possible en renonçant d'emblée à se faire voix. La poésie après Apollinaire, après Claudel, ou Artaud a été trop timide, elle n'a pas compris que c'était à elle qu'il incombait de se porter au devant du théâtre, pour lui parler, pour en renouveler la vision ». ²⁷⁰

J'entends ici le poète traducteur de Shakespeare ; notamment dans son introduction à *La tempête*, quand il souligne la beauté et la richesse du songe de Caliban - ces « quelques vers qui sont les plus beaux de *La tempête* ». Ce sont précisément ces vers de onze pieds - dont nous avons peu d'équivalent dans notre langue -, que Bonnefoy a souhaité dire lui-même, récemment, aux « 18 heures de l'Odéon », quand il répondait aux questions de Jean-Yves Tadié, au cours d'un entretien entrecoupé de lectures de la pièce par un comédien. ²⁷¹ Après l'avoir écouté lire et commenter, je comprends d'autant mieux ses propos rapportés dans *L'Inachevable* comme un appel à retrouver une poésie voix qui serait suffisante à elle-même et à son public sans qu'il y ait mise en scène pour se porter au secours des mots. Un appel à *dire*

²⁶⁹ Yves Bonnefoy, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, « entretien avec Alain Freixe, 1995 », Paris, éditions Albin Michel, 1^{ère} édition LGF, 2010 ; pages 247-248.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 248

²⁷¹ Shakespeare, *La Tempête*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, édition bilingue « Folio Théâtre », 1997 (cf. Introduction pages 60-65 et Acte III, scène 2, pages 258-259), « Les 18 heures de l'Odéon », 1^{er} avril 2014.

la poésie au théâtre, à renoncer à l'art du comédien, à oublier le personnage. Il le précise d'ailleurs dans un entretien plus récent : « cette attention au vers, c'est aussi un regard sur la mise en scène. Car se recentrer sur le vers met l'accent sur ce qui se joue dans la parole, c'est demander une écoute, c'est préférer la scène nue ou presque à tout décor, et surtout c'est se refuser à des gestes d'acteur à l'appui du texte». ²⁷² Puis, faisant référence à *Hamlet*, il imagine une représentation dans le noir où on ne percevrait « rien que les voix », non pas dans les limites d'une scène de théâtre, mais dehors, dans un espace bien plus vaste, sous les étoiles.

D'autres poètes et bien des chercheurs se méfient également des récitations ou des lectures de poésie faites par des comédiens, comme de la propension des amateurs de poésie à dire spontanément des morceaux ou des poèmes entiers dès qu'un auditoire se forme autour d'eux. Ces modes d'existence de la poésie, récitals donnés sur scène ou récitations spontanées, sont très critiqués. Roubaud par exemple précise que la poésie récitée donne « une représentation égotique de la poésie ». Parce que l'intime est de l'ordre de l'indicible : s'il veut dire le « double du poème » qui est en lui, ce quelque chose d'absolument privé, le récitant doit nécessairement acquérir des techniques de diction, pour le mimer. Il rappelle que la récitation des comédiens tient de notre « héritage rhétorique et scolaire », elle mène donc inévitablement, pour Roubaud, à la séduction et à l'« explication vocalisée ». Aussi lui oppose-t-il sa diction : « monotone », « répétitive », « imperméable », « indifférente », et qui « endort et attend et récidive ». ²⁷³

Ce jugement du poète n'est pas acceptable pour le comédien Denis Podalydès, qui proteste vivement : « Je fus frappé par ce texte qui semblait me dire à moi, acteur, que je n'avais rien à faire là. Or, j'aime depuis très longtemps lire et dire Roubaud. J'aime lire et dire la poésie. Il me semble que la poésie s'achève dans cet exercice souvent décrié, ridiculisé, et que je trouve très beau, qu'est la diction ». ²⁷⁴ La réaction de Podalydès, ne nous étonne pas (il y est question de son métier) ; mais il poursuit en évoquant une émission de radio où il a « cru sentir » que le poète avait évolué et qu'il avait été convenu « qu'il faut tout de même tâcher de ne pas endormir son auditeur, et que la diction *monotone répétitive* peut poser quelque problème dans le soutien de l'attention ». Et de faire un vibrant éloge de *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens* qui

²⁷² Yves Bonnefoy, entretien au journal *Le Monde*, supplément « Culture & Idées », 19 avril 2014, propos recueillis par Fabienne Darge.

²⁷³ *Ibid.*, page 15. Nous aurons l'occasion plus loin de réhabiliter, à l'aide d'exemples, la pratique de la récitation.

²⁷⁴ Denis Podalydès, « Jacques Roubaud et son acteur », article paru dans *Le Monde des Livres* du 25 janvier 2013, au sujet du recueil *Ode à la ligne 29 des autobus parisiens*, Paris, Attila, 2013.

est « une réjouissance pour un acteur ». Il relève alors tout ce qui dans l'*Ode* de Roubaud séduit le comédien, telle une partition qui l'invite « à de savants effets » de diction : car « chaque incise, chaque parenthèse, est indiquée par une couleur qui appelle la variation de ton, la modulation légère, la précision musicale du phrasé. Les multiples changements de ton sont indispensables... ». Cette recension un peu narcissique ne s'achève pas là, elle va jusqu'à faire du poète un émule de l'acteur : « En Jacques Roubaud un acteur s'est invité. Il lit en public très fréquemment. Il semble avoir plaisir au jeu de la voix et de l'effet ».

À l'instar de Podalydès, beaucoup d'acteurs et organisateurs de lectures publiques, et d'auditeurs-spectateurs, font l'éloge de la voix haute, seule susceptible de révéler toutes les richesses d'un texte. Mais l'écoute d'un acteur qu'on admire peut fixer pour longtemps, sinon de façon définitive, l'interprétation de poèmes. J'ai entendu quelqu'un dire que la lecture des *Fables* de La Fontaine par Fabrice Lucchini est à tel point inoubliable qu'il ne peut plus se les remémorer, ou tenter de les lire, sans entendre sa voix ; et s'en réjouissait. D'un côté se manifeste le pouvoir exorbitant d'un Lecteur dont l'interprétation s'installe à demeure dans l'oreille même de l'écoutant, telle une présence bien-aimée, mais tyrannique, lui interdisant d'avoir sa propre lecture (ou lui permettant de ne pas la faire) ; tandis que du côté de l'auditeur-spectateur nous supposons non seulement une sensibilité particulière à la technique de diction, mais aussi une facilité à répondre au pouvoir de séduction du Lecteur acteur. Somme toute, à obéir. Cette dépendance, peut-être plus répandue qu'on ne le pense, est la réponse conforme à ce qui est postulé dans les discours que tiennent les promoteurs de spectacles de lecture, les acteurs ou autres Lecteurs professionnels, et les éditeurs de livres sonores. On comprend alors les propos de Bonnefoy et de Roubaud.

Pour autant, nous pouvons lire ou relire des poèmes en silence, ou à voix basse, sans entendre nécessairement la voix chantée (en lisant *Les saltimbanques* je n'entends pas la voix et le phrasé de Léo Ferré ou de Yves Montand), pas plus que la voix enregistrée d'Apollinaire s'impose à moi en lisant silencieusement *Marie* ou *Le voyageur*. D'ailleurs peut-il y avoir co-existence en soi des deux dictions d'un même poème - celle donnée par la voix d'un autre et celle de notre voix intérieure, aurale ? L'existence en soi de la composante *aurale* du poème, comme de sa forme *eQrite* (c'est-à-dire visuelle, selon Roubaud), me paraît hypothétique, fragile et éphémère.²⁷⁵ Nos réceptions peuvent être ravivées à chaque remémoration et

²⁷⁵ Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, éditions Stock, 1995. La poésie y est définie comme un « quatuor de formes » : « la poésie a une forme *écrite* et *eQrite* qui est l'image visuelle intérieure, mémorielle, de

renouvelées à chaque lecture ou audition. Car celui qui apprécie un poème y revient toujours nous dit Bonnefoy, mais il « ne le lira jamais tout à fait de la même façon d'une année à l'autre : il change, lui aussi, et fait devenir ce qu'il lit, ce qu'il peut même savoir par cœur ». ²⁷⁶

La diction de Jacques Roubaud

Roubaud fait de sa diction un objet d'étude dans *Dors*, précédé du texte *Dire la poésie* présenté comme « un programme de lecture » qu'il détaille et explique, fournissant en quelque sorte son mode d'emploi pour la lecture à voix haute (ou basse) ; postulant un mode d'existence particulier de la poésie dite. ²⁷⁷ Pour autant la tonalité générale de *Dire la poésie* n'est pas didactique, elle est poétique. Sous une forme fragmentée et ponctuée d'exemples, Roubaud nous parle de lui, un poète, en poète. Il raconte comment a été expérimenté et fabriqué *Dors* ; il raconte comment il s'exerce à dire *Dors* en composant, puis devant un public ; il raconte les circonstances et les lieux d'une expérience « opaque à soi-même », et dit comment il faut dire la poésie. Il y a dans ce long poème un maillage très lâche de récits d'expériences, de souvenirs assortis d'anecdotes, et d'exposés ; un va-et-vient entre diction faite en public et diction expérimentée dans des lieux privés, un va-et-vient entre lecture et écriture, entre pratique de lecture publique et exposé des règles de diction qu'il se donne. À cause de son rythme, à la fois ralenti et discontinu, et sans doute aussi à cause des remémorations du poète en Lecteur et en auditeur qui s'y impriment, la trame de ce poème fait de morceaux d'expériences, se déroule sur un mode plus réflexif qu'assertif, donc plus propre à nous rejoindre.

Roubaud intrigue ou déstabilise, mais aussi questionne, et pas seulement les comédiens, mais aussi les lecteurs silencieux ou les auditeurs-spectateurs dans leurs rencontres avec la poésie. Plusieurs principes se dessinent peu à peu, tirés de deux situations concrètes de lecture caractérisées par leurs contextes spatio-temporels. Le premier contexte est public : il s'agit de sa lecture de *Dors* à Villeneuve-lès-Avignon devant des « têtes moutonnantes » (une situation de vérification, le livre est alors publié). Il raconte le lieu et les circonstances et la façon dont il lisait : une diction volontairement lente et monotone, non expressive, on pourrait ajouter,

la page de poésie. / De la même manière, la forme-poésie a une composante *orale*, externe et une composante *aurale*, interne » (pages 126-127).

²⁷⁶ Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, « entretien avec Bernard Falciola » (1972), page 23, Neuchâtel, éditions de la Baconnière, 1981.

²⁷⁷ À l'origine, *Dire la poésie* faisait partie d'un programme de recherche : les expérimentations autour des poèmes de *Dors* se sont étalées sur six ou sept années avant que les poèmes soient définitivement « posés sur la page ».

atonale. Le deuxième contexte est privé, celui d'une écriture à voix haute ou basse, solitaire et expérimentale : car les poèmes de *Dors* sont conçus « pour être dits ». Roubaud évoque alors ses séances de travail dans deux lieux différents où à chaque fois la présence de quelque chose d'extérieur absorbe toute son attention : ce qu'il voyait, le jour, par la fenêtre d'une chambre (des arbres, le ciel, des nuages poussés par le vent, les bruits, la lumière) ; et ce qu'il voyait en s'éveillant la nuit, dans une autre chambre, (le « jaune de la minuterie nocturne dans la cour ») ou quand il disait les poèmes « à voix très basse », « la tête sous la lampe », guettant la goutte qui « se préparait à tomber du robinet qui ne fermait pas ». Ces signes extérieurs ou faisant partie de son domaine privé, sur lesquels il se concentre, déclenchent alors le geste créatif :

« retirant de ma voix basse lisant les poèmes toute intention toute persuasion toute certitude afin encore que la voix continue d'elle-même au delà de ce qui était déjà écrit peut-être pour le répéter pour le bouger d'un mot déplacer d'un intervalle d'une ligne pour aller un peu plus loin avant que la goutte d'eau à nouveau tombe ». ²⁷⁸

Nous voilà invités au cœur de la création. À chacune de ses lectures, à « chaque copie manuscrite », Roubaud s'exerce à leur faire subir « des variations minimales ». Tous les poèmes de *Dors* résultent d'ailleurs de l'« accumulation » de ces modifications infimes opérées selon les circonstances de la lecture (lumière brouillée, goutte d'eau etc.). Toutes les notations du poète sont à resituer dans ce contexte de recherche. Ce sont en effet des détails, des éléments du décor - des signes visuels et auditifs auxquels il devient particulièrement attentif - qui conduisent en quelque sorte sa diction, et donc son écriture. La « stratégie d'inattention » revendiquée par le poète s'applique ici à un mode de diction acquis (travaillé pour effacer toute trace d'expressivité), tandis qu'en même temps l'attention s'attache à ce qui surgit ou va surgir - et qui est guetté - par exemple la goutte d'eau, prise ici comme contrainte. À première vue ces exercices évoquent les contraintes des jeux oulipiens avec les déplacements que le poète fait subir, en lisant, aux quelques mots qui, tels un leitmotiv, entrent dans la composition de *Dors* :

« Chaque poème et l'ensemble de ces poèmes représentent des variations minimales autour de quelques mots : dormir, nuit, silence, fenêtre...; les poèmes se répondent dans leur succession, de séquence en séquence, en des figures d'intrication, où interviennent non seulement le lexique mais les longueurs des vers, les intervalles qui les séparent dans la page, multiples impairs et rythmés d'une même unité, les glissements de temps et de nombre, les couleurs. Ce sont des moments de contemplation de peu de mots, vers courts, lignes presque blanches, silence de la voix plus longs que tous les mots. ²⁷⁹

²⁷⁸ *Ibid.*, page 18.

²⁷⁹ *Ibid.*, texte « Indication », page 34

Mais en lisant moi-même à « voix très basse », et lentement, la suite des poèmes de *Dors*, je ne m'installe pas dans une scène ludique, j'éprouve au contraire toute la puissance évocatrice des mots, de leur son, de leurs répétitions et combinaisons. Les mots s'égrènent et me bercent (« *nuit / nuit / tu viendras/ et / de nuit en / nuit* ») et clapotent doucement dans le silence de ma lecture. Ils ne m'endorment pas. En pratiquant soi-même la lecture voix - en appelant les mots qui nous regardent, couchés sur la page - on ne s'endort pas. Mais qu'en serait-il en écoutant lire *Dors* par Jacques Roubaud lui-même, au milieu d'autres corps, ma tête reposant sur un coussin ? La diction que Roubaud expérimente ici - commandée par une « stratégie de l'inattention » - est très proche de la lecture dite non expressive, généralement associée à une poésie « littérale » ou « blanche » ; autrement dit au courant « textualiste » en opposition au courant « lyrique » de la poésie. Mais on ne sait pas comment cette diction atonale et monotone est reçue par les auditeurs-spectateurs, « on ne sait pas ce qui se passe dans l'oreille de l'auditeur ».²⁸⁰

Les lectures publiques « auctoriales » appuyées explicitement sur des recherches et expérimentations de diction, chez Heidsieck et Roubaud par exemple, associent étroitement diction et écriture (l'un convoque le « corps debout » et les ressources des techniques acoustiques, l'autre au contraire, d'infimes signes visuels et auditifs, voire le silence). Ces lectures supposent obligatoirement un public curieux d'expérimentations - de performance sonore ou de minimalisme -, mais leur relation, dans les écrits plus théoriques des poètes, ne nous apprend rien sur la réception des amateurs de poésie.

II - 1 - 3 - Les lectures d'Olivier Cadiot : « une manière de bouger ».

Les lectures publiques d'Olivier Cadiot forment une sorte de territoire à part dans le champ de la diction poétique. Je me propose d'y faire une incursion et d'interroger non seulement sa *manière* de lire à voix haute, mais aussi comment lui-même parle de son travail et de ses métamorphoses. Je me réfère d'abord à trois lectures, données en public, mais reçues sous trois formats différents : la vidéo d'« Un mage en hiver », lecture donnée à Avignon en janvier 2010 (quand *Un mage en été* était encore en cours d'écriture) ; sa lecture publique effectuée dans l'atelier de Michaël Woolworth, à la Bastille, en janvier 2014 (extraits de *Retour définitif et durable de l'être aimé*) ; le CD 14.01.02 de la lecture publique de *Retour définitif et durable de l'être aimé* donnée au Théâtre de la Colline.

²⁸⁰ Jean-Marie Gleize, « À quoi ça sert ? », communication au colloque « Dire la poésie ? »

Le premier format, accessible sur internet, offre l'avantage de voir et regarder l'auteur lire à voix haute. Malgré le cadrage fixe il y a un effet de présence :

« Cadiot est assis à une table, cadré légèrement de biais. Plan fixe assez rapproché, laissant voir le buste de l'écrivain. Un micro sur pied, à gauche de l'écran, est gênant, il coupe parfois son visage, plus ou moins selon ses postures. Il bouge beaucoup, se détend, boit sa bouteille d'eau, tourne les pages de son tapuscrit, cherche des passages. C'est très vivant. On ne voit pas le public mais on entend des rires de temps à autre. Il se sert beaucoup du micro, parle dans le micro. Il annonce qu'il va lire des fragments d'un livre pas encore achevé et nous parle de la façon dont il écrit : quasiment d'un seul jet (il a environ 1500 pages, il a coupé dans cette matière et l'a retravaillée). Les morceaux coupés, mais conservés, mis de côté, s'accroissent : « que faire de cet autre livre ? » dit-il.

Il y a des moments où sa voix très basse s'estompe un peu, comme avalée par la respiration. Car c'est une lecture très filée et bien rythmée, où se joue un corps à corps avec les mots. D'ailleurs son corps participe : il a retroussé ses manches de chemise, il bouge (son torse, ses mains), il s'éclaircit la voix, il expire (il est explicitement question de respiration dans *Un mage en été*) et s'arrête fréquemment pour boire au goulot de sa bouteille. Ce sont des gestes familiers, comme s'il était chez lui, les gestes d'un homme au travail, d'un écrivain au travail. Ils ne font pas écran à ma réception. Sa voix, assez basse (mais pas enveloppante) est une bonne voix. Sa voix. Sa voix de tous les jours je dirais : c'est la voix et le tempo d'un écrivain en train de lire à voix haute ce qu'il vient d'écrire, et on devine qu'il y est habitué, que cela fait partie de ses gestes créatifs. Quoique lisant un tapuscrit il y a dans la manière de Cadiot un jeté, un mouvement, une vitesse (je pense au Stendhal de *La chartreuse de Parme*, qui a été dicté) ; et une adresse au public (il lui « parle », fait parfois un bref commentaire), comme s'il était en train de composer (ou de dicter), qui donnent l'illusion du surgissement, de l'immédiateté. C'est la vie qui se donne là, qui s'écoule dans ses mots (comme la rivière). »

Dans un deuxième temps j'ai assisté à sa lecture dans l'atelier de Michaël Woolworth aux côtés de trois autres poètes.²⁸¹ Les quatre lectures se sont succédées sans pause, Cadiot a lu en dernier :

« Les premiers lecteurs ont lu debout, sous l'éclairage des néons, tandis que Cadiot lit assis sur un tabouret, installé un peu de côté, néons éteints sans doute à sa demande. Une chaise à ses côtés supporte une petite lampe (genre lampe de chevet) pour éclairer son livre, et il a sa bouteille d'eau à portée de main. Il s'excuse car il n'y a pas de micro et sa voix n'est pas forte. D'ailleurs j'entends mal le titre qu'il nous propose, je comprends seulement qu'il n'y a rien de nouveau et qu'il ressort « du vieux ». Très vite, grâce au « lapin fluo », je reconnais *Retour définitif et durable de l'être aimé*.

Il est détendu bien que contraint par l'exiguïté de son espace, obligé d'orienter son livre vers le petit cercle de lumière, de se pencher... ce qui fait qu'il est moins mobile que sur la vidéo d'Avignon. Mais s'en accommode. Il se crée tout de suite un grand contraste avec la lecture des autres. Cadiot sait installer une complicité, comme s'il s'agissait de quelque chose de confidentiel devant des amis (le timbre de sa voix). C'est très intelligent et drôle, et subtil. On assiste d'ailleurs à une sorte de dédoublement avec les petits commentaires, tels des apartés à la Marivaux, glissés ici et là et filés, qui apprécient ou critiquent ce qu'il vient de lire, ou ce qu'il écarte (« je passe »), et qui font alors partie de sa lecture. Mais comme ça va très vite on se demande parfois si c'est dans le texte ou si c'est improvisé. Par exemple ceci que j'ai bien retenu « on dirait du France Gall mais c'est du Lacan », ou le contraire ? (j'ai vérifié, ce n'est pas dans son livre). »

Troisième moment, l'écoute du CD *14.01.02*, montage d'extraits de la lecture de *Retour définitif et durable de l'être aimé* donnée au théâtre de la Colline, donc un mode d'existence différent des deux premiers. La voix seule :

« Je suis d'abord décontenancée par la voix de Cadiot, je ne la reconnais pas. Une voix enregistrée, excessivement basse et très présente, trop présente (sans doute les effets de la technique, de l'amplificateur de la chaîne stéréo), et un débit plutôt lent. Mais au bout de quelques minutes je m'habitue à sa diction car il retrouve un tempo et un rythme devenus familiers : dès que le texte défile et file la matérialité de la voix s'estompe

²⁸¹ Atelier de Michael Woolworth, 2, rue de la Roquette à Paris, le 30 janvier 2014. Outre Olivier Cadiot il y avait Vincent Katz, Jim Dine accompagné du contrebassiste Marc Marder, et Frédéric Boyer (il a lu des extraits de *Dans ma prairie*, publié peu après).

devant le son des mots. Alors le simple auditeur peut suivre sa lecture, s'accrocher à sa voix lectrice et ne pas la quitter. Je suis embarquée à ses côtés, contente de retrouver des passages familiers, de me laisser porter par son allure, ravie d'épouser la vitesse de ses changements de cap, de ses enchaînements (tandis que montent vers moi le silence et les rires de la salle) ; savourant les moments de calme complet, quand dans le silence et l'attente d'une pause je me l'imagine en train de boire à sa bouteille, de tourner une page. Mais cela n'a pas empêché que je rate les derniers accidents du voyage et finisse par me réveiller dans mon fauteuil... La leçon est donc qu'il faut non seulement écouter, mais *voir* lire Cadiot. »

Un écrivain lit en public des morceaux d'un livre non encore publié, puis d'un livre qui vient d'être publié (le CD), et ensuite des extraits de ce même livre plus de dix ans après. Qu'est-ce donc pour lui ? Transmettre par la voix, le corps, le rythme, ce qu'il fait dire aux mots ? Éprouver son texte ? Sa lecture est donc un moment de son travail, où il soumet son texte à l'épreuve de la voix haute. Moment où il consulte le public d'une certaine façon ? Mais quand le livre est déjà publié, tel *Retour définitif* et existe aussi sous un autre format - la version sonore, dès lors figée, gravée et publiée en CD (mais séparément du livre) de sa lecture publique - Cadiot est à la fois, lui aussi, le scripteur et le Lecteur. Qu'est-ce que ces pratiques impliquent pour nous, lecteurs anonymes et silencieux ? Ne redouble-t-il pas son pouvoir d'auteur en lisant ainsi en public ? Or c'est fascinant : il a l'air de faire ce qu'il veut avec son propre texte. D'où une impression d'improvisation, voire d'invention ; on est à la fois sous le charme, étonné et déstabilisé. J'ai le souvenir de quelque chose de fugace et de fluide à la fois, des mots glissent et fuient, un peu comme au sortir d'un rêve, quand les images et les mots s'effilochent et finissent par nous échapper. Nous restons avec quelques bribes et l'impression persistante d'un souffle, d'un dégagement, et d'une étrangeté.²⁸²

Comment expliquer que les lectures publiques d'Olivier Cadiot n'entrent pas en concurrence avec nos lectures privées ? Partons de ce qu'il dit sur sa manière d'être créateur et Lecteur à la fois, en particulier dans son entretien, « réenchanter les formes », publié dans *Les*

²⁸² D'autres lectures publiques d'Olivier Cadiot m'ont semblablement embarquée ; notamment au cours du colloque qui lui a été consacré à l'université Paris Diderot, « Expérience morte, expérimentez ! », du 30 septembre au 2 octobre 2015. Le premier soir il a lu des extraits de *Providance*, et le deuxième soir des fragments du livre auquel il travaillait, édité depuis, *Histoire de la littérature récente, tome 1*.

Temps Modernes.²⁸³ Réenchanter les formes pour ne pas s'enfermer dans un genre, échapper au formalisme (c'est sa doublure, son personnage Robinson qui est formaliste et « se déplace dans un catalogue de formes », pas l'écrivain). Mais réfléchir à une forme « au futur », l'imaginer, se la représenter et y travailler, n'est pas non plus la solution ; car « la forme à venir » précise Cadiot, « est la rêverie d'une opération impossible, dont on doit trouver le style simple ». Faisant référence aux mathématiciens, il dit qu'« une solution doit être juste, sans doute, mais surtout *élégante*. Une issue rapide et ingénieuse, une petite ligne de fuite [...] Quand je dis élégant je veux dire aussi léger, drôle : c'est une solution pour rire. Ce n'est pas du tout formaliste, non, le rire ?». ²⁸⁴ Et si ce n'est pas élégant c'est parce que « ce n'est pas assez vivant ». Comment procède-t-il donc pour trouver l'issue, fabriquer le texte et « tenir le sens en équilibre », de façon élégante ?

« Un livre il faut l'écrire deux fois. [...] quand j'ai la trame et le texte presque complet, le livre est encore inerte, comme mort, il n'est pas animé par une voix qui le prend. Il faut le réécrire. Il faut l'écrire. C'est seulement à ce moment-là, assez court, qu'il y a de l'écriture. C'est comme de concevoir une piste de ski pour une descente. On calcule les courbes, on redessine les portes, on place les portes en imaginant la trajectoire, on visualise les enchaînements. Mais ensuite, il faut la descendre vraiment, on a besoin d'un ouvrier. On voit bien qu'encore une fois la lecture et l'écriture sont du même côté. L'écrivain traverse son propre livre pour l'écrire. Il se lit pour écrire. [...] Comme s'il y avait deux opérations décalées, mais en même temps. Le chant et son guide. [...] Notre ouvrier descend la pente pour la première fois, il passe en fait où il veut, ignorant certaines portes mal placées, faisant un détour par les sapins, mordant sur les courbes, passant en ligne droite dans certains tournants. Le narrateur-ouvrier idéal est un corps en mouvement, une association vivante ». ²⁸⁵

Oui, la lecture et l'écriture sont bien du même côté. Manière de lire, manière d'écrire. Ecrire et lire, lire pour écrire, procèdent d'un même mouvement, prolongé et continué. C'est pourquoi la métaphore de la piste de ski est particulièrement heureuse : non seulement il la conçoit, mais il la descend, et l'éprouve, et la corrige, tout entier engagé dans un exercice d'équilibriste. Cadiot nous renseigne sur sa façon, très libre et légère, de se déplacer à l'intérieur de son texte « encore inerte », sur sa « manière de bouger », d'allier la lecture à l'écriture, et on retrouve cette liberté et cette mobilité dans ses lectures publiques. Car il lit et lie en même temps quand il efface les blancs du livre avec ses enchaînements, quand il passe « en ligne droite dans les courbes », quand il relie et agrège des morceaux séparés dans l'espace de la page. En lisant, il lui faut défaire la mise en page, passer vraiment du mode page au mode voix, c'est-à-dire au chant, au mode vivant, à la lecture vivante (dans ses textes « il y a des ellipses parce que les

²⁸³ Olivier Cadiot, « Réenchanter les formes », in *Les Temps Modernes. Formalismes et littérature*, n° 676, entretien avec Marie Gil et Patrice Maniglier, décembre 2013.

²⁸⁴ *Ibid.*, pages 28-29

²⁸⁵ *Ibid.*, pages 30-31.

transitions m'ennuient » dit-il). Il nous emmène à sa suite parce qu'il se met à notre place en se faisant le récepteur de lui-même, en donnant l'exemple de la liberté du lecteur. Au cours de l'entretien ses interlocuteurs disent d'ailleurs qu'il ne cherche pas « des conceptions de la littérature », mais « des manières de lire », le mot manière revient à plusieurs reprises dans le texte de l'entretien. Il peut faire écho à l'essai de Marielle Macé.²⁸⁶

L'étude de la lecture nous dit-elle - la façon toute singulière qu'a un lecteur de se comporter dans la relation esthétique -, révèle une « manière d'être ». Elle ne traite pas de la lecture à voix haute, mais analyse les façons de lire de lecteurs singuliers, essentiellement des écrivains, des intellectuels. Pas seulement à partir de ce qu'ils disent eux-mêmes de leurs lectures mais aussi à partir de ce qui peut être dégagé, dans leurs écrits, de leur(s) manière(s) de lecteur. Les lectures de Proust, celles de Sartre et de Barthes, scrutées par Marielle Macé, témoignent bien d'une « occasion d'individuation » du sujet dans sa rencontre « avec un dehors qui fait irruption en lui et auquel il doit répliquer ». Car, dans la lecture, en effet il y a un mouvement, « le "pas de deux" de toute relation esthétique (et à vrai dire, de toute expérience) : la réponse discontinue d'une individualité au comparable et à l'incomparable d'une autre forme ».²⁸⁷ Plus encore, elle s'attache à démontrer que la fréquentation assidue de textes, la présence en nous de mots, de phrases, de formes, finissent par opérer « une stylisation de soi ». Dans le chapitre « se donner des modèles », elle montre avec l'exemple de Barthes - son désir d'avoir une « "Vie en forme de Phrase", une vie selon la littérature", non seulement guidée mais même dictée par la puissance des modèles littéraires » -,²⁸⁸ comment on peut passer du registre de l'expérience à la modélisation, à la « *performance* », comment s'ouvrent à soi des possibilités de « *simulations d'être* ». Elle montre à quel point l'intimité de Barthes avec les œuvres de Baudelaire et de Proust a contribué à aiguïser sa *manière d'être* : « Son désir d'être emporté par la force des formes lui a imposé cette idée de l'individu, emphatique, réactif et augmenté, et a ouvert en lui l'espace d'une stylisation mentale et d'une pratique de soi. »²⁸⁹

Olivier Cadiot, lui aussi, parle de ses lectures silencieuses, de ses expériences de réception. Cependant quand il lit des philosophes - Deleuze, Agamben, Benjamin entre autres - il y trouve moins la matière et les voies d'une « stylistique de l'existence », moins des modèles

²⁸⁶ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard « Essais », 2011.

²⁸⁷ *Ibid.*, pages 18-19

²⁸⁸ *Ibid.*, page 185

²⁸⁹ *Ibid.*, page 259

de vie que du "grain à moudre", des exemples de liberté et de mobilité mentale, et donc un puissant stimulant pour l'action, pour la création :

« Ce que j'ai finalement aimé c'est les voir lire. J'aime lire par-dessus leur épaule le livre d'un autre qu'ils déchiffrent à haute voix. Au fond pour le dire vite, ils déplacent la scène. L'auteur de *Mille Plateaux* me fait paradoxalement travailler sur un seul plan : l'action. Il me donne un plan, extraordinairement puissant, une boîte à outils gigantesque, et grâce à lui je me projette en avant, *all over*. Grâce à mes exégètes lecteurs, je passe dans une dimension plus confuse, une scène mentale plus ... épaisse ».²⁹⁰

Au fil de son essai, à mesure qu'elle creuse son terrain et découvre les articulations entre pratiques de la littérature et formes de vie, je relève que Marielle Macé opère en douceur un glissement de vocabulaire : le mot manière (« manières d'être ») s'éloigne au profit du mot style et de ses déclinaisons (stylisation, stylistique etc.). Est-ce parce que manière, qui renvoie au geste du peintre, a aussi des connotations négatives ? *Maniera* a un double héritage italien écrit Bernard Vouilloux : il est à la fois « un mot-clé » de la théorie et de la critique d'art et lié à l'apprentissage du peintre, c'est-à-dire à la théorie de l'imitation. Dans son sens positif il désigne « la manière propre du peintre » (la manière de Raphaël, celle de Poussin) ; en revanche les termes « maniéré [*manieroso*] et maniériste sont toujours négativement connotés, [ils désignent] l'entraînement tout mécanique par lequel un peintre imite son maître ou s'imité lui-même ».²⁹¹ On dit aussi « tomber dans la manière ». Vouilloux ajoute que la notion a été difficile à importer dans la littérature ; c'est le mot style qui s'est imposé, on fait alors des comparaisons entre « manière (artistique) et style (littéraire) ». Toutefois on a continué à recourir à « manière » pour désigner des formes ou des styles littéraires (« à la manière » de Queneau par exemple) et aussi « manière de lire », « manière de bouger », comme on l'a vu ; et, dans le langage courant, des attitudes et des conduites civiles acquises par l'éducation (avoir de bonnes ou de mauvaises manières).

Qu'est-ce donc que la *manière* de Cadiot ? Sa « manière d'écrire très singulière, entre roman et poésie et théâtre », guide aussi très étroitement ses lectures publiques : quand il se fait lui-même ouvreuse-Lecteur (« un mage en hiver ») ou quand il lit son livre publié (au théâtre de la Colline). Dominique Rabaté voit dans l'œuvre de Cadiot un exemple de la performativité du langage « quand il ne renonce pas à des opérations poétiques » :

²⁹⁰ *Ibid.*, entretien,

²⁹¹ Bernard Vouilloux, « L'âge de la désinvolture. Manière artistique et manières sociales », in *Figures de l'art 14*, Presses Universitaires de Pau, 2008, page 98.

« Ce sont ces gestes qui m'intéressent, ce sont eux que je nomme globalement « gestes lyriques », parce qu'ils participent d'une sorte de magie qui me semble être le fondement même de la croyance poétique : que le langage puisse quelque chose, qu'il fabrique dans le monde de nouveaux états. La description de ces « pouvoirs » littéraires ne peut se cantonner à une taxinomie des genres : elle engage au contraire à interroger les formes hybrides ou mixtes de l'écriture d'aujourd'hui »²⁹².

Or ces « pouvoirs » sont quasi redoublés quand le lecteur de Cadiot assiste à l'une de ses lectures. Rabaté en témoigne :

« Et il faut faire l'expérience passionnante d'écouter l'écrivain lire en public ses textes. Il le fait d'une manière véritablement époustouflante, à une vitesse extraordinaire, en jouant des variations de rythme, des onomatopées, des soupirs, avec une étonnante jubilation orale. Je me souviens très distinctement d'avoir ainsi entendu Cadiot lire près de Bordeaux un long passage de *Futur, ancien, fugitif*, et d'être rentré chez moi pour lire (à voix basse) dans la foulée tout le livre, mais selon la vitesse indiquée par cette performance, qui donne le bon tempo, pour une participation quasi physique au texte ».²⁹³

Voilà un bel exemple du mouvement qui nous porte dans l'univers d'un livre, et plus encore, dans l'univers même de sa diction par l'auteur. Avec le geste de lire « dans la foulée » Rabaté à son tour, en vrai récepteur, se fait « ouvrier » et descend la pente cherchant à imiter, pour mieux l'éprouver, la *manière* de Cadiot ; mais traçant peut-être sa propre piste (« faisant un détour par les sapins » ?). En s'immergeant ainsi, par la voix haute, dans le monde de Robinson - un monde fictionnel, celui de notre présent - on ressent avec encore plus d'acuité la fulgurance de ce règne de l'impermanence quand les mots et les phrases courent, comme pulvérisés puis soudain re-rassemblés. Nous sommes plongés dans un flux d'images brillantes et de sons qui s'imposent puis disparaissent. Et ça fonctionne : en passant d'un livre à l'autre, d'une lecture publique à l'autre, nous suivons « l'ouvrier-narrateur » ; il trace la piste, nous entraîne dans son sillage, et si nous sommes perdus ici et là, et régulièrement, il nous reprend au passage. Il nous enlève dans un mouvement comme savent le faire les grands chefs d'orchestre et les bons solistes : nous les suivons. « Une manière de bouger » dit Cadiot.

Tentons de clarifier encore ce que recouvre le mot « manière » appliqué à l'art de Cadiot - sa « solution élégante », sa « petite ligne de fuite » - en convoquant à nouveau les spécialistes des études esthétiques. La *manière* nous entraîne vers son versant socio-anthropologique, notamment avec la notion de *sprezzata desinvoltura* ou *sprezzatura*. Bernard Lafargue, dans le même numéro de *Figures de l'art*, et Bernard Vouilloux, y font référence à l'art décrit par

²⁹² Dominique Rabaté, *Gestes Lyriques*, Paris, José Corti, 2013, page 208.

²⁹³ *Ibid.*, pages 213-214

Baldassar Castiglione.²⁹⁴ Un art par lequel le courtisan peut atteindre la *grazia* : la grâce peut être un don (de la nature ou des cieux) mais elle peut s'acquérir aussi, se raffiner comme la peinture, par l'apprentissage auprès d'un maître. Lafargue rappelle que *sprezzatura* a été traduit par Rabelais et Montaigne par "déprisement" : « néologisme qui met en avant le souci philosophique de se détacher du monde par l'exercice de l'*epoché* », soit la "mise à distance" ». ²⁹⁵ Il précise aussi que « la *désinvoltura* est à la liberté du corps ce que la *sprezzatura* est à celle de l'esprit » ; et que la « technique du corps » vise « un corps *des/in/volto* - délié et labile ». ²⁹⁶ Des corps dansant, souples, et comme en apesanteur, tels que les représente Botticelli (les Grâces du *Printemps*) ou Raphaël (corps légers peints *all'fresco* dans les *stanze* du Vatican). Et, peut-être plus évidents pour nous, ceux du duo Fred Astaire / Bing Crosby « I am the Song ... I am the Dance » : soit, les deux corps, les deux charmes du poète ; dont le sens, comme la glisse de Cadiot, s'impose d'emblée aux auditeurs-spectateurs ravis. C'est donc bien l'auteur qui nous représente la façon idéale de recevoir.

Cependant les connotations négatives des mots manière et désinvolture persistent (on les trouve chez Diderot).²⁹⁷ Et le langage s'épuise à vouloir dire. En particulier quand le questionnement se ressourçe à la religion ou au mysticisme pour esquisser une théorie du mystère de « la Grâce » (l'association de la beauté et de la grâce dans l'« esthétique de la théologie » du Père Dominique Bouhours), ou se heurter au *yo-no-se-que* invoqué par saint Jean de la Croix, tous deux cités par Vouilloux.²⁹⁸ Ainsi donc, en passant de « manière » à « désinvolture » et à *sprezzatura*, puis à « grâce », nous aboutissons au "je-ne-sais-quoi" inconnaissable sur lequel le langage achoppe : quasiment une aporie.

Un je-ne-sais-quoi

Il y a chez Olivier Cadiot, dans son œuvre comme dans ses lectures publiques, quelque chose d'indéfinissable, qui nous emporte et nous transporte. Est-ce cela « le reflet social de la *grazia* » ? (proposition de Bernard Vouilloux pour *sprezzatura*). Au cours de son entretien aux *Temps Modernes* ses interviewers lui parlent justement, non seulement « d'un plaisir sauvé », mais « d'épiphanies » et de « grâces » :

²⁹⁴ Baldassar Castiglione, dans *Il Libro del cortegiano* paru en 1528, décrit la figure idéale du courtisan.

²⁹⁵ Bernard Lafargue, « Désinvolture de l'art et art de la désinvolture », page 17 (la note 21 en page 24 donne sa traduction de l'*epoché*).

²⁹⁶ *Ibid.*, page 18

²⁹⁷ Bernard Vouilloux fait référence à Diderot, *De la manière*, annexé au *Salon* de 1767.

²⁹⁸ *Ibid.*, Vouilloux, pages 103-104

« Ça vous paraîtra bizarre, mais nous croyons que ce que nous trouvons dans vos textes, ce sont des épiphanies. Nous ne vous lisons pas comme un mécanicien, comme un démonteur lyrique, mais comme un pourvoyeur de grâces. C'est aussi comme cela que nous ressentons le burlesque qui est si présent dans vos livres. Le burlesque est la politesse de cette épiphanie, ce qui nous en donne le droit. »²⁹⁹

Derrière le burlesque nous trouvons des « grâces », ou plutôt une grâce dirons-nous : en lisant soi-même Cadiot *et* en assistant à ses lectures publiques. Quelque chose advient et quelque chose *nous* arrive quand des mots, des sons jaillissent et explosent soudainement et défilent à un rythme accéléré, ou quand ils nous effleurent, nous caressent en passant avant de disparaître, telles des phrases musicales par nature éphémères. Quelque chose nous arrive quand nous suivons le « corps en mouvement » de l'écrivain, « délié et labile (*des/in/volto*) », dans son geste de lire, quand il s'élanche à pieds joints au-dessus des blancs du livre, ou les enjambe plus calmement en reprenant sa respiration : « Vous n'imaginez pas ce que peut un corps ». ³⁰⁰ Nous lui devons à la fois nos rires (rires francs et libérateurs ou rires émus, presque silencieux) et un état d'enchantement. Mais on peut bien tenter de décrire ses mouvements et sa diction, et scruter ses textes, le charme mystérieux qui nous touche résiste à la phrase. Nous peinons à le dire. Il reste pour nous un je-ne-sais-quoi.

En s'interrogeant sur le « je-ne-sais-quoi » et le « presque rien », le philosophe Vladimir Jankélévitch nous entraîne justement au-delà des théories purement esthétiques de la « manière », pour se pencher précisément sur ce que certains auteurs ont désigné par « grâce », ou « charme ». ³⁰¹ On parle alors d'un « je-ne-sais-quoi », faute de langue. Bien entendu, comme la grammaire nous l'indique, le « je-ne-sais-quoi » est toujours personnel : ce que cherche à exprimer le « je » est donc valable pour lui seul. *Je* sais qu'« il y a » (mais quoi ?) et je sais seulement cela : un « fait-que », un fait sans contenu. Je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas ce qu'est le « quoi » sur lequel pointe le « je-ne-sais » (il n'y a pas de réponse à la question *quid*). Autant dire alors, comme le fait Jankélévitch, que le je-ne-sais-quoi est « presque rien ». Presque. Il se penche en effet sur ce que dédaignent généralement les esprits rationalistes, imperméables au monde du symbolique et de la rêverie, parce que « ces ébranlements infinitésimaux et ces motivations microscopiques qui sont les seules raisons du cœur » les

²⁹⁹ *Ibid*, *Les temps modernes*, propos de Marie Gil et Patrice Maniglier, pages 31-32.

³⁰⁰ Dernière ligne d'*Un mage en été*.

³⁰¹ Wladimir Jankélévitch (2 volumes) : 1 *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La manière et l'occasion*, et 2 *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La méconnaissance. Le malentendu*, Paris, éditions du Seuil, 1980

scandalisent.³⁰² C'est par l'intuition, nous dit le philosophe, que le « presque rien du mystère » est entrevu dans « le presque rien d'un éclair » :

« Le « quoi » de ce je-ne-sais-quoi doit être pris dans son sens le plus général et le plus compréhensif ; non seulement toutes les déterminations du je-ne-sais-quoi nous sont inconnues, mais encore elles le resteront toujours [...] La quoddité de ce mystère, à son tour, se révèle comme pur fait-que : *nous connaissons qu'un je-ne-sais-quoi existe sans savoir en quoi la chose consiste*. Exister sans consister en quoi que ce soit, n'est-ce pas le déroutant, décevant, irritant paradoxe du Charme ? »³⁰³

Autrement dit dans le je-ne-sais-quoi, qui est pure effectivité, « *il advient un presque rien* » : l'entrevision d'une « apparition disparaissante » dans le jaillissement et la fugacité de l'instant. Jankélévitch ajoute que « le charme est le je-ne-sais-quoi activé », un presque rien, mais dans lequel il y a un monde. Un presque rien quasi inexprimable (« l'incomparable bleu de Vermeer »). Pour autant, et cela nous intéresse tout particulièrement, le je-ne-sais-quoi n'est pas seulement un « fait-que » sans consistance, il agit et contribue à faire-être, à faire-exister, notamment dans le « rapport du moi au toi » et dans l'acte créateur :

« Entre la chose et Dieu il y aurait place pour l'effectivité inconsistante du faire-être humain, et notamment pour l'opération de charme : car si l'œuvre peut *avoir* du charme, l'opération *est* elle-même le charme. [...] C'est parce que le mystère du je-ne-sais-quoi est avant tout une efficacité que son apparition chez l'artiste a toujours le caractère irrationnel d'une création, que l'intellection de cette création chez l'interprète ou l'auditeur a toujours le caractère drastique d'une récréation. [...] Le charme est donc un je-ne-sais-quoi qui opère et qui, étant l'opération elle-même, ne tient tout entier ni dans l'opéré ni dans l'opérateur : bien plus, tout ouvrage rend ici l'opération méconnaissable. Par une pétition de principe révélatrice, l'enchanté désigne une certaine propriété de l'enchanteur comme la cause de son enchantement, sans soupçonner qu'il désigne ainsi son enchantement lui-même et qu'il prend la vraie cause pour l'effet, le véritable effet pour la cause : à la lettre et en un certain sens, c'est parce que je suis charmé que l'enchanteur a « du charme » ; mais bien entendu, je ne serais pas charmé non plus s'il n'advenait absolument rien, si un certain fluide qui est tout le contraire d'une propriété physique n'émanait de la présence enchanteresse : en sorte qu'il faut deux causations inexplicablement simultanées pour reconstituer l'étiologie circulaire et réciproque de l'enchantement. L'inexistante thaumaturgie de l'enchanteur et la mystérieuse ivresse de l'enchanté, le charme poétique et le charme pathétique, l'acte de charme et l'état de charme ne forment donc qu'un seul et même phénomène qui est à la fois en moi, en toi et entre nous deux. »³⁰⁴

Les « pouvoirs » de la poésie, son effectivité, ont bien leur source dans ce « charme » ou dans la « sorte de magie » dont Dominique Rabaté nous dit qu'elle est à l'origine de « la croyance poétique », celle qui donne envie de chanter le poème (Orphée impose le sourire du geste). Ce que nous ressentons, nous pouvons l'appeler charme, enchantement, magie : quelque chose advient et agit tout en nous demeurant inconnaissable. La réception fonctionne et advient

³⁰² *Ibid.*, volume 1, page 46.

³⁰³ *Ibid.*, page 63

³⁰⁴ *Ibid.*, pages 95, 96 et 98-99

quand la répartie est souhaitée mais reste muette. Jankélévitch m'aide à franchir un pas supplémentaire dans la compréhension du phénomène d'« enchantement » qui se crée, par intermittences, au cours d'une lecture - par exemple lors de ma découverte d'*Un mage en été*, ou en regardant lire Cadiot. L'écriture du philosophe, telle une promenade délicieuse et aventureuse - toute en va-et-vient - dans un monde mystérieux qui résiste à la raison, m'a elle-même enchantée. Il nous fait part de ses propres illuminations et trouve les mots qui vont droit au cœur pour évoquer l'indicible de nos rencontres avec les œuvres d'art, musique, peinture ou poésie, l'indicible de nos émotions. Les analyses de Jankélévitch, appliquées à l'enchantement littéraire, non seulement confortent et approfondissent, mais surtout relancent à l'infini la question de l'individuation de la lecture silencieuse et de la réception des lectures publiques. Quand advient un je-ne-sais-quoi qui nous trans-porte nous l'attribuons généralement au seul créateur, au poète (comme si nous étions de simples réceptacles) alors qu'il est en réalité la résultante d'une rencontre entre lui et moi, entre un moi et un toi, entre deux âmes. Donc un phénomène mystérieux dans lequel entrent toujours deux sources : l'écoute fait exister le charme. Le charme n'advient *que* dans la diction (ou le chant, ou la musique) écoutée par un individu donné, et éprouvé par lui, dans le temps de l'opération regarder-écouter.

Revenant à Cadiot à la lumière des analyses de Vladimir Jankélévitch, je ferai deux remarques. D'abord il est incontestable - quand on lit ses entretiens, ses livres, et qu'on assiste à ses lectures, que ses créations génèrent de l'effectivité (des représentations théâtrales ou musicales, ses collaborations avec Ludovic Lagarde, Rodolphe Burger, Pascal Dusapin ; et quand il lit en public pour donner corps au texte, sa vitesse de lecture est à l'image du monde qui défile alors sous nos yeux. Cette œuvre continuée contient un fond de gravité qui se révèle ou affleure ici et là. D'un livre à l'autre on y retrouve le même monde, mais jamais tout à fait le même : celui d'un Robinson, figure du solitaire réinventé ; un monde loufoque, drôle et terrifiant à la fois, mais aussi pathétique et émouvant, dans lequel une « magie » ou « charme » opère souvent, si nous savons entendre et voir. Ce « faire exister » ou cette performativité, ajoute Rabaté, se communique d'autant dans les lectures publiques, ou au théâtre, grâce à la présence de la voix et « l'affirmation d'un corps, un corps parmi d'autres semblables et différents, et capable d'émouvoir et de toucher d'autres corps, capable d'être seul ensemble avec eux tous ».³⁰⁵

³⁰⁵ *Ibid.*, Dominique Rabaté, *Gestes lyriques*, page 226.

Le CD de la lecture de *Retour définitif et durable de l'être aimé* au théâtre de la Colline, n'est pas un simple « livre audio » (enregistré en studio) : c'est quelque chose de bien plus précieux, et fragile, et risqué. En l'écoutant j'ai imaginé Cadiot face à la masse confuse des auditeurs-spectateurs anonymes, indiscernables, qui lui font face. Là, l'auteur, figure du solitaire sur la scène d'un théâtre, s'engage tout entier, corps et âme (il n'est pas « l'Auteur », il n'est pas mort). En disant les mots de son livre c'est comme s'il les écrivait devant eux, les faisant surgir du néant pour leur donner vie, les recréant pour les leur adresser. L'opération a bien quelque chose « du caractère irrationnel de la création » chez l'artiste mais amplifié par le mystère qui émane du théâtre en tant que lieu (un espace, des distances, l'obscurité) d'où naissent des merveilles : inexplicablement l'enchantement surgit de l'efficacité d'« un certain fluide », d'un je-ne-sais-quoi, auquel répondent d'autres corps « semblables et différents », et reconnaissants (le silence ou les rires). La performativité de ce je-ne-sais-quoi dans les œuvres et les lectures d'Olivier Cadiot tient beaucoup à son art de manier l'ironie : de prendre de la distance, de « se déprendre de soi-même » (encore une fois, le *déprisement* cher à Montaigne ou l'*epoché* évoqué par Lafargue). Sa « solution pour rire » suppose un art du dédoublement et de la suspension, dont Jankélévitch dit qu'il nous dispense de prendre à tout bout de champ « de grands airs tragiques ». « Car l'ironie est la souplesse, c'est-à-dire l'extrême conscience. Elle nous rend comme on dit, "attentifs au réel" et nous immunise contre les étroitesse et les défigurations d'un pathos intransigeant [...] il y a une culture de l'universalité intérieure qui nous maintient alertes et détachés ».³⁰⁶ C'est l'impression que nous donne Cadiot, sa manière de bouger est toute ironique et dédoublée, vive et légère, allusive.

En second lieu, les « pouvoirs » que tiennent en réserve les œuvres de Cadiot doivent être rapportés aussi bien avec ce qui les distingue et les rassemble - l'ouverture, la fragmentation, la narration, la poésie et la musique - ; qu'avec ce qui les différencie dans leur forme d'exister : livres, lectures publiques, concerts, théâtre, livret d'opéra, entretiens, CD. Autrement dit cette multiplication des formes et des modes d'existence incite le lecteur « créateur » à relier et expérimenter, à inventer ses propres associations vivantes. L'œuvre tout entière est ouverte, ouverte à la recherche, telle un *work in progress*. Et ce mouvement de l'œuvre, ses métamorphoses en passant par exemple de l'écrit à la voix, agissent sur ses lecteurs : eux aussi sont pris dans un *work in progress*. Olivier Cadiot nous fait voir un monde dont la principale caractéristique est d'être mobile, transformable : on passe de l'échelle réduite

³⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, « champ philosophique », 1964, pages 32 et 35.

(l'île, la grotte) à des dimensions inimaginables. Pour le suivre il nous faut être « un corps en mouvement », nous déplacer physiquement (aller le voir lire) et mentalement en passant d'une lecture à l'autre. Il est « l'ouvreur » qui nous guide, nous montre des voies, et ce faisant, nous ouvre à d'autres enchantements éphémères, dans des lieux très différents de ceux qui abritent nos lectures solitaires. Si la petite ligne de fuite continue à danser devant nous et nous entraîne à l'instar d'une chanson qui ne veut pas nous quitter, nous ne sommes pas pour autant pris dans les rêts d'un « charme d'envoûtement ». Bien au contraire, Vladimir Jankélévitch le précise, le je-ne-sais-quoi à l'origine de l'enchantement est aussi un puissant stimulant.

« Dans la mesure où le je-ne-sais-quoi nous donne le *quod* à entrevoir ou à entre-savoir et soustrait le *quid* à notre curiosité, le je-ne-sais-quoi est au contraire principe d'inquiétude et d'excitante incomplétude ; l'homme sous-le-charme n'est pas un homme en état d'euphorie, c'est-à-dire de bien-être, mais à certains égards un indigent en état d'aporie et d'inassouvissement fécond : il reste donc, pour une part, sur sa faim ; [...] car celui qui entrevoit désire voir ce qu'il entrevoit, sentir ce qu'il pressent ». ³⁰⁷

Et le philosophe d'ajouter : il faut donc bénir « le charme sans lequel les choses ne seraient que ce qu'elles sont ». En poète joueur et ouvrier, Olivier Cadiot nous donne à voir les choses autrement. Les « pouvoirs » de son œuvre, en particulier ceux qui agissent au cours de ses lectures publiques, ne placent pas les auditeurs-spectateurs dans un rapport d'admiration paralysante ou d'obéissance. Ils n'endorment pas non plus. Ses lectures ne sont pas auctoriales au sens où elles imposeraient un mode de diction et une interprétation refermée sur elle-même. Au contraire, elles agissent comme incitation : elles sont à la fois excitantes (on a parlé d'œuvre jubilatoire) et réveillantes : elles éveillent le désir.

³⁰⁷ *Ibid.*, page 109.

II - 2 - L'auteur en lecteur public : « la voix de l'autorité » ?

Les poètes lisent donc. On a vu que l'auto-lecture a une origine très ancienne et fait partie du geste créatif. Depuis quelques décennies, viennent s'y ajouter d'autres écrivains - des romanciers - qui lisent eux aussi leurs œuvres devant un public. Ils reconduisent, mais en les détournant, c'est-à-dire en rendant publiques ces pratiques, les gestes de leurs aînés qui se lisaient entre eux dans des cercles ou cénacles plus ou moins privés ; des lieux d'élection où se nouaient des affinités, où se rencontraient et se découvraient des écrivains, des lettrés, par exemple aux Lundi de Mallarmé. Par la suite, au début du XX^e siècle, « La Maison des Amis des Livres » d'Adrienne Monnier, et la « Shakespeare and Company » de Sylvia Beach - à la fois librairies, cabinets de lecture et bibliothèques de prêt, situées de part et d'autre de la rue de l'Odéon à Paris, ouverts sur la rue, ouverts au public -, n'étaient pas pour autant des « bibliothèques pour tous ». Pendant la période de l'entre-deux-guerres, dans ces hauts lieux de la vie littéraire, se sont croisés beaucoup écrivains, français et étrangers ; on y donnait des lectures et des conférences. Dans le livre de Laure Murat, *Passage de l'Odéon*, une photographie montre Paul Valéry lisant *Mon Faust* chez Adrienne Monnier.³⁰⁸ Les écrivains se lisaient aussi les uns les autres, et les uns aux autres : Valery Larbaud y a donné une conférence sur *Ulysses* (avant sa publication mouvementée) avec lecture d'extraits - « Circé » en anglais par un comédien, et « Pénélope » par Larbaud -, séance organisée en présence de James Joyce. Une accessibilité limitée donc, et un rapport de réciprocité, entre pairs.

Aujourd'hui l'écrivain est sorti de sa tour d'ivoire. Et cette forme de démocratisation que représentent les lectures publiques rencontre l'intérêt de différents publics. Mais pour des lecteurs (lecteurs silencieux) qui découvrent ce mode de rencontre avec des textes narratifs et n'ont pas, ou plus, l'habitude d'écouter quelqu'un lire à voix haute (que ce soit des proches ou à la radio), l'expérience peut être troublante, voire éprouvante. Car pour se rendre réceptif à la lecture d'un autre il faut pouvoir mettre à distance ses habitudes lectrices - acquises dès l'enfance avec la capacité à lire en silence, puis façonnées et entretenues par une pratique régulière et solitaire dans le for intérieur. Alberto Manguel résume bien cette situation dans *Une histoire de la lecture* :

« Permettre à autrui de prononcer pour nous les mots lus sur une page constitue une expérience beaucoup moins personnelle que tenir le livre et découvrir le texte de nos propres yeux. Le fait de nous en remettre

³⁰⁸ Laure Murat, *Passage de l'Odéon, Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard « Folio », 2003. Dans les pages centrales la photographie montre Valéry entouré d'amis dans l'appartement de Monnier (on distingue Maurice Saillet, Henri Thomas, Raymond Queneau).

à la voix du lecteur - sauf lorsque la personnalité de l'auditeur est prépondérante - nous prive de la capacité d'attribuer au livre une certaine allure, un ton, une intonation unique pour chacun. L'oreille s'en trouve condamnée à la langue d'un autre et une hiérarchie est ainsi établie (parfois manifestée par la position privilégiée du lecteur, sur un siège à part ou placé sur un podium), qui met l'auditeur à la merci du lecteur ». ³⁰⁹

Qu'en est-il lorsque c'est l'écrivain lui-même qui lit son livre à voix haute ? Cette prestation est maintenant proposée à tout écrivain et à tout auditeur spectateur. À notre époque il suffit d'aller à des manifestations publiques (salons du livre, foires du livre, festivals divers) ou à des rencontres littéraires, dans les librairies ou des bibliothèques par exemple, pour approcher des écrivains. Les maisons d'édition y présentent et vendent leurs livres, et les auteurs y participent : outre les séances de signature, ils donnent des entretiens, et souvent des lectures ; et ils sont présents sur les plateaux de télévision et sur les radios. Hormis quelques rebelles, les écrivains sont devenus des personnages publics, ils doivent se faire voir et entendre, au même titre que d'autres créateurs (compositeurs, peintres, cinéastes, chorégraphes) ou interprètes (musiciens, acteurs, danseurs) : c'est devenu une composante de leur état. Mais en lisant publiquement des extraits, ou parfois le texte entier, de son livre, l'écrivain s'en fait l'interprète. Il n'est plus l'Auteur, tel que Roland Barthes l'a défini, mais un auteur en chair et en os, présent sur le devant de la scène, répondant aux questions et lisant lui-même. Ce « corps qui écrit », et parle, n'est donc pas mort pour donner naissance au lecteur ; pas plus que le lecteur n'est « un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; [...] seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit ». ³¹⁰

Ce moment de la critique barthienne (marquée par le puritanisme propre au structuralisme et à la linguistique), où l'écriture triomphe comme neutre - ce « noir-et-blanc où vient se perdre toute identité » -, nous paraît bien loin après la rupture opérée en particulier avec *Le plaisir du texte* et *Roland Barthes par Roland Barthes*. À ce sujet Éric Marty précise que la notion de « plaisir » chez Barthes ne désigne pas l'abandon, ou la complaisance, la notion au contraire a « une amplitude conceptuelle », « une vertu équivalente à l'épochè » : « le plaisir est ce qui suspend chez le sujet son "moi naturel", l'éthos du plaisir est méthode subjective de connaissance et d'existence ». Il ajoute que dans *Le plaisir du texte* « le fragmentaire est aussi, en tant que structure, l'abri du subjectivisme. Et cela est vraiment nouveau pour Barthes, du

³⁰⁹ Alberto Manguel, « Ecouter lire », in *Une histoire de la lecture*, Paris, Actes Sud, 1998, page 153. On suppose que « la personnalité de l'auditeur » fait allusion à Borges (à qui Manguel a fait la lecture).

³¹⁰ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002, page 45.

moins de manière aussi affichée - et pour la constellation intellectuelle à laquelle il appartient. »³¹¹

Aujourd'hui, la recherche et la critique littéraires, tout en se consacrant à l'étude de l'objet texte, s'intéressent au processus de la création littéraire, non seulement à sa genèse au travers des traces manuscrites, mais à ce qu'en dit l'auteur lui-même : on est attentif à sa parole vive (les entretiens littéraires), à sa présence dans le monde, à son histoire personnelle dans l'histoire contemporaine, autrement dit au tissage, plus ou moins serré, plus ou moins lâche, qui croise la vie et la création. Dans ce même mouvement des écrivains participent à des journées d'étude ou colloques qui leur sont consacrés. C'est pourquoi nous regardons avec intérêt l'exposition *Claude Simon, l'inépuisable chaos du monde* sur « la création littéraire » dans une grande bibliothèque publique.³¹² Elle nous ouvre la porte de l'atelier de l'écrivain où nous retiennent en particulier les documents et dessins préparatoires à la composition de *La route des Flandres* : on est soudainement plongé dans le roman à la vue d'un plan colorié, tel un synopsis avec les séquences numérotées, et fasciné par le tracé de la « route » signalant les endroits importants (là où git le cheval mort, là où Reinach est abattu, la ferme etc.) et le nom des personnages. L'exposition nous montre aussi des documents plus personnels, une vidéo où Réa sa compagne et collaboratrice donne sa vision des chemins de la création chez Simon, et une autre où nous voyons l'écrivain lui-même lisant ses conférences. Un grand nombre des lectures publiques actuelles faites par des auteurs sont à situer dans ce mouvement d'ouverture et de recherche. Nous les inscrivons dans le sillage de celles que de grands écrivains, leurs prédécesseurs, ont données au cours des siècles précédents.

³¹¹ Éric Marty, *Roland Barthes, Le métier d'écrire*, Paris, Seuil « Fiction & Cie », 2006, pages 158 et 164.

³¹² Bibliothèque Publique d'Information, Centre Pompidou, Paris, du 2 octobre 2013 au 6 janvier 2014.

II - 2 - 1 - Dickens et Rousseau en Lecteurs publics.

Dans ce rôle, l'écrivain-lecteur-de-ses-œuvres, la palme revient sans conteste à Charles Dickens. Romancier célébré de son vivant dans un siècle qui fut l'apogée du roman, il entretenait sa notoriété par les lectures qu'il donnait en véritable professionnel, dans des lieux très divers, de façon à toucher toutes les couches de la société victorienne. Alberto Manguel, s'attache à ce cas étonnant : Dickens, nous dit-il, faisait des tournées de lectures et s'y préparait. Il travaillait sa diction et ses gestes, notant dans les marges de ses « livres de lecture » des consignes pour son interprétation, aux seules fins de provoquer les effets recherchés. Il aimait faire ces lectures où il mettait son expérience de comédien au service de son activité d'écrivain ; à moins que ce ne fût, à l'occasion, l'inverse.

« Sa version du texte - le ton, l'emphase, jusqu'aux suppressions et amendements destinés à mieux adapter l'histoire à l'expression orale - convainquait tout le monde qu'il ne pouvait y avoir qu'une seule et unique interprétation [...] Dickens lisait dans des entrepôts, des salles de réunion, des librairies, des bureaux, des halles, des hôtels et des pavillons de villes d'eau. Devant un pupitre élevé, devant un plus bas ensuite, pour permettre à ses auditeurs de mieux voir ses gestes, il les encourageait à s'efforcer de ressembler à un " petit groupe d'amis réunis pour entendre raconter une histoire." Le public réagissait comme Dickens le souhaitait ». ³¹³

Le pouvoir de « l'auteur en lecteur » est manifeste. Si des spectateurs ont lu le livre ensuite on peut supposer qu'ils l'auront fait avec le souvenir de l'histoire telle que racontée par Dickens qui lisait en se faisant conteur, « comme si les romans eux-mêmes parlaient par sa bouche ». Il a d'ailleurs continué à jouer au théâtre, épisodiquement, alors qu'il était un écrivain célèbre (il a mis en scène *Les joyeuses Commères de Windsor*, où il jouait le rôle du juge Shallow ; il a joué aussi dans des pièces de son ami Wilkie Collins). Cette habitude du jeu explique sans doute sa façon de lire : il s'amusait avec son public. Après les « lectures publiques charitables » de ses contes de Noël, devant un public d'ouvriers par exemple, Dickens a organisé de véritables tournées où ses lectures, devenues payantes, obtenaient un grand succès. D'après le tableau chronologique établi par Pierre Leyris on voit que ces prestations se maintiennent tout au long de sa carrière et jusqu'à sa mort : il fait des lectures de « condensés de ses romans et de ses contes » - en 1858, à Londres, en province, en Ecosse et en Irlande -, « avec un remarquable génie de lecteur, et non sans succès et un profit considérable ». Après le succès de son roman *De Grandes Espérances*, Leyris note que ces lectures « deviennent une drogue pour Dickens en même temps qu'elles sont une source de gain rapide » : ainsi son

³¹³ *Ibid.*, Alberto Manguel, « L'auteur en lecteur », p. 302

voyage en Amérique, en 1867-1868 où il donne quatre-vingt lectures « triomphales » dans les grandes villes de la côte Est ; et malgré l'effort démesuré que cela lui demande il continue à son retour :

« Les lectures publiques, qui semblent à présent former la trame de sa vie, se poursuivent à Londres, puis en Irlande, puis dans l'Ouest de l'Angleterre, puis à Glasgow et Edimbourg : Dickens y inclut désormais la scène du meurtre de Nancy dans *Oliver Twist*, scène dans laquelle il atteint le comble de l'horreur et pour laquelle il a une prédilection particulière ». ³¹⁴

Il lisait ainsi, en public, par goût - goût du verbe, goût du jeu -, pour faire vivre ses personnages et, qui sait, pour revivre peut-être l'acte de leur création : pour se retrouver « en face » d'un écrivain nommé Dickens ? Il y a là quelque chose de tout à fait singulier par la persistance et l'ampleur de la tâche, comme si le lien qui unissait l'écrivain à son œuvre, aux créatures de ses romans ou contes, ne pouvait être relâché ; comme s'il ne pouvait les abandonner aux seuls lecteurs silencieux, mais régulièrement, les ressusciter lui-même. Plutôt qu'une interprétation, nous y voyons une reviviscence, un transport au plus près de ce qui fut écrit : le scripteur lit en se souvenant. Dickens a d'ailleurs créé des personnages de Lecteurs auxquels il prête quelque chose de son talent de comédien ; par exemple, et sur un mode caricatural, dans *De grandes espérances*, quand Wopsle, l'incorrigible chantre, toujours fier de faire entendre sa voix, lit au cabaret, sous le regard de Pip :

« Un groupe de villageois faisait cercle autour du feu des *Trois bateliers*, écoutant d'une oreille attentive monsieur Wopsle lire le journal à haute voix. J'étais de leur nombre. Un meurtre retentissant venait d'être commis et monsieur Wopsle baignait dans le sang jusqu'aux sourcils. Il se délectait aux horribles épithètes de la description et s'identifiait à chacun des témoins de l'enquête. Il gémissait faiblement : "C'en est fait de moi" comme la victime, il rugissait féroce : "Je vais te régler ton compte" comme le meurtrier. [...] Le coroner, entre les mains de monsieur Wopsle, devint Timon d'Athènes ; l'appariteur, Coriolan. Il s'amusait énormément et nous étions tous enchantés. Nous en vînmes ainsi confortablement au verdict d'homicide volontaire. » ³¹⁵

Mais la scène change du tout au tout lorsque la voix d'un étranger, « une expression de mépris sur le visage », vient à s'élever dans la salle pour critiquer la prestation de Wopsle et saper ainsi le contentement du public. Avec « un air d'autorité incontestable » cet inconnu s'attache à démontrer que Wopsle, en omettant de lire un passage (où il était écrit que le

³¹⁴ Pierre Leyris, « Tableau chronologique de la vie de Dickens » in, Dickens, *Souvenirs intimes de David Copperfield, De grandes espérances*, traduction Pierre Leyris, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, page XL.

³¹⁵ *Ibid.*, pages 1105-1108.

prisonnier, sur les conseils de son avocat avait réservé sa défense), travestit la vérité, trompe ses auditeurs et commet un acte répréhensible en déclarant coupable un présumé innocent.³¹⁶ Et alors, au fur et à mesure qu'il développe son argumentaire et mène son interrogatoire auprès du pauvre Lecteur dépossédé de son succès, on assiste à un complet retournement de l'auditoire : « nous commençâmes tous à avoir une assez piètre opinion de lui » ; puis comme il est démontré qu'on ne leur avait pas tout lu, Wopsle devient « un homme plein de subterfuges », dont le « vrai caractère se dévoilait » ; et pour finir ils sont tous « fermement convaincus » que leur vedette « ferait mieux d'interrompre sa désastreuse carrière avant qu'il ne fût trop tard ». Devant un public d'habitues (dont la plupart sont illettrés), la scène oppose deux mondes : celui du jeu théâtral et de l'imagination (avec ses effets spectaculaires) et celui de la rhétorique, de l'habileté de l'avocat. Nous avons là une communauté soudée, impressionnable, habituée à réagir à l'unisson, et la démonstration des potentialités manipulatoires de la lecture à voix haute.

On relèvera d'abord que les effets dramatiques de Wopsle sont très proches de ce que Dickens lui-même pratiquait dans ses lectures publiques : c'est la réponse de l'acteur à l'appel du texte, le besoin irrépensible d'incarner les personnages, par la voix et par les gestes ; d'éprouver le pouvoir enivrant de susciter l'émotion ou le rire, de « tenir » son auditoire. Mais si le chanteur ne connaît bien que certaines ressources de *l'actio*, l'étranger, lui, déploie une habileté autrement redoutable : il procède à une véritable plaidoierie en usant de toutes les ressources de la rhétorique et sollicite davantage *l'ethos* que le *pathos*, mettant en avant son devoir d'*éclairer* les villageois. On relève aussi - et c'est tout le sel de la scène - que ce public se révèle aussi malléable, aussi influençable, face à l'argumentation de Jaggery qu'il l'a été à la lecture de Wopsle ; aussi captivé par le déploiement de l'art oratoire de l'avocat que par l'interprétation sur-dramatisée du Lecteur. En connaisseur de ces situations Dickens nous donne là, avec humour, une démonstration intéressante du pouvoir de celui qui maîtrise la langue, notamment lorsqu'il y a un déséquilibre total entre les deux parties : entre des écoutants confiants et le Lecteur ou l'orateur. Il y a dans cet épisode l'aveu, par l'écrivain, de sa propre part d'ombre jouissive, et d'une pratique manipulatoire. La «réception» sera ce qu'il en voudra, au moment qu'il voudra, dans la forme qu'il voudra. L'empathie est d'abord un pouvoir.

C'était au XIX^e siècle. Les romans paraissaient en feuilletons dans les journaux et faisaient l'objet de discussions dans les familles, ou entre collègues de travail. Le succès des lectures publiques de Dickens doit être replacé dans ce contexte : grâce à son talent d'acteur il

cherchait non seulement à faire la promotion de ses œuvres, mais à faire “circuler” son invention en racontant lui-même ses histoires (Pline le jeune lui aussi aimait lire ses œuvres devant un public, mais son auditoire, on l’a vu, n’avait rien de populaire).

En comparaison des habiletés dickensiennes la situation de Jean-Jacques Rousseau nous apparaît dramatique. Ses lectures des *Confessions* dans plusieurs grandes maisons obéissent à une urgence intime, parce que « réellement persécuté il ne peut plus se passer de ses persécuteurs ». Sa confession faite de vive voix, et à plusieurs reprises, est motivée par le désir de signifier et même de prouver « sa non-culpabilité foncière » : c’est un appel d’innocence ; « il lui est impossible d’accepter, d’assumer sa part d’ombre ».³¹⁷

A-t-il cependant, au cours de ses lectures à voix haute, sauvé ce qui pourrait être perdu dans la lecture purement grammatologique, et donc altérée, de la langue écrite ? A-t-il retrouvé la vivacité de la langue parlée, c’est-à-dire « la langue des passions », car « celui qui parle varie les acceptions par les tons, il les détermine comme il lui plaît » ?³¹⁸ On peut seulement supposer qu’à sa langue écrite il aura ajouté une variété d’« accens » propres à émouvoir et à convaincre. Mais sa lecture donnée chez le comte et la comtesse d’Egmont, où l’écrivain a lu les livres VII à XI, ne recueillit « qu’un morne silence » (ceux-là ne ressemblaient pas à un « petit groupe d’amis »). En revanche celle qu’il fit chez le poète Dorat « devant de jeunes littérateurs », a suscité émotion et enthousiasme comme le raconte Dorat dans une lettre à une amie :

« Je rentre chez moi, Madame, ivre de plaisir et d’admiration ; je comptois sur une séance de huit heures, elle en a duré quatorze ou quinze ; nous nous sommes assemblés à neuf heures du matin, et nous nous séparons à l’instant [...] Quel ouvrage ! comme il s’y peint et comme on aime à l’y reconnoître ! Il y avoue ses bonnes qualités avec un orgueil bien noble, et ses défauts avec une franchise plus noble encore. Il nous a arraché des larmes par le tableau pathétique de ses malheurs et de ses faiblesses... ».³¹⁹

Cette fois-ci Rousseau réussit pleinement à émouvoir et à rallier son auditoire. Et s’il obéit à une nécessité, à une pulsion, on peut penser que sa lecture fut aussi une jouissance. Le contraire de ce qui s’était passé précédemment, à la fin de sa première lecture, quand il ajouta une déclaration en forme d’ultime plaidoyer, qui commence par « j’ai dit la vérité », avant de conclure avec amertume : « J’achevai ainsi ma lecture et tout le monde se tut. Mad^e d’Egmont fut la seule qui me parut émue ; elle tressaillit visiblement ; mais elle se remit bien vite, et garda

³¹⁷ J.-J. Rousseau, *Les confessions*, « introduction » de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, in *Œuvres complètes Tome I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, p. XLIV.

³¹⁸ *Ibid.*, J.-J. Rousseau, « Essai sur l’origine des langues », in *Œuvres complètes Tome V*, page 388.

³¹⁹ *Ibid.* *Les confessions*, « Notes et Variantes Livre XII », page 1612.

le silence ainsi que toute la compagnie. Tel fut le fruit que je tirai de cette lecture et de ma déclaration. »³²⁰

Avec des intentions et des moyens différents, voire opposés, ces deux écrivains ont tenu leurs auditoires en leur pouvoir. Dickens use de son talent pour ravir le public aux deux sens du terme : le sentir frémir aux charmes de ses récits, et jouir ainsi de sa totale adhésion. Mais avec Rousseau l'attention du public est requise non plus par un conteur d'histoires mais par la confession d'un homme qui entend se présenter à lui, « dans toute la vérité de la nature », « ce livre à la main », comme devant ses juges. Ceci avec l'espoir de recueillir reconnaissance et sympathie, à défaut d'empathie. Mais ce faisant Rousseau soumet ses auditeurs à une expérience plus que singulière : on retient qu'elle a été reçue dans une sorte de stupéfaction, mais aussi de fascination. Elle a constitué soit une épreuve appelant une réprobation silencieuse (réaction de censeur) soit au contraire un moment inoubliable de réception, d'ouverture à l'autre (réaction de lecteur) ; avant, pour beaucoup, de se réfugier pudiquement dans le silence. Peut-être, on peut le penser, fallait-il passer d'abord par ce moment de sidération, voire être choqué, avant de pouvoir embrasser sa cause et donner l'accolade à un tel homme.

II - 2 - 2 - Une lecture et un entretien-lecture donnés en public par deux écrivains contemporains.

Revenons au temps présent avec des lectures à voix haute récentes, données dans des lieux et des circonstances très différents. La première, par Gérard Macé, a eu lieu au Moulin de Piis en Gironde, au mois de juillet 2012, quand l'éditeur Georges Monti, *Le temps qu'il fait*, a convié « les lecteurs, les acteurs du livre et plus généralement les amateurs à rencontrer ses auteurs ».³²¹ La seconde, faite par Marie NDiaye, avec le « grand entretien » qui l'a précédée, s'est tenue dans la grande salle du Tnba à Bordeaux, en avril 2013.

Gérard Macé a été l'un des auteurs du *Temps qu'il fait* qui se sont succédé au cours d'une journée de lecture, lisant à tour de rôle, d'abord une œuvre de l'un de leurs confrères absents ensuite une des leurs.³²² C'était une initiative plutôt inhabituelle pour moi (évoquant

³²⁰ *Ibid*, page 656.

³²¹ L'annonce a paru dans le journal *Sud-Ouest* du 12/7/2012. Le Moulin de Piis est un moulin fortifié, sis à Bassanne et animé par l'association « Les amis du Moulin de Piis » (il accueille des pèlerins et des manifestations culturelles).

³²² Les lectures ont eu lieu le 14 juillet. Y ont participé : Gérard Macé, François Boddart, Michel Arbatz, Denis Montebello, Gérard Mordillat, Pascal Commère, François Lallier, Gilles Ortlieb, Jean-Yves Laurichesse (Jean-Loup Trassard n'est pas venu).

les pratiques des « Amis de la maison des livres » quand les familiers se lisaient les uns les autres), et séduisante par le choix du lieu et le programme qui annonçait des « Lectures et Débats » par des auteurs. L'entretien-lecture de Marie NDiaye s'inscrit dans un cadre plus largement ouvert au public - une manifestation annuelle, « l'Escale du livre » à Bordeaux -, à l'occasion de la sortie de son roman *Ladivine*. Il appartient donc au rituel promotionnel désormais incontournable pour les écrivains. Comme tel il retient notre attention. En règle générale la prestation commence par l'entretien - l'auteur parle de son livre, répond aux questions de l'interviewer, puis aux questions de quelques spectateurs -, et se poursuit par la lecture d'extraits du livre, souvent suivie d'une séance de signatures. L'auteur est donc doublement présent : par son discours (sur son texte et son œuvre en général) et par sa lecture. Le « grand entretien » de Marie NDiaye se distingue tout particulièrement par les dimensions formelles qu'autorise la scène d'un grand théâtre.

Dans les deux cas le *livre* est à l'honneur : pour le défendre et lui rendre hommage (Le temps qu'il fait) ou le défendre et le promouvoir (le roman de NDiaye à l'Escale du livre). Dans les deux cas ce sont les auteurs eux-mêmes qui se trouvent au premier plan, en charge en quelque sorte de la « célébration ».

Une lecture dans un moulin : La fausse parole, par Gérard Macé.

L'histoire se déroule dans deux endroits et en deux temps, elle commence avec Gérard Macé, au Moulin de Piis, et se poursuit chez moi : nous avons lu le même livre.

« Les lectures ont lieu dans le Moulin même, donc dans un espace relativement exigu, et commencent alors que des retardataires continuent d'entrer et qu'il n'y a pas assez de sièges prévus. Je suis assise au milieu d'autres assistants dans un petit espace orienté face à la porte d'entrée, je vois donc ceux qui arrivent et attendent qu'on installe des bancs d'appoint sur le côté. Gérard Macé nous fait face et tourne le dos à la porte d'entrée ; il ouvre la séance de lectures du matin, ignorant le remue-ménage qui s'effectue derrière lui. Il est assis à une petite table qu'il a demandée, livre posé devant lui, et se tient avec sérieux et concentration, face à nous.

Il introduit brièvement sa lecture, *La fausse parole* d'Armand Robin, et rappelle que Robin est aussi l'auteur du livre *Le temps qu'il fait* qui a donné son nom à la maison d'édition. Il explique les raisons de son choix. Je retiens que Robin (auteur que je ne connais pas) s'est consacré à l'écoute des radios en langues étrangères, que c'était de sa

part un acte politique ; que son livre traite de cette expérience : ce que ça représente de vivre ainsi, d'écouter toutes sortes de voix pendant la nuit, d'écouter des langues étrangères... Ma curiosité est éveillée. D'autant que je perçois l'importance que Gérard Macé accorde à la lecture de ce texte. Et je suis très vite impressionnée par sa diction - en soi une présence -, qui retient l'attention, requise en quelque sorte par les coups d'œil qu'il nous jette de temps à autre par-dessus son livre.

Deux jours plus tard j'ai lu *La fausse parole*.³²³ D'abord surprise par le ton très polémique du début, et par ce qu'il faut bien nommer « l'enflure du style », je tente de retrouver, ici et là dans ce récit d'une expérience à la fois intime et épuisante, quelques bribes de la lecture de Gérard Macé. Et je m'aperçois que son contenu même, les extraits lus, se sont effilochés, quasiment effacés de ma mémoire sous la poussée des textes qui ont suivi tout au long de la journée. J'ai donc lu le livre d'Armand Robin, et j'ai été déçue. Comme si la lecture de Gérard Macé m'avait fait des promesses qui n'ont pas été tenues. Peut-être sa conviction et son attitude y ont-elles contribué ? Je l'ai bien observé, je l'ai regardé lire avec sérieux, face à moi, assis derrière la petite table, tel qu'il s'offrait à moi. Ai-je été confrontée à l'écran que fait parfois le Lecteur lui-même, et à son insu, à sa lecture ? Ai-je davantage vu qu'entendu ? J'avais retenu la promesse d'un récit exceptionnel dans sa dimension d'écoute et d'engagement, et c'est bien ce que j'ai cherché dans *La fausse parole*.

Peu de temps après, j'ai à nouveau repris le livre de Robin, voulant vérifier quelque chose dans l'introduction. Et là, je découvre autre chose en feuilletant le livre. Je tombe, pour ainsi dire par hasard, sur le texte de Françoise Morvan, « Travail d'écoute », placé à la fin des annexes. J'y apprend dans quel contexte et avec quel statut l'écrivain a effectué son travail d'écouteur de langues étrangères, présenté comme « un métier en chambre ». À savoir que pendant la seconde guerre mondiale Robin travaillait pour le régime de Vichy auquel il fournissait des bulletins d'écoute et des synthèses « il a donc dépendu de Laval, et à partir de 1944 du sinistre Henriot, secrétaire d'Etat à l'Information imposé par les SS. »³²⁴

³²³ Armand Robin, *La fausse parole*, Le temps qu'il fait, Cognac, 2002.

³²⁴ Françoise Morvan, « Pourquoi Robin », Remue.net, le 25/3/2011. Françoise Morvan est l'auteur d'une thèse d'état, *Armand Robin : bilan d'une recherche*, Université de Lille III, 3 tomes, 1990.

Françoise Morvan, spécialiste de l'œuvre du poète Armand Robin, retrace son comportement pendant et après la Libération pour se forger une légende, laquelle a eu la vie tenace, reprise par ses éditeurs et entretenue (en particulier par les nationalistes bretons). Le poète a appris la langue russe par conviction idéologique, puis s'est rendu en URSS où il a partagé la vie des travailleurs et a été témoin de la tromperie qu'on faisait au peuple. La légende se construit à son retour en France : il aurait fait le choix d'exercer le nouveau métier qu'il décrit dans son livre, « bien que mainte circonstance ait paru agir, seuls des mouvements intérieurs m'ont mené peu à peu à vivre courbé sous les émissions de radios en langues dites étrangères ».³²⁵ Morvan nous éclaire sur ce qui a été présenté dans les précédentes éditions comme « l'invention du curieux métier en chambre entre 1936 et 1939 ».³²⁶ Elle ironise :

« La croyance en l'invention d'un métier unique au monde, épuisant, mais subi comme on subit une vocation, avait le double avantage d'accréditer la thèse du poète prophète et martyr, victime de son "prodigieux don des langues" et de dissimuler le travail de Robin pour le ministère de l'Information à partir de 1941. Il ne restait plus qu'à souligner les liens avec la Résistance, évoquer l'arrestation par la Gestapo comme étape du martyre précédant son inscription sur la liste noire du Comité national des écrivains, et le tour était joué. »³²⁷

En relisant plus attentivement *La fausse parole* on repère bien des allusions obscures à une contrainte, sous la forme passive et les pronoms indéfinis (« on », « ils »). Mais ces habiletés, noyées dans le souffle d'une prose qui recouvre si astucieusement, et avec virtuosité, la réalité de sa situation, retiennent difficilement l'attention du lecteur non averti. Par exemple les bulletins d'écoute transmis au ministère deviennent sous la plume de Robin des « vase(s) plein(s) de lait dont il faut que rien ne tombe ». Et Françoise Morvan de défendre son travail de recherche : « collaborateur, oui, homme de lettres, oui, et j'ai été trompée, et je ne vois pas pourquoi je ferais valoir un poète faux sous prétexte de convaincre et séduire »³²⁸

Pourquoi ai-je été aussi affectée sur le moment par cette découverte ? D'abord en raison de l'énormité d'une omission. Car l'expérience d'écouteur relatée dans *La fausse parole* ne traite que d'écoutes soviétiques alors que Robin écoutait aussi les radios allemandes ; dans son livre, publié en 1953, il ne parle que de la propagande soviétique et occulte celle des Nazis. À aucun moment il ne mentionne ce qu'il devait entendre sur les radios allemandes et ne cite le

³²⁵ Ibid., *La fausse parole*, pages 31.

³²⁶ Ibid., Françoise Morvan, « Travail d'écoute » p. 130.

³²⁷ Ibid. « Travail d'écoute », p. 130

³²⁸ Ibid. Françoise Morvan, « Pourquoi Robin »

nom d'Hitler.³²⁹ Et ma gêne persiste, quand sa dénonciation de la propagande russe, la fausse parole donc, devient sous sa plume, « le seul fait » de la seconde guerre mondiale.³³⁰ Ensuite parce que cette lecture plus attentive m'a reconduite à celle de Gérard Macé. Robin a eu une écoute sélective. Macé a fait une lecture sélective. Et ce faisant, il a installé une ambiguïté (en parlant d'« acte politique » pour qualifier le travail de Robin il voulait probablement louer son courage à dénoncer le régime soviétique au moment où tant d'intellectuels et d'écrivains français y voyaient un paradis prolétarien). Mais je dois tout autant me poser la question de ma propre écoute, et de ma première lecture : n'ai-je pas eu, moi aussi, une écoute sélective en accueillant naïvement la légende du poète courageux et prophète, la figure du héros ? En n'entendant pas alors dans le texte ce qui me trouble aujourd'hui ?³³¹

Je reconnais toutefois que c'est moins la découverte de la situation particulière de Robin lui-même (avec ses masques et dissimulations pathétiques) qui me trouble, et me retient, que le sentiment d'avoir été dupée : non seulement par les propos et la lecture de Gérard Macé, mais aussi, et tout autant, par des choix éditoriaux. La composition de *La fausse parole* - réédité en 2002 par Le temps qu'il fait, donc après la publication des travaux de Morvan - ne nous facilite pas vraiment la tâche (ou bien nous la facilite un peu trop) : entre la quatrième de couverture, l'« Avertissement » en tête d'ouvrage, et le renvoi du texte de Morvan à la fin des annexes, un lecteur confiant se laisse guider. Il peut donc, tout comme je l'ai fait après avoir lu l'introduction et rapidement *La fausse parole*, y cherchant les traces introuvables de la lecture de Gérard Macé, négliger la synthèse de Morvan « travail d'écoute », le texte qui précisément fait la lumière sur Robin. On me dira avec raison que c'est au lecteur d'être attentif et que c'est de sa responsabilité s'il ne fait pas une lecture sérieuse en consultant les annexes : la maison d'édition a fait son travail, on ne peut rien lui reprocher. Mais je vois bien en regardant la composition du livre qu'une stratégie éditoriale ménage la figure de l'auteur.

³²⁹ Dans les notes de Morvan, dans *La fausse parole*, on trouve une citation d'Hitler sur la propagande qui « nous donnera la possibilité de conquérir le monde » (p. 148) ; et des propos d'Albert Speer à son procès « La dictature de Hitler, déclara-t-il, diffère sur un point fondamental de toutes celles qui l'ont précédée dans l'histoire. [...] Au moyen de dispositifs mécaniques comme la radio et le haut-parleur, 80 millions d'êtres humains ont été privés de la liberté de penser. De ce fait il a été possible de les soumettre à la volonté d'un seul... » (P. 149), cité par Huxley dans *Retour au Meilleur des mondes*.

³³⁰ *Ibid*, p. 41

³³¹ Françoise Morvan a cru longtemps, elle aussi, à ce mythe (entretenu par Henri Thomas et Alain Bourdon - président de la Société des amis d'Armand Robin et dépositaire de ses manuscrits) jusqu'à ce qu'elle puisse accéder aux manuscrits restitués à Gallimard quelques vingt cinq ans après la mort de l'écrivain. Elle se reproche sa naïveté.

Grâce à cette mésaventure j'ai donc pris conscience, comme jamais auparavant, de ce que les lectures publiques peuvent entraîner, ou favoriser, comme dépendance et abandon d'esprit critique chez les écoutants. Si je n'avais pas lu le livre, et relu avec attention, si je n'avais pas à cette occasion scruté sa composition, découvert les annexes, et si je n'étais pas partie en recherche, je serais restée sur l'impression que m'avait laissée la lecture de Gérard Macé. C'est donc bien une expérience, un exemple du risque que nous prenons, librement, en assistant à des lectures publiques, en nous plaçant sous l'autorité du Lecteur, dans un état de passivité, de soumission - sans la responsabilité particulière de qui décide de prendre un livre et de l'ouvrir -, état qui se prolonge ensuite et produit ses effets avec telle lecture trop rapide, et donc mal faite. Nous aussi nous avons un « travail d'écoute », un devoir d'écoute.

Un entretien-lecture dans un théâtre : Ladivine de Marie NDiaye

Comme précédemment j'ai d'abord écouté lire des extraits d'un livre avant de le lire moi-même. L'entrée par l'écoute n'était d'ailleurs pas délibérée (l'ordre s'est imposé ainsi) mais présente beaucoup d'intérêt, tout comme la situation inverse d'ailleurs. Les auditeurs-spectateurs de NDiaye ont assisté à son « grand entretien » avant d'entendre sa lecture de *Ladivine* (alors que Gérard Macé a fait une rapide introduction d'un livre dont il n'était pas l'auteur, ne disposant ni de la durée ni de l'exclusivité octroyées à sa consœur).

« Beaucoup de gens attendaient quand NDiaye est entrée, silhouette élancée traversant tranquillement le plateau pour aller s'asseoir sur un canapé en cuir blanc, placé frontalement, sur le devant.³³² Un journaliste, assis sur le côté et un peu en retrait, conduit l'entretien. Les questions posées (celles dont je me souviens) portent sur le fantastique dans son œuvre, sur la famille et les lieux dans lesquels sont situés ses romans. C'est très impressionnant, elle n'élude jamais ; même si les suggestions ne correspondent pas à ce qu'elle défend dans sa littérature elle a une manière, douce et ferme à la fois, d'en parler. Je retiens tout particulièrement ses propos en réponse à une question sur les lieux où elle situe ses romans. Une partie de *Ladivine* se déroulant à Berlin, elle dit avec simplicité qu'elle vit à Berlin depuis plusieurs années, et qu'elle ne sait pas, et ne veut pas, inventer des lieux ; que, au contraire, elle tient à situer ses romans dans des endroits qu'elle connaît bien, où elle a vécu. Par exemple le sud-ouest. Elle parle alors de ce qui l'a frappé en arrivant dans la région de Langon - La Réole (proche

³³² La grande salle du Tnba à Bordeaux, d'une capacité de 750 places, était au jugé, plus qu'à moitié pleine.

de l'endroit où j'habite) : les hangars à tabac en bois noir, les cultures de tabac et de maïs... disant que ces choses évoquent pour elle le sud des Etats-Unis et la littérature de Faulkner. Elle a une attitude ferme et courtoise pour « reprendre » quelqu'un dans la salle qui affirme que dans *Ladivine* la mère était abandonnée : elle lui répond que c'est dans l'ordre des choses que la fille quitte sa mère, qu'elle vive sa propre vie, une vie différente.

Puis Marie NDiaye donne lecture des premières pages de son roman. Elle lit sans changer de place, conservant la même posture que pendant l'entretien, nous faisant face, sans faire de gestes, et se tenant très droite. Elle prend son livre posé sur une table basse devant elle et le tient ouvert d'une seule main, celle qui tient aussi le micro, et tourne les pages de sa main droite (posture et geste bien assimilés). Elle lit bien, clairement et simplement, d'une voix douce, agréable à entendre. Bien que donnée dans un théâtre sa diction n'est en rien « théâtralisée ». Au contraire, son immobilité même contribue puissamment à donner à cette prestation un cachet exceptionnel et à souligner l'originalité de sa stature d'écrivain.

Tout est remarquablement enchaîné. Tout semble parfaitement maîtrisé. Je garde une impression d'extrême réserve et de distance, et de professionnalisme. NDiaye s'adresse au public sans chercher à séduire, ni à établir une complicité. La personnalité qui s'expose sur la scène du théâtre ne se livre pas, elle est secrète et fière, et pour cette raison même, attirante. Quelque chose de particulièrement émouvant dans son attitude capte mon attention : dans son immobilité elle a un seul geste, un geste machinal et répétitif, sans doute familier, celui de presser la main droite le long de sa cuisse dans un mouvement de va et vient continu, tel une caresse. Sans arrêt, s'interrompant seulement pour tourner les pages, et reprenant aussitôt. Comme si en accomplissant ce rituel intimidant, exposée aux regards du public dans un aussi vaste espace, elle éprouvait le besoin irrésistible de garder le contact avec son corps. »

En lisant *Ladivine* plusieurs mois après il m'est arrivé de me remémorer ce grand moment, et de revoir NDiaye assise sur le canapé ; car je retrouve dans son écriture même, dans sa manière de construire et de faire avancer son récit (par ellipses, ruptures, déplacements, métamorphoses, irruption soudaine de l'irrationnel etc.), quelque chose de la distance, et du mystère, qu'elle avait créés au cours de l'entretien. Son image un peu floue et bienveillante surgit de temps à autre à mes côtés, ou plutôt de l'autre côté, là où l'œil du lecteur glisse sur les

bords de la page et se perd dans les lointains. Pas une présence pesante, plutôt encourageante. Un encouragement imaginaire adressé à la lectrice pour qu'elle domine ses résistances face à l'étrangeté radicale dans laquelle se meuvent ses personnages, et pas seulement ceux de *Ladivine*. Car l'œuvre de NDiaye est véritablement « questionnante et dérangeante » écrit Dominique Rabaté, elle « exige de nous cette plongée dans le chaos de consciences qui cherchent à surnager dans le flot des affects violents qui s'emparent d'elles. Mais la narration qui en rend compte reste en retrait, ménageant le jeu entre immersion complète et distanciation ironique ou critique ». ³³³ C'est précisément grâce à cette distance qu'instaure l'écriture que j'ai fait ma traversée des périls d'une lecture et donc, trouvé ma récompense.

II - 2 - 3 - Du rapport au *Lector* au rapport à l'objet livre.

Ma réception de la lecture de Gérard Macé et celle de l'entretien-lecture de Marie NDiaye doivent être examinées avec le recul et l'attention qu'on accorde à une étude de cas. D'abord au regard des lieux et des circonstances dans lesquels chaque moment s'est inscrit, ce qui leur donne une coloration - une distinction dans notre mémoire d'auditeur-spectateur -, et une signification particulière.

La rencontre entre NDiaye et le public est plus qu'emblématique des prestations qui sont demandées aujourd'hui aux auteurs ; avec sa perfection sobre et formelle, et l'importance de l'auditoire admiratif lui faisant face, son « grand entretien » en illustre plutôt le *summum*. La mise en scène, sur le plateau d'un grand théâtre brillamment éclairé, de la rencontre d'une romancière avec son public - une prise de risque, certes, mais bien contrôlée -, ne fait-il pas immédiatement penser à une représentation ? Une représentation de l'auteur sur scène où la performance entretien-lecture viserait avant tout à réfléchir son prestige et à démontrer son autorité ? Mais on peut aussi bien se demander si, à l'opposé de toute mise en scène, l'entretien apparemment décontracté et convivial d'un auteur se produisant devant un public plus restreint - et dans un cadre moins spectaculaire -, serait nécessairement moins impressionnant, voire moins autoritaire.

L'architecture du Moulin de Piis ne se prêtait pas non plus, a priori, à l'organisation de lectures publiques. Pas en raison de son isolement qui donnait au contraire un parfum de mystère au rendez-vous, mais à cause de l'exiguïté et de la conformation du lieu. C'est pourquoi

³³³ Dominique Rabaté, *Marie NDiaye. Livre-CD*, Paris, Textuel, 2008, page 64.

c'était un peu improvisé, chaque écrivain se plaçant où il pouvait, et comme il le sentait pour lire : qui, assis sur une marche ; qui, debout ; qui, accoté à une petite table (celle derrière laquelle Gérard Macé s'est assis). Mais ce n'était pas pour autant hospitalier. En fait cette journée prenait place dans un contexte plutôt difficile (je l'ai découvert plus tard) : les auteurs du Temps qu'il fait étaient réunis autour de Georges Monti en solidarité avec leur éditeur contraint de réduire considérablement son activité.³³⁴ Leurs lectures étaient donc une façon de témoigner de l'aventure remarquable de cette petite maison d'édition. Dans de telles circonstances on peut comprendre que Gérard Macé, sans doute de concert avec Monti, ait voulu rendre un hommage symbolique à la maison d'édition, et à son éditeur-imprimeur, en lisant, dès l'ouverture, des extraits du premier livre qu'il a édité, *La fausse parole* : « l'emblème de la Maison » pour Monti. Des souvenirs, des occasions et des choix historiques (la rencontre de l'éditeur avec le « poète libertaire » Armand Robin, et peut-être des affinités politiques) ont-ils été évoqués, et convoqués, pour se superposer à une actualité plus sombre ?³³⁵ Actualité expliquant peut-être le malaise, perceptible par moments, qui a pesé sur cette journée : une certaine désorganisation associée à une bonne volonté ; une impression de flottement, de fatigue, et de tristesse (Gérard Macé déambulant autour du Moulin pendant le spectacle en soirée, d'autres auteurs réfugiés dans leur voiture).

Pour autant, et bien que ma réception de la lecture de Macé ait été formée dans ce contexte, elle doit être replacée dans un double rapport de pouvoir. Car le pieux exercice d'admiration, et d'aveuglement, auquel il s'est adonné, est-il particulier à une lecture publique ? Et un livre tendancieusement édité est-il moins autoritaire que la voix, et que le visage, et que le corps de la lecture publique ? Examinons de plus près ces deux situations de réception : le rapport qui s'établit entre le Lecteur et l'auditeur-spectateur au cours de la lecture publique ; puis le rapport du lecteur solitaire au livre objet.

Le rapport auteur-Lecteur / auditeur-spectateur : un rapport déséquilibré.

Premier constat à propos de l'expérience commencée avec la lecture de Gérard Macé : l'auditrice (elle-même lectrice) a conscience, mais après coup, de s'être laissée influencer par

³³⁴ « Le temps qu'il fait » a déménagé à Bazas en Gironde. Georges Monti n'a plus de salariés mais continue, seul, une activité réduite d'éditeur (mais plus d'imprimeur), et enseigne à l'IUT des métiers du livre à Bordeaux.

³³⁵ Dans un entretien au *Matricule des anges* Georges Monti dit que « *La fausse parole* fut l'un de [ses] premiers chocs littéraires » et que « sa portée littéraire est immense » (n°5, décembre-janvier 1993-1994).

le prestige et l'autorité du Lecteur : en s'abandonnant avec confiance à la voix d'un écrivain qu'elle admire, à qui elle accorde d'emblée une autorité de jugement.

Transportons-nous mentalement au Moulin de Piis pour nous retrouver face à Gérard Macé. Comment décrire la situation ? De l'autre côté de la table, en nous signifiant de l'« écouter », il nous dit sans doute de fermer la bouche. Car si nous lui accordons volontiers, et spontanément, le silence et toute l'attention qu'il requiert, et dont il a besoin, il ne manifeste, lui, aucune curiosité de notre réception (sans doute notre attitude respectueuse lui convient-elle). C'est une situation où s'exprime un pouvoir, auquel nous nous soumettons mais qui nous assigne une place : celle de personnes mutiques, essentiellement écouteuses.³³⁶ N'ayant pas le livre sous les yeux, nous sommes privées de lecture. Un autre lit à notre place. Et son dit a force de loi : il requiert et emporte l'acquiescement. En outre, l'impact de la diction de cet *autre* aura sans doute été d'autant plus fort qu'il lisait justement le récit d'une expérience extraordinaire d'écoute ; et que, au cours de sa présentation il avait bien souligné ce qui faisait la singularité de Robin, c'est-à-dire l'exercice du « métier » d'écouteur. N'avons-nous pas entendu la leçon ? Celui qui écoute est celui qui obéit (Robin n'insiste-t-il pas sur la passivité, l'enchaînement, l'irresponsabilité de l'écouter ?) Avoir vu auparavant le Lecteur demander et obtenir une table, s'y installer, y a sans doute contribué : c'est un geste de professionnel que nous avons approuvé. Notre écoute - tout le crédit que nous lui avons accordé - a donc obéi à une règle du jeu parfaitement intériorisée. Nous avons pris la place et l'attitude qui nous étaient assignées. Un rapport d'autorité s'est instauré, reposant sur le prestige de celui qui prend la parole, de celui qui lit à voix haute, et qui en lisant fait des choix, des coupures, établit des liens, isole des morceaux de texte : non seulement il est le seul à tenir le livre mais il a aussi le pouvoir de sélection sur le texte.

Du côté de Marie NDiaye les pouvoirs de l'auteur s'affirment autrement. À la petite table en bois de Gérard Macé vient se substituer le salon reconstitué - canapé de cuir blanc, table basse en verre. Mais un tel décor ne signale pas pour autant l'intimité. Ce n'est d'ailleurs pas le but recherché. Au contraire, l'isolement de l'auteur et son exposition sur le plateau créent *de facto* une distance (le vide creusé entre la scène surélevée et l'espace où se tient le public) ; distance que vient aussitôt conforter l'autorité de sa présence et de son *dit*. Aussi le « grand entretien » de NDiaye, suivi de sa lecture, me fait-il penser à certains caractères de la « fonction auteur » esquissée par Michel Foucault dans sa conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? », y

³³⁶ Les « débats avec les auteurs », annoncés, n'ont pas eu lieu. Personne d'ailleurs ne les a réclamés.

donnant les grandes lignes d'un « essai d'analyse » sur la notion d'auteur, sur le « rapport du texte à l'auteur ». ³³⁷ Ce qu'il dit du nom d'auteur (un nom propre pas comme les autres) et de la « fonction auteur » intéresse ici. L'auteur d'un texte littéraire est bien reconnaissable à « un certain foyer d'expression » qui se manifeste sous différentes formes « dans des œuvres, dans des brouillons, dans des lettres, dans des fragments, etc. » ; mais pas seulement :

« Le texte porte toujours en lui-même un certain nombre de signes qui renvoient à l'auteur. Ces signes sont bien connus des grammairiens : ce sont les pronoms personnels, les adverbes de temps et de lieu, la conjugaison des verbes. [...] On sait bien que dans un roman qui se présente comme le récit d'un narrateur, le pronom de première personne, le présent de l'indicatif, les signes de la localisation ne renvoient jamais exactement à l'écrivain, ni au moment où il écrit ni au geste même de l'écriture ; mais à un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours même de l'œuvre. Il serait tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté de ce locuteur fictif ; la fonction auteur s'effectue dans la scission même - dans ce partage et cette distance ». [...] En fait, tous les discours qui sont pourvus de la fonction-auteur comportent cette pluralité d'ego ». ³³⁸

L'œuvre très singulière de Marie NDiaye est riche en effet de signes qui renvoient à son « nom d'auteur », à « une certaine unité d'écriture », à un « foyer d'expression » qui lui est tout à fait personnel, dans lequel prennent place, entre autres formes, des entretiens et des lectures publiques. En donnant vie (devant les nombreux auditeurs-spectateurs spécialement rassemblés pour elle) à d'autres modes d'exister de ses « discours » - ses *dits* aux côtés de ses *écrits* -, NDiaye élargit le spectre, déjà très large, de sa fonction auteur, confirmant, accentuant ainsi sa notoriété : son « nom d'auteur ». Et ce faisant, elle imprime son style propre et donne du caractère, et du mystère, à un genre de prestation banalisée. D'une manière ou d'une autre, elle a *composé* son apparition. Tandis que je l'évoque, telle qu'elle m'est apparue sur le grand plateau de la salle Vitez, NDiaye figure remarquablement la « fonction-auteur » dans sa pluralité d'ego. Qui s'adressait à nous ? Qui parlait ? Qui répondait aux questions ? Qui lisait ? La créatrice *et* l'interprète de *Ladivine* ? La femme puissante, hiératique dans sa fonction-auteur, assumant son nom d'auteur ? La femme énigmatique et fragile ? Celle qui soulève un petit, très petit, coin du voile en se caressant machinalement la cuisse ? À toutes ces questions, à la question « qui parle ? » nous ne sommes pas tentés de répondre « qu'importe qui parle ? » - car il importe au contraire -, mais de reconnaître et de désigner une présence. ³³⁹ *Quelqu'un*, quelqu'une, était bien là, devant nous, solitaire, patiente et courtoise, sachant très bien établir

³³⁷ Michel Foucault, *Dits et écrits I, 1954-1975*, « *Qu'est-ce qu'un auteur ?* » (conférence faite à la Société française de philosophie, le 22 février 1969), Paris, Gallimard « Quarto », 2001, page 817.

Le débat qui a suivi réunissait entre autres, Jean Wahl, Jean d'Ormesson, Lucien Godman, Jacques Lacan (pages 840-849).

³³⁸ *Ibid.*, pages 830-831

³³⁹ Foucault commence sa conférence par « Qu'importe qui parle ? », qu'il emprunte à Beckett.

la bonne distance (qui est peut-être la politesse des grands esprits) : l'auteur nommée Marie NDiaye, dans toute sa pluralité d'ego préservée.

Les entretiens-lectures donnés par les auteurs, avec leurs variantes, leurs innovations, leur style propre, ouvrent au public d'autres voies d'accès, souvent plaisantes, à la parole et aux textes des écrivains. Mais ces « rencontres » ne sont pas dénuées de risques pour des lecteurs. Le prestige de l'auteur n'est-il pas décuplé en effet quand il prend la parole et fait lui-même la lecture à voix haute devant un public ? « Son » public ou un public potentiel de lecteurs amateurs ? Ses réponses aux questions qui lui sont posées, comme sa diction, ne leur indiquent-elles pas clairement comment il faut interpréter le texte, joignant ainsi la plus autorisée des « lectures » à sa propre écriture ? Cette situation si particulière n'est pas traitée dans *Pratiques de la lecture* où il est principalement question de lecture silencieuse, mais où les notions de pouvoir et de manipulation sont maintes fois abordées. Il est donc utile de nous y reporter, en particulier au débat entre Roger Chartier et Pierre Bourdieu intitulé « La lecture : une pratique culturelle ». Dès le début Bourdieu rappelle l'ancienne distinction entre l'auteur et le lecteur,

« Je crois qu'il est important que nous sachions que nous sommes tous des lecteurs, et qu'à ce titre, nous risquons d'engager sur la lecture des foules de présupposés positifs et normatifs. Et pour avancer un tout petit peu dans cette réflexion, je voudrais rappeler l'opposition médiévale qui me paraît très pertinente entre l'*auctor* et le *lector*. L'*auctor* est celui qui produit lui-même et dont la production est autorisée par l'*auctoritas*, celle de l'*auctor*, le fils de ses œuvres, célèbre par ses œuvres. Le *lector* est quelqu'un de très différent, c'est quelqu'un dont la production consiste à parler des œuvres des autres. Cette division, qui correspond à celle de l'écrivain et du critique, est fondamentale dans la division du travail intellectuel.»³⁴⁰

En parlant ici de lecteurs (« nous sommes tous des lecteurs ») Bourdieu désigne donc les professionnels de la littérature, les intellectuels, les critiques ; et il le fait pour pointer les risques qui découlent de cette position de *lectores* où se rencontrent et se manifestent « des usages sociaux de la lecture, du rapport à l'écrit, des écrits sur les pratiques, tout un ensemble de présupposés inhérents à la position de *lector* ». ³⁴¹ Or Gérard Macé n'est pas seulement écrivain, essayiste, traducteur, il a été aussi professeur de lettres, ce qui en fait un *lector* tout comme un *auctor*. Bourdieu ajoute d'ailleurs une précision intéressante sur la manière de lire des *lectores*,

« Je pense par exemple à la lecture qu'on peut appeler structurale, la lecture interne qui considère un texte en lui-même et pour lui-même, le constitue comme autosuffisant, et cherche en lui-même sa vérité en faisant abstraction de tout ce qui est autour [...] Cette manière de lire un texte sans se référer à rien

³⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Ibid.*, *Pratiques de la lecture*, p. 278.

³⁴¹ *Ibid.* page 278

d'autre qu'à lui-même, nous y sommes tellement habitués que nous l'universalisons inconsciemment, alors que c'est une invention relativement récente. »³⁴²

Comment donc parler de la lecture, c'est-à-dire de la lecture des autres ? Et comment s'adresser aux autres lecteurs (« des lecteurs ordinaires ») sans projeter nos *habitus* de lecteurs ?³⁴³ Il est notable que Gérard Macé, dans la position du *lector* au sens bourdieusien - celui qui s'occupe du texte et non pas du contexte, et c'est son « risque » à lui - choisit de s'asseoir derrière une table pour introduire un livre et en faire la lecture à voix haute devant un public. On comprend que cette posture lui est familière - elle est celle de l'écrivain et du professeur -, il a l'habitude de poser un écrit sur la table pour s'adresser à un public, d'étendre les bras sur le plateau, et de s'y appuyer. Cela ne nous étonne pas : nous y sommes bien accoutumés. Mais cette familiarité n'exclut pas qu'il y ait risque de notre côté : le risque que nous prenons en nous plaçant dans la position du simple écouteur. La table - qui sépare le *lector* de son auditoire - installe un rapport qui implique en retour une certaine conformité dans la posture physique d'écoute. L'objet table, en tant qu'attribut de l'autorité (substitut de l'estrade ou de la chaire), nous signale l'injonction d'écouter.³⁴⁴

La table placée devant NDiaye - basse et en verre : transparente - a une fonction également symbolique même si elle est ambiguë. Elle participe en effet d'un espace scénique qui voudrait donner l'illusion d'un lieu privé dans lequel on peut se montrer à visage découvert, alors que la personne qui l'occupe momentanément ne cherche pas à l'habiter. Car le décor de théâtre (même minimal) qui s'offre à nos regards n'est pas l'écrin d'une pièce de théâtre : NDiaye, on l'a dit, n'occupe pas l'espace comme le ferait une comédienne (elle ne s'enfonce pas dans le canapé pour donner l'illusion de la décontraction). Elle est « son nom d'auteur », elle est l'*auctor*, fille de ses œuvres, célèbre par ses œuvres, dirons-nous pour paraphraser Bourdieu. Aux manettes de cette autre « moderne célébration », elle aussi, à sa façon, nous intime l'injonction d'écouter. L'assurance avec laquelle elle a développé ses propos, indiquait à tous ceux qui l'écoutaient, curieux ou avides de la recevoir, en même temps que ses intentions d'auteur, la bonne interprétation : elle était bien la garante du sens (l'*auctor*). C'est un exemple de l'influence auctoriale possible sur un public de futurs lecteurs, ceux qui auront peut-être acheté le livre le jour même et fait la queue pour obtenir une signature. Comme est également

³⁴² *Ibid.* page 280

³⁴³ Une section de *Pratiques de la lecture* a pour titre « Des lecteurs ordinaires ».

³⁴⁴ Il est surprenant de retrouver Gérard Macé dans ce rôle de *lector* car il est pour nous, et avant tout, cet écrivain qui écrit ses lectures et nous enchante quand il nous invite à les suivre, de rêveries en associations et en méditations (*Le manteau de Fortuné* ou *Le dernier des Égyptiens* par exemple).

possible son contraire, c'est-à-dire l'oubli total des propos de l'auteur une fois ces lecteurs bien installés dans le livre : c'est leur pouvoir à eux.

La situation créée par certaines manifestations littéraires contemporaines (entretiens, lectures publiques) nous renvoie en fait à des situations bien plus anciennes (déjà évoquées dans le prologue), à ce que Roland Barthes évoque dans un article où il distingue trois types d'écoute, et dans lequel il nous ramène à l'Ancien Régime : à l'écoute comme produit de l'histoire du christianisme.

« Ecouter est le verbe évangélique par excellence : c'est à l'écoute de la parole divine que se ramène la foi, car c'est par cette écoute que l'homme est relié à Dieu : la Réforme (par Luther) s'est faite en grande partie au nom de l'écoute : le temple protestant est exclusivement un lieu d'écoute, et la contre-réforme elle-même, pour ne pas être en reste, a placé la chaire de l'orateur au centre de l'église (dans les édifices jésuites) et a fait des fidèles des « écouteurs » (d'un discours qui ressuscite lui-même l'ancienne rhétorique comme art de “forcer” l'écoute).»³⁴⁵

La grande littérature nous offre maints exemples du déploiement de cet art, en particulier dans le genre d'écrits faits pour être prononcés à voix haute, du haut de la chaire, comme l'étaient les sermons des grands prédicateurs catholiques du 17^e siècle (Bossuet, Bourdaloue, Fléchier, Fénelon) afin de soumettre les fidèles « écouteurs » à la loi divine. Plus tard, au cœur de l'Amérique protestante et puritaine, Herman Melville écrit « un livre *malin* » qui nous transporte dans un lieu d'écoute tout à fait singulier, mais où la chaire, là aussi, tient un rôle majeur.³⁴⁶ De sa hauteur en effet se fait entendre symboliquement, et explicitement, la toute puissance du religieux dans *Moby Dick* : mais de la bouche d'un modeste chapelain, et de là-haut seulement. La leçon des *Ecritures* y est rappelée, illustrée et commentée pour frapper les esprits des baleiniers qui partent affronter les plus grands périls. De là-haut l'injonction « écoutez ! » leur intime l'obéissance et les prépare à affronter la colère de Dieu, à affronter leur destin.

Le sermon prophétique du Père Mapple est précédé de la description de la Chapelle des Baleiniers (dont les murs sont tapissés de plaques funéraires) et surtout de la description de sa chaire, située au plus haut sous la nef. Elle présente de surcroît la particularité de n'être pas desservie par un escalier fixe mais par « une échelle de côté qui tombait verticalement (c'est-à-dire une échelle de cordage et à échelons plats) ». Ismahel - celui qui raconte l'histoire, l'unique

³⁴⁵ Roland Barthes, « Ecoute » in *Œuvres complètes, tome V*, p. 343-344,

³⁴⁶ Herman Melville, *Moby Dick*, traduction d'Armel Guerne, Le Sagittaire, Paris, 1954, page 54. Melville, dans une lettre à Hawthorne : « j'ai écrit un livre “ malin ” » (incipit à l'introduction de Guerne « Herman Melville ou l'art transversal »).

survivant qui se remémore - regarde le chapelain s'enlever promptement sur les échelons, puis remonter l'échelle pour se retrouver « inexpugnable dans son petit Québec ». Mais loin d'être une vulgaire mise en scène, ce geste d'isolement apparaît plutôt comme « le symbole concret de quelque chose d'invisible » matérialisant l'obligation d'établir une coupure avec le monde temporel. Car la chaire elle-même est semblable à la proue d'un navire : à son extrémité, « sur une pièce de bois en saillie, sculptée et tournée en manche de violon à l'imitation d'une guibre », repose la Sainte Bible :

« Quoi de plus significatif ? puisque la chaire, en effet, est toujours à l'extrême avant de cette terre et que tout le reste ne vient qu'à la suite. La chaire conduit le monde. C'est de là qu'on le voit, quand s'annonce l'orage de la prompte colère de Dieu, et c'est à cette proue qu'il reviendra de supporter le premier choc. [...] Oui, car le monde est un navire qui fait route, mais il n'accomplit pas la totale croisière ; et la chaire est sa proue. »³⁴⁷

Voilà une image saisissante de la toute puissance de Dieu, de la toute puissance de sa parole et de son Eglise sur terre ! Une image propre à éveiller la crainte et la soumission. Aussi le sermon qui suit immédiatement cet avertissement est-il prononcé par un chapelain qui « portait en lui certaines singularités cléricales qui lui venaient de l'aventureuse vie de mer qu'il avait menée ». Donc un Serviteur, un porte-parole capable d'empathie et capable d'impressionner durablement ses « écouteurs » par l'exemple qu'il donne lui-même de sa foi, corporellement, et par son langage imagé. Tout au long de son prêche en effet le père Mapple use malignement de la métaphore marine et puise à la source même de la Sainte Bible - exposée aux yeux de tous -, tandis qu'il raconte et commente la parabole de Jonas. À sa façon.

« Il commença la récitation de l'hymne ci-après, mais non sans changer sa manière pour les dernières strophes, où éclatèrent les carillons de l'exultation et de la joie ». Chantée en chœur c'est en effet une version plus lyrique, adaptée à son auditoire : « Gloire à mon Dieu ! Gloire au Seigneur mon Dieu / Tout de puissance et de miséricorde ! »³⁴⁸ Après ces louanges, le Père Mapple s'emploie avec ardeur et détermination, dans une langue à nulle autre pareille où abonde le vocabulaire marin, à délivrer à ses « camarades de bord », la leçon du livre de Jonas (Jonas qui était « l'oint du Seigneur, son prophète et pilote, c'est-à-dire le proclamateur de la vérité »). Il le fait la main posée sur la Bible, tournant les pages, lisant un verset - « *Or Dieu avait préparé un grand poisson pour engloutir Jonas ...* » -, et ce faisant il leur parle de

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Adaptation du « Cantique de Jonas » dans *La Bible*, inspiré des psaumes.

sa propre lecture.³⁴⁹ Il leur donne à entendre et à voir l'histoire avec réalisme, en laissant libre cours à son imagination, faisant les questions et les réponses, à la manière du conteur qui retient son auditoire et ne ménage pas ses effets. Il le fait en maintenant son cap avec fermeté, se tenant vent debout pour amener « les gars » exactement là où il veut. C'est-à-dire à entendre la leçon terrible qu'il faut obéir à Dieu quoi qu'il exige. Mais pas seulement, car « l'exemple de Jonas, camarades marins, je ne vous l'ai point donné pour que vous l'imitiez dans son péché ; je vous le donne et le mets sous vos yeux comme un modèle de repentir. Ne péchez point ; mais si vous péchez, tâchez alors de vous en repentir de même que Jonas.»³⁵⁰ Tel est le viatique spirituel, délivré avec fermeté et compassion, avec lequel les baleiniers s'embarquent à la rencontre de Moby Dick.

Car le Pilote Mapple, du haut de sa hune, a atteint son but : « les simples cœurs qui l'écoutaient ne pouvaient détacher de lui leurs regards, pris soudain d'une crainte qui leur était étrangère ».³⁵¹ Mais pour obtenir cette crainte salutaire il lui aura fallu mettre tout le poids de son autorité, et de son habileté, dans la balance. Ce prêche si peu orthodoxe par son langage n'en use pas moins d'une grande maîtrise de l'art de « forcer l'écoute ». Lui aussi (tel Bossuet) a le goût des périodes et il sait les faire retentir à bon escient aux oreilles des baleiniers transformés en « écouteurs-spectateurs ».³⁵² Une telle emprise de la parole est-elle possible encore aujourd'hui ? Difficilement nous répond Barthes. Il précise que dans notre monde l'écoute est moins intentionnelle : « il y a effritement de la Loi qui prescrit l'écoute droite, unique ».³⁵³

« Une écoute libre est essentiellement une écoute qui circule, qui permute, qui désagrège par sa mobilité, le réseau fixe des rôles de parole : il n'est pas possible d'imaginer une société libre, si l'on accepte à l'avance de préserver en elle les anciens lieux d'écoute : ceux du croyant, du disciple et du patient. »³⁵⁴

Barthes a raison de souligner l'importance de ces transformations - du moins pour ce qu'on pourrait appeler l'écoute séculière. Mais cette liberté nous fut donnée grâce à la lecture, grâce à l'autorisation de lire « pour soi » accordée tardivement. Grâce à l'accès direct aux textes. Et pour ce qui concerne l'écoute des textes littéraires il me semble cependant qu'il existe

³⁴⁹ *Ibid.*, page 56.

³⁵⁰ *Ibid.*, page 63

³⁵¹ *Ibid.*, page 64

³⁵² *Ibid.* À la période « Malheur à celui... ! Malheur à lui ... ! Malheur à lui ... ! » (répété huit fois), vient répondre « La haute joie ... Haute joie à celui... ! Haute joie à celui... ! » (répétée cinq fois, prolongée de « la haute béatitude »), pages 65 et 66.

³⁵³ *Ibid.*, Barthes, « Ecoute », *Tome V*, page 350

³⁵⁴ *Ibid.*, page 351

bien des situations, dans d'autres lieux que ceux qui viennent d'être cités, où ce pouvoir persiste et s'affirme aujourd'hui, mais de façon plus masquée, moins formalisée et sans doute plus sournoise. Comment la liberté du lecteur, la liberté critique difficilement conquise, compose-t-elle aujourd'hui avec les lectures données par des auteurs ? Alberto Manguel, nous l'avons vu, a tranché : ça rend paresseux, « même ceux qui ont une voix que nous jugeons juste, c'est la voix de l'autorité. Or c'est ma conviction que tout lecteur doit être un anarchiste et ne pas respecter l'autorité, soit-elle l'autorité de l'auteur lui-même ».³⁵⁵ Faut-il alors lui opposer, ou lui allier, « la liberté d'écoute » qui pour Barthes est « aussi nécessaire que la liberté de parole » ? Même si cette notion de liberté - de lire ou d'écouter - est rendue plus ou moins impertinente dans le monde dans lequel nous vivons, où une offre pléthorique, tyrannique, nous assiège en permanence, je postule cependant que l'auditeur-spectateur de la lecture publique a toujours, théoriquement, la possibilité de se retrouver face au texte lu. Comme je l'ai fait quand même après la lecture de Gérard Macé ; comme je l'ai fait avec le roman de Marie NDiaye.

Le rapport du lecteur commun à l'objet livre

Si ma lecture de *Ladivine* a bien été guidée par NDiaye, au sens où j'ai suivi le cours de son écriture, son entretien et sa lecture n'ont pas vraiment pesé sur ma réception. En revanche, il est indéniable que ma lecture de *La fausse parole*, venant aussitôt après celle du *lector*, n'a pas échappé à son influence ; j'ai lu à l'ombre de Gérard Macé, avec son autorisation dirions-nous, donnant ainsi raison à Manguel : j'ai été paresseuse. J'ai lu *La fausse parole* rapidement, sans questions et sans plaisir. Je n'ai pas fait la lecture attentive, voire savante, qu'appelait sans doute la composition du livre, ou plutôt « la mise en livre » selon l'expression de Roger Chartier. « La mise en livre » n'est jamais neutre : si la lecture est toujours guidée par l'auteur elle l'est aussi par l'objet livre. Robert Darnton raconte comment il a été amené à s'intéresser à cette question : « j'avais lu beaucoup de livres du XVIII^e siècle, mais je ne les avais jamais considérés sérieusement en tant qu'objets. J'étudiais les textes inscrits sur leurs pages sans m'interroger sur le matériau lui-même. Une fois plongé dans les archives de la STN, toutes sortes de questions se sont posées. »³⁵⁶ Il se penche alors sur la complexité du travail des éditeurs, eux-mêmes imprimeurs.

³⁵⁵ *Ibid.*, Alberto Manguel, Actes des journées d'étude à la Médiathèque de Roubaix, p. 11

³⁵⁶ Robert Darnton, *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, traduit de l'anglais (USA) par Jean-François Sené, Paris, éditions Gallimard, 2011, pages 49-50 (la STN est la Société Typographique de Neuchâtel). Darnton propose un schéma du « Circuit de communications du livre » en page 54.

C'est en effet une des caractéristiques des théories de la lecture de s'appuyer uniquement sur le texte et d'ignorer les transformations qu'introduit le support lui-même, autrement dit les « protocoles de lecture » qui orientent plus ou moins impérativement l'acte de lecture et donc la réception. En lisant Roger Chartier nous ne sommes pas surpris qu'il fasse référence à Paul Ricœur (et avec lui à l'école de Constance, en particulier Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss) pour souligner que la lecture suppose un travail d'interprétation qui résulte des interactions entre « monde du texte » et « monde du lecteur ». Mais il y voit cependant une limite importante :

« La démarche herméneutique et phénoménologique de Ricœur constitue un appui précieux dans la définition d'une histoire des pratiques du lire. Tout d'abord, contre les formulations structuralistes et sémiotiques les plus abruptes qui localisent la signification dans le seul fonctionnement automatique et impersonnel du langage, elle oblige à considérer la lecture comme l'acte par lequel le texte prend sens et acquiert efficacité. [Mais] sa première limite, qui est aussi celle des références qui lui servent de socle, phénoménologie de l'acte de lecture d'un côté, esthétique de la réception de l'autre, tient au fait qu'elle considère les textes comme s'ils existaient en eux-mêmes, en dehors de toute matérialité.»³⁵⁷

En nous représentant le texte comme une « abstraction » qui ignore « la relation entre la forme et le sens », nous avons pris l'habitude de lire, et de réfléchir à nos lectures, avec l'idée d'une « universalité du lire ». Il nous faut donc prendre conscience de ce leurre pour considérer que le « monde du texte » est toujours associé à un « monde d'objets ». Pour connaître les usages et pratiques de la lecture, celles des autres et les nôtres, nous devons être attentifs aux supports eux-mêmes, mais également aux « protocoles de lecture », plus ou moins explicites, que les livres nous préparent. Lesquels sont rendus parfaitement invisibles pour les auditeurs-spectateurs des lectures publiques. Même dans les ouvrages édités aujourd'hui (certes très éloignés des livres de la Bibliothèque bleue), il y a « des visées de lecture » ; des détails, dits « techniques », que nous ignorons, comme s'ils ne nous regardaient pas, nous lecteurs. Or, dans le temps long où le *libraire* était à la fois le typographe et le metteur en page du livre, typographe voulait dire à la fois dessinateur, graveur, fondeur, imprimeur, mais aussi lecteur, philologue, metteur en livre (ainsi se considérait, et était considéré, le fameux Bodoni, c'est-à-dire, « lettré »).³⁵⁸ La mise en page, la préface, l'avertissement, les remerciements, l'avant-propos, étaient alors des manifestations de civilité qu'on offrait, sur le seuil, à l'hôte qui va être reçu

³⁵⁷ Roger Chartier « Lectures et Lecteurs "populaires". De la Renaissance à l'âge classique », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, p. 344-345.

³⁵⁸ Gian Battista Bodoni (1740-1813) exerçait ce métier global. Son travail comme ses écrits témoignent de cette qualité de « lettré ». Cf. Gian Battista Bodoni, *Manuale Tipografico*, Parme, 1818. Réédition par Stefan Flussel, Taschen ed. ; et aussi dans Anne de Margerie, *G.B. Bodoni*, J. Damase ed., Paris, 1985.

dans un livre pour qu'il s'y sente chez lui. Réciproquement on attendait du lecteur-hôte qu'il respecte les lois de l'hospitalité, celles de la courtoisie et de l'*attention*. Cette réciprocité, que dit le mot « hôte », est donc une déclaration d'égalité entre le *libraire* et le lecteur (rapport d'égalité rompu dans le cas de la plupart des lectures publiques).

En découvrant le monde de la typographie au fil de ses recherches dans les archives de la STN, Robert Darnton s'intéresse tout particulièrement au courant de la bibliographie qualifié de « paratextuel » : « je me suis intéressé de plus près à la manière dont pages de titre, frontispices, préfaces, appareils de notes, illustrations et appendices influent sur les perceptions du lecteur. »³⁵⁹ Tandis que Bourdieu voit clairement dans les mises en page, adaptations, ajouts ou transformations, « une intention de manipuler la réception. Il y a donc une manière de lire le texte qui permet de savoir ce qu'il veut faire faire au lecteur. »³⁶⁰ L'hospitalité serait-elle assimilée à une manipulation ? Peut-être. Car toute civilité est un retardement, toute politesse est porteuse non seulement d'attention, mais aussi d'intention. Ces considérations ne concernent pas seulement les livres publiés aux siècles passés, elles intéressent également, de façon plus indirecte, les lectures publiques contemporaines. Tandis que je me remémore ma propre lecture - effectuée après avoir écouté celle d'un Lecteur sonore - et tout en examinant mon exemplaire de *La fausse parole*, il m'apparaît que j'ai été effectivement « manipulée » par sa composition. C'est une « édition augmentée » nous dit-on, mais qui contient des blancs. Il y a comme un voile de protection autour d'Armand Robin, tout à fait étonnant, voile tendu par l'édition d'abord, et tendu à nouveau par la lecture de Gérard Macé.

Tentons de décrire cette « mise en livre ». Deux observations préliminaires : d'une part il faut reconnaître que rien ne manque a priori (dans l'état actuel des connaissances publiées sur « le métier » d'écouteur d'Armand Robin) au lecteur attentif et curieux d'en savoir plus sur l'expérience de l'auteur : le texte de Morvan « Travail d'écoute » ainsi que ses notes sur *La fausse parole* sont explicites. Mais d'autre part notre examen accroît le malaise car le vocabulaire, les précautions d'usage et autres protocoles de retardement (dans la composition du livre) fonctionnent comme autant de masques et d'écrans disposés adroitement sur le trajet du lecteur. Ce sont les textes proprement éditoriaux qui entretiennent l'ambiguïté. La quatrième de couverture, avec sa langue de bois, est quasiment inchangée (par rapport aux éditions précédentes) et maintient la légende (Robin rendait compte de ses écoutes dans « un bulletin

³⁵⁹ *Ibid. Apologie du livre*, page 66.

³⁶⁰ *Ibid. Pratiques de la lecture*, page 282.

bi-hebdomadaire réservé à un petit nombre d'abonnés »). L'« Avertissement » annonce des recherches permettant de « corriger les informations données jusqu'alors pour vérités intangibles » ; mais l'éditeur y fait un choix curieux, « plutôt que de reprendre la présentation de *La fausse parole* en fonction des connaissances nouvelles, il a semblé préférable de conserver un appareil critique qui avait sa cohérence », et sans nommer Françoise Morvan. Il dirige l'attention vers les découvertes flatteuses pour l'auteur (des bulletins d'écoute retrouvés, datant d'après guerre, et les chroniques données à *Combat* en 1947-1948).³⁶¹ « L'appareil critique » constitué des deux textes de Morvan est coupé en deux : d'une part, reprise de l'introduction de l'édition de 1979 ; d'autre part, le texte « Travail d'écoute » rédigé pour la présente édition (en 2002) - celui qui permet de corriger les discours officiels -, mais placé à la fin des annexes. À noter, et c'est important, qu'il y avait déjà dans l'édition de 1979, un texte de Morvan intitulé pareillement « Travail d'écoute » mais au contenu fort différent de celui de la nouvelle édition (à cette date elle n'avait pas fait les découvertes qu'elle dira deux décennies plus tard).

Notons à ce sujet les variations de vocabulaire pour désigner « l'appareil critique » de Françoise Morvan : « présentation et notes » sur la quatrième de couverture ; « introduction, postface et notes » sur la page de garde, « synthèse des recherches » dans l'avertissement ; enfin « Travail d'écoute » dans la table des Matières. Placé à la fin des annexes, et seulement signalé par son titre, ce texte n'a pas le statut d'une postface. Enfin le maintien de son introduction de 1979 telle quelle - où rien n'annonce le contenu de « Travail d'écoute » placé à l'autre extrémité du livre -, l'écartèlement et la dissonance de « l'appareil critique » donc, traduisent bien l'excès de précautions qui a présidé à cette composition (auquel s'ajoute peut-être un souci d'économie).

Tout semble fait pour que les informations et analyses apportées par Morvan passent pour accessoires, et qu'il faille s'intéresser, principalement et toujours, aux bulletins retrouvés, aux textes seuls, et sauvegarder ainsi une certaine image, pieuse et convenue, du poète victime et prophète. C'est aussi une façon de diriger la lecture. Comme si nous étions, encore une fois, en face du « Texte » seul. Or l'essai de Robin baigne tout entier dans un contexte historique,

³⁶¹ Dans « Travail d'écoute » Morvan présente un Robin à la conduite erratique, qui s'enfonce dans « des contradictions insolubles - assumant jusqu'au bout un rôle de justicier » vis à vis des communistes. Parmi les abonnés à son bulletin bi-hebdomadaire, après guerre, on trouve aussi bien l'Elysée, le Conseil économique et social, que des périodiques (*Edipe* et *La Nation Française*) et « des auteurs de lettres confidentielles et des journaux liés à l'extrême droite », mais aussi « le *Libertaire* auquel il a donné bon nombre d'articles, anonymes ou pas ».

celui de la deuxième guerre mondiale. Il nous semble d'autant plus étrange, et paradoxal - quand dès les premières pages de son livre le ton polémique nous plonge dans le climat tendu de la Libération (ses attaques contre David Rousset, Eluard, Picasso) -, de faire « comme si » la réalité de ce contexte, la partition qu'y a joué Armand Robin, et la « construction mythographique » soigneusement entretenue à son sujet, n'avaient pas vraiment d'importance.³⁶² Éditerait-on aujourd'hui un texte de Céline sans le border de ses « contextes » ?

Mais une fois qu'on a tout lu, et comparé (en particulier avec la précédente édition), et qu'on est éclairé, ce qui surgit alors en pleine lumière c'est le trou, le blanc énorme qu'on veut masquer par la légende. Et parce que le secret est éventé, et mis à plat, tout cela devient alors une « histoire » : une histoire qui appartient à un moment de l'histoire littéraire et de l'édition, et la petite histoire des mésaventures d'une lectrice. Autrement dit, un « cas », qu'on regarde alors avec curiosité, étonnement et détachement, et qu'on peut même raconter avec quelque ironie à l'instar de Françoise Morvan. Avec ce cas on voit non seulement ce que « la mise en livre » peut « faire faire au lecteur », et à l'auditeur-spectateur ordinaire, c'est-à-dire confiant ; mais aussi comment la manifestation de pouvoirs successifs - celui de l'*auctor*, puis ceux de l'éditeur et, dans notre cas, celui d'un *Lector* sonore - orientent et dirigent sa réception sans qu'il en soit conscient. Mais on peut dire que Gérard Macé, lui aussi - malgré son double statut d'*auctor* et de *lector* (au sens rappelé par Pierre Bourdieu) - a lu à voix haute sous l'influence de l'*auctoritas* posthume de Robin (en affirmant sa conviction) et de celle de l'objet livre. Donc, ce que nous faisons librement - écouter et regarder lire, lire soi-même à voix haute, ou lire silencieusement -, sont en réalité des activités parsemées d'embûches, que nous identifions parfois et sur lesquelles nous nous arrêtons avec curiosité ; mais que nous poursuivons le plus souvent, allègrement, sans les voir, par ignorance ou facilité. C'est là le pouvoir du lecteur, son anarchisme dit Manguel, il fait ce qu'il veut, ou ce qu'il peut, du texte.

Mais dans les lectures publiques, où nous nous transformons en auditeur-spectateur, les difficultés et les pièges que contiennent les livres sont la plupart du temps habilement dissimulés, ou au contraire exhibés, pour mieux mettre en valeur la diction, la qualité de l'interprétation ; et ainsi faciliter, et donc diriger, notre réception. D'autant que la matérialité du livre, sa composition et sa mise en page, ne peuvent être rendus par la voix haute : la « main » du papier (plus ou moins rugueux, plus ou moins lisse), la typographie, les blancs, le système

³⁶² Françoise Morvan, *Le monde comme si. Nationalisme et dérive identitaire en Bretagne*, Paris, Actes Sud, 2005.

de marges, haut, bas, petits fonds, grands fonds, rentrés. Tout un ensemble de petits et moins petits espaces, qui jouent leur partition sur la page et sont, pendant la lecture à haute voix, le bien du seul Lecteur. Plus encore, le Lecteur public qui lit sur une tablette numérique - contrairement à celui qui tient un livre d'un certain format ou une liasse de feuillets, et qu'on voit tourner les pages -, ne communique à son public aucune idée d'objet scriptural.

Malgré tous ces « écrans », toutes ces dispositions et disparitions, différents publics choisissent (du moins on le suppose) d'assister à des lectures publiques, et ne s'en plaignent pas, au contraire. L'autorité de celui qui tient le livre, le lit et le commente devant un public, autorité bien réelle, est un fait communément accepté. L'autorité appelle l'écoute, mais elle est rarement ressentie - dans le temps de la lecture - comme l'exercice d'un pouvoir contraignant (paralysant, ou simplement étranger au texte). En règle générale nous nous y prêtons volontiers : nous y avons été préparés, très tôt, par l'éducation religieuse, les méthodes d'enseignement, puis par les médias audiovisuels. Et si aujourd'hui nous assistons à des lectures publiques - avec l'état d'esprit de celui qui choisit et peut s'autoriser une « écoute libre », flottante, voire ensommeillée - cela ne veut pas dire que les anciennes pratiques qui ont fait de nous ce que nous sommes, ne ressurgissent pas insidieusement - du côté du Lecteur comme du côté de l'« écouteur » - modelant plus ou moins notre attitude, nos affects, nos jugements.

II - 3 - Des lectures de divertissement.

Nous l'avons vu, le livre objet, conçu pour guider le cheminement de la lecture, peut « faire faire » ce qu'il veut aux lecteurs. Mais les lecteurs ordinaires, « consommateurs » ou « pratiquants » ainsi que les désigne Michel de Certeau, déploient aussi « un art de faire » qui leur est propre, un art du détournement et de la ruse.³⁶³ Certeau postule en effet qu'on peut découvrir une activité créatrice dans les pratiques culturelles, là où elle a été déniée, où l'on suppose un public passif, obéissant aux modèles qu'on lui impose. « C'est là se méprendre sur l'acte de "consommer". On suppose qu'"assimiler" signifie nécessairement "devenir semblable" à ce qu'on absorbe, et non le "rendre semblable" à ce qu'on est, le faire sien, se l'approprier ou réapproprier ».³⁶⁴ Il suggère l'existence d'usages et de pratiques qui procèdent du bricolage et du braconnage (faisant référence à Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage*) ; des façons de « faire avec », dites « populaires » : jeux de société, contes et arts de dire, ruses et pratiques de détournement dans le travail, pratiques de l'espace, de la lecture etc. Tout un agir quotidien s'invente et se cultive à l'in-su des « interprètes officiels » : dans la lecture en particulier, activité qualifiée par Certeau de braconnière.³⁶⁵ Activité joueuse donc, à laquelle s'adonnent peut-être, à l'instar des lecteurs silencieux ordinaires, les auditeurs-spectateurs de lectures publiques.

De nos jours, quoi qu'on en dise, beaucoup de gens consacrent du temps à la lecture, sur écran ou sur papier, y compris les enfants et adolescents (voir le succès de la littérature jeunesse). Il se « consomme » toutes sortes de livres et de textes (sur internet par exemple), selon des modes pluriels qui restent plus ou moins méconnus. La lecture silencieuse se pratique en toute liberté : « transgressive, ironique », « joueuse, protestataire, fugueuse » pour Michel de Certeau, ou « anarchique » pour Manguel, deux points de vue un peu différents. Et les livres s'échangent, circulent, ce sont des objets de consommation banalisés devenus familiers, dans les vide-greniers ou brocantes ils se mêlent aux autres objets de la vie quotidienne : cartons de livres posés par terre dans lesquels le « fouineur » plus cultivé repère une merveille à certains signes, à côté des vêtements, jouets, vaisselle, outils divers, etc. Pour autant dans certains milieux, y compris (et peut-être surtout) pour ceux qui la pratiquent peu, ou pas du tout, la lecture reste quelque chose d'éloigné et donc de désirable, sans doute parce que culturellement

³⁶³ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard « Folio essais », 1991

³⁶⁴ *Ibid.* p. 240-241

³⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XII. « Lire : un braconnage » p. 239-255

et socialement encore valorisée. Désir qu'entretiennent périodiquement les manifestations autour du livre

Peut-on considérer la fréquentation des lectures à voix haute, ouvertes à tous - par exemple aux cours de ces manifestations nationales et locales -, comme une sorte de substitut qui viendrait combler une insatisfaction ? Dans nos rapports sociaux il n'est pas rare en effet d'entendre des gens se reprocher de ne pas lire ou se sentir coupables de ne pas terminer les livres ; d'autres disent « ne pas avoir le temps » tout en dénigrant la télévision. Telle femme de mon voisinage a formé le projet d'avoir sa bibliothèque et s'est commandé une collection d'œuvres du répertoire classique, bien reliées, des titres dont on peut être fier, qu'elle lira lorsqu'elle sera à la retraite.³⁶⁶ Un rêve peut-être, mais un rêve dont elle a besoin. Car ce n'est pas uniquement pour l'exposer dans son salon qu'elle veut posséder une bibliothèque, elle exprime par là un désir de culture et le besoin de se valoriser à ses propres yeux : les livres sont désormais là, tout proches d'elle, disponibles, prêts à l'emploi, "presque" lus, au bord de la lecture. Ce serait en raison de telles représentations, voire d'un imaginaire de la lecture, qu'il est difficile de savoir vraiment ce qu'il en est des pratiques des autres, comme le précise Bourdieu :

« Les déclarations concernant ce que les gens disent lire sont très peu sûres en raison de ce que j'appelle l'effet de légitimité : dès qu'on demande à quelqu'un ce qu'il lit, il entend : qu'est-ce que je lis en fait de littérature légitime ? [...] Donc les déclarations sont extrêmement suspectes, et je pense que les historiens seraient d'accord pour dire que les témoignages biographiques ou autres dans lesquels les gens déclarent leurs lectures, c'est-à-dire leur itinéraire spirituel, doivent être traités avec suspicion ».³⁶⁷

Pour approfondir ce qu'il en est vraiment, il faut se rapprocher de lecteurs ordinaires, et considérer leurs manières propres, leur façon de s'appropriier les livres, de circuler et de braconner dans leurs pages. Il s'agit alors, pour Roger Chartier, de décrire les usages et « donner à la lecture le statut d'une pratique créatrice, inventive, productrice » que « la sociologie historique de la culture » en s'attachant à faire des corrélations entre groupes sociaux et pratiques culturelles, ignore.

« En effet les modalités d'appropriation des matériaux culturels sont sans doute autant, sinon plus distinctives que l'inégale distribution sociale de ces matériaux eux-mêmes. La constitution d'une échelle des différenciations socio-culturelles exige donc que, parallèlement au repérage des fréquences de tels ou tels objets en tel ou tel milieu, soient retrouvées, dans leurs écarts, leurs pratiques d'utilisation et de

³⁶⁶ Les livres de cette sélection (une œuvre par auteur) présentée par Jean d'Ormesson, sont bien faits, agréables à lire, la couverture est sobre ; j'ai feuilleté avec un certain plaisir *Les lettres persanes* et *Les illusions perdues*.

³⁶⁷ *Ibid.*, Pierre Bourdieu, *Pratiques de la lecture*, p. 284.

consommation. Ce constat, qui a valeur générale, trouve une validité toute particulière dans le cas de l'imprimé ». ³⁶⁸

Michel de Certeau constate également que la sociologie, en s'appuyant sur des données quantitatives, et aussi sur des « expériences lettrées », n'éclaire pas les « pratiques réelles », inventives et diverses des lecteurs. En repartant alors de l'idée de pluralité et mobilité des usages peut-on supposer également des usages et manières propres de regarder et écouter lire aujourd'hui ? Autrement dit postuler que des auditeurs-spectateurs développent eux aussi un « art de faire », en braconnant comme le font les lecteurs silencieux, et sans doute les Lecteurs publics eux-mêmes. Pouvons-nous alors repérer dans quels interstices, dans quels silences, dans quelle absence ou parenthèse s'imisce cet « art de faire » ? Et doit-on parallèlement envisager la fréquentation des lectures publiques comme une sorte de libération - une libération mais pas la liberté -, la décision de lire n'étant plus du ressort de la responsabilité individuelle mais déléguée à quelqu'un d'autre ? On assisterait à l'émergence d'un autre usage, plus facile et plus ludique, de l'accès à la littérature, qui répondrait à un désir confus d'oralité. Une autre pratique, comme l'est aussi l'écoute d'enregistrements ou de vidéos de lectures à voix haute accessibles sur internet, sur les smartphones. Écouter lire ou regarder-écouter lire, en place de lire soi-même, et sans ressentir le pouvoir du Lecteur.

II - 3 - 1 - Lectures publiques de florilèges.

Même si l'accès à des lectures publiques s'avère somme toute assez limité, on peut y voir aussi un usage non plus individuel mais collectif. Ne plus être seul face au livre ou un écran : sortir en famille ou avec des amis pour écouter lire au milieu des autres, comme on va au cinéma ou à un concert. Ce à quoi répond précisément une offre diversifiée, en particulier pendant l'été. Elle invite à écouter lire une nouvelle ou des morceaux choisis de romans, ou encore des contes ; ou bien il est proposé un « spectacle de lecture », une « lecture théâtralisée » ou « musicale ». Entre ces deux pôles il existe toute une palette qui va de la simple lecture à quelque chose qui s'apparente au spectacle vivant, voire au spectacle de variétés. Les lectures de « morceaux choisis » en particulier semblent plaire au public. J'ai assisté à plusieurs d'entre elles : lectures données en Gironde, dans de petites localités (dans une médiathèque et en plein air) ; et dans le cadre du festival « Livres en tête » à Paris.

³⁶⁸ *Ibid.*, Roger Chartier « Du livre au lire » in *Pratiques de la lecture*, p.83.

Lectures dans la campagne girondine.

Commençons par la lecture d'extraits du roman de Steinbeck, *Les raisins de la colère*, donnée dans une médiathèque en avant programme de la projection du film éponyme de John Ford. Le public étant convié à assister à la lecture avant de se rendre au cinéma, situé dans la commune voisine.³⁶⁹

« Une vingtaine de personnes sont réunies dans la petite salle de la médiathèque. La Lectrice lit debout, se tenant sur le côté et un peu de biais par rapport au public, livre posé sur un lutrin improvisé. Avant de commencer elle explique ses choix, ce qui a motivé sa lecture et la composition de son florilège : elle retient, non pas les épisodes narratifs (la triste épopée des familles jetées sur les routes, dont la famille Joad), mais des intermèdes qui exposent l'engrenage dans lequel ces paysans sont pris jusqu'à leur expropriation, donc le contexte politique, social et économique. C'est à la fois didactique et très intelligemment fait : nous sommes là dans un milieu rural, il y a quelques agriculteurs ou anciens agriculteurs dans la salle, et l'écoute est bonne. La Lectrice enchaîne les morceaux choisis, lisant clairement, sans effets de voix, sans rien ajouter au texte (ni gestes de ponctuation, ni regards de connivence vers la salle). Une telle sobriété est rare. En réponse on perçoit une écoute collective très attentive. Pendant la lecture je remarque une femme seule, assise devant moi, qui tient entre ses mains un exemplaire tout neuf du roman qu'elle ne lâche pas. Mais je l'ai perdue de vue ensuite : je ne saurai pas si elle a aimé le film, ni si elle a lu le livre ensuite. Il y avait de toute évidence une intention.

Ce fut un moment sans défauts, et une très bonne introduction à la projection du film. C'est pourquoi d'ailleurs il n'y a pas eu de présentation dans la salle de cinéma (comme c'est habituellement le cas pour le programme « ciné-mémoire »).

La seconde lecture fait partie des *Lecturales*, festival d'été itinérant qui se tient en Sud Gironde. À chaque étape, des comédiens y donnent lecture d'un texte narratif (un montage d'extraits), chaque fois différent, en vue de toucher un large public. J'ai assisté, à un an

³⁶⁹ C'était le 3 février 2009 à Gironde sur Dropt pour la lecture et à La Réole pour le film. La lecture a été faite par une comédienne, Martine Amariou, directrice de la Compagnie L'Âne bleu.

d'intervalle, à deux représentations dans le jardin d'un ancien presbytère, d'abord *Le bal*, de Irène Némirovski, puis *Lire au cabinet* de Henry Miller.³⁷⁰

« D'entrée de jeu on découvre que le roman de Némirovski va faire l'objet d'une représentation : nous sommes au théâtre. Devant nous, sur l'espace scénique improvisé, se tiennent trois personnages - le père, la mère, la fille - entourés d'éléments de décor, dont un piano derrière lequel l'homme se tient. Deux marches sur un côté de la scène desservent un petit local par lequel les acteurs font leurs entrées et sorties. Ils mettent effectivement beaucoup d'ardeur à incarner et faire vivre leurs personnages, en s'aidant d'accessoires, de jeux de scène, d'effets de voix, de mimiques et de gestes dramatiques (je revois la mère vêtue d'une longue robe noire étirant un bras entortillé d'une écharpe rouge, doigt pointé sur nous), le tout ponctué par les notes martelées sur le piano. Ils se démènent pour illustrer et accentuer la situation, aux fins d'impressionner le public et de le faire réagir.

Il est évident qu'entre leurs mains le texte est devenu matière première : malgré l'annonce le but n'est pas de faire une lecture à voix haute. Bien au contraire tout se passe comme s'il ne fallait surtout pas donner à voir l'acte de lecture : quelqu'un, assis ou debout, lisant un livre. En regardant ces comédiens tenir leur texte je vois bien qu'ils ne cherchent pas à donner même l'illusion d'une lecture ; ils inscrivent simplement leur représentation dans une classification vague (lecture publique, théâtralisée, oralisée etc.) les autorisant à se produire texte en main (mais ce n'est en rien comparable au filage d'une pièce de théâtre par les comédiens lisant leur rôle). Le support écrit, une liasse de feuillets brandie sous les yeux du public, fait penser à un tour de passe-passe (« je vous le fais voir mais vous ne l'aurez pas ») censé garantir l'appartenance à un genre de spectacle flou, dit « lecture », mi-farce, mi-comédie. »

De telles pratiques me laissent perplexe : si *a priori* à l'origine de l'offre du « spectacle de lecture » est que le public visé (des populations locales, dans de petites villes ou en milieu rural, et aussi des vacanciers) n'est pas un public de lecteurs, pourquoi alors l'appâter avec le mot lecture ? C'est peut-être justement en cela que réside l'habileté des organisateurs : jouer sur la dimension culturelle encore valorisante de la lecture tout en l'évacuant. En outre, le présumé d'un public non lecteur donne toute liberté aux comédiens pour interpréter et

³⁷⁰ *Les Lecturiales*, par la Compagnie Gardel, animée par les comédiens Dominique Garras et Frédéric Delhoume, spectacles donnés à Targon, au cours des étés 2010 (*Le bal*) et 2011 (*Lire au Cabinet*).

déborder le texte à leur guise (ce que les mêmes comédiens ont fait l'année suivante avec le texte d'Henry Miller, mais en annonçant clairement dans leur dépliant : « lecture théâtralisée »).

Dans les deux exemples, *Les raisins de la colère* et *Le bal*, le pouvoir des Lecteurs est incontestable : un public se soumet à des choix et des interprétations qu'il n'est pas forcément en mesure de juger, d'abord parce que la grande majorité de l'assistance ne connaît pas les auteurs lus, et ensuite parce qu'ils n'ont aucune idée des coupures, ajouts et montages qui ont été effectués dans les textes. Et, m'a-t-il semblé lors des deux représentations des *Lecturiales*, le public acquiesce facilement à ce qui lui est offert, il est captivé par le spectacle : à l'issue du *Bal* une jeune femme m'a dit, émerveillée, « qu'est-ce que c'était bien ! ». En revanche si la Lectrice des *Raisins de la colère* a bien elle aussi décidé de son découpage, elle nous a reconnus, en exposant clairement les raisons de ses choix, non pas comme public passif, mais comme des lecteurs, des « pratiquants » qui allions regarder un film ensemble et former une communauté éphémère d'auditeurs spectateurs. D'ailleurs à la fin de la lecture un homme a pris la parole, un agriculteur, et son intervention était une manière de partager sa réception avec le groupe. Le contexte qui venait d'être décrit lui a rappelé les malheurs des viticulteurs quand les vignes ont été atteintes du phylloxéra, ce drame est encore très présent dans la mémoire collective. Il a donc sa façon à lui de tendre l'oreille, de « faire » son écoute, substituant un contexte à un autre, y trouvant matière à remémoration, des similitudes avec des choses vues ou entendues dans son enfance.

Ses propos illustrent assez bien ce qu'affirme Jean Marie Goulemot, à savoir qu'il n'existe pas « de lecture naïve, c'est-à-dire préculturelle, hors de toutes références extérieures » : toute lecture implique le « *hors texte* » qu'y apporte un lecteur singulier, c'est-à-dire un corps, une histoire personnelle, un contexte particulier de lecture, un paysage social et culturel. Un *hors texte* qui opère sur le texte un travail d'appropriation qui va bien « au-delà du sens des mots, de l'assemblage des phrases ».³⁷¹

« Comme il y a *dialogisme* et *intertextualité*, au sens où Bakhtine entend le terme, il y a *dialogisme* et *intertextualité* dans la pratique de la lecture elle-même. Rien ici pourtant qui soit mesurable. Nous sommes dans le champ des hypothèses et du probable. Lire ce serait donc faire émerger la *bibliothèque* vécue, c'est-à-dire la mémoire des lectures antérieures et des données culturelles. Il est rare qu'on lise l'inconnu. ».³⁷²

³⁷¹ Jean-Marie Goulemot, « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture*, p. 120 et 121.

³⁷² *Ibid.*, p. 126-127

La réception d'un auditeur-spectateur est-elle également modelée par l'histoire culturelle, politique et sociale, et les codes narratifs en usage à des moments donnés de l'histoire de la littérature ? À l'intérieur desquels agit un *hors-texte*, une mémoire constituée à la fois d'écrit et d'oral, d'expérience individuelle et collective ? C'est probable. Ceux qui ont assisté à la lecture des *Raisins de la colère*, ont peut-être ressuscité dans leur for intérieur des récits oraux vécus plutôt qu'une *bibliothèque* vécue. Mais ce ne sont là, bien sûr, comme le dit justement Goulemot, que des hypothèses. Cependant leur hospitalité ou leur politesse, leur écoute donc, ne les transforme pas en réceptacles passifs. Les paroles échangées après la lecture et le film disent qu'ils ont été concernés par la gravité des situations décrites par Steinbeck ; et que, comme l'agriculteur, leur écoute privilégie ce qui les touchent personnellement, ce qui ressort du privé, voire de l'intime, et aussi de leur commun. Ce n'est donc pas tout à fait la même chose pour chacun ; mais il y a du partage. Et peut-être faut-il penser que la bonne volonté constatée à s'abandonner à la lecture à haute voix d'un texte *étranger*, relatant une histoire américaine, manifeste que les auditeurs-spectateurs y trouvent du *commun*, indice d'un certain « art de faire », d'une forme de détournement ou d'une appropriation singulière. Et donc qu'un « contrat de confiance » implicite s'établit entre un public et une Lectrice. Ici la présence de ce public à la lecture visait peut-être à satisfaire aussi un besoin de culture : découvrir collectivement des extraits d'un grand roman, qu'ils liraient ou pas, et vivre une expérience inédite associant un texte littéraire et le film qui en a été tiré .

D'autres publics, ou les mêmes, viennent aux lectures publiques avant tout pour se distraire, pour rire, passer un bon moment - ainsi sans doute le public des « Lecturiales » ; ou par curiosité, pour voir, pour participer à quelque chose de nouveau au milieu d'inconnus, comme je l'ai fait moi-même. D'ailleurs les motivations des lecteurs silencieux qui lisent pour eux-mêmes sont-elles si différentes de celles des publics qui se rendent à des lectures publiques ? On ouvre un livre aussi pour échapper à la quotidienneté et à l'ennui et entrer dans d'autres mondes. La lecture a toujours été non seulement un moyen d'accéder à la culture mais aussi de se divertir : « C'est justement parce qu'elle a toujours eu cette extraordinaire capacité à remplir mille fonctions, distraire, renseigner, surprendre, éduquer, que la lecture a eu tant d'importance et semble vitale à tout le monde ».³⁷³ Il n'est donc pas surprenant que la fréquentation des lectures publiques obéisse, elle aussi, à toute une gamme de motivations et d'attentes. Les uns s'y rendent exceptionnellement pour écouter tel comédien lire un grand

³⁷³ *Ibid.*, Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Les mutations de la lecture*, p. 223.

texte, ou bien un auteur particulièrement apprécié ; tandis que d'autres seront attirés par l'annonce d'une « performance » ou d'une « lecture musicale » (voir les programmes de la Maison de la Poésie), donnée par un auteur ou un comédien, avec ou sans musiciens ; d'autres encore se laisseront tenter par la promesse d'un programme varié et distrayant, ou par la promesse d'un lieu inhabituel. Quelles que soient les attentes, il me semble qu'il y a toujours dans la décision de se rendre à une lecture publique, un désir de sociabilité.

Les morceaux choisis de Livres en tête

Livres en tête, festival de lecture à haute voix - co-organisé par le service culturel de la Sorbonne Paris IV et l'association « Les livreurs Lecteurs sonores » -, propose chaque année, à Paris, un choix de textes autour de trois thèmes, un par soirée : en 2012 ont été retenus les thèmes « Enfances », « Bestiaire » et « Polar » ; puis en 2013, « Athletres », « Plaidoiries imaginaires » puis « Sonore et Gomorrhe ». J'ai assisté à deux soirées, « Enfances » en 2012 et « Athletres » en 2013 :

La première a été donnée au Collège des Bernardins où plusieurs Lecteurs et Lectrices des « Livreurs Lecteurs sonores » se sont succédé devant un public assez nombreux, pour lire quelques pages des auteurs annoncés (Victor Hugo, Jules Renard, Alphonse Daudet, Arthur Rimbaud, Marcel Proust, Mark Twain, Jules Vallès...). Hormis deux textes qui ont été rajoutés cet excellent programme était conforme à l'ambition des organisateurs qui veulent faire découvrir des textes que les gens ne lisent pas spontanément.³⁷⁴

« Pour beaucoup de gens, la littérature est inaccessible. Le livre fait un peu peur. C'est la culture ce n'est pas pour eux [...] D'autant plus lorsqu'il s'agit de textes du passé, qui semblent très loin de notre monde. Or, par la magie de la voix, tout à coup la littérature prend corps, s'installe parmi nous, devient accessible à tous. J'ai vu, pendant les séances de *Livres en tête*, des gens se passionner pour des textes qu'ils n'auraient jamais eu l'idée d'aborder et dont ils ne connaissaient pas même l'existence puisque la programmation du festival s'attache à exhumers des textes extraordinaires que la formation scolaire ignore. »³⁷⁵

Tous les Lecteurs se sont effectivement attachés à rendre ces textes accessibles. Et les improvisations très réussies du pianiste, Cyril Lehn, ont rempli des pauses bienvenues entre chaque lecture. Le public, nombreux, a d'ailleurs volontiers manifesté son plaisir : rires, applaudissements. Ce ne fut pas vraiment le cas lors du deuxième spectacle, en 2013, sur le

³⁷⁴ « Les Livreurs Lecteurs sonores » est le nouveau nom des *Livreurs*, déjà rencontré (cf. prologue). Le programme de *Livres en tête* est téléchargeable sur interne ; en 2012, les deux textes ajoutés à « Enfances » étaient de Denis Grozdanovitch.

³⁷⁵ Pierre Jourde, « Le mot des organisateurs », programme de *Livres en tête* 2012 et 2013.

thème du sport. Je ne pense pas avoir été la seule à être déçue. Non seulement parce que le public était moins nombreux à l'auditorium Saint Germain - une salle polyvalente banale comparée à la beauté architecturale du Collège des Bernardins qui ajoutait quelque chose de grand et mystérieux aux textes lus -, mais parce qu'il y a eu des changements importants dans le programme annoncé : à trois exceptions près, nous n'avons pas entendu les auteurs prévus. Alors que « le mot des organisateurs » était inchangé, et que la programmation était toujours établie par l'écrivain Pierre Jourde (on nous promettait Laurent Mauvignier, Léon Tolstoï, Philippe Muray, Marcel Pagnol, Georges Perec, Alfred Jarry, Paul Morand, Colette), nous avons entendu tout autre chose. Le changement était si radical qu'il a fallu nous distribuer, non pas à l'entrée mais à la sortie, la liste des ouvrages lus.

Dans ce type de programmation on publie habituellement le nom des auteurs et rarement le titre des œuvres qui seront lues. C'est un peu frustrant. Mais lorsqu'il y a un thème comme à *Livres en tête* on peut s'amuser à deviner quelle sera l'œuvre lue ; la découverte du programme ravive des souvenirs ou bien éveille la curiosité et motive la décision de se rendre à ces lectures. La liste des auteurs crée donc une attente, un peu comme on se rend au théâtre. Sauf que là, on ne se déplace pas pour l'interprétation d'une œuvre intégrale mais pour une suite d'extraits « choisis », dont on ignore de toutes façons lesquels seront retenus et qui les lira. Cette incertitude-là n'est pas forcément gênante : on veut bien jouer le jeu et se laisser surprendre. Sans doute apprécions-nous d'autant mieux une sélection dont on aura lu les œuvres - alors nous aurons peut-être la chance de les reconnaître, et la curiosité de les voir surgir sous une autre forme, avec plaisir ou déplaisir (quand ce qu'on entend entre en conflit avec notre souvenir) - et cette expérience même peut jouer comme incitation à un retour devant le texte.

Il est certain qu'un pouvoir, ou une forme de négligence, s'affirme quand le public est maintenu dans une certaine ignorance, tout particulièrement quand les promesses annoncées (publiées sur internet) ne sont pas tenues.³⁷⁶ Qu'est-ce qui a conduit les « Livreurs Lecteurs sonores » à effectuer ces changements dans la sélection de la soirée « Athlètres » ? Absence de coordination entre les organisateurs et le groupe de Lecteurs ? Volonté de surprendre ? Certes, on accepte volontiers de se déplacer pour écouter des lectures surprises (ça m'est arrivé) mais un programme publié avec des noms d'auteurs éveille l'intérêt. En modifiant ainsi la liste des « morceaux choisis » - une « dégustation » supposée donner l'envie hypothétique d'en acquérir le goût en lisant soi-même -, les organisateurs et Lecteurs de *Livres en tête* ont fait

³⁷⁶ « Téléchargez le programme » est-il écrit sur le site.

preuve d'une certaine désinvolture. En outre, à l'ignorance plus ou moins grande dans laquelle est maintenu l'auditoire des florilèges vient s'ajouter l'effet produit par la succession de textes de différents auteurs, lus à chaque fois par un Lecteur différent. À chaque lecture, la nécessité de se rendre réceptif à du nouveau, le caractère fugitif de chaque morceau, tout cela rend l'écoute très fatigante : à « Athlètres » il y a eu douze lectures. Ce que je ressens alors rejoint le témoignage de cette femme à la médiathèque de Roubaix qui disait ne pas avoir le temps d'entrer dans un texte au cours d'une lecture. Il est possible, et sans doute probable, que certains organisateurs et Lecteurs n'ont pas idée, ou ne se préoccupent absolument pas, de ce que représente l'écoute d'une suite de lectures (même lorsqu'elles sont faites par la même personne). Comme si nous étions habitués aux interruptions et entraînés à papillonner, à sauter d'un texte à l'autre. Comme si la prestation du Lecteur, son effort à lui, visible et audible en pleine lumière, effaçait l'autre effort - invisible et silencieux celui-là, mais indispensable au Lecteur -, l'écoute des auditeurs spectateurs.

Florilèges d'hier, florilèges d'aujourd'hui

Pourquoi des florilèges aujourd'hui ? À quoi nous font-ils penser ? D'abord aux morceaux choisis auxquels nous avons été habitués à l'école : pour beaucoup de collégiens et de lycéens c'est la première rencontre avec quelques uns des grands textes de notre répertoire, une façon de parcourir l'histoire de la littérature française. Ces pratiques ne sont pas du tout abandonnées - même si la lecture intégrale d'un certain nombre d'œuvres est prescrite ; on l'a vu, des morceaux de littérature sélectionnés, lus et étudiés, sont toujours proposés à l'exercice, ou l'épreuve, de « l'explication de texte ». Et aujourd'hui encore des professeurs marquent durablement des élèves ou des étudiants par leur lecture à haute voix et leurs commentaires sur les textes, leur communiquant le désir de les lire pour eux-mêmes (du moins l'espérons-nous). Ces rencontres ont souvent décidé d'une orientation et d'un parcours professionnel. Jean Starobinski en témoigne :

« Avant de lire Rousseau, je l'ai "écouté", tel que le lisait l'un de mes maîtres, Marcel Raymond, dans les cours qu'il donnait dans la grande salle de notre université. Quand j'étais collégien, je m'y glissais un peu clandestinement. [...] C'était moins la pensée théorique de Rousseau que Marcel Raymond analysait que son génie poétique, tel qu'il se manifeste pour qui écoute attentivement les mots de son discours. Je n'ai jamais oublié la façon dont il lisait le récit que fait Rousseau, dans *Les Confessions*, de son vain amour pour Mme d'Houdetot ».³⁷⁷

³⁷⁷ Jean Starobinski, entretien avec Nicolas Weill, *Le Monde*, supplément « Culture & Idées » du samedi 14 juin 2014.

La tradition du morceau choisi qui consiste à lire et étudier un échantillon ou plusieurs échantillons d'un texte littéraire pour insuffler à des élèves le goût de la littérature se retrouve donc aujourd'hui dans les lectures publiques (en témoignent les propos de Pierre Jourde). Les pratiques actuelles d'utilisation de morceaux choisis sont cependant bien éloignées de celles qui ont fait leur apparition à l'époque scolastique et ont modelé durablement les usages et façons de lire. Historiquement les florilèges ont été composés dans un contexte bien précis : pour faire face à une demande de plus en plus importante d'ouvrages alors qu'il n'y avait qu'un nombre limité de copies accessibles, tout à fait insuffisant pour le nombre d'étudiants. Dans les universités nouvellement créées, il fallait donc que les étudiants puissent aller rapidement à l'essentiel et disposent d'une méthode pour y parvenir. La solution apportée par les ordres religieux a été les compilations de morceaux choisis soigneusement sélectionnés - les *auctoritates* - qui se sont substitués progressivement à la lecture directe des œuvres. Les cisterciens, puis les franciscains et les dominicains ont créé des outils et organisé ces compilations de façon à rendre la lecture plus aisée et surtout pour mieux la diriger. Ils ont inventé des outils et des « mise en copie » de ces *auctoritates* (comme aujourd'hui la « mise en livre ») : organisation du texte en sections, tables des matières, classements alphabétiques (pour les encyclopédies rassemblant un résumé des connaissances sur tels ou tels sujets), abrégés, lexiques etc. Peu à peu les sommes ou compilations ont remplacé l'étude du texte : par exemple *La glose ordinaire* s'est substituée à la lecture de la *Bible*.³⁷⁸

On a eu recours aux florilèges pour répondre à des besoins accrus d'enseignement et tout autant, sinon plus, pour exercer un contrôle : avec l'usage de la lecture silencieuse permettant l'accès direct aux textes dans le for privé - et là nous parlons de textes religieux -, la lecture, de fait, échappait aux maîtres. C'est pourquoi la sélection qu'opèrent les *auctoritates*, à l'inverse de la méthode monastique, vise à freiner la curiosité, à empêcher la méditation et la réflexion personnelle, toujours susceptibles d'aboutir à des interprétations dangereuses, voire hérétiques. Selon Jacqueline Hamesse le goût du jour n'est plus à la méditation, à la lecture lente : les étudiants sont invités au contraire à apprendre par cœur des abrégés, des citations (comme on a découvert l'art de la discussion il s'agit aussi de placer utilement des citations, d'avoir un argumentaire). Avec ces méthodes et ces nouvelles habitudes, dit-elle, « nous

³⁷⁸ Jacqueline Hamesse, « Le modèle scolastique de la lecture », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*.

pénétrons dans un nouveau monde qui évoque déjà nos habitudes modernes ». En effet elles modifient considérablement les pratiques de lectures :

« Conclusion inévitable due à ce genre littéraire nouveau : la lecture n'est plus directe. Elle passe par l'intermédiaire d'un compilateur, par le filtre de la sélection. La référence au livre change. Le contenu n'est plus étudié pour lui-même et dans le but d'acquérir une certaine sagesse, comme le préconisait Hugues de Saint-Victor. Le savoir est désormais premier et passe avant tout, même s'il est fragmentaire. La méditation cède le pas à l'utilité, modification profonde qui change complètement l'impact même de la lecture ». ³⁷⁹

Ce changement se répercute en échos assourdis jusqu'à nous, dans des pratiques actuelles, mais pas pour les mêmes motifs. Les Lecteurs publics amateurs de florilèges sont eux aussi des compilateurs, convaincus qu'en sélectionnant les bons morceaux qu'ils lisent à voix haute ils satisfont aux attentes de leur public, supposant qu'il lui faut de la diversité, et qu'il faut donc lui découper puis lui mâcher le texte (comme le dit André Dussollier). C'est pourquoi ces lectures lorsqu'elles sont de surcroît très interprétées, n'offrent aux auditeurs spectateurs que des textes entièrement prédigérés, c'est-à-dire tout prêts à être consommés, comme ceux des compilateurs de la fin du Moyen-Âge : aujourd'hui le risque de décevoir et d'ennuyer le public se substitue au risque de l'hérésie.

La Renaissance a d'abord réagi à la lecture scolastique, les humanistes ont voulu replacer les œuvres dans leur contexte, recourir aux originaux et lire dans « le texte nu ». Les transformations ont touché par exemple les mises en livre : rejet des livres des *auctoritates* et production de livres manuscrits ou imprimés plus petits « où le texte couvrait toute la page » (débarrassés des commentaires), plus faciles à lire et plus transportables. Anthony Grafton évoque la lettre de Pétrarque « sur son ascension du mont Ventoux, où il avait emporté un exemplaire de poche des *Confessions* d'Augustin pour en lire des passages au sommet ». ³⁸⁰ Pour autant on ne laissait pas les élèves seuls face aux textes de l'Antiquité : Il explique combien les *Adages* d'Erasmus constituaient « un recueil de textes prédigérés » qui orientaient et façonnaient leurs lectures :

« Rhétorique ou poésie épique, histoire ou science de la nature, c'était partout la même adroite morale. Grecs ou Romains, égyptiens ou chrétiens, tous les intellectuels lançaient le même message littéraire et artistique. [...] En général les jeunes gens de la Renaissance n'avaient qu'une seule manière de lire les classiques : non pour y découvrir la sagesse du passé dans sa nudité stimulante, mais pour admirer l'antique sapientia recueillie dans une sorte de musée imprimé, divisée en salles, encadrée, étiquetée selon des procédés qui définissaient à l'avance le sens des reliques exposées ». ³⁸¹

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 140.

³⁸⁰ Anthony Grafton, « Le lecteur humaniste », in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, p. 228.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 250-251 et 252

Il est particulièrement intéressant de mettre en regard ces anciennes pratiques (situées dans leur contexte social, religieux et politique) et le retour des lectures à voix haute de florilèges dans le contexte actuel. Les florilèges ont été inventés à un moment de l'histoire où les pratiques de lecture silencieuse se développaient, et au moment où avec la création des universités, des méthodes d'enseignement étaient nécessaires pour diriger et contrôler l'acquisition des savoirs. Alors qu'aujourd'hui la situation est inverse : comme à l'époque scolastique, mais à une échelle démesurée, nous nous trouvons aujourd'hui devant une multiplication de l'offre d'écrits, mais elle se caractérise - à l'opposé de ce qui s'est passé à la fin du Moyen-âge - par une facilité d'accès, totalement libre, inimaginable pour nos ancêtres. Parce que nous sommes voués à la surabondance - abondance de textes littéraires, mais aussi d'images, de musiques, et de mixage des uns avec les autres -, et grâce aux objets miniaturisés, objets numériques magiques que nous transportons avec nous, chacun peut composer ses florilèges (éphémères ou évolutifs) en piochant de larges extraits de textes sur internet (biographies d'écrivain, critiques et commentaires de textes littéraires produits par des blogueurs ou des enseignants).

Beaucoup d'étudiants semble-t-il, d'après les études auxquelles se réfère Grafton, construisent eux-mêmes leurs florilèges utilitaires, mais selon des pratiques façonnées par le Web (selon les cogniticiens).³⁸² Il apparaît que cette extraordinaire facilité d'accès modélise des usages et des pratiques : là ce ne sont plus des censeurs qui interviennent directement mais ce sont les usagers eux-mêmes qui se trouvent acculés, du fait même de la surabondance des textes qui s'offrent à eux, à « piocher » ici et là, pour établir leur propre sélection utilitaire. Mais cette liberté d'accès, est une liberté apparente, elle masque les difficultés réelles à se concentrer, à se repérer dans un trop plein, à organiser, à hiérarchiser. C'est dans ce contexte-là que la lecture à voix haute, publique, fait sa réapparition, avec d'autres usages des florilèges, peut-être moins pour l'enseignement que pour le loisir, et à destination d'un large public. Certes, les lectures telles que proposées par *Livres en tête* ou d'autres manifestations de ce type, ne sont pas sensées se substituer à la lecture personnelle des textes nus comme ce fut le cas à d'autres moments de l'histoire. Si l'on en croit, encore une fois, les propos de Pierre Jourde, ils auraient au contraire une fonction de stimuli : les textes écoutés donneraient envie de les lire soi-même. Mais qu'en savons-nous ? Comment un enthousiasme et une intention, exprimés sur le moment, se

³⁸² *Ibid.*, *La page, de l'Antiquité à l'ère du numérique. Histoire, usages, esthétiques*, p. 23-28.

traduisent-ils en acte ? Et surtout quel usage l'auditeur-spectateur fait-il de son écoute ? Comment son *hors texte* transforme-t-il la matière brute de la diction d'un autre pour *faire* sa réception ?

II - 3 - 2 - La loi du divertissement

Le festival *Livres en tête* qui propose des lectures à voix haute - et non pas « théâtralisées » - est assez emblématique d'une stratégie qui vise avant tout à divertir. Si je me reporte à la soirée consacrée au thème « Enfances », à la scène brillamment éclairée de la salle du Collège des Bernardins, c'est bien à un spectacle que j'ai assisté, un petit ballet parfaitement orchestré d'entrées et de sorties, d'apparitions et de disparitions ; chaque Lecteur ou Lectrice traversant la scène à tour de rôle avant de s'immobiliser sur le devant, face au public, exposé(e) à nos regards - silhouette, démarche, vêtement, sourire (pendant qu'un technicien règle la hauteur du micro) -, avant de commencer sa lecture. Laquelle est toujours suivie d'un autre rituel : l'annonce du nom de l'auteur et du titre de l'œuvre « lue dans l'édition Le Livre de Poche » -, avant de s'éloigner après les applaudissements. Il y a donc beaucoup à voir, beaucoup de diversités sensibles en plus de la diversité des textes.

Certains Lecteurs adoptent, de façon plus ou moins accentuée et personnalisée, une technique de diction très au point que je qualifierai de « détaillée », (sans doute proche de l'« explication vocalisée » que critique Roubaud), où l'expressivité est recherchée : effets de voix, petits temps d'arrêt accompagnés de brefs coups d'œil complices vers la salle, mimiques, jeux de sourcils, gestes de la main, voire moulinets du bras etc. Autant de soulignements et de signes de ponctuation venant s'ajouter au texte, visant à le commenter et à le rendre accessible. Il faut d'ailleurs préciser que l'emploi d'une tablette, au lieu d'un livre dont il faut tourner les pages, laisse bien plus de liberté au corps du Lecteur pour figurer ses commentaires. Car, dans ce genre de spectacle très bien réglé, proposant entre autres des classiques, il s'agit quand même de faire réagir le public. La réaction prime la réception. La preuve de la réception, c'est la réaction. Les assistants donnent les réponses attendues : on rit, on se tourne vers son voisin, on applaudit, on joue le jeu.

L'héritage de l'actio de Quintilien

Malgré qu'ils s'en défendent, la technique des « Livreurs, Lecteurs sonores » emprunte à l'art de l'acteur et plus précisément à l'*actio* de Quintilien qui s'est lui-même inspiré des

façons des acteurs.³⁸³ Ils m'y font penser, non seulement en raison de leur technique de diction proprement dite, mais aussi par leur maintien : ils lisent debout, bien campés devant leur public, et de face, comme le fait l'orateur (la matérialité des textes lus, leur visibilité, disparaissant, comme escamotée par la tablette numérique qu'ils utilisent). On sait qu'une grande part des recommandations sur la *pronuntatio* et *l'actio* sont tirées de l'observation de comédiens : « toute intervention oratoire, tout appel aux sentiments sont inefficaces ou perdent de leur effet, si la voix, la physionomie, et, en parfaite liaison, les attitudes ne prêtent assistance à l'expression verbale ». ³⁸⁴ Quintilien distingue en effet deux aspects de l'art oratoire : la voix et le geste : « l'un qui s'adresse à la vue et l'autre à l'ouïe, les deux sens par lesquels toute émotion pénètre jusqu'à l'âme ».

Or les « Livreurs lecteurs sonores » proposent eux-mêmes des « formations de lecture sonore et de prise de parole », et notamment une formation à « l'art oratoire » « pour des particuliers qui souhaitent découvrir les techniques qui permettent de mieux s'exprimer et de se présenter à l'oral dans la vie professionnelle » (« plaidoirie d'avocat, discours politique, négociation commerciale » etc.). Il y a bien théorisation à l'origine, ou à la conséquence de leur activité. Sans l'évoquer explicitement ils se réfèrent donc à la rhétorique, la lecture à haute voix étant assimilée à « l'art de prendre la parole en public » :

« À l'instar du musicien soliste, le lecteur choisit "des morceaux de littérature" qu'il travaille comme une étude sonore. Sa lecture vivante donne voix à toutes les nuances de sens et de rythme du texte pour offrir au public l'interprétation littéraire la plus juste possible. La lecture à haute voix des textes suggère un univers, une atmosphère, des sentiments, des personnages que le lecteur public doit intégrer avant de prendre la parole. De son côté l'auditeur est en situation d'écouter ces textes en créant ses propres images ». ³⁸⁵

L'auditeur-spectateur a-t-il vraiment ce pouvoir-là ? La question sous-entendue des « images mentales » nous ramène bel et bien au travail de l'acteur, même si les Livreurs Lecteurs sonores ne s'y réfèrent pas. Quintilien, lui, ne s'en privait pas. Dans *l'actio*, où les prestations de l'acteur servent autant de modèles que de repoussoirs, il loue explicitement son art en y mêlant cependant quelque ironie : « si bon que soit un poète [les acteurs] savent ajouter tant de grâce à son texte que nous sommes infiniment plus charmés à les entendre qu'à les lire ; et ils sont également capables de gagner un public même au dernier des auteurs, si bien que tel

³⁸³ Je renvoie aux propos tenus par Bernhard Engel pour distinguer leurs lectures de celles des acteurs, cités dans le prologue

³⁸⁴ Quintilien, *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, les Belles Lettres, Notice (Livre XI chapitre 3) p.165, in Tome 6 Livres X à XI, 2003.

³⁸⁵ Site Web *Les livreurs lecteurs sonores*, « Qui sommes-nous ? »

qui n'a pas sa place dans les bibliothèques n'en hante pas moins les théâtres ».³⁸⁶ Quintilien donne aussi l'exemple de Démosthène qui faisait des exercices pour corriger ses défauts de prononciation et travaillait ses mouvements et ses gestes devant un miroir, comme les acteurs auprès desquels il avait pris des leçons. Certes, les Lecteurs dont nous parlons ne cherchent pas à incarner les personnages comme les comédiens. Pour autant ils s'emploient bien à suggérer, par leur technique de lecture, les sentiments des personnages. Est-ce à dire que pour suggérer des états, des sentiments, il faut les ressentir soi-même ? Dans son introduction à l'*actio*, Françoise Desbordes se pose la question : elle explique que « la parenté de l'acteur et de l'orateur n'est nulle part plus apparente que dans leur commun rapport à la sincérité » ; plus précisément elle voit même dans l'*actio* comme « une première version » du *Paradoxe sur le comédien* : comment émouvoir sans être ému soi-même.³⁸⁷ Dans ce dialogue bien connu de Diderot on se souvient que « Le Premier » critique vivement « les acteurs qui jouent d'âme » et mettent en avant leur sensibilité, pour louer ceux dont l'interprétation au contraire repose entièrement sur le jugement :

« J'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité, l'art de tout imiter [...] Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? [...] Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance ».³⁸⁸

Le recours aux images mentales avait d'ailleurs été envisagé par Quintilien lui-même (non pas dans l'*actio* mais au Livre VI de *l'Institution oratoire*) :

« Les Grecs appellent *phantasia* (nous pourrions bien l'appeler *uisio*) la faculté de nous représenter les images des choses absentes au point que nous ayons l'impression de les voir de nos propres yeux et de les tenir devant nous. [...] C'est à vrai dire un pouvoir qu'il nous sera au reste facile d'acquérir, si nous le voulons. Dans le désœuvrement de l'esprit ou les espoirs chimériques et ces sortes de rêves, que l'on fait tout éveillés, nous sommes hantés par les visions dont je parle et nous croyons voyager, naviguer, combattre, haranguer les peuples, disposer de richesses que nous n'avons pas ; nous n'avons pas l'impression que nous rêvons, mais que nous agissons : ne pourrions-nous pas mettre à profit ce désordre de l'esprit ? »³⁸⁹

³⁸⁶ Quintilien, *Le secret de Démosthène*, traduction et préface de Françoise Desbordes, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 2.

³⁸⁷ *Ibid.*, page XXXI

³⁸⁸ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres* (texte établi et annoté par André Billy), Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1946, p.1036-1037

³⁸⁹ *Ibid.*, Quintilien, *Institution oratoire*, Livre IV, 2, 29 - 30

N'est-ce pas précisément ce que fait la Clairon, la comédienne évoquée par Diderot, quand elle polit ses interprétations : « nonchalamment étendue sur une chaise longue, les bras croisés, les yeux fermés, immobile, elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se juger et juger les impressions qu'elle excitera »?³⁹⁰

Disons que le modèle dont s'inspirent les Livreurs Lecteurs sonores est autant celui de l'orateur que de l'acteur. L'art de la parole donc, à l'image des grands orateurs, tel Cicéron par exemple, qui écrivaient leurs discours mais les disaient quasiment de mémoire en s'aidant de toutes leurs ressources expressives acquises, vocales, pneumatiques, gestuelles aux fins de mieux persuader leur auditoire. Les Lecteurs de *Livres en tête* lisent peut-être de mémoire en tenant leur liseuse anonyme (comment savoir ?). Mais quand ils parlent d'« interpréter un roman, une nouvelle » ils signifient lecture ou récitation expressive. Certes, lire c'est toujours interpréter (ce que nous faisons en lisant silencieusement) ; mais en lisant à haute voix devant une assemblée le Lecteur a tendance, instinctivement pourrait-on dire, à accentuer son interprétation pour le plaisir de moduler les sons : en jouant de toutes les nuances de sa voix et de ses autres moyens d'expressivité, gestuels en particulier. Tout comme l'orateur, et comme le comédien, les Lecteurs apprennent eux aussi « l'équilibre et le positionnement du corps, la décontraction, le souffle, la voix », des techniques exposées dans l'*actio*. Le recours à ces techniques perdure en effet : on les retrouve dans les textes conseils de François Bon, et tout naturellement à l'école de la Magistrature, mais aussi dans beaucoup de grandes écoles et universités où se multiplient les « concours d'éloquence ».³⁹¹ Elles figuraient, rappelons-le, dans les ouvrages d'Ernest Legouvé qui ont eu des « succès retentissants », en particulier *L'art de la lecture*.³⁹² Or, en parcourant ce manuel aujourd'hui on est frappé par les modèles proposés : majoritairement des acteurs et des chanteurs célèbres (Molé, Mme Maliban, M. Duprez, Talma, Melle Mars, Melle Rachel etc.) - avec des exemples de leur travail pour « se faire une voix ».

Pour en revenir à la soirée *Enfance* de « Livres en tête », et malgré des personnalités physiques et vocales différentes, la diction de la plupart des Lecteurs visait davantage à distinguer et varier les accents, voire à égrener des « perles » et à les faire briller, qu'à libérer

³⁹⁰ *Ibid.*, Diderot, p. 1037

³⁹¹ Journal *Le Monde*, « Les concours d'éloquence, un phénomène persuasif », supplément « Campus » du jeudi 16 avril 2015.

³⁹² Ernest Legouvé, *L'art de la lecture*, Paris, J. Hetzel et Cie « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 39^{ème} édition, 1877).

le rythme et filer le texte en accompagnant la respiration de la phrase. Après le défilé des morceaux du florilège leur technique laisse une impression d'uniformité, avec cependant des nuances - certains usant de plus de finesse que d'autres (l'excellente lecture de la mort de Gavroche). Mais il est évident que la mise en scène, l'éclairage, la gestuelle, les petits rituels et la diction, fonctionnent comme autant d'invitations au public à se laisser conduire, à se divertir, à danser sur place. Car il y a là, très clairement, un refus de gravité, partagé par le public, comme si le plaisir du texte devait forcément dépendre du rire.

Il est manifeste que ces Lecteurs éprouvent un véritable plaisir à lire à voix haute et que ce plaisir est généralement communicatif. Dans le passé l'intimité avec le texte reposait avant tout sur le plaisir de « faire rouler sensuellement les sons dans sa bouche », nous dit Anthony Grafton : « la métrique, les allitérations, les combinaisons remarquables de sonorités étaient les vraies prouesses d'une littérature définie avant tout par ses qualités orales ». ³⁹³ Plus près de nous Valéry Larbaud a perpétué cet usage : alors qu'il est souffrant, et pour rester éveillé, il lit entièrement la *Médée* de Corneille à voix haute, « les cinq actes, en une heure et demie environ - en y mettant le ton ». Il trouve la pièce totalement dépourvue de « sens dramatique » et de « véritable action », mais elle est sauvée par « la qualité du vers » et par la langue : « ce serait aussi pauvre que n'importe quelle pièce post-romantique [...] s'il n'y avait pas la langue ». ³⁹⁴ Ici l'expérience semble dire que la *langue* peut se suffire à elle-même. Mais on suppose à cet exercice solitaire présenté comme une sorte de discipline spirituelle toute la jouissance de l'oralité, la sensualité que procure la prononciation des mots. C'est le pur plaisir de la langue qui s'exprime ici, le fait même de parler, ou plutôt de dire en se pliant à la discipline d'une forme, d'un rythme, à la scansion du vers. Pour avoir le goût de lire à haute voix en public - et ce fut le cas pour Larbaud - ne faut-il pas l'avoir éprouvé d'abord en solitaire ?

On supposera que les Livreurs Lecteurs sonores eux aussi choisissent leurs textes pour le plaisir charnel, buccal, nasal, pulmonaire, qu'ils y trouvent au cours de leurs exercices - comme aussi les comédiens qui polissent leurs interprétations -, plaisir narcissique et enivrant sans doute, et qui explique peut-être le changement du programme à Athlètres. Celui qui a lu le texte sur la Coupe de France de football (transcription d'un commentaire oral du match), et qui a fait rire et sourire, l'aura choisi pour les potentialités comiques qu'il lui offrait et pour ce qu'il pourrait en faire ; et il en a donné une interprétation personnelle tout en finesse (à l'opposé

³⁹³ Anthony Grafton, *Ibid.*, « Le lecteur humaniste », p. 245.

³⁹⁴ Valéry Larbaud, *Journal*, Paris, Gallimard, 2009, p. 697-698.

de la diction des commentateurs sportifs).³⁹⁵ Et ce plaisir tout physique et sensuel est perceptible, visible et audible dans leurs lectures : il se communique au public. Les auditeurs-spectateurs s'y abandonnent, ils sont généralement fascinés par ce qui jaillit des corps (postures, gestes, mouvements etc.), émerveillés par ce que la voix haute arrive à produire, à suggérer. On s'extasie devant les démonstrations de cet art et on le commente, comme on le fait pour d'autres interprètes, comédiens, chanteurs par exemple ; ou d'autres faiseurs d'exploits : la réception du texte est-elle la sœur de l'ébahissement devant les prouesses d'un jongleur, d'un danseur ou d'un équilibriste ? Similaire à la candeur et à l'émerveillement des enfants devant l'écran magique ? Il faut en effet sortir le texte de son immobilité, de sa rigidité, il faut que ça bouge, que le corps du Lecteur anime le texte en variant ses intonations, ses mimiques et ses gestes.

D'où le succès des lectures - dites théâtralisées ou non -, dans lesquelles une mise en scène *a minima* est lisible et explicative : elle illustre le texte lu au moyen d'éléments de décors, d'accessoires, de mouvements ou jeux de scènes. En cela la réception de certaines lectures publiques, telle qu'on peut la saisir dans les propos qui s'échangent à la sortie, ressemble assez à celle des représentations théâtrales (on en trouve bien des exemples dans la littérature, chez Diderot bien sûr et chez Proust). Mais dans les lectures de divertissement, la réception des publics s'exprime moins en termes de critique (sur la mise en scène par exemple) que de réjouissance à propos du spectacle qui leur a été offert.

³⁹⁵ « La finale de la coupe du monde de football », texte anonyme sur le Web, juillet 1998 (selon la liste distribuée par *Livres en tête* à la sortie).

Se distraire : un remède contre l'ennui ?

Il est évident que beaucoup d'organismes et Lecteurs sont convaincus qu'il faut avant tout distraire le public. Empêcher peut-être que nous devenions tous des rois sans divertissement, dans la « misère » de notre tout petit royaume, dans l'angoisse peut-être. Il faut donc proposer de la variété, des textes courts et pas ennuyeux ; les programmes de florilèges sont conçus dans cet esprit. Voyons si les *Pensées* de Pascal sur les notions de divertissement et d'ennui dans « Misère de l'homme sans Dieu » - bien qu'inscrites dans un contexte politique et culturel où le religieux tient une position dominante, un contexte très différent du nôtre donc -, peuvent nous aider à mieux comprendre cette offre de lectures publiques que nous qualifions ici de divertissement. Divertissement comme distraction, diversion ; dispersion, dissociation, dissonance, disjonction ... autant de mots qui indiquent le passage d'une chose à une autre, le changement, la mobilité, mais aussi la séparation. Le contraire de l'attention soutenue ou de la concentration sur un objet, et le contraire du calme plat de l'ennui ou de la rêverie.

Pascal affirme que nous nous adonnons aux plaisirs du divertissement pour échapper à notre propre misère, car « l'homme ne veut être qu'heureux ». Au lieu de se consacrer à la méditation et de préparer son salut, il se fuit lui-même pour ne pas se trouver face à son néant.

« Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. [...] Mais j'ai pensé de plus près, et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective, qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près. [...] De là vient que les hommes aiment tant le bruit et le remuement ; de là vient que la prison est un supplice si horrible ; de là vient que le plaisir de la solitude est une chose incompréhensible ». ³⁹⁶

La thèse de Pascal est que le propre de l'homme est de penser, et qu'en s'étourdissant sans cesse il veut nier sa condition, en se gardant bien de toute réflexion sur sa fin. L'idée de la vacuité, du silence et de la solitude lui est proprement effrayante. L'homme du XVII^e siècle (plus encore l'homme de cour) avait pour obligation de penser à son salut, mais préférait s'étourdir dans les plaisirs pour oublier sa fin inéluctable. L'homme sécularisé d'aujourd'hui revendique clairement son droit au bonheur. La Modernité a été synonyme d'une vie meilleure grâce aux progrès de toutes sortes, mais nous découvrons qu'une liberté sans fin et sans frein, censée produire *le meilleur des mondes*, ne tient pas la promesse du bonheur. Le bonheur n'existe pas,

³⁹⁶ Pascal , *Pensées*, article II, 131 et 139, texte de l'édition Brunshvicg, Paris, Garnier frères, 1951, p. 108,109 et 110.

nos prospérités sont fragiles, et tous les progrès ne nous protègent ni de l'ennui ni de l'angoisse existentielle. Bien au contraire. Dans nos sociétés ce serait plutôt à cause d'un trop plein de divertissements et d'une difficulté à y répondre ou à les concilier compte tenu des conditions et des rythmes de vie. Nous sommes voués à une offre pléthorique de plaisirs dont on peut jouir chez soi : nous sommes des rois saturés de divertissements. Certaines des pensées de Pascal s'appliquent plutôt bien à notre condition actuelle : nous aussi avons peur de l'ennui, du vide métaphysique, du spleen, et nous recherchons la consolation dans notre « emploi du temps ». Mais, dit Stig Dagerman, « notre besoin de consolation est impossible à rassasier ».³⁹⁷

Vladimir Jankélévitch qui s'est penché longuement sur cette question de l'ennui et du divertissement, et nous en donne une analyse à la fois sévère et ironique, esquisse des moyens plus optimistes contre l'enlèvement.³⁹⁸ L'ennui dit-il est une maladie moderne, une maladie de l'âme, un mal sans forme et sans véritables causes : c'est « la misère de la satiété plutôt que du manque » (et en cela il rejoint Pascal et Schopenhauer). Il cite la plainte du *Moïse* d'Alfred de Vigny - « Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux » - et rappelle que la lassitude ou la vacuité de Dieu au septième jour de la création inaugure en quelque sorte l'ennui dominical, ou sabbatique ; ennui longtemps chanté par les poètes (Laforge, Trénet). « L'ennui grandit à mesure qu'entre nos origines et notre modernité s'intercale une plus grande épaisseur de civilisation, de luxe et de technique. [C'est] le malheur indirect et tardif par excellence, quelque chose comme une rechute en pauvreté par le détour de l'excessive abondance ».³⁹⁹ Jankélévitch fait la critique de l'introspection : la conscience hypertrophiée par la méditation autoscopique mène inéluctablement à l'ennui, à l'exemple des poètes romantiques (Flaubert lui, dit sans arrêt qu'il "s'emmerde"). L'ennui est le « mal du devenir ». Pour s'en défaire il nous faudrait apprivoiser le temps, en reprendre la direction. Plus précisément le philosophe oppose *l'instant* à *l'intervalle*. L'intervalle est la morne plaine de la quotidienneté, le culte du passé et du recommencement, l'uniformité de « la coulée des jours » ; tandis que l'instant est pur surgissement et concentre toutes « les surprises de la durée » :

« L'un se prolonge laborieusement lui-même et l'autre nous attire et nous soulève par un élan vraiment "elpidien" et une évocation infinie ; [il] nous prépare par des présages de plus en plus clairs, à cette bonne nouvelle qui est le présent de demain et vers laquelle notre âme est tendue [...] grâce à la futurition, le devenir, fermé par derrière, reste ouvert vers l'indéfini de l'avenir et de l'idéal ».⁴⁰⁰

³⁹⁷ Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, traduit du suédois par Philippe Bouquet, Paris, Actes Sud, 1981.

³⁹⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, éditions Aubier Montaigne, 1963.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 102

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 132

L'instant est ce moment du je-ne-sais-quoi qui nous soulève parfois en écoutant une lecture à haute voix (ou de la musique) - lorsque nous sommes surpris, et maintenus dans une sorte de suspens, comme en apesanteur, par ce qui survient et nous arrive : une manière d'être et de dire du Lecteur, une phrase ou un mouvement du corps, le silence, la musique du rythme, peut-être. Un enchantement qui se prolonge tandis que nous tentons de le dire en écrivant, comme je l'ai fait après les lectures de Cadiot.

Dans un chapitre intitulé « le temps retrouvé » Jankélévitch nous propose une thérapeutique pour sortir du dilemme proposé par Pascal (soit le malheur du divertissement, soit l'angoisse de la méditation autoscopique). Elle suppose à la fois la critique de la pensée-de-soi et « l'art de s'absenter de soi ». Concrètement la thérapeutique repose sur le recours à « trois épaisseurs de "circonstances" » ou ressources qui font partie de notre environnement et sont à notre disposition : la sociabilité, la nouveauté, et l'action (le "faire" ou le "ne rien faire"). La pensée des autres, la rencontre des autres, *la sociabilité* donc, dépose, dit-il, « comme une couche isolante autour du temps nu. [...] À plusieurs nous entendons moins le tic-tac monotone qui divise les heures en minutes, qui hache la durée en petites tranches ». ⁴⁰¹ De même, les *nouveautés*, les imprévus, les occasions (l'annonce réjouissante d'une lecture publique par exemple) sont des promesses de variété, de divertissement, et donc de « renouvellement des sensations », elles nous font désirer un devenir proche ; mais la variété risque de devenir épuisante, elle a son revers, la satiété. Tandis que *l'action* a quelque chose de nettement plus positif : « elle déplace l'accent de l'arrière vers l'avant et du Déjà-plus vers le Pas-encore ; car il faut que le centre de gravité soit devant nous, c'est-à-dire demain, pour que la conscience retrouve son alacrité ; au passéisme qui prend appui sur hier elle oppose l'aplomb et la ferveur de l'espérance ». ⁴⁰² Mais là aussi, le *pharmakon* risque de se retourner, et de tendre son autre face quand « le Faire » devient un refuge, un dérivatif et conduit à l'activisme ; quand il faut, comme on dit communément aujourd'hui, « faire des activités » ou avoir des « occupations ». Ne laisser aucun interstice vide. Remplir *l'intervalle* donc. Fonction que remplit peut-être - à côté d'autres « activités » de loisir ou divertissements locaux - l'écoute en commun de lectures à voix haute.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 143,144

⁴⁰² *Ibid.*, p. 152

La réception des lectures publiques peut refléter l'une ou l'autre face du *pharmakon* : question de programmation, question d'attente ou d'expectative, question de détente ou d'attention, question de subjectivité. L'observation du public au milieu duquel j'étais assise à la soirée « Enfance » de *Livres en tête*, distille les indices évidents d'une satisfaction que j'ai partagée malgré tout. Plaisir à être là, nombreux, ensemble sans se connaître, à partager l'attente, puis à applaudir en se regardant et en souriant ; plaisir à échanger pendant l'entracte, entre amis ou au hasard, dans un lieu magnifique qui invite à la déambulation et aux échanges. Un moment de sociabilité donc. Mais acquiescement aussi à la variété qui lui est offerte : beaucoup m'a-t-il semblé, n'ont pas été gênés par la succession, par la découpe, par le temps compté, le tic-tac du florilège.

Vladimir Jankélévitch invite plutôt à apprivoiser le temps dans « la patience détendue », dans *le loisir* plutôt que dans la consommation de loisirs, car on vit la durée avec plus d'intensité, étant alors réceptifs à « d'innombrables et minuscules événements ». ⁴⁰³ Ainsi la conscience peut se trouver heureuse dans la solitude, « au centre des inépuisables et interminables après-midi », comme dans la flânerie où l'on se perd : le *loisir* n'est pas « l'inaction vide » mais « du temps récupéré », une durée vécue dans « une heureuse quiétude et une lenteur féconde ». Le goût de la solitude, associé à celui de la lecture silencieuse, et la fréquentation de lectures publiques peuvent aussi être partagés par les mêmes personnes ; il s'invente alors une forme de commerce singulier, à la fois enrichi et discontinué avec la littérature, source de plaisir et de rêverie. Tandis que d'autres publics, sans doute moins lecteurs, veulent davantage se distraire et espèrent de la variété.

II - 3 - 3 - Le spectacle de variétés ou le temps en miettes

Le temps riche du *loisir* prôné par Jankélévitch, où la lenteur est apprivoisée, est-il encore compatible avec le processus d'accélération que nous connaissons depuis les dernières décennies, repérable dans le temps échantillonné auquel obéissent certaines lectures publiques de florilèges ?

Examinons dans une perspective plus critique le régime temporel qui est autoritairement nôtre, celui que produit la mondialisation, sorte de macro-contexte englobant dans lequel se placent nos objets d'étude, ceux des lectures publiques par exemple, notamment celles qui

⁴⁰³ *Ibid.*, Jankélévitch trouve ces dispositions chez Proust, Joyce et Gontcharov : il loue leur « clairvoyance microscopique qui grossit, détaille et subdivise à l'infini les mouvements imperceptibles de la durée, et leur communique une espèce d'intensité passionnelle ». (p 159)

relèvent du divertissement. Nos perceptions du temps ont été profondément modifiées par un processus sans précédent de « *synchronisation* globale » qui affecte et même régit nos vies. Les travaux de sociologues, de philosophes et d'anthropologues convergent sur ce point depuis quelques années et nous en désignent les effets, sur les structures politiques, sociales et culturelles, et sur l'individu et son rythme de vie. Hartmut Rosa par exemple propose une théorie critique de l'accélération en tant qu'elle est rupture de la promesse d'autonomie de la modernité (autonomie individuelle et autonomie collective). Il met surtout en évidence les phénomènes systémiques - échappant à tout contrôle éthique et politique (et cause d'une « sourde violence normative ») - qui orientent en réalité nos vies et nos actions, transforment profondément nos façons d'« être-dans-le-temps », affectent nos hiérarchies des valeurs et le rapport à soi.⁴⁰⁴

Ce processus, sous les trois formes étudiées par Rosa - accélération technologique, accélération du changement social, accélération du rythme de vie et leurs interrelations -, est considéré à la fois comme cause et conséquence. L'accélération est définie par l'augmentation ou la concentration d'épisodes d'action par unité de temps (le *multitasking*). Placé face à une multiplication d'options et d'injonctions, parfois contradictoires, l'homme du XXI^e siècle s'efforce de rester coûte que coûte dans le « courant » qui l'emporte : pour cela il lui faut faire plusieurs choses à la fois. Nous en voyons quotidiennement l'illustration dans l'espace commun et dans les lieux mêmes où s'élabore la construction démocratique : telle cette photographie prise au cours d'un débat à l'Assemblée nationale, où les députés vus de dos ont pratiquement tous l'œil rivé à un écran (ordinateur, smartphone etc.), connectés aux réseaux sociaux, pendant qu'un des leurs ou un ministre parle. De tels comportements nous sont devenus familiers et on ne s'étonne pas de les retrouver dans les lectures publiques où j'observe que beaucoup de personnes ayant pris place dans la salle gardent ouvert leur portable et continuent à faire défiler des images jusqu'au tout dernier moment, empiétant même sur le début de la lecture (surtout ne pas perdre du temps). D'ailleurs il arrive assez souvent que la consigne de fermer les portables, rappelée systématiquement avant de commencer, reste ignorée ... et qu'un téléphone sonne en pleine lecture. L'hyperactivité et l'hyperréactivité qui imprègnent de plus en plus les vies professionnelles génèrent de tels automatismes (comme les pratiques de *zapping*). Il est très difficile d'y renoncer y compris pendant son *temps libre*. Car dans notre modernité tardive, ou « post-modernité », la lenteur dont parlait Jankélévitch est soit dévalorisée (c'est le fait

⁴⁰⁴ Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Didier Renault, Paris, La Découverte, 2010.

d'être « débordé », d'être sollicité, qui est valorisé), soit elle devient un signe distinctif avec la capacité de se ménager ce que Rosa appelle des « îlots de décélération ».

Une variété dispersante

Telles sans doute sont les lectures publiques. Elles peuvent parfaitement s'inscrire dans un emploi du temps d'hyperactivité, ou bien constituer pour les auditeurs spectateurs un espace bienvenu de respiration, un moment de rupture ou de ralentissement (à l'exemple des lectures de Cadiot, de Marie NDiaye ou de Martine Amariou, la Lectrice des *Raisins de la colère*). Mais c'est sans doute plus difficile à installer quand il s'agit de morceaux choisis composés avec des œuvres différentes, par exemple une lecture donnée dans une bibliothèque. Demandons-nous à ce propos si dans des circonstances et un contexte particuliers (la qualité d'un lieu par exemple) les assistants ont été transportés dans un espace imaginaire, distendu, bien protégés des bruits du monde, leur permettant de faire une riche expérience du temps.

« Un samedi après-midi, dans le cadre d'une manifestation nationale sur les littératures d'Europe centrale, j'ai assisté à une suite de lectures dans une bibliothèque.⁴⁰⁵ Aucun programme n'était affiché, simplement l'annonce de « lectures ». Le public était composé de six femmes (en me comptant), regroupées en demi-cercle face au Lecteur assis à côté d'une table sur laquelle il avait disposé ses livres. Un Lecteur amateur que j'avais déjà eu l'occasion d'écouter. Il lit bien, sans forcer l'interprétation. Il a enchaîné cinq textes en donnant à chaque fois le titre, le genre, le nom de l'auteur et brièvement les raisons de son choix. Mais une fois rentrée chez moi j'ai pris conscience qu'il ne me restait plus grand chose des textes lus : j'avais apprécié le conte populaire de Lituanie, collecté par Henri Gougoud, mais j'étais incapable de le raconter, les textes suivants l'ayant pour ainsi dire effacé. En revanche je me souvenais mieux de l'extrait de la *Lettre d'une inconnue* de Stefan Zweig (que j'avais lue) et du début de *L'accompagnatrice* de Nina Berberova (que je ne connaissais pas), texte lu en dernier.

Pourtant j'ai gardé une très bonne impression de ce moment d'écoute en commun sous les voutes de la bibliothèque, au milieu des livres, dans le suspens créé par la voix haute ; laps de temps partagé dans la proximité avec des personnes qui m'étaient inconnues. Des paroles ont jailli spontanément à la fin : deux femmes ont éprouvé le besoin de s'exprimer sur *L'Accompagnatrice* pour faire un rapprochement avec leur situation

⁴⁰⁵ Bibliothèque de La Réole, en Gironde, lectures données par Gérard Blot, le 28/5/2011.

personnelle et la situation sociale actuelle. Il s'en est suivi un court débat, non prévu par le Lecteur. »

Malgré l'insuffisance de participants ce fut une lecture de qualité, faite avec modestie et dans de bonnes conditions. Un moment d'écoute recueillie, dans le silence, dans le retrait des bruits du monde. Mais le cadre dans lequel elle s'inscrivait imposait sans doute la contrainte d'un choix de textes courts ; et l'avantage que constitue la variété ainsi offerte - la possibilité d'entendre des échantillons d'œuvres différentes - se transforme très vite en inconvénient, voire en obstacle à une bonne réception. La répétition des interruptions oblige à chaque fois à réacommoder son écoute et chaque texte chasse l'autre. En témoigne la discussion qui a suivi : elle ne s'est appuyée que sur le dernier texte lu, *L'accompagnatrice* (qui avait de surcroît l'avantage d'être un texte narratif). C'était inévitable, car dans cette situation les auditeurs-spectateurs ne sont pas emportés par le flux d'une lecture à laquelle on peut s'abandonner, mais soumis à une succession de ruptures et de saccades. Ils sont pris malgré tout (malgré le lieu) dans le règne de l'*échantillonnage* et de l'éphémère. Ce dont s'était plainte une femme au cours d'un autre débat, celui qui a suivi l'intervention d'Alberto Manguel à la médiathèque de Roubaix :

« Est-ce que vous ne pensez pas que la lecture à voix haute demande du temps ? Par rapport à l'idée que vous avez développée sur le fait qu'elle pouvait créer cet espace contre le bruit, est-ce qu'il n'y a pas quand même à s'inquiéter sur le fait que les pratiques nouvelles de lecture à voix haute que l'on voit un peu partout ne prennent pas forcément tout ce temps nécessaire ? Je me demande s'il y a le temps nécessaire pour que cet espace puisse s'installer quand on a des lectures de 20 minutes sur de courts extraits de textes dans lesquels je me rends compte parfois que je n'ai pas le temps d'entrer ». ⁴⁰⁶

Autrement dit le florilège amoureusement composé, avec sa diversité pour éviter l'ennui, rend en réalité la concentration des assistants plus problématique, en pointillé, et peut se transformer en épreuve : à peine entré il faut déjà sortir. D'où la frustration éprouvée en particulier par ceux qui sont eux-mêmes lecteurs. Mais les ruptures auxquelles nous contraignent les florilèges, à l'instar de ce qui vient d'être évoqué, ne sont rien en comparaison de la soirée « Athlètes » de *Livres en tête* qui a véritablement pris, et la forme et le tempo d'un spectacle de variétés. En plus des lectures j'ai vu se succéder sur le plateau de nombreux événements : l'interview d'un coureur cycliste très populaire en son temps, Raymond Poulidor ; une démonstration d'escrime, par l'équipe de France de fleuret (deux *vrais athlètes* ont croisé le fer devant nous), commentée à l'imitation de ce qui se pratique dans les reportages sportifs ;

⁴⁰⁶ *Op. cit.* « Actes des journées d'études », *La lecture à voix haute. Ancienne pratique ou nouvelle mode ?* p. 18.

l'interview du gagnant du concours de la « Short édition » (concours de nouvelles de 300 à 400 mots) ; sans compter les intermèdes musicaux entre chaque lecture ... C'était comme la copie d'un plateau de télévision lors d'un spectacle dit de *variétés*, ou de cirque, où des vedettes se succèdent sous la baguette magique d'un monsieur Loyal, font un petit tour et puis s'en vont. Tout cela en une seule soirée. D'autres réjouissances étaient promises pour les deux autres jours du festival : outre l'interview du président d'honneur du festival, François Busnel (en 2012 c'était une autre célébrité de la télévision, Bernard Pivot), il était annoncé un *TaPage Nocturne*, un *Bal à la Page*, une *dégustation littéraire*, un *Défilé de presse* etc. (les jeux de mots disent la participation à deux univers pour le prix d'un seul). Et sur le programme on pouvait lire la liste des partenaires (les sponsors), des invités et des participants : des journalistes et de nombreuses personnalités du monde littéraire et musical et de la mode etc.

Outre la dépendance des organisateurs vis-à-vis des sponsors, on remarque tout de suite (en comparant 2013 à 2012) que c'est l'entour des lectures proprement dites qui gagne en importance, tel un habillage qui impose en quelque sorte sa coloration et déteint sur le choix des textes. Mais si l'ambition des organisateurs et des Lecteurs est de démontrer qu'on peut se distraire en écoutant lire et que la littérature peut faire rire, elle n'atteint que partiellement son but. Certes il y a de l'humour et des promesses de jeu dans l'offre des divertissements proposés mais les lectures s'y trouvent noyées au milieu du défilé des personnalités médiatiques et d'une multiplication du spectaculaire. Tout cela produit un effet de dispersion, de brouillage, qui contredit les discours tenus par les organisateurs. Car dans ce festival qui se désigne *Festival de lecture à haute voix* la démonstration est faite que la lecture ne se suffit pas ; comme si les lectures avaient besoin de béquilles ou d'enjolivements : comme si les textes devaient nécessairement être illustrés, ou débordés, ou recouverts, pour être reçus.

En cela les spectacles offerts par *Livres en tête* se moulent parfaitement dans un monde où la vitesse des rythmes de vie crée un sentiment accru « de pression temporelle et de stress », alors que nous vivons dans une société qui a instauré le *temps libre*. Mais cela n'a rien de paradoxal car l'offre croissante de biens et de services culturels et d'informations conduit à un découpage du budget temps de loisirs en espaces de plus en plus étroits, comme dans le temps de travail :

« Les structures temporelles de la modernité tardive semblent se caractériser dans une large mesure par la fragmentation, c'est-à-dire par la décomposition des enchaînements d'actions et d'expériences en séquences de plus en plus brèves, avec des zones d'attention qui se réduisent constamment. » [...] Dans ce contexte le phénomène du *multitasking* est aussi intéressant : il impose des modifications de

conscience instantanées pour s'adapter à des contextes d'action multiples, menant ainsi à un chevauchement des actions autant que des expériences vécues». ⁴⁰⁷

Les notions de changement et de surprise étaient particulièrement valorisées à Athlettres : sur le plateau, changement à vue des objets de divertissement (musique, lectures, interviews, démonstration sportive), changement de Lecteurs, changement d'auteurs, défilé de personnages. Beaucoup de variétés et d'épisodes courts. Sous le vernis d'une exigence culturelle mise au service de la littérature (les discours des organisateurs) *Livres en tête* nous a offert, ce soir-là, une suite de tableaux (comme dans une revue) ou de « copié-collé » de pages écrans ; quelque chose d'assez similaire aux produits de l'industrie du divertissement que l'on regarde chez soi et qui appellent le *zapping*, tels les programmes jugés attrayants de la télévision et d'internet qui ne demandent qu'un *input* actif faible. Au cours de ce spectacle nous sommes maintenus dans une sorte de passivité, figés dans un présent changeant. Rien de ce qui se déroule alors sous nos yeux ne nous arrête, ou ne nous dé-place, n'est objet d'expérience. Tout passe et s'efface, tout se consomme. En ce sens les programmes changeants et bigarrés de *Livres en tête* reflètent parfaitement les mécanismes dits d'accélération des rythmes de notre temps.

Vitesse et aliénation

Nous voyons également que l'art du détournement qui se manifeste dans les pratiques de lecture silencieuse (Michel de Certeau) et semble être exclusivement, dans le champ des lectures publiques, du ressort du seul Lecteur, est un pouvoir apparent et tout relatif. On peut dire que ce pouvoir du Lecteur sonore, mis en parallèle avec le consentement du public, est à son tour un acte d'obéissance : son bricolage ne se plie-t-il pas à des manières de faire qui sont celles des modèles du moment et qui s'imposent à lui ? Des modèles vite remplacés ou faisant l'objet de modifications constantes. Les Lecteurs d'« Athlettres » se laissent tenter par les sirènes de « l'innovation » en proposant des textes courts trouvés sur internet, en imitant les pratiques de l'audiovisuel plus que du théâtre. Ils sont pris eux aussi dans le règne de la vitesse.

Ainsi, dans le contexte de temporalisation du temps qui est nôtre, la liberté ne serait ni d'un côté ni de l'autre : ni du côté du Lecteur ni du côté de l'auditeur-spectateur. Hartmut Rosa associe accélération et aliénation : nous sommes aliénés, ou nous nous sentons aliénés « à chaque fois que nous faisons "volontairement" ce que nous *ne voulons pas vraiment faire* »

⁴⁰⁷ *Ibid.* pages 156 et 157

(rappel d'un vieux concept marxien).⁴⁰⁸ Une sorte d'auto-aliénation en quelque sorte. Des enquêtes sur l'utilisation du *temps libre* mettent en évidence « un décalage avéré entre ce que les gens aiment faire et ce qu'ils font en réalité » : c'est-à-dire, le plus souvent, le temps passé devant la télévision ou en surfant sur Internet.⁴⁰⁹ On pourrait dire aussi bien « ce qu'ils voudraient faire » ou plutôt « ce qu'il convient de faire ». D'autant que Rosa relève - au vu de la multiplication des options qui se présentent en matière d'activités sportives et culturelles -, que « la sémantique du temps libre est fortement imprégnée d'un vocabulaire où prédomine le *devoir* et l'*obligation*, dès lors qu'il s'agit d'expliquer ou de justifier l'allocation du temps libre » : « je dois à tout prix recommencer à lire les journaux », il faut que j'aie « une activité de mise en forme », « que j'aïlle au théâtre » etc. Il en déduit que, dans ce domaine, comme au travail, c'est la *contrainte d'adaptation* qui s'impose et conforme les rythmes de vie.⁴¹⁰

C'est en effet le temps court qui prévaut trop souvent, ce qui exclut la lecture silencieuse qui requiert le temps long, ou alors on se reporte sur les magazines, car leur lecture est pré-découpée, fragmentée, il n'y a qu'à tourner les pages, feuilleter, s'arrêter ici et là (d'ailleurs leurs pages sont les ancêtres de la page Web selon Anthony Grafton). On peut sans doute conjecturer, pour ce qui concerne la lecture solitaire, que c'est peut-être le silence du texte - l'instant d'avant le texte - qui effraye le plus le lecteur d'aujourd'hui transformé plus ou moins en « écouteur » : la peur que le texte ne lui parle pas, qu'il attende de lui qu'il prenne sa responsabilité et lui réponde. Mais voici qu'il est dégagé de cette responsabilité-là, qu'il est sauvé par le texte-qui-parle-à-l'oreille, le texte qui sort de son silence graphique et vient de lui-même lui dire ce qu'il y a dedans. Il reste peut-être, pour tel ou tel auditeur-spectateur, à affronter un second silence, celui de l'après texte (les chrétiens se rassemblent encore aujourd'hui après la messe, devant le parvis de l'église, pour commenter le texte des Écritures, ou le prêche ; ils comblent ainsi un autre silence, l'appel d'air de la présence continuée du texte).⁴¹¹

⁴⁰⁸ Hartmut Rosa, *Aliénation et Accélération*, traduit de l'anglais par Thomas Chaumont, Paris, La Découverte, 2012, p. 113.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, Hartmut Rosa illustre son propos en donnant son exemple personnel d'une façon aliénante de surfer sur des sites Web : une « distraction » qui a duré 90 minutes. p.123-127.

⁴¹⁰ *Ibid.*, Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, pages 168 à 171. Il se réfère à de nombreuses études (notamment celles de Robinson et Godfrey, 1999, et Opaschowski, 1995) sur l'utilisation du *temps libre*. Malgré tout l'intérêt de cette recherche, par son ampleur, notamment les apports qui coïncident avec nos perceptions et les éclairent, elle ne tient pas compte de comportements plus singuliers, par exemple ceux d'artistes contemporains qui apprivoisent le temps, le soumettent à l'invention de formes et de rythmes sans cesse renouvelés, mobiles, souvent éphémères.

⁴¹¹ « Ah, c'est le silence, plutôt, qui devrait suivre ! », début de la postface de Max Pol Fouchet au roman de Malcolm Lowry, *Au dessous du volcan*.

Les lectures à haute voix publiques ne peuvent être regardées comme de simples substituts à la lecture silencieuse. Elles n'obéissent pas non plus, me semble-t-il, à la *contrainte d'adaptation* dont parle Hartmut Rosa ; l'offre est plutôt épisodique et insuffisante pour susciter, en matière de loisirs, le sentiment d'une « obligation » ou d'un « devoir » (même si, on l'a dit, la lecture reste une activité valorisée par ceux-là même qui ne la pratique pas, ou très peu). Ceux qui s'y rendent saisissent plutôt une opportunité, une occasion qui se présente de participer à une manifestation publique (souvent gratuite) ; on y va moins par devoir que par anticipation d'une « sortie », la promesse d'un plaisir, pour assister à quelque chose de nouveau ou renouveler une expérience. En outre, des lectures publiques contribuent à former des espaces de sociabilité, ou bien offrent l'avantage de se créer un oasis de quiétude, éphémère mais bien réel, et parfois constitutif d'expérience.

La lecture partagée avec les cinq femmes et le Lecteur dans la bibliothèque de la Réole en est un exemple, en dépit du morcellement : du commun a émergé dans le silence de l'effritement du *continuum* temps. Quelque chose de banal et en même temps surprenant et précieux à la fois, en raison peut-être de notre petit nombre et du lieu lui-même : la bibliothèque est hébergée au sous-sol, dans les salles voûtées du Prieuré des Bénédictins. Quelque chose qui s'apparente à une étrange survivance, ou reconstitution (involontaire), celle d'une ancienne pratique, quand un petit groupe se formait autour d'un Lecteur pour lire à tour de rôle ou écouter lire des textes religieux ; ou bien pour partager leurs lectures (comme l'ont fait des lecteurs et lectrices de *La Nouvelle Héloïse*).

II - 4 - Écouter *et* regarder lire

Les quatre “opérateurs” qui font exister une lecture publique - l’auteur, l’éditeur, le Lecteur et l’auditeur-spectateur (ramenés au nombre de trois quand l’auteur est le Lecteur) sont rarement tous présents à l’esprit des assistants. La « présence » invisible de l’auteur et de l’éditeur compose un arrière plan qui se glisse - souvent à leur insu, car dissimulé sous l’apparent face-à-face d’un Lecteur avec un public - dans leur réception ; comme dans la prestation de celui qui fait la lecture. Les auditeurs-spectateurs n’ont pas conscience que le livre - sa composition, sa matérialité - et les moyens déployés par le Lecteur - art de la rhétorique, art du comédien -, exercent une réelle emprise sur leur réception : ils se laissent porter par la vague narrative ou poétique. Et d’ailleurs la prise de conscience qu’un pouvoir ou une influence s’exerce n’est pas nécessairement ressentie en soi comme quelque chose de gênant ou d’oppressant. On l’a dit, le plus souvent il y a acquiescement et fascination : on s’abandonne à la présence du Lecteur, à sa voix, à son corps. Dans beaucoup des cas présentés ici le *regard* parle en premier. Quel que soit le lieu dans lequel je pénètre, je l’arpente des yeux et parfois je le parcours en silence pour en admirer l’architecture et pour m’imprégner de l’atmosphère. Ensuite, après avoir repéré l’espace scénique proprement dit, ce qui est intentionnellement placé là pour la lecture (le mobilier, des accessoires), je m’installe et regarde les gens autour de moi, baignée par le bruissement de leurs voix. Puis, dès son entrée, je me tourne vers celui ou celle qui s’apprête à lire.

Cette importance du regard fut pour moi une découverte. En m’intéressant aux lectures publiques je ne m’attendais pas du tout à ce que la vision prenne une telle place dans ma réception : avant, pendant et après la lecture. Spontanément on relie la lecture à voix haute à l’écoute, son corollaire, et nous avons été habitués à ce que son public soit désigné comme auditoire : soit une assemblée plus ou moins grande qui *écoute* une lecture (« l’Auditoire » de Jean-Jacques Viton). Des auditeurs. Or, c’est ainsi qu’on désigne les personnes qui écoutent la radio, ou le public d’un concert ; tandis qu’au théâtre et à l’opéra, et au cinéma, les publics sont des spectateurs. Avec le mot spectacle, qui recouvre une grande variété de modes d’expression artistique, l’accent est donc généralement mis sur un seul sens malgré qu’à l’opéra, au théâtre et au cinéma nous regardions et écoutions en même temps. Sans doute l’histoire de ces arts éclaire-t-il en partie l’usage persistant de ce terme (le cinéma par exemple fut d’abord muet). Pour autant, et de plus en plus, beaucoup de mises en scène multiplient les visuels, en y intégrant par exemple la danse et des images (le recours à la vidéo). La dimension spectaculaire s’en

trouve considérablement renforcée. Et l'usage du mot public, au singulier ou au pluriel, est bien commode : il désigne toutes sortes de réunions ou assemblées. Tout ce qui n'est pas réception solitaire.

Faut-il rattacher la persistance des mots auditoire et auditeur à l'antériorité des lectures données par les poètes supposant une attention exclusivement requise par le son ? On écoute la poésie. Certes. Mais en écoutant une lecture à la radio, chez moi, à la campagne, mon regard se promène sur le morceau de paysage que découpe la fenêtre ou bien se fixe sur un objet familier. Pour qu'une écoute soit vraiment « pure », exclusivement « tout ouïe », il me faudrait donc écouter dans le noir et sans doute m'endormir. Cependant écouter dans le noir supposerait une récitation (ce que suggérait Bonnefoy pour une représentation d'*Hamlet*), car dans le cas d'une lecture il y a nécessairement quelque chose de visible ne serait-ce que la zone éclairant le livre ou tout autre support. Les prétendus « auditeurs » des lectures publiques seraient-ils supposés aveugles, tout entier réfugiés dans leurs oreilles ? Tandis que le corps du Lecteur serait tout entier concentré dans sa voix, sa présence corporelle étant niée, en tout cas totalement ignorée des assistants ?

Dans les faits - sauf dans le cas d'expérimentations ou de recherches visant à dissocier les sens - la réception des lectures publiques fait appel à la coexistence de nos sens (et là je ne parle pas de « performances » ni de lectures théâtralisées). Jacques Roubaud nous en a donné un aperçu et Jean-Jacques Viton en a fait une démonstration humoristique dans son « vestiaire ». D'ailleurs, indépendamment des lectures à voix haute, nous vivons des situations dans notre vie sociale ou affective qui mobilisent en même temps tous nos sens. Nous en trouvons maintes illustrations dans *La recherche du temps perdu*, par exemple quand le jeune narrateur voit Gilberte pour la première fois : « je la regardais, d'abord de ce regard qui n'est pas que le porte-parole des yeux, mais à la fenêtre duquel se penchent tous les sens, anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, capturer, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui ». ⁴¹² C'est pourquoi, faute d'un terme plus approprié pour caractériser le public récepteur, j'ai opté pour auditeur-spectateur.

Il faut également souligner l'importance des contextes, des circonstances et des conditions dans lesquelles les lectures publiques sont données. Un contexte ou des circonstances particulières agissent sur notre réception ; notre corps, nos sens en particulier en

⁴¹² *Ibid.*, Marcel Proust, Tome I, *Du côté de chez Swann*, p. 139.

sont affectés : par exemple en plein air le regard s'échappe facilement, est littéralement aspiré par le paysage, d'autres sens s'éveillent (des senteurs, le bruissement des feuillages) ; alors que dans un espace clos il est plus facilement canalisé vers l'espace de lecture. Avec le même Lecteur il peut y avoir des différences dans la réception, liées précisément à des circonstances et aux conditions concrètes dans lesquelles il se produit. Le corps du Lecteur, pas seulement sa voix, parle directement aux sens des auditeurs-spectateurs. C'est pourquoi je me propose de revenir sur l'association de l'œil et de l'oreille qui nous est naturelle mais demeure inconsciente ; m'arrêter d'abord sur le regard et la vision, puis sur l'écoute et l'audition, pour m'interroger enfin sur leur fusion ou leur cohabitation, ou leur dissociation. Réussissons-nous vraiment à voir et entendre en même temps ?

II - 4 - 1 - Regarder quelqu'un lire à voix haute en public

Assister à une lecture publique c'est pénétrer dans des lieux plus ou moins familiers : l'architecture intérieure des théâtres à l'italienne par exemple, celle des salles de conférence, des auditorium, des médiathèques. Parfois ce sont des monuments chargés d'histoire religieuse (le Collège des Bernardins, l'église Saint-Etienne du Mont, le Prieuré des Bénédictins) dans lesquels traditionnellement la parole s'est faite entendre ; ou bien dédiés à l'art (le musée Gustave Moreau, le Capc de Bordeaux, l'atelier de Michaël Woolworth). Nous regardons lire à voix haute dans un espace plus ou moins vaste, plus ou moins fermé ou plus ou moins ouvert, un espace dans lequel je me tiens à une certaine distance du Lecteur. Mais avant qu'il fasse son entrée, dans le temps de l'attente qui précède la lecture, j'inaugure le commencement de quelque chose qui sera peut-être une expérience, mais avec une disposition perceptive « naturelle » qui requiert « tout le corps à la fois et s'ouvre sur un monde intersensoriel ». ⁴¹³ J'ai un champ visuel assez large sur lequel les choses visibles glissent, elles sont « à la disposition de mon regard sans effort de ma part ». J'éprouve mon corps, détendu ou tendu, impatient, confortablement installé dans un fauteuil (avec la possibilité d'étendre les jambes), ou au contraire à l'étroit (assis sur une chaise dure) ; il s'abandonne ou proteste tandis qu'un bourdonnement de voix tout à fait caractéristique des salles de théâtre, avec ses brusques montées en puissance et ses reflux soudains, me remplit les oreilles.

« Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui. [...] Je prête l'oreille ou je regarde dans l'attente d'une sensation, et soudain le sensible prend

⁴¹³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « collection Tel », 1945, page 249.

mon oreille ou mon regard, je livre une partie de mon corps, ou même mon corps tout entier à cette manière de vibrer et de remplir l'espace qu'est le bleu ou le rouge. [...] le sensible a non seulement une signification motrice et vitale mais n'est pas autre chose qu'une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable, et la sensation est à la lettre une communion. »⁴¹⁴

Quand le Lecteur se présente et que le silence se fait peu à peu, mon regard l'enveloppe et son geste de lire retient alors toute mon attention. Je le regarde lire son livre à haute voix. Et je le regarde en lectrice. Tout se passe comme si ce Lecteur-là se substituait à la page, aux signes inscrits sur la page. Parce qu'il est la source qui délivre les mots à ma place, mon regard se tourne spontanément vers lui : je le lis, je lis son corps. C'est quasiment automatique dans un cadre qui n'est pas le nôtre, où nous nous trouvons au milieu des autres, et face à quelqu'un, qui se tient là, devant nous, spécialement pour nous ; tout comme nous sommes venus pour lui : nous le regardons lire, comportement sociable élémentaire. Mais notre attitude n'est pas seulement hospitalière elle est mue par une nécessité : pour écouter lire en public, nous avons besoin d'avoir les yeux ouverts et tournés vers la source (Socrate a les yeux sur Phèdre). En fixant la personne du Lecteur je l'isole du reste du champ, je quitte par conséquent le domaine de la « perception naturelle », globale, ouverte sur « un monde intersensoriel », pour vivre une expérience de « sensorialité séparée ». Et il n'est pas rare que cette focalisation se maintienne pendant toute la durée de la lecture, un peu comme lorsque nous sommes totalement immobilisés et absorbés par et dans le livre que nous lisons en silence.

Un contexte et des circonstances

Le contexte particulier et les circonstances dans lesquels nous regardons lire un Lecteur agissent aussi bien sur sa propre prestation que sur la réception des assistants. Suivons le regard de Vladimir Nabokov dans le rôle de l'auditeur-spectateur, évoquant les « conférences littéraires » des intellectuels et écrivains russes émigrés à Berlin, données dans « des maisons privées ou dans des salles louées » :

« Les différents types de conférenciers se détachent très distinctement dans le spectacle de marionnettes qui se poursuit dans mon esprit. [...] Il y avait l'auteur irrémédiablement de second ordre dont la voix cheminait péniblement à travers un brouillard de prose cadencée, et on pouvait observer le tremblement nerveux de ses pauvres doigts maladroits mais soigneux chaque fois qu'il fourrait la page qu'il venait de finir sous celles à venir, si bien que son manuscrit gardait, d'un bout à l'autre de la lecture, sa consternante et piteuse épaisseur. Il y avait le jeune poète [...] debout sur la scène, pâle et le regard hagard, sans rien dans les mains pour l'ancrer dans ce monde, il rejetait la tête en arrière et délivrait son poème en une mélodie rythmée extrêmement agaçante, et, à la fin, s'arrêtait brusquement, claquant la

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 256-257

porte du dernier vers et attendant que les applaudissements vinssent remplir le silence. Et il y avait le vieux « cher maître », laissant tomber perle à perle un admirable récit qu'il avait lu d'innombrables fois, et toujours de la même manière, en arborant l'expression dégoûtée et blasée qu'avait son visage, noblement creusé de rides profondes, en frontispice de ses Œuvres complètes. »⁴¹⁵

Nous sommes transportés dans le monde étrange d'émigrés qui tentent de rescussiter les « mirages lointains » d'« une civilisation morte ». Le regard acéré de Nabokov a saisi la clôture et la médiocrité d'un monde figé - attitudes, détails, expressions, gestes - qu'il restitue ici sous forme de clichés photographiques. Le jeune écrivain, alors dénommé Sirine, de toute évidence s'ennuie : il décrypte et épingle des tics et des signes qu'il catalogue et range dans sa boîte à images où ils seront précieusement conservés. Mais sa causticité n'efface pas le caractère émouvant de ses *souvenirs* ; au contraire, elle restitue les rituels d'une communauté d'écrivains émigrés, qui fut aussi la sienne, vivant dans un monde clos, à l'intérieur d'un autre monde où ils n'avaient pas leur place. C'est cette évidence que le regard à la fois distant et critique de Nabokov a définitivement fixée ; une lucidité qui le conduira à poursuivre son œuvre hors de ce monde clos. À renoncer à la langue russe. À choisir un autre exil.⁴¹⁶ En le lisant j'imagine une salle un peu miteuse dans laquelle des ombres s'attachent à célébrer et promouvoir une littérature russe qui n'avait plus de public en Occident en dehors des communautés d'émigrés et des rares russophones. Et je pense à Pnine, le personnage de son roman éponyme : un personnage nostalgique, solitaire et malheureux, mais comique ; un scientifique devenu par nécessité professeur de russe dans une université aux USA, et qui réussit pourtant à retenir quelques rares élèves précisément en raison de son étrangeté, de sa nostalgie et de son inaptitude (ses distractions, ses maladresses, sa façon toute personnelle d'utiliser une très vieille grammaire russe, ses longues digressions).⁴¹⁷

Bien d'autres choses, moins visibles, agissent sur la réception d'un auditeur-spectateur, en particulier quand il est lui-même un lecteur. À commencer par sa propre attente, quand le texte lu par tel ou tel Lecteur lui est particulièrement cher : il en espère quelque chose de précieux, d'unique, qui redoublera son plaisir esthétique ; ou bien il est agité par l'inquiétude, la crainte de ne pas y retrouver ce qui l'avait transporté. Le plus souvent les deux états, l'espoir et la crainte cohabitent. Si les lectures publiques se distinguent du théâtre en ce sens que les

⁴¹⁵ Vladimir Nabokov, *Autres rivages. Souvenirs*, traduit de l'anglais par Yvonne Davet, Paris, Gallimard « Du Monde Entier », 1961, p. 300-301.

⁴¹⁶ On est tenté de prêter au jeune Nabokov les mêmes armes que se donne le jeune Dedalus de James Joyce : « le silence, l'exil, la ruse » (dans *Dedalus* ou *Portrait de l'artiste en jeune homme*).

⁴¹⁷ Vladimir Nabokov, *Pnine* (titre original *Pnin*), traduit de l'anglais par Michel Chrestien, Paris, Gallimard, 1962 (édition «Folio », 1973)

Lecteurs n'incarnent pas des personnages (et ne disent pas de mémoire) elles n'en créent pas moins, des attentes, de la curiosité, voire des inquiétudes. Ainsi pour une représentation d'une pièce de théâtre que nous aimons particulièrement. J'ai connu plusieurs fois (en particulier au début de ma recherche) cet état d'inquiétude et d'excitation mêlées en me rendant à des lectures en lectrice qui s'était préparée (avait repris le livre quelques jours avant ou l'avait lu pour la première fois). Toutes proportions gardées, j'étais un peu dans des dispositions proches de celles du narrateur de Proust quand il découvre enfin la Berma dans le rôle titre du *Phèdre* de Racine. Il espère accéder à « ces choses fameuses que [son] imagination avait tant désirées », en particulier l'entendre réciter les vers :

« On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous, / Seigneur, etc.
Je les connaissais par la simple reproduction en noir et blanc qu'en donnent les éditions imprimées ; mais mon cœur battait quand je pensais, comme à la réalisation d'un voyage, que je les verrais baigner dans l'atmosphère et l'ensoleillement de la voix dorée. »⁴¹⁸

On sait ce qu'il en fût de cette première matinée à la Comédie française : déception et désarroi.

« J'avais beau tendre vers la Berma mes yeux, mes oreilles, mon esprit, pour ne pas laisser échapper une miette des raisons qu'elle me donnerait de l'admirer, je ne parvenais pas à en recueillir une seule. Je ne pouvais même pas, comme pour ses camarades, distinguer dans sa diction et dans son jeu des intonations intelligentes, de beaux gestes. [...] Mais que cette durée était brève ! À peine un son était-il reçu dans mon oreille qu'il était remplacé par un autre. Dans une scène où la Berma reste immobile un instant, le bras levé à auteur du visage, baignée grâce à un artifice d'éclairage dans une lumière verdâtre, devant le décor qui représente la mer, la salle éclata en applaudissements, mais déjà l'actrice avait changé de place et le tableau que j'aurais voulu étudier n'existait plus. [Dans la déclaration à Hippolyte] elle passa au rabot d'une mélodie uniforme toute la tirade où se trouvèrent confondues ensemble des oppositions pourtant si tranchées qu'une tragédienne à peine intelligente, même des élèves de lycée, n'en eussent pas négligé l'effet ; d'ailleurs elle la débita tellement vite que ce fut seulement quand elle fut arrivée au dernier vers que mon esprit prit conscience de la monotonie voulue qu'elle avait imposée aux premiers.»⁴¹⁹

L'excitation, l'émotion, puis la déception du jeune garçon sont à interpréter bien sûr en fonction de circonstances exceptionnelles : l'autorisation d'entrer pour la première fois dans un théâtre et d'assister à une représentation. Il est évident que sa connaissance du texte de *Phèdre*, qu'il sait « par cœur », et son imagination, l'encombrent. Comme dans beaucoup de ses confrontations avec la réalité il est déçu, la représentation entre en conflit avec celle qui miroitait en son for intérieur ; son attitude excessivement sérieuse et attentive guette chaque

⁴¹⁸ *Ibid.* Tome I, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 432-433

⁴¹⁹ *Ibid.*, pages 440-441

vers, chaque geste, mais ne les reçoit pas. En revanche quand il assiste à une autre audition de la Berma, dans les mêmes scènes de *Phèdre*, lors d'une soirée de gala à l'Opéra, sa réception sera tout autre. Plusieurs années se sont écoulées, il est devenu un jeune homme qui sort dans le monde, seul, et n'attache plus « aucun prix » à cette possibilité de voir à nouveau la Berma. Il est cet auditeur-spectateur détaché, voire indifférent, qui attend patiemment dans son fauteuil d'orchestre, très occupé à regarder les jeux mondains des Guermantes et de leurs amis enchâssés dans les loges. Or, de telles dispositions vont justement favoriser son écoute. Contrairement à la première fois c'est le jeu des autres comédiens (dans les rôles d'Aricie, d'Ismène, d'Hippolyte) qui aiguise sa critique ; car leurs voix étaient par trop naturelles et gardaient la « vulgarité » de la vie quotidienne ; de même leurs gestes et attitudes : on voyait « se pavaner entre l'épaule et le coude un biceps qui ne savait rien du rôle ». ⁴²⁰ Autrement dit tout ce qu'il voit et entend entre en conflit avec l'idée même du tragique racinien. Alors que d'emblée la Berma, « ô miracle », s'impose immédiatement à son admiration, car son interprétation coïncide avec « l'idée de perfection » : « c'était bien cela, la noblesse, l'intelligence de la diction ». ⁴²¹

Certes la situation qui vient d'être évoquée n'est pas une lecture. Pour autant de tels récits sur la réception d'une interprétation théâtrale nous intéressent quand nous disposons d'un point de vue singulier sur un texte dit par tel ou tel comédien. Notamment quand l'auditeur-spectateur, tel le narrateur de Proust, découvre le monde des arts avec tous les sens en éveil et nous fait part de ses sensations et de ses réflexions. Comme lui devant une représentation de *Phèdre*, le lecteur silencieux qui assiste pour la première fois à une lecture publique, et regarde et écoute le Lecteur, peut être déconcerté ou déçu. Nous sommes parfois incommodés ou distraits par le cadre dans lequel il se produit : les éléments du décor par exemple, ou les préparatifs des musiciens qui l'accompagnent, ou encore ce qui se passe dans les marges (dans une bibliothèque par exemple). De surcroît, nous aussi nous arrivons devant cet autre Lecteur, et sans forcément les convoquer, encombrés de nos souvenirs de lectures et de relectures, de la présence en nous des lieux et circonstances dans lesquelles nous les avons faites, de nos émotions d'alors. Autrement dit nous ne sommes pas complètement naïfs face au Lecteur public et ce ne sera pas nécessairement sa diction qui sera en premier lieu source d'étonnement, mais sa présence physique, son maintien, ses mouvements, bref, son corps. Et je suis moi aussi un corps qui regarde le corps du Lecteur s'appêtant à lire, puis lisant. Pour toutes ces raisons la

⁴²⁰ *Ibid.*, Tome II, *Le côté de Guermantes*, p. 346

⁴²¹ *Ibid.*, p. 345, 346 et 349.

fréquentation de lectures publiques par des lecteurs silencieux, pour qui la lecture est et a toujours été une pratique et un plaisir solitaires - un « vice impuni », sans risque de jugement sur notre propre corps -, suppose une sorte d'apprentissage. Alors que pour des non-lecteurs ou des lecteurs occasionnels, cette rencontre avec le Lecteur sonore se fait sans doute plus aisément : il y a une capacité d'accueil plus immédiate.

Pourtant une certaine habitude des lectures à voix haute - et de lectures faites par un même Lecteur, écrivain ou comédien - ne nous exempte pas de déconvenues. À l'instar de nos lectures silencieuses, quand un livre d'un auteur particulièrement apprécié nous déçoit, une nouvelle lecture donnée par l'écrivain peut nous déconcerter car nous nous attendons à retrouver une façon de faire singulière, à un certain style. Ainsi d'une lecture d'Olivier Cadiot à la médiathèque de Mérignac, dans le cadre d'une journée sur le thème « Poésie espace public ». ⁴²² La scène se passe dans l'auditorium. Au cours de la table ronde, le public regarde et écoute les participants assis en demi cercle sur le plateau avec Olivier Cadiot. Ils commentent son œuvre, en particulier les livres qui ont donné lieu à des représentations au théâtre (*Un mage en été* au festival d'Avignon, les monologues de Laurent Poitrenaux etc.). On assiste également à la projection d'un extrait de film sur *Fairy Queen* avec une partie entretien, dans lequel nous voyons l'auteur assister à une répétition. Puis Cadiot prend la parole pour dire qu'il n'écrit pas des pièces de théâtre mais des « espèces de romans que des comédiens et metteurs en scène veulent adapter au théâtre », il rappelle qu'il vient de la poésie. Et le débat s'oriente et se poursuit sur le thème de la création... Cadiot a beaucoup à dire. Mais quand la table ronde s'achève (au bout de deux heures environ) on lui demande d'enchaîner aussitôt avec sa lecture, un extrait de *Providence*, prévue initialement après la pause de l'après-midi. ⁴²³

« Olivier Cadiot conserve la même place, assis dans un fauteuil, tenant un micro ; il y a une sorte de tablette basse à ses côtés. La scène, très éclairée, est meublée des fauteuils désertés par les intervenants. Je suis assise au deuxième rang, de face, et le plateau me paraît très surélevé. Il commence la lecture de « Comment expliquer la peinture à un lièvre mort ». Je le regarde et l'écoute. Son rythme est moins vif, moins enlevé que dans mon souvenir de ses autres lectures. C'est très différent. La magie n'opère pas. Je ne pense pas que ce soit lié au texte lui-même, d'une facture différente de ses livres

⁴²² Journée organisée le 6 mars 2015 par Didier Vergnaud, « Le bleu du ciel », dans le cadre de « Poésie espace public ». L'après-midi était consacré à Olivier Cadiot : une table ronde (avec Cadiot, Laura Bazalgette, Didier Vergnaud et Eric des Garets) suivie de lectures de *Providence* par l'auteur.

⁴²³ Beaucoup de personnes dans le public espéraient assister à la lecture de Cadiot, mais devaient partir tôt.

précédents. Je me pose des questions : Cadiot ne donne pas l'impression d'être à l'aise et d'avoir plaisir à lire. Moi-même je ne suis pas non plus détendue. Je suspends mon écoute et tente de comprendre ce qui se passe.

Donner une lecture ainsi, dans la foulée d'un débat où Cadiot a été très présent, sans rupture donc, ne crée pas les conditions de disponibilité nécessaires aux deux parties, au Lecteur et aux auditeurs-spectateurs. Je suis fatiguée par les échanges et pour cette raison, mal disposée à écouter et regarder lire. Mon corps proteste. De surcroît, et de mon point de vue, Cadiot est mal installé pour lire : outre une lumière beaucoup trop vive, il est obligé de tenir à la fois son livre et le micro et on le voit poser son livre sur la tablette de temps à autre pour tourner les pages. Je le regarde. Il n'est plus un corps *des/in/volto*, léger, mobile. De ma place je vois son buste un peu figé tandis que ses jambes bougent sans arrêt, ou plutôt patinent, glissent de l'avant vers l'arrière, l'une après l'autre. Comme s'il était contraint et impatient, qu'il lisait à son corps défendant, tel un cheval qui renâcle (cette image me vient-elle spontanément de ce qu'il a dit lui-même, juste avant, après avoir parlé des philosophes : « je n'ai que de petites idées - un centaure, une idée avec un cul de cheval » ?). Mon intuition se confirme quand Cadiot s'interrompt tout à coup, disant « c'est ennuyeux, non ? D'ailleurs je m'ennuie en lisant ». Il y a alors une véritable détente, un souffle passe, on entend des rires, et j'ai plaisir à retrouver sa légèreté de ton, son ironie. Puis il passe à un autre extrait. »

Cette situation, qui associe débat et lecture, est très différente de celle de l'entretien-lecture de Marie NDiaye décrit précédemment. Rappelons-nous, une seule personne, placée en retrait, lui posait des questions (qu'elle connaissait sans doute) et elle y répondait posément, en prenant son temps, elle menait le jeu en quelque sorte. Tandis que le dispositif « table ronde », bien plus complexe qu'un entretien, fait place aux interventions prévues des participants, lesquelles sont suivies de discussions, d'interprétations, et de questions diverses adressées à l'auteur. Certes, Olivier Cadiot y est très présent mais la parole circule davantage, elle est plus difficile à cadrer, il y a des risques de dispersion. Par conséquent passer directement de la table ronde à la lecture ne va pas de soi. D'autant que les lectures de Cadiot forment généralement un tout, une œuvre en soi, isolée et éphémère (un autre mode d'exister de ses écrits) qui s'encombre mal d'un avant et d'un après.⁴²⁴ Son mal-aise, tel que je l'ai perçu, a rencontré mon

⁴²⁴ Mais ce n'est pas aussi tranché : Olivier Cadiot a été présent tout au long du colloque qui lui a été consacré à l'université Paris Diderot, dirigé par Dominique Rabaté et Pierre Zaoui (du 30/9 au 2/10 2015). Il y a donné deux

propre malaise : ma difficulté à accommoder, à passer d'une situation à une autre. J'ai ressenti quelque chose de laborieux : non plus le surgissement de l'effectivité mais son envers, comme si la possibilité du *je-ne-sais-quoi* que nous avons commenté, se retournait et se commuait en son contraire, en effets de disjonction, ressentis (peut-être) des deux côtés. Comme si le langage du corps rétif de Cadiot adressait directement des signes à mon corps, devenu rétif lui aussi. Pur effet mimétique ? Ou empathique ?

Néanmoins ces variations qu'on observe en suivant un même écrivain Lecteur, qu'elles relèvent du contexte et des circonstances, ou de l'état d'esprit du moment, ou des deux à la fois, m'apparaissent tout à fait rassurantes. Elles disent que l'écrivain Lecteur n'est pas une machine à reproduire un jeu bien rodé (comme les acteurs), il a besoin au contraire de disposer d'espace et d'inventer, de cheminer librement dans son écriture, de « bouger ». Et elles disent qu'il est un corps : le lieu même de son expérience du sensible, une réalité vécue, une évidence intime. Et je suis moi aussi un corps, mais ce « corps propre » qui est mien, je l'éprouve mais ne le pense pas, nous dit Merleau-Ponty :

« Le corps n'est donc pas un objet. Pour la même raison, la conscience que j'en ai n'est pas une pensée, c'est-à-dire que je ne peux le décomposer et le recomposer pour en former une idée claire. Son unité est toujours implicite et confuse. Il est toujours autre chose que ce qu'il est, toujours sexualité en même temps que liberté, enraciné dans la nature au moment même où il se transforme par la culture, jamais fermé sur lui-même et jamais dépassé. Qu'il s'agisse du corps d'autrui ou de mon propre corps, je n'ai pas d'autre moyen de connaître le corps humain que de le vivre, c'est-à-dire de reprendre à mon compte le drame qui le traverse et de me confondre avec lui. Je suis donc mon corps, au moins dans toute la mesure où j'ai un acquis et réciproquement mon corps est comme un sujet naturel, comme une esquisse provisoire de mon être total. Ainsi l'expérience du corps propre s'oppose au mouvement réflexif qui dégage l'objet du sujet et le sujet de l'objet, et ne nous donne que la pensée du corps ou le corps en idée et non pas l'expérience du corps ou le corps en réalité. »⁴²⁵

Tels ceux qui m'entourent le temps d'une lecture je ne suis pas en mesure de penser mon corps, de me dédoubler. Je suis mon corps, il est moi et il a ses propres lois. Il se laisse porter par ce qui afflue du milieu où il baigne, par exemple quand il s'immerge dans un texte littéraire. Je pense alors à un texte bien connu : « le plaisir du texte, c'est ce moment où mon corps va suivre ses propres idées - car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi » ;⁴²⁶ et à ces touches qu'y apporte Roland Barthes : « Le plaisir du texte peut se définir par une pratique (sans aucun risque de répression) : lieu et temps de lecture : maison, province, repas proche,

lectures, programmées après une pause en fin de journée. Elles se sont inscrites dans un climat très favorable, propice aux échanges et au partage, où l'humour et le rire l'ont disputé à l'émotion.

⁴²⁵ *Ibid.*, *Phénoménologie de la perception*, p. 240-241.

⁴²⁶ *Ibid.*, Roland Barthes, *Œuvres complètes*, tome IV, *Le plaisir du texte*, p. 228

lampe, famille là où il faut, c'est-à-dire au loin et non loin (Proust dans le cabinet aux senteurs d'iris), etc. Extraordinaire renforcement du moi (par le fantasme) ; inconscient ouaté ». ⁴²⁷

Ce plaisir-là, où le corps mène la danse, peut surgir au cours d'une lecture publique si les entours proches, les conditions de confort, le silence, l'éclairage, la posture et la diction du Lecteur, lui permettent d'éclore. Mais c'est moins le confort que décrit Barthes (un art de vivre bourgeois) qui importe - même si un certain bien-être est réclamé par le corps de l'auditeur-spectateur -, que des détails d'un autre registre, physiquement proches ou éloignés de soi, qui font signe. Parfois des objets fragiles et fugaces (un geste, une main) s'emparent de nos sens et contribuent à composer une réception individuée. Ces objets sont à notre disposition mais nous n'avons pas de prise directe sur eux - ils surgissent et passent ou bien le regard les accroche et les retient -, et ce sont précisément ces instants qui nous font vibrer. Tout est affaire de sensation, de disponibilité à ce qui s'expose et survient.

Voir le support du texte lu

L'un de ces objets se détache immédiatement dans l'espèce de « tableau » qui se forme sous nos yeux : l'objet livre que le Lecteur tient dans ses mains. Le Lecteur lit debout, son livre déposé sur un lutrin ou ce qui en fait office (le Père Mapple, la Lectrice des *Raisins de la colère*) ou tenant son livre ou tout autre support dans ses mains (les Lecteurs Livreurs sonores) ; ou bien accoté à une table (les écrivains du *Temps qu'il fait*) ; ou assis derrière une table sur laquelle il pose son livre (les Poètes de Viton, Gérard Macé), ou encore assis sur une chaise ou un fauteuil tenant simplement un livre ou des feuillets sur leurs genoux (Olivier Cadiot, Pascal Quignard). Généralement il y a un micro sur pieds ou tout autre installation technique invisible, et parfois rien du tout. Mais nous avons vu des variantes, par exemple quand le Lecteur tient à la fois son livre et le micro (Marie NDiaye, Olivier Cadiot). Chacune de ces postures est plus ou moins photographiée par l'œil de l'auditeur-spectateur.

Peu à peu nous découvrons aussi l'importance de l'éclairage. Dans certains lieux il n'y a pas de dispositif technique particulier, l'espace de lecture est éclairé comme à l'habitude (les Bibliothèques, les Librairies et comme ce fut le cas au Moulin de Piis ou dans l'atelier de Woolworth). En revanche dans les théâtres, les auditoriums, ou certaines églises, tout l'espace scénique, ou seulement le corps du Lecteur, sont plus ou moins brillamment éclairés et découpés, tandis que le public reste dans une certaine pénombre. Dispositif qui canalise

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 251

l'attention du public sur le Lecteur et ce qu'il tient en mains : nous le voyons tourner les pages (d'un livre ou d'une liasse de feuillets). On pourrait penser que tous ces détails ne sont pas importants, mais c'est précisément ce qu'on nous met sous les yeux : le corps du Lecteur, la matérialité du texte, et l'acte même de lire : en le regardant tourner les pages nous le suivons dans ce geste familier. Et quand l'éclairage ne nous dessine pas l'espace de ce tableau vivant plus ou moins délimité, c'est notre propre regard qui le constitue. Oui ! « le détail, le divin détail » de Nabokov, qui nous incite et nous autorise à commencer pour nous-même le récit pas encore écrit de la séance à laquelle nous nous apprêtons, à laquelle nous donnons notre corps.

Pour les hommes de l'antiquité qui assistaient à une lecture la matérialité du rouleau de papyrus s'imposait à leurs yeux : suivre la lecture c'était regarder le maniement d'un objet à la fois fragile et encombrant, effectué devant eux et pour eux (les auditeurs spectateurs de Virgile par exemple) ; puis l'arrivée du codex a rendu la manipulation physique de l'objet de plus en plus aisée. Mais là aussi, aujourd'hui comme hier, on suit la lecture en regardant faire le Lecteur, mouvement des yeux, mouvements des lèvres, gestes des mains pour tourner les pages. L'objet livre est toujours très présent dans les lectures publiques, et quel que soit le support utilisé (une liasse de feuillets par exemple) il a une signification symbolique pour nous, il est la source d'où la voix prend son élan. Spontanément l'auditeur-spectateur l'enregistre (le regard de Nabokov suivant le parcours désespérant des feuillets empilés par le Lecteur). Avec l'usage de la tablette (peu répandu jusqu'ici dans les lectures publiques) la rupture est radicale puisque le public ne voit qu'un support totalement neutre, sur lequel se fixe le regard d'un Lecteur. Lors de la première séance de lecture à *Livres en tête* j'ai vu chaque Lecteur tenir un objet rectangulaire, puis l'ouvrir devant nous comme on ouvre un livre. Je m'y suis laissée prendre jusqu'à ce que je m'aperçoive qu'il ne tournait pas les pages (la tablette numérique était habillée d'une couverture).⁴²⁸ C'était d'autant plus déconcertant que chaque Lecteur refermait l'objet en annonçant systématiquement qu'il venait de lire tel ouvrage « dans l'édition le livre de poche ». On l'a vu, la tablette tenue d'une seule main a l'avantage de laisser toute liberté pour les commentaires gestuels. Ce n'était pourtant pas l'intention de Sami Frey lors de sa lecture de *Cap au pire*, là le support du texte était caché car il lui était impossible de mémoriser fidèlement le texte.⁴²⁹ Il lisait donc sur un écran dissimulé au public tout en gommant le plus possible sa

⁴²⁸ Il y a eu à une époque la mode des « liseuses », des objets fabriqués dans différents matériaux (tissus, cartons, cuirs etc.), plus ou moins personnalisés, plus ou moins décoratifs ou luxueux, offerts en cadeau pour habiller les livres.

⁴²⁹ Samuel Beckett, *Cap au Pire*, lu par Sami Frey au théâtre de L'Atelier à Paris, le 13/11/2012.

présence corporelle : il se tenait parfaitement immobile, assis dans une semi pénombre, entièrement vêtu de noir, y compris ses mains, gantées et posées sur ses genoux. À première vue on pensait à une récitation, mais c'était bien une lecture.

La scène d'une lecture publique est pour l'auditeur-spectateur l'équivalent du livre pour le lecteur silencieux, sa « mise en livre », sa matérialité (format, couverture, papier, épaisseur, typographie, etc.). En particulier quand l'espace est clos. Ses dimensions, son mobilier ; la posture du Lecteur, placé de face ou de profil ; la distance qui nous sépare de lui ; la façon dont l'éclairage oriente peu ou prou notre regard : la scène, avec toutes ses composantes visibles donc, nous impose un point de vue, elle nous intime une certaine posture, immobilise notre corps. Et par conséquent, contribue à façonner notre réception.

II - 4 - 2 - Ecouter lire : l'audition, la voix, l'acte d'écouter

Dans la vie courante, dans la nature et dans l'espace public, c'est pourtant l'audition qui précède le plus souvent la vision. Historiquement l'ouïe est le premier sens qui s'éveille chez l'homme, avant l'odeur et la vision : déjà avant même de naître, à l'état d'embryon, quand il baigne dans le liquide amniotique et épouse les rythmes de la mère ; puis, après avoir poussé son premier cri, c'est le son de la voix maternelle qu'il entend, qui le berce et qu'il reconnaît : le bébé entend la voix de sa mère avant de distinguer son visage. Par la suite il évoluera dans un univers où les sons seront toujours prégnants voire envahissants, car « le son s'engouffre. Il est le violeur », et ce depuis la nuit des temps. L'audition est « la perception la plus archaïque » écrit Pascal Quignard :

« Il se trouve que l'infini de la passivité (la réception contrainte invisible) se fonde dans l'audition humaine. C'est ce que je ramasse sous la forme : Les oreilles n'ont pas de paupières. [...] Il n'y a pas d'étanchéité de soi à l'égard du sonore. Le son touche *illico* le corps comme si le corps devant le son se présentait plus que nu : dépourvu de peau. Oreilles, où est votre prépuce ? Oreilles, où sont vos paupières ? Oreilles, où sont la porte, les persiennes, la membrane ou le toit ?⁴³⁰

On pense bien sûr à Ulysse face à l'épreuve du chant des sirènes. Entendre peut tuer. Quignard remonte aux origines les plus reculées, les plus archaïques de la musique pour en faire en quelque sorte une généalogie ; démontrer que de la plus simple manifestation sonore (naturelle ou produite par les hommes) aux musiques les plus sophistiquées que nous

⁴³⁰ Pascal Quignard, *La haine de la musique*, in II^e traité, « Il se trouve que les oreilles n'ont pas de paupières », Paris, Gallimard, Folio, 1996, p. 108 et 110.

connaissions, l'audition implique l'obéissance (le chant du coq, l'appel de la cloche, du clairon etc.) et « l'agroupement » (hymnes nationaux, chants populaires, danses, fanfares, orchestres etc.). « Ouïr, c'est obéir. Écouter se dit en latin *obaudire*. *Obaudire* a dérivé en français sous la forme obéir. L'audition, l'*audientia*, est une obéissance. ». Certes il distingue bien « l'auditeur en langage », celui qui est un interlocuteur et peut répondre, donc la situation dialogique, de « l'auditeur en musique » qui est « une proie qui s'abandonne au piège ». ⁴³¹ Que dire alors de l'auditeur d'une lecture publique ? Peut-on le comparer à l'auditeur d'un concert qui se déplace aussi avec l'intention d'écouter un ou des morceaux choisis ? Deux situations qui se démarquent de l'épreuve sonore qui nous assaille du fait même d'habiter le monde. Pour ce qui est des concerts, Quignard rappelle qu'il y en eût dans les camps de concentration et d'extermination, la musique étant un moyen efficace pour soumettre les corps et annihiler les âmes : coups de sifflet, cloche, fanfare, orchestre etc. : « à chaque fois le son fait "mettre debout" ». ⁴³²

Mais les lectures publiques appartiennent au registre de « l'audition linguistique » dans la mesure où les paroles qui parviennent à nos oreilles signifient. Le phénomène n'est donc pas seulement acoustique, le son ne nous envahit pas totalement. Et même si nous nous conformons à l'usage qui consiste à écouter le Lecteur, c'est-à-dire à demeurer bouche fermée et oreilles grandes ouvertes, il est plutôt rare de ne pas avoir d'échappées au cours d'une lecture : des pensées ou des rêveries nous traversent que suscite le texte, ou provoquées par un signe visuel ou des inflexions sonores. Alors nous partons ailleurs jusqu'à ce que la voix nous récupère, nous ramène dans le groupe d'auditeurs. Une écoute est rarement étale, elle a ses vagues, ses flux et reflux (comme cela arrive aussi en écoutant la musique). Et quand nous écoutons un texte littéraire que nous connaissons il me semble que nous échappons davantage à l'emprise de la voix du Lecteur ; si ce n'est pendant la lecture du moins avons-nous tout loisir en sortant de méditer sur ce que nous avons entendu. D'ailleurs l'auditeur-spectateur peut tout à fait déployer, lui aussi, une activité braconnière (s'il entend de travers, sélectionne ou travestit ce qui lui parvient), voire subversive et joyeuse, comme le fait Stephen, le héros de James Joyce, au cours d'un prêche du Vendredi saint dans l'église des Jésuites, quand il « ferma les yeux à demi et laissa sa pensée flotter à la dérive » :

« Sans prendre la peine d'écouter le sermon, Stephen entendait à tout instant la Parole retentir sous une forme différente au dessus de l'assistance : "tout est fini", "tout est accompli". Cela le fit sortir de sa

⁴³¹ *Ibid.*, p. 108 et 111

⁴³² *Ibid.*, VII^e traité qui donne son nom au livre « La haine de la musique », p. 197-233.

rêverie et, comme les transpositions du mot se succédaient de plus en plus vite, son instinct de joueur s'éveilla : il se mit à parier avec lui-même sur le terme que le prédicateur allait choisir la prochaine fois : "tout est ... accompli", "tout est ... consommé", "tout est ... achevé". Pendant les quelques secondes qui intervenaient entre le début et la fin de la phrase, l'esprit de Stephen exécutait des prouesses de célérité divinatoire : "tout est ... terminé", "tout est ... réglé", "tout est ... conclu". Puis, après une dernière explosion de rhétorique, le Père Dillon cria que c'était la fin et l'assistance commença à refluer vers les rues ». ⁴³³

On le voit, les prédispositions psychologiques du moment et des attitudes d'écoute conditionnent, et même vont « au devant » de la réception. Une attitude obéissante, ou une écoute attentive, ou bien la rêverie (l'équivalent de lever les yeux de son livre), ou l'abandon à la sonorité des mots et au jeu, qualifient une audition. Soit l'audition s'attache au sens, « l'obéissance linguistique peut devenir individuelle et la pensée qui en résulte est un arrachement au sonore. La pensée peut devenir une réflexion muette » ⁴³⁴ ; soit elle s'attache plus particulièrement à la bande sonore, comme le fait Stephen, en rusant silencieusement, étranger à ceux qui l'entourent. Bien plus, au cours de certaines lectures, l'oralité se faufile dans le texte écrit, sous forme d'apartés ou petits commentaires, ou bruits de voix, fugaces ou plus étals, surgissant au milieu des mots. Comme si des bribes d'une littérature orale - avec ses mouvements et « bruits de corps », tels les bruits de la voix corporelle d'un Lecteur -, ravivaient chez les auditeurs-spectateurs, la conscience plus aiguë d'une présence. Comme dans les histoires racontées et les contes, les lectures écoutées en commun déposent en nous des « fragments de phrases » ou des « éclats vocaux », des « tonalités de sons » ; voire le plaisir, corporellement, infantilement acoustique d'une glossolalie : « des mots qui redeviennent des sons ». Les lectures à voix haute visent peut-être à combler le manque qui subsiste dans toute écriture, son incomplétude - évoquée par Michel de Certeau -, renouant avec l'oralité : par la voix lectrice, par la présence corporelle.

« L'oralité reste indéfiniment une extériorité sans laquelle l'écriture ne fonctionne pas. La voix fait écrire. [...] Comme si le discours se construisait d'être l'effet et l'occultation d'une perte qui est sa condition de possibilité, comme si toutes les conquêtes scripturaires avaient pour sens de faire proliférer des produits qui se substituent à une voix absente, sans jamais parvenir à la capter, à l'amener dans la place du texte, à la supprimer comme étrangère. Autrement dit l'écriture moderne [...] raconte à la fois ce qu'elle fait de l'oralité (elle l'altère) et comment elle reste altérée de et par la voix. » ⁴³⁵

⁴³³ James Joyce, *Stephen le Héros. Fragment de la première partie de Dedalus*, traduit par Ludmila Savitski, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1948, p. 128.

⁴³⁴ *Ibid.*, Pascal Quignard, II^e traité, p. 127-128.

⁴³⁵ *Ibid.*, Michel de Certeau, chapitre XI, « Citations de voix », p. 235

C'est pourquoi, peut-être, nous avons besoin d'entendre la voix haute de la lecture, que des écrivains s'y adonnent. La voix, lectrice ou chantante, manifeste qu'il y a du corps et nous signale la présence. D'autant plus quand la voix haute, en s'imposant dans la place même du texte, rétablit véritablement quelque chose d'une oralité occultée. Le comédien Amadou Gaye nous le dit en récitant avec son cœur et son corps *Paroles de Nègres*, récital de poésie auquel j'ai assisté dans le ravissement de l'abandon, de la synchronie.⁴³⁶

« Dans le théâtre de la Reine blanche j'ai emmagasiné des images, des arrêts sur images (attitudes, gestes, mouvements) et des rythmes, des échos, des sons, des bruits de voix, des fragments de refrains. Entre chaque poème ou fragment, Gaye se déplace et se balance, garde un rythme (sa danse à lui). Tantôt il siffle ou fredonne, rythme des interjections, des sons inarticulés (« rooh oh », « rooh oh ») se répercutant en écholalie ; tantôt il chante un air, bouche fermée, tel un Papageno qui entretiendrait son rythme intérieur pour dire la clameur rentrée des Noirs condamnés à la mutité ; tantôt il prolonge un poème, « Les Djerbiennes » de Senghor, en dansant sur-place et en chantonnant. Il fait de tous ces poèmes un seul poème. Le sien. Et s'inspire lui aussi, comme les poètes qu'il récite, de la tradition orale africaine : jaillissement du verbe et du rythme, magie des sons, cris, développés anaphoriques, onomatopées, refrains ... qui renvoient aux pulsations du tam-tam. Pour crier la douleur, la révolte, ou libérer l'ironie et la dérision « des marmonneurs de mots » selon la belle expression d'Aimé Césaire, ou encore chanter la vie. Une poésie immédiate et militante donc. Et, dans la pure tradition des conteurs, des griots, Gaye n'hésite pas à amplifier, à prolonger la narration d'un « yes, we can ! »

La voix charnelle du récitant ou du Lecteur, manifestation d'une présence, est ce qui nous atteint dès les premiers mots - les mots du récitant encore plus chargés d'oralité et de présence, sans doute, car puisés à la source même du corps comme espace scriptural. La "corporéité" de la voix, ou au contraire sa "pureté", peut nous saisir et parfois nous subjuguier. Nous tendons l'oreille quand la matérialité de cette voix, conjuguée à d'autres signes, se dresse comme un obstacle à notre écoute ou bien l'enrichit. Il arrive aussi que la voix singulière qui

⁴³⁶ Amadou Gaye *Paroles de Nègres* « balade poétique », Théâtre de la Reine blanche, Paris. J'y ai assisté deux fois, à deux mois d'intervalle (le 11/4/2013 et le 27/6/2013) ; entre les deux j'ai rencontré Amadou Gaye : il m'a dit : « je suis le griot de ces poètes ». Son programme était composé de poèmes ou de fragments de poèmes de Langson Hughes, Léon-Gontran Damas (deux poèmes), Birago Diop (deux poèmes), David Diop D., Gilbert Gratiant, Aimé Césaire (deux fragments du *Cahier du retour au pays natal*), Léopold Sedar Senghor (deux poèmes), Paul Nizer, Jacques Roumain, Guy Tirolien.

passer sur la langue distille des effets que notre corps reçoit sans que nous en ayons conscience. Louis Marin fait référence à la théorie des « idées accessoires » développée par Nicole : des idées « excitées par le ton de la voix, par l'air du visage, par les gestes, et par les autres signes naturels ». ⁴³⁷

« La voix est ainsi l'empreinte d'un moi singulier dans la parole même qu'il profère, d'un moi qui conçoit, juge, parle à un toi, qui trace, mais en deçà et au delà des mots et des phrases, ses propres figures, la syntaxe opaque du désir qui l'anime et ses effets pathétiques dont le corps de l'auditeur est à son tour le lieu : c'est par la chair de la voix que les phrases informent ». ⁴³⁸

Ces idées accessoires, que véhiculent tout au long de sa lecture ou de son discours la voix charnelle et la diction d'un récitant ou d'un Lecteur, ou d'un interlocuteur, nous sont quasiment imperceptibles - de même qu'elles échappent à la vigilance de celui qui prononce les paroles. Voix de l'inconscient, voix opaque du désir par laquelle se manifestent, intimement, des « effets de corps et de chair, de cœur et de sensibilité ».

L'emprise de la voix et la fascination pour les voix

Écouter, au théâtre ou à une lecture publique, c'est entendre des voix ou une voix, toujours singulière(s). D'une manière générale le public est demandeur de la voix, en attente fascinée de la voix (comme si c'était de l'opéra). Trouver les adjectifs qui distinguent le timbre d'une voix est un sujet de conversation. Pourtant, hormis des voix très basses ou trop organiques, ou au contraire trop aiguës, le timbre d'une voix m'immobilise rarement au cours d'une lecture : ce n'est ni le ton ni le timbre de la voix d'Amadou Gaye que j'ai retenu mais plutôt son phrasé, son rythme, son oralité. En revanche la qualité de la voix est un critère sensible pour celui qui écoute lire à la radio, ou sur un CD, car il est placé dans une situation de séparation sensorielle. Écouter seulement (*a fortiori* dans le noir comme le suggérait Yves Bonnefoy) aurait le désavantage de percevoir de façon plus aiguë ce genre de particularités. D'autant que les supports électroniques utilisés les rendent encore plus perceptibles et donc gênantes. En écoutant Bonnefoy sur mon ordinateur je suis envahie par la corporéité de sa voix, excessivement basse, alors qu'elle ne m'a pas du tout gênée en l'écoutant, en chair et en os, à l'Odéon, quand il a lu le rêve de Caliban (l'effet de présence ?). Les sensations ou les réactions

⁴³⁷ Louis Marin, in *La voix au XVII^e siècle*, cite Nicole, *La logique ou l'Art de penser*, 5^e édition, 1683, Paris, p. 116

⁴³⁸ Louis Marin, « Voix et énonciation mystique : sur deux textes d'Augustin et de Pascal » in *La voix au XVII^e siècle*, pp 165-183. À l'idéal d'une transparence de *vox* devant le Verbe ou l'idée vraie (défendue par les logiciens et grammairiens de Port Royal), s'opposent « l'infinité subjective des désirs singuliers » induits par l'opacité de la voix charnelle. p. 170.

personnelles à l'écoute d'une voix s'affinent ou bien s'amplifient peut-être selon que le locuteur ou le Lecteur est absent ou présent. Adrienne Monnier, qui se dit « envoûtée par les voix », nous donne une description très imagée de la diction de Paul Claudel, vu et entendu, parlant ou lisant à haute voix. Elle en fait un acte véritable de manducation de la parole :

« [Sa voix] se repaît de mots, elle les mâche, elle en éprouve le goût et en assimile la substance ; elle ne les savoure point avec longueur mais elle s'en délecte avec force ; elle y trouve moins des plaisirs subtilement accordés à l'intelligence que des satisfactions profondément organiques ; elle écrase les voyelles et broie les consonnes ; elle est comme la dévoration d'un lion. Il n'y a rien de fluent dans le discours ; toute les eaux de la salive sont absorbées par le pain du verbe et le dissolvent moins qu'elles ne s'incorporent à sa solidité ». ⁴³⁹

Tout autre est la fascination pour la voix chez Pascal Quignard. Elle est liée à une expérience intime du manque et de la perte (l'écrivain a partagé la terreur de sa mère devant l'oubli du langage).⁴⁴⁰ De plus il a eu une période d'aphasie dans son jeune âge, et fait l'expérience de la mue de sa voix, une particularité essentiellement masculine qui peut être traumatique pour de jeunes chanteurs. La voix est en effet un symbole de perte : la perte de la voix de la mère, la voix soprane de la mère (la lecture de la mère dans *Du côté de chez Swann*). Et les chanteurs pubères à la voix pure de soprano perdent souvent, et définitivement, leur voix - quand leur larynx grossit et que sous l'effet de l'allongement des cordes vocales leur voix baisse, parfois d'une octave : on dit qu'elle tombe. Or, dans le chant, les registres de voix sont sexués comme on sait et la perte au moment de la mue, quand se forme l'identité vocale sexuelle, est une perte irrémédiable (ou un gain définitif).⁴⁴¹ Quignard a beaucoup écrit à ce sujet, notamment à propos de Marin Marais (*La leçon de musique, Tous les matins du monde*), chassé de la chanterie de la maîtrise du roi (où il avait vécu pendant neuf ans) « quand sa voix s'était brisée ».

En revanche cette modification des cordes vocales n'a pas d'incidence lors de la cérémonie de *Bar mitzva*. Dans le film *A serious man*, nous voyons un garçon fort ému se lever devant toute l'assemblée et, dans le silence le plus total, parcourir le chemin qui le conduit devant la *Torah*.⁴⁴² Et là, toujours dans le silence, nous voyons le rabbin dérouler le texte sacré

⁴³⁹ *Ibid.*, Laure Murat, *Passage de l'Odéon*, p. 38-39, citation d'Adrienne Monnier in *Les gazettes d'Adrienne Monnier (1925-1945)*, René Julliard, 1953 p. 11, (nouvelles éditions Mercure de France, 1961, puis Gallimard, « L'imaginaire », 1996).

⁴⁴⁰ Pascal Quignard, *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard « Folio » (P.O.L. éditeur), 1993 (l'image de sa mère, absente, figée : « la face de celle qui cherche le nom qui est sur le bout de sa langue n'a plus de visage ») p. 84.

⁴⁴¹ Je me réfère également ici à Marie-France Castarède, *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les belles Lettres, 2004.

⁴⁴² Ethan et Joel Coen, *A Serious Man*, 2009.

sur lequel il fait descendre une main d'argent qui lui désigne le texte du jour. Il faut encore une suspension du temps pour que le garçon se ressaisisse et que sa voix éclate et chante la *parasha*, et devienne à son tour un homme du Livre. Ce rituel nous dit que le Livre ne peut être lu d'une voix ordinaire, c'est pourquoi le garçon s'y prépare en prenant des leçons : il apprend à *chanter* la *parasha* selon des règles et avec un certain rythme et de sa voix la plus pure. Mais si sa voix a déjà mué, il chantera aussi bien de sa voix basse (il n'y a pas d'exigence de hauteur), le rituel religieux impose de *chanter* la *parasha*, mais n'impose pas la voix soprane. Chanter la *parasha* selon les règles est l'équivalent de *déclamer* dans les églises ou les théâtres à l'époque baroque : leur réalisation impose une diction et une voix, codifiées et artificielles, pour honorer et distinguer un Texte et une langue.

De son côté Roland Barthes nous rappelle l'importance de la voix dans nos rapports affectifs et sociaux (au téléphone par exemple). La voix est ce par quoi « on reconnaît les autres (comme l'écriture sur une enveloppe) », elle nous renseigne sur leur état d'esprit, « leur joie ou leur souffrance ». Et surtout la voix « véhicule une image de leur corps ; [la voix] n'est pas le souffle mais bien cette matérialité du corps surgie du gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe ». ⁴⁴³ Mais il dit aussi qu'il est quasiment impossible de décrire la singularité d'une voix, « la voix de quelqu'un », quand il « cherche peu à peu à *rendre* sa voix », alors l'approche adjectivale échoue :

« Il faudrait inventer la bonne métaphore, celle qui, une fois rencontrée, vous possède à jamais ; mais je ne trouve pas, tant la rupture est grande entre les mots qui me viennent de la culture et cet être bizarre (est-il seulement sonore ?) que je remémore fugitivement à mon oreille. Cette impuissance viendrait de ceci : la voix est toujours *déjà* morte, et c'est par dénégation désespérée que nous l'appelons vivante ; cette perte irrémédiable, nous lui donnons le nom d'*inflexion* : l'inflexion, c'est la voix dans ce qu'elle est toujours passée, tue ». ⁴⁴⁴

Car la voix humaine, ajoute Barthes, est « le lieu privilégié (eidétique) de la différence », elle échappe à toute étude scientifique sur la musique, car il reste toujours « un non-dit » qui est précisément la voix. La voix est cet objet « toujours *différent* », désigné comme « objet du désir » par la psychanalyse, c'est-à-dire un objet *a*) : « il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir - ou de répulsion ». Aussi, quand il reprend l'exemple du baryton Charles Panzéra au cours d'un colloque, il justifie d'entrée de jeu un parti pris « égoïste » et assume pleinement sa subjectivité. Il s'en explique par le fait qu'il est très difficile

⁴⁴³ *Ibid.*, Roland Barthes, « Écoute » in *Œuvres complètes, Tome V*, p. 347 et 348.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, « Sa voix », in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Tome IV, p. 646-647.

de parler de la musique, autrement dit « de conjointre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique qui est de l'ordre de la différence ». ⁴⁴⁵ Barthes témoigne de la dimension intime et opaque de certaines de nos expériences auditives - la musique et le chant bien sûr. Nous y joignons la lecture à voix haute et la déclamation de textes littéraires - quand elles nous ont profondément affecté ; quand il nous est très difficile d'en parler. Le narrateur de *La recherche du temps perdu* s'y essaie pourtant, en usant de métaphores pour qualifier la voix et le style de la Berma :

« La voix de la Berma, en laquelle ne subsistait plus un seul déchet de matière inerte et réfractaire à l'esprit, ne laissait pas discerner autour d'elle cet excédent de larmes qu'on voyait couler, parce qu'elles n'avaient pu s'y imbiber, sur la voix de marbre d'Aricie ou d'Ismène, mais avait été délicatement assouplie en ses moindres cellules comme l'instrument d'un grand violoniste chez qui on veut, quand on dit qu'il a un beau son, louer non pas une particularité physique mais une supériorité d'âme ; et comme dans le paysage antique où à la place d'une nymphe disparue il y a une source inanimée, une intention discernable et consciente s'y était changée en quelque qualité du timbre, d'une limpidité étrange, appropriée et froide ». ⁴⁴⁶

En lisant cette autre interprétation de Proust de la scène de l'aveu dans *Phèdre*, nous tentons d'imaginer une comédienne quasi désincarnée et de nous représenter son jeu comme une épure. Comme si la Berma, en disant les alexandrins dans lesquels se déchaînent la passion et la souffrance, transcendait la situation pour n'en livrer que l'essence, l'expression même de la fatalité : le « tragique absolu », selon la définition qu'en donne Georges Steiner. ⁴⁴⁷ Sa voix, quasi « transparente », s'efface en quelque sorte devant l'idée, épousant ainsi l'idéal visé par les Jansénistes, que rappelle Louis Marin : « L'idéal de la "voix" est dans sa transparence au "verbe" comme sa fonction est, par cette transparence même, d'assurer la communication parfaite des esprits ». ⁴⁴⁸ Une telle voix, au timbre épuré de toute trace de matière organique, nous paraît aujourd'hui bien paradoxale pour dire les pulsions et les emportements de la chair. C'est la description qu'en fait le narrateur de Proust au début du XX^e siècle : il se pose alors en critique qui bat le rappel de ses connaissances (le Jansénisme, la mythologie grecque) et rend hommage au génie de l'artiste dramatique. Il fait allusion au travail préalable et méthodique de la Berma pour ciseler son interprétation, exercer sa diction des vers, discipliner sa voix et le

⁴⁴⁵ *Ibid.*, « La musique, la voix, la langue, Tome V, p. 523-524

⁴⁴⁶ *Ibid.*, *Le côté de Guermantes*, p. 347-348.

⁴⁴⁷ Georges Steiner, *Passions impunies*, Paris, Gallimard « Folio Essais », chap. VI, traduction de l'anglais Pierre-Emmanuel Dauzat, pp.190-206, 1997.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, Louis Marin, p. 168

modélé de ses gestes et attitudes. Ce faisant il nous renvoie davantage au dialogue du *Paradoxe du comédien* qu'à la déclamation baroque.

La Berma serait-elle l'héritière d'une manière de dire les vers au XVII^e siècle, mais qui se serait peu à peu dégradée ? Une diction « chantée » ? Comment pouvons-nous aujourd'hui caractériser la voix et la diction de Sarah Bernhardt qui a été le modèle de la Berma ?⁴⁴⁹ Selon Béatrix Dussane, la « voix d'or » qu'admirait Victor Hugo était plutôt cristalline, une voix de soprane aigüe avec une tessiture très élevée. Ce n'était pas une voix chaude mais elle n'était pas froide non plus : plutôt une voix d'enfant, très pure, qui avait un réel pouvoir de séduction. Sa gestuelle était assez conforme à l'art de la rhétorique car son geste « prépare et précède la parole ».⁴⁵⁰ En l'écoutant sur Internet, dans la scène de l'aveu de *Phèdre* (des enregistrements peu audibles, on distingue mal les paroles), je perçois un débit rapide et saccadé, j'entends une sorte de mélopée. Cette diction me paraît plus étrange, plus lointaine encore que les déclamations données par Eugène Green. Mais la comparaison est hasardeuse : j'ai vu et entendu Green déclamer de vive voix et ses CD sont récents ; il y a donc un grand écart dans la qualité des matériaux sonores.⁴⁵¹ En outre nous devons garder à l'esprit que deux siècles séparent les deux interprètes de *Phèdre* : la Champmeslé, qui s'exerçait à déclamer les vers sous la direction de Racine ; et Sarah Bernhardt qui n'était pas dirigée (pas de metteur en scène à son époque) et s'est créé son propre style. La mélopée et la « monotonie voulue », c'est bien ce que Proust fait ressortir lors de la première audition de la Berma. Je suis plus impressionnée par la déclamation baroque entendue de vive voix ; sans doute parce qu'il est émouvant d'entendre prononcer aujourd'hui la langue de Racine, d'entendre dans la diction même, le code qui lui donne sens, par lequel « la langue [paraît] sans masque, montrant - à l'oreille - les vérités lexicales, morphologiques et syntactiques » : transparente donc, et fonctionnant comme « langage oral ».⁴⁵²

L'acte d'écouter

⁴⁴⁹ Proust lui-même n'a probablement pas assisté à une représentation de *Phèdre*. Mais Sarah Bernhardt est bien le modèle de la Berma (cf. note de la page 435 et l'Esquisse II dans *À l'ombre des Jeunes filles en fleurs* (tome I)

⁴⁵⁰ Émission de Jean-Noël Jeanneney, « Concordance des temps », consacrée à Sarah Bernhardt, France Culture, le 02/03/2013, avec Jean-Claude Yon (*Une histoire du théâtre à Paris. De la révolution à la grande guerre*), qui fait entendre le témoignage de Béatrix Dussane sur la voix et la diction de la comédienne.

⁴⁵¹ En écoutant un court extrait sur une bonne chaîne stéréo, on distingue mieux les paroles et les cadences, marquées par des accentuations de hauteur : CD *Le théâtre parisien*, EMI Classics, in Denis Podalydès, *Voix off*.

⁴⁵² Eugène Green, « le lieu de la déclamation en France, au XVII^e siècle » pp. 275-291, in *La voix au XVII^e siècle*, p. 289. Notons que Green situe la période baroque entre 1580 et 1680 (la déclamation a continué au XVIII^e, mais avec des libertés concernant les règles de prononciation et d'accentuation : la déclamation racinienne devient « chantante »).

Comment écoutons-nous ? Quand le narrateur de Proust se laisse distraire par ce qui l'entoure à l'Opéra il accueille la Berma avec une certaine désinvolture, il laisse venir à lui, il est moins réactif et émotif et peut ainsi méditer son interprétation. Une telle attitude d'écoute (une « écoute libre » dirait Barthes) présente-t-elle des similitudes avec la « stratégie de l'inattention » préconisée par Jacques Roubaud ? En lisant cette expression dans *Dire la poésie* ce fut « l'attention flottante » freudienne qui me vint à l'esprit. Mais il s'avère que ce n'est pas la même chose : le mot stratégie suggère quelque chose de construit, de planifié, avec des moyens élaborés en vue d'un résultat. Rappelons-nous : les exercices de lecture de Roubaud, tels des exercices d'écriture, font intrinsèquement partie d'un acte créatif, ils ont donné naissance à *Dors*. L'association des deux mots « stratégie » et « inattention » indique clairement une intention, une visée. Or l'attention « flottante » de l'analyste n'est pas synonyme d'inattention. Barthes y fait référence dans son article « Écoute » dans lequel il s'intéresse tout particulièrement à l'écoute psychanalytique qui se fait « d'inconscient à inconscient ». En partie parce qu'elle a contribué, dit-il, à façonner l'écoute moderne qui « inclut dans son champ, non seulement l'inconscient, au sens topique du terme, mais aussi, si l'on peut dire, ses formes laïques ». ⁴⁵³ Barthes désigne ce qui est de l'ordre de l'implicite, du polysémique, du surgissement et nous engage à débrider notre écoute, à *laisser surgir*, à rester ouvert au « miroitement des signifiants ». Il me conduit à interroger cette « attention flottante ». Que dit Freud exactement dans ses « conseils aux médecins sur le traitement analytique » ? Quelle est cette règle présentée comme « le pendant à la règle psychanalytique fondamentale imposée au psychanalysé » (la règle des associations libres) ?

« D'après elle, nous ne devons attacher d'importance particulière à rien de ce que nous entendons et il convient que nous prêtions à tout la même attention « flottante », suivant l'expression que j'ai adoptée. On économise ainsi un effort d'attention qu'on ne saurait maintenir quotidiennement des heures et l'on échappe aussi au danger inséparable de toute attention voulue, celui de choisir parmi les matériaux voulus. En obéissant à ses propres inclinations, le praticien falsifie tout ce qui lui est offert. N'oublions jamais que la signification des choses entendues ne se révèle souvent que plus tard. [...] Voici comment doit s'énoncer la règle imposée au médecin : éviter de laisser s'exercer sur sa faculté d'observation quelque influence que ce soit et se fier entièrement à sa « mémoire inconsciente » ou, en langage technique simple, écouter sans se préoccuper de savoir si l'on va retenir quelque chose ». ⁴⁵⁴

Les motivations de celui qui assiste à une lecture publique ne sont pas celles d'un psychanalyste, il ne s'engage pas dans une relation qui se noue entre deux sujets. Pourtant la

⁴⁵³ *Op. cit.*, p. 350 et 351

⁴⁵⁴ Sigmund Freud, *La technique psychanalytique*, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, PUF, « bibliothèque de psychanalyse », 1953, p. 62-63.

recommandation de Freud appliquée à l'écoute d'une lecture publique mérite d'être examinée. Elle nous intéresse parce qu'elle nous invite à écouter d'une manière détendue et plus étale, que commente Lacan : « le terme de flottante n'implique pas sa fluctuation, mais bien plutôt l'égalité de son niveau, ce qu'accentue le terme allemand : *gleichschwebende* ». ⁴⁵⁵ Si je comprends bien la recommandation, plutôt que s'appliquer à « tendre l'oreille » (pour mémoriser et comprendre ce qui se dit dans l'instant de la lecture), il vaut mieux laisser venir à l'oreille, voire s'absenter. Il en découle donc, pour nous écouteurs de lectures, qu'il s'agit avant tout de *sentir*, plus que comprendre : « Gardez-vous de comprendre ! » ajoute Lacan. C'est bien l'état de rêverie, de flottement, dans lequel Stephen Dedalus se trouve, « laissant sa pensée flotter à la dérive », qui lui fait entendre la succession des périodes qui passent sur la bande sonore de la rhétorique, précisément parce qu'il n'écoute pas avec l'intention d'entendre en toute conscience.

Une attitude d'écoute étale, qui laisse venir à soi la voix et la diction d'un autre, fait sans doute confiance à notre « mémoire inconsciente », à ce qu'elle emmagasine et qui surgira, peut-être, après coup. Mais notre réception n'est pas seulement décalée et fragmentée, l'instant proprement émotionnel (ou les instants), quoique toujours présent en nous comme une obsession, se dérobe à notre attention, il nous demeure insaisissable (nous l'avons vu avec Vladimir Jankélévitch). Comme l'écrit Proust, « l'impression que nous cause une personne, une œuvre (ou une interprétation) fortement caractérisées, nous est particulière » et nous nous interrogeons quand notre « esprit attentif a devant lui l'insistance d'une forme dont il ne possède pas d'équivalent intellectuel, dont il lui faut dégager l'inconnu ». C'est bien ce qui se passe quand nous cessons d'écouter, quand nous partons ailleurs et nous nous interrogeons, tout en continuant de percevoir une voix à l'arrière plan (comme nous le faisons sur les bancs de l'école). Le moment où nous sollicitons la pensée vagabonde, ou réflexive. Comment dire l'instant, le fugitif de la lecture à voix haute écoutée ? C'est encore plus difficile que dire nos lectures silencieuses, car « nous sentons dans un monde, nous pensons, nous nommons dans un autre, nous pouvons entre les deux établir une concordance mais non combler l'intervalle ». ⁴⁵⁶ Quand l'émotion esthétique nous saisit il se produit un ébranlement de tout notre être, l'immédiateté de la sensation s'exprime et retentit dans tout le corps, produisant un effet de

⁴⁵⁵ Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, « Le champ freudien », 1966. Page 471.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, *Le côté de Guermantes*, page 349.

creusement, de fissure ou de béance - du vide plutôt que du trop plein -, quasiment un état d'aporie que la pensée tentera, sans doute en vain, de scruter dans l'après-coup.

De tels moments de prise de distance, de « déprisement », façonnent une réception individualisée. Dans bien des lectures publiques pourtant, nous constatons que l'obéissance au Lecteur, c'est-à-dire à son interprétation, semble couler de source. En témoignent les manifestations d'approbation, d'admiration, d'adhésion quasi systématiques des assistants (leurs « répons » font penser parfois à ceux des fidèles dans les cultes religieux, et les applaudissements aux génuflexions). Toutes manifestations qui saluent le pouvoir du Lecteur, la situation d'« agroupement » contribuant à modeler des attitudes mimétiques.

II - 4 - 3 - Regarder *et* écouter lire en même temps

Bien avant d'assister à des lectures publiques nous avons pris l'habitude de regarder et écouter en même temps : au cinéma, au théâtre, à l'opéra. Nos sens cohabitent et communiquent. En regardant un film sous-titré l'œil glisse sur les sous-titres en même temps que nos oreilles reçoivent les sons de la langue étrangère et que nous suivons le mouvement des images : la langue que j'entends, avec ses accents et ses rythmes propres, sort du corps des personnages qu'on voit évoluer, elle est celle du monde qui est le leur. Je regarde le film et les sons qui me parviennent sans que je les comprenne adhèrent parfaitement à ce que je vois. Nous avons l'expérience de la synesthésie en particulier dans la relation esthétique : « la vision des sons ou l'audition des couleurs existent comme phénomènes. Et ce ne sont pas même des phénomènes exceptionnels. La perception synesthésique est la règle » explique Merleau-Ponty.⁴⁵⁷ Il en donne un exemple au cinéma, mais quand le film est doublé :

« Quand j'assiste à la projection d'un film doublé en français, je ne constate pas seulement le désaccord de la parole et de l'image, mais il me semble soudain qu'il se dit là-bas *autre chose* et tandis que la salle et mes oreilles sont remplies par le texte doublé, il n'a pas pour moi d'existence même auditive et je n'ai d'oreille que pour cette autre parole sans bruit qui vient de l'écran. [...] Chez le spectateur, les gestes et les paroles ne sont pas subsumés sous une signification idéale, mais la parole reprend le geste et le geste reprend la parole, ils communiquent à travers mon corps, comme les aspects sensoriels de mon corps ils sont immédiatement symboliques l'un de l'autre parce que mon corps est justement un système tout fait d'équivalences et de transpositions intersensorielles. Les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète, se comprennent l'un l'autre sans avoir à passer par l'idée. »⁴⁵⁸

⁴⁵⁷ *Ibid.*, *Phénoménologie de la perception*, p. 275

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 281

On dira qu'au cinéma nous sommes placés devant une unité fabriquée de toutes pièces grâce à des techniques de plus en plus sophistiquées, mais surtout aux opérations de montage et de mixage. Il y a une seule source, visuelle et sonore, qui passe sur l'écran : nous nous y abandonnons, ou pour le moins, nous acceptons la situation. L'écran est le lieu vers lequel tous les regards convergent, il nous capture entièrement et nous sépare de l'entour de la salle plongée dans l'obscurité. Il y a donc une grande distance avec le cinéma muet, quand un pianiste était présent, et que les spectateurs devaient associer les images avec la musique. Distance également avec les lectures publiques qui nous sont proposées aujourd'hui. Là je ne suis plus placée devant un écran d'images parlantes mais devant quelqu'un, en chair et en os. Le « spectacle » est vivant : mes sens s'emparent des différents objets déposés sur l'espace scénique et composent mon champ visuel et sonore. C'est moi, mon corps qui réunit ou pas, ou plus ou moins bien, le corps du Lecteur - sa voix, sa diction, ses gestes - et le texte qu'il égrène dans un lieu particulier, et y associe parfois de la musique. Ma réception peut donc être jalonnée d'effets dissonants quand les morceaux ne s'emboîtent pas, quand il y a dispersion, éparpillement (la soirée *Athlètes de Livres en tête*). Et il arrive parfois qu'une symbiose parfaite s'effectue entre ce que je vois et entends (Eugène Green déclamant *l'Abrégé de l'histoire de Port-Royal*).

Des effets de disjonction

On a vu dans les chapitres précédents des exemples où des éléments du décor, une gestuelle ou des techniques de diction, ont été cause de distractions et de sortie de l'écoute. Nous devenons alors plus observateurs, plus critiques. Il y a en effet des gestes ou des mimiques, parfois réitérés, qui s'inscrivent sur votre rétine et vous interrogent tout au long de la lecture et vous poursuivent bien après (on se souvient des interrogations du narrateur de Proust à propos du bras de la Berma dans *Phèdre*). Et à cause de ces diversions nous retenons très peu de choses du contenu de la lecture parce que la vision nous accapare entièrement au détriment de l'écoute. Arrêtons-nous par exemple sur un geste très fréquent, et répété, que font certains Lecteurs. Le geste qui consiste à ouvrir sa main libre, paume en l'air, dans une sorte d'adresse au public : comme pour dire voici, ou bien, voilà. Sa répétition finit par lui enlever tout sens, que ce soit celui du don du verbe (« voici » : l'offre du geste poétique lui-même) ou du don de la performance (« voyez ! » : ce que je fais). C'est un geste d'une richesse vague, l'équivalent du « voilà » de celui qui ne sait pas préciser. Un « vois-là » qui indique un vide : l'invitation à un infini qui, soit manque au texte, soit manque au Lecteur, soit manque à l'auditeur-spectateur ; quelque chose de faussement ouvert, une promesse non tenue (puisque le débit de la lecture s'écoule imperturbablement). Un faux infini donc, qui convoque un

spectateur absent, le pur spectateur. Ce geste-là, non seulement s'impose à ma vue et me questionne - je perds alors le fil de la lecture -, mais il arrive qu'il me viole tels des grésillements sur une ligne téléphonique. Ce geste fonctionne comme une intrusion dans l'intimité de mon écoute, il provoque une vraie souffrance. Il me fait mal aux oreilles.

Quand des signes visuels ou sonores nous distraient et nous perturbent, il se produit donc une dissonance. J'ai eu de tels moments de distraction tandis que je regardais Didier Sandre lire des extraits d'*À la recherche du temps perdu* - les deux épisodes ayant trait à l'interprétation de *Phèdre* par la Berma -, au deuxième étage du musée Gustave Moreau.

« Je regarde Didier Sandre descendre très lentement le bel escalier tournant, son texte en main, des feuillets agrafés. Il s'arrête sur un palier peu élevé, faisant face au public. Il lit debout, en arpentant ce petit espace, s'arrêtant de temps à autre pour s'arrimer d'un bras à une colonne. C'est très théâtral. De toute évidence il a plaisir à lire le texte de Proust et veut nous faire éprouver ce plaisir. Tantôt je suis contente de l'entendre dérouler ce texte que je connais bien ; tantôt j'en suis empêchée en raison même de cette théâtralité. Pourquoi ces « jeux de scène » me dis-je tandis que mon regard l'accompagne et note l'élégance de ses mouvements et de ses poses - sans doute en harmonie avec la beauté du lieu - qui perturbent mon écoute et me déconcentrent. L'élément le plus perturbateur se produit quand sa diction s'attache à faire vivre les personnages, voire à les imiter en jouant d'effets vocaux : des intonations plus douces pour souligner la jeunesse et la naïveté du narrateur ; un ton autoritaire pour caricaturer le père ; l'imitation du « parler » de Françoise etc. Didier Sandre lit en acteur de théâtre soucieux de faire réagir son public, autrement dit, le faire rire ou le stupéfier. Toutes ses accentuations, ses variations de timbre et de hauteur, de rythme, et les mouvements qui les accompagnent, sont suffisamment marqués - audibles et visibles donc - pour créer une faille dans mes dispositions d'écoute. »

À ces moments-là, pendant la lecture donc, ma curiosité s'éveille à autre chose que le texte (lequel recule à l'arrière plan) pour m'interroger sur les effets produits par la prestation du Lecteur. Je change donc de posture. Je cherche à comprendre ce qui se passe : je guette les gestes et je fixe les sons. Je n'adhère plus au cadre visuel et sonore que je m'étais formé (avec les grands tableaux en fond de scène, le texte lu, le corps du Lecteur et sa diction), je l'ai mis entre parenthèse pour adopter une attitude critique : je cherche à définir ce qui dans l'interprétation du comédien, dans ses effets visuels et sonores, m'affecte plus particulièrement.

L'effet de disjonction est occasionné par ce surplus que le comédien ajoute au texte dans l'intention de bien faire ressortir toutes ses richesses, et en particulier le côté comique et satirique. Néanmoins, et en dépit de cette surcharge, je ne regrette pas d'y avoir assisté : je ne m'y suis pas du tout ennuyée. Le plaisir qu'a eu Didier Sandre à lire Proust - cet extrait-là dans ce lieu-là -, était tellement évident qu'il suscitait de la bienveillance. Car sa lecture a été proprement fascinante, ce fut une véritablement prouesse : non seulement il a lu sans faire de pause, pendant au moins une heure au cours de laquelle il s'est beaucoup dépensé - il était littéralement à bout de souffle à la fin -, mais il ne pouvait pas s'arrêter : il a fallu qu'il lise un autre extrait (non annoncé) dans lequel il s'est encore surpassé par des effets mimétiques purement sonores.⁴⁵⁹

On voit donc qu'un pouvoir se manifeste quand l'occupation de l'espace par le Lecteur, et son jeu, empêchent les auditeurs-spectateurs de bien recevoir le texte et de se faire leur propre réception. Mais la situation se complexifie quand à la voix lectrice vient se superposer une autre source sonore : la musique par exemple. Il y a en effet une mode des lectures dites « musicales », annoncées avec accompagnement de musicien(s) ou intermèdes musicaux. Les intermèdes offrent une plage de détente où l'ouïe est sollicité d'une autre façon et où l'œil se repose : c'est particulièrement précieux quand le programme est formé de florilèges. Une grande qualité du festival *Livres en tête* est de faire place à l'improvisation d'un pianiste entre chaque lecture. En revanche l'image et le son se conjoignent difficilement quand la musique joue en même temps que le Lecteur parle et que ce n'est pas concerté, quand on ne comprend pas l'intention et qu'on ne perçoit qu'une discordance : ou bien nous tentons d'écouter la musique ou bien nous tentons d'écouter le Lecteur. C'est particulièrement éprouvant et nos oreilles crient en silence.

De mon point de vue, le spectacle en soirée au moulin de Piis qui ponctuait la journée de lectures des écrivains du *Temps qu'il fait*, nous en a fourni l'illustration : une lecture à haute voix accompagnée de deux musiciens, une accordéoniste et un saxophoniste.⁴⁶⁰ C'était le soir du 14 juillet et ils avaient choisi de donner le spectacle en plein air. Il y a eu des moments où

⁴⁵⁹ Après les applaudissements Didier Sandre a tenu à lire un autre morceau choisi dans lequel il a laissé libre cours à ses dons d'imitation : la scène à la soirée chez M^{me} Sainte-Euverte, avec M^{me} Cambremer et sa belle fille à propos de Chopin. On comprend bien pourquoi il l'a choisi : pour les effets qu'il lui offrait (les crachotements de la vieille Cambremer ; le snobisme et l'affectation de la jeune) : il s'en donnait à cœur joie.

⁴⁶⁰ Le Lecteur, Gérard Blot, a lu un montage de sa confection, des extraits d'œuvres de différents auteurs du « temps qu'il fait » ; il était accompagné du duo *Soupapes & Culasse* : Ysabelle Baillet, accordéon et Max Closier, saxophone.

les musiciens se produisaient seuls - le plus souvent en duo et ils étaient très bons - et des moments où seule la voix lectrice se faisait entendre, on se laissait porter. Mais à de nombreuses reprises ils se sont produits tous les trois ensemble, et là, ce fut un exploit (pour eux) et une épreuve (pour nous). Car le Lecteur était concurrencé non seulement par les musiciens mais aussi par le vent qui soufflait dans les peupliers ; il devait par conséquent forcer et projeter sa voix. À mon oreille la musique et la voix ne dialoguaient pas ; mais mon attention était défaillante après une longue journée de lectures. Autour de moi, au contraire, les gens étaient captivés par ce qui leur était offert. Ils n'ont pas manifesté d'impatience. Ils ont écouté, ils ont regardé. Il m'a semblé qu'ils acceptaient le spectacle tel quel, d'une manière quasi respectueuse et reconnaissante. Mais aussitôt après, le social a repris tous ses droits, « la lecture musicale » s'est prolongée en fête locale autour de la buvette, avant d'aller voir ensemble le feu d'artifice traditionnel au bord de la Garonne.

Des effets de conjonction

Il nous arrive malgré tout (fort heureusement) de désobéir, ou de ruser avec des composants du spectacle, par exemple pour réintégrer une lecture après un décrochage. Ainsi au cours d'une autre lecture à la bibliothèque de La Réole, où le poète Max Lafargue a lu ses poèmes en occitan, accompagné d'une Lectrice donnant à sa suite la version française de chaque poème, puis d'un groupe de musiciens.⁴⁶¹ Ils étaient alignés sur l'estrade et se sont exprimés selon cet ordre : d'abord Lafargue, puis la Lectrice, puis les musiciens. J'ai été sensible aux sonorités des mots de la langue qu'égrenait lentement le poète, et puis vite ennuyée par la répétition de cette belle ordonnance (un, deux, trois). Mais surtout gênée car trop proche de la scène : j'étais placée du côté des musiciens, à deux mètres de l'accordéoniste. Il portait des sandales et je voyais à chaque fois son gros orteil s'agiter avant de presser la pédale actionnant une bande enregistrée, afin d'enchaîner et même « monter » sur la lecture de la Lectrice. Ça m'empêchait d'entendre. J'ai laissé errer mon regard sur le côté ...

C'est alors que j'ai découvert les grandes et belles affiches épinglées sur le mur, où étaient imprimés en gros caractères les poèmes en occitan : j'ai donc quitté le tableau vivant de l'estrade pour fixer mon regard sur une affiche. J'ai lu les mots auxquels Lafargue donnait une existence sonore et je les entendais vibrer dans l'espace parce que plus rien de visible ne venait voiler mon écoute. En regardant la graphie des mots j'entendais mieux les sons et percevais

⁴⁶¹ Max Lafargue, *Terras Mescladas*, avec Anne-Marie Château-Renault, Lectrice, et le groupe « Bancs publics » (accordéon, violon, guitare), bibliothèque de La Réole, le 21 /5/ 2011

mieux le sens. Ma lecture silencieuse a fusionné avec la lecture à haute voix de Lafargue, nous avons marché de concert sans nous regarder. Écouter lire en suivant dans le texte, regarder les mots que j'entends, écouter *et* lire en même temps, c'est le lieu même d'une coexistence harmonieuse entre lecture vocale et lecture muette. J'ai été sauvée par la Lettre.

Il nous arrive aussi d'éprouver la symbiose qui se réalise parfois, sous nos yeux, du langage du corps du Lecteur et de la résonance du texte lu (on l'a vécu avec des Lecteurs, Olivier Cadiot, Sami Frey et quelques autres) ; symbiose à laquelle nous concourons pleinement. À ce sujet, une lecture donnée par Cécile Mainardi nous a offert l'occasion d'une expérience sidérante.⁴⁶²

“ On découvre très vite que Cécile Mainardi lit avec tout son corps, et c'est visible. C'est un corps coupé en deux par le plateau de la table derrière laquelle elle est assise. De la salle en effet on voit distinctement la partie supérieure de son corps, plutôt immobile, tenant le livre, le buste tendu vers le micro ; et au-dessous de la table on voit tout aussi distinctement l'autre partie de son corps enserré dans une jupe étroite mi-longue. Et cette partie-là contrairement à l'autre est très mobile. On discerne parfaitement le roulement de ses hanches tandis qu'elle croise et décroise les jambes sans arrêt ; autrement dit toute la pulsion et l'impulsion qu'elle imprime à son dire semble partir des reins ou du bassin. On « voit » presque monter la colonne d'air qui vient expirer dans sa bouche avant d'être expulsée vers le micro.

C'est fascinant. Je suis subjuguée par l'expressivité de ce corps. Mon regard enregistre les mouvements réitérés de la Lectrice tandis que j'écoute sa diction, et je les réunis sans peine : ce que je vois s'allie parfaitement au contenu de sa lecture, *La blondeur*. Là tout le corps sexué fait la lecture et participe à l'expression. Je vois donc s'opérer sous mes yeux une alliance parfaite entre son langage corporel et la langue qu'elle nous fait entendre. ”

Une précision : dans son poème Cécile Mainardi cherche, de façon quasi obsessionnelle, à restituer l'espèce de « suspension pneumatique » propre à l'état amoureux. Un état focalisé sur la blondeur, sur la fascination de la blondeur. Il y a une grande « difficulté à dire le blond » dit-elle - en anglais « *fair* signifie à la fois beau et blond (*fair-haired*) ». Ce mot, blond, devient pour elle « un conducteur entre l'image et le son », c'est « un objet de désir, un *objet a* » au

⁴⁶² Cécile Mainardi, lecture d'extraits de son livre, *La Blondeur*, colloque « Dire la poésie », Saint-Étienne.

sens freudien.⁴⁶³ Effectivement le corps de la Lectrice qui me parle de désir exprime remarquablement ce désir, pneumatiquement. Un moment extraordinaire de consonance, d'un vécu que le regard a senti et révélé.

Nous accueillons aussi la musique ou la voix chantée quand elles prennent le relais de la lecture, qu'elles sont proposées par le Lecteur et que nous écoutons avec lui. Ce qu'a fait Pascal Quignard au milieu de sa lecture de *Mourir de penser*, nous invitant à écouter la voix soprane, l'enregistrement d'un morceau de John Blow qu'il aime tout particulièrement.⁴⁶⁴ Le plus souvent les Lecteurs quittent la scène au moment des intermèdes musicaux pour faire place aux musiciens (ou à une bande sonore). Quignard, lui, est resté sur le plateau. Il était notre hôte, il nous a invité dans la musique : nous avons écouté ensemble. Il n'y avait rien à voir, il n'y avait qu'à écouter. Je me suis totalement abandonnée au chant comme aux paroles de Quignard. Car le chant n'était pas quelque chose de « charmant » qui aurait été placé là pour meubler la pause, reposer et faire patienter le public, non. Le chant a fait écho au texte, l'a prolongé et sublimé. Il a rempli l'espace d'un volume sonore riche de sens qui nous a enveloppé et soulevé : le public et l'écrivain tout ensemble.

Obéissance ? Plutôt participation, acquiescement et réponse à l'incitation d'un autre esprit. Au cours d'une lecture publique, nous sommes parfois stimulé, au niveau du sensible et de l'intellect, par l'expression d'une forme ou d'une pensée nouvelles. L'« impulsion d'un autre esprit », comme l'écrit Proust à propos de la lecture silencieuse, éveille le désir, accroît notre sensibilité, excite nos capacités intellectuelles. Les livres stimulent en effet la vie personnelle de l'esprit. Mais ma supposée « royauté » de lectrice, ou d'auditrice, n'est qu'imaginaire, puisqu'elle « tient toute sa puissance de cette machine infernale qu'est le livre, appareil à créer des significations », écrit Merleau-Ponty. C'est en effet « le moment de l'expression », ou passage du langage parlé au langage parlant. Le philosophe distingue « le langage parlé » que chaque lecteur apporte avec lui, du « langage parlant » qui est « l'interpellation » que le livre lui adresse, et qu'il reprend à son compte.

« Tant que le langage fonctionne vraiment, il n'est pas simple invitation, pour celui qui écoute ou qui lit, à découvrir en lui-même des significations qui y soient déjà. Il est cette ruse par laquelle l'écrivain ou l'orateur, touchant en nous ces significations-là, leur fait rendre des sons étranges, et qui paraissent

⁴⁶³ Cécile Mainardi, *La blondeur et L'immaculé conceptuel*, Paris, éditions Les petits matins, 2013. Ses propos - sur son écriture et sa fascination pour le « blond » - proviennent d'un entretien à l'émission « ça rime à quoi » de Sophie Nauleau, France Culture, le 12/01/2014.

⁴⁶⁴ Pascal Quignard, lecture de *Mourir de penser*, auditorium du CAPC de Bordeaux, le 8 novembre 2014, dans le cadre du festival Ritournelles.

d'abord faux ou dissonants, puis nous rallie si bien à son système d'harmonie que désormais nous le prenons pour nôtre. Alors de lui à nous, ce ne sont plus que de purs rapports d'esprit à esprit ».⁴⁶⁵

En désignant « celui qui écoute » Merleau-Ponty ne se réfère pas à l'auditeur-spectateur d'une lecture publique, il associe dans son analyse le langage écrit et le langage oral : celui qui lit (un livre) et celui qui écoute (un interlocuteur) ; j'y ajoute l'écoute d'un Lecteur lisant à haute voix. Dans certaines lectures publiques ce sont les mots prononcés à haute voix par l'auteur, et sa présence même devant moi, qui me frappent particulièrement. Il est impressionnant par exemple d'écouter Quignard lire son livre, sa lecture a le pouvoir de m'influencer et d'établir une plus grande proximité avec sa pensée : les mots que j'avais lus en silence dans son livre me parlent soudain à l'oreille de l'esprit en distillant une clarté plus vive. Dans ce cas, commente Merleau-Ponty, « nous croyons nous être entretenus avec [l'auteur] sans paroles, d'esprit à esprit ».⁴⁶⁶

Autrement dit, dans nos réceptions après coup de lecture silencieuse comme de lecture à haute voix écoutée et regardée - après avoir vécu une expérience sensorielle et spirituelle qui nous est propre, dont nous sortons enrichis -, nous entretenons par la suite avec l'auteur et son œuvre un commerce particulier, nous le suivons. « On ne peut imiter la voix de quelqu'un sans reprendre quelque chose de sa physionomie et enfin de son style personnel. Ainsi la voix de l'auteur finit par induire en moi sa pensée ».⁴⁶⁷ Les lectures publiques données par des écrivains permettraient cela, exciter en nous la pensée réflexive et le désir de nous installer plus intimement dans leur œuvre. Afin de de nous y reconnaître.

La coalescence de ce qu'on voit et entend pendant une lecture s'impose en quelque sorte à nous, et parfois très vite. Mais c'est un lié provisoire qu'un auditeur-spectateur fait sans intention consciente - il contribue au jaillissement de l'émotion et à ouvrir le sens. Un contenu d'écoute qui lui est propre - où la subjectivité compose avec l'étrangeté d'un texte, la séduction d'une diction et d'une voix, et la présence des corps -, sur lequel il reviendra ou pas par la suite. Une réception toujours individuée donc. Les autres assistants ont la leur, qui nous est fermée, ou confuse.

⁴⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard « collection Tel », 1969, p. 20 et 21

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 15,16

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.19

REPRISE

Nos questionnements sur le pouvoir du Lecteur sonore face à son public ne produisent pas de réponses simples et unilatérales. La diction de certains écrivains - celle de Roubaud, atonale et monotone ; celle de Claudel, fortement organique - est sans doute aussi autoritaire que celles, explicatives et séductrices d'un comédien ou d'un amateur, et même de la diction baroque. Qu'elle soit proférée par des personnages fictifs (le chantre de Dickens, le père Mapple) ou des Lecteurs physiquement présents (Gérard Macé, Marie NDiaye, Didier Sandre), la voix haute suscite chez les récepteurs ou bien des réactions conformes et attendues (le public des *Lecturiales* et de *Livres en tête*) ; ou bien plus libres (réponses à la lecture des *Raisins de la colère*) ; voire inventives ou sarcastiques (réponses de Stephen Dedalus et de Nabokov). Entre l'attitude obéissante et malléable et l'attitude franchement braconnière, on devine ou on perçoit une diversité d'attitudes : les auditeurs-spectateurs s'abandonnent au présent du divertissement, de la jouissance « pour soi », ou bien prennent de la distance, s'interrogent ou bien imaginent : ils font ainsi *leur* lecture.

L'oralité des lectures fabrique son pendant, d'autres signes d'oralité, visibles et audibles dans les manifestations des publics : des échanges spontanés qui jaillissent de gosiers trop longtemps bloqués, trop longtemps contraints au mutisme. Le besoin buccal, on l'a constaté, est une pulsion commandée par le corps et par la proximité d'autres corps, autant que par l'afflux d'idées. C'est une réponse, quasi mimétique, au langage corporel du Lecteur. La formation d'un collectif restreint et occasionnel d'auditeurs-spectateurs, favorise sans doute plus aisément le besoin d'échanges : l'homme est un sujet parlant. L'écoute appelle la parole. Ou bien le silence.

Comme dans la lecture silencieuse (quand des livres lus disparaissent dans les trous de la mémoire) certaines de nos rencontres avec un Lecteur sont vite épuisées. D'autres au contraire se prolongent et parfois nous habitent et nous obsèdent. On l'a vu, une lecture écoutée et regardée déclenche souvent des réactions immédiates (dans le temps de la lecture) et un flot de questions (dans l'après coup). Elle nous incite alors à opérer un déplacement pour mieux comprendre ce qui nous trouble (retour à la lecture silencieuse pour scruter attentivement le contenu et la composition d'un livre, par exemple). Ou bien la lecture est à l'origine d'une réception continuée dans la persistance d'une impression, d'un enchantement, ou dans l'exaspération d'une langue qui se refuse au dire. À l'origine de l'effectivité d'une réception

muette (le *je-ne-sais-quoi* de Jankélévitch) dans laquelle ma subjectivité, ses replis et ses antennes, s'exprime aux côtés du Lecteur.

Le silence accepté et la suspension du temps sont les composants nécessaires de l'écoute ; ils contribuent à la réalisation de l'opération regarder-écouter-lire-en-même-temps qu'exige normalement toute participation à des lectures à haute voix, publiques. Mais les conditions ne sont pas toujours réunies pour que l'auditeur-spectateur établisse cette conjonction : des objets, des signes visuels et corporels, ou sonores, volontairement placés là ou émis par le Lecteur (manifestation directe ou indirecte de son pouvoir, son égocentrisme, ou bien son ignorance), font écran à sa réception. Mais de tels signes, perçus comme perturbateurs par les uns, peuvent être ignorés ou même appréciés par d'autres et faire partie intégrante de leur plaisir (les poses et les variations sonores de Didier Sandre). Tant il est vrai que la symbiose de ce qui est vu et entendu relève d'*habitus* culturels et procède d'un « faire » propre à chacun.

Ce qui nous parvient d'une lecture reçue au milieu des autres, dans le ravissement partagé, peut donc être trompeur ; la chaleur de l'unanimité du moment n'exclut pas la formation de réceptions plus ou moins fortement individuées dans l'après coup. Après avoir écouté et regardé lire, il faut parler (comme les lecteurs de *La Nouvelle Héloïse*, ou le groupe de femmes à la bibliothèque de La Réole). Ou bien il faut se taire.

TROISIÈME PARTIE

III - RAPPORTS D'ÉCHANGE, RAPPORTS D'ALTÉRITÉ.

Regarder et écouter lire quelqu'un au milieu des autres nous donne tout simplement du plaisir sans question, ou bien nous fait éprouver un sentiment de dissonance, ou de consonance, selon nos dispositions du moment, selon la façon dont des détails, visuels ou sonores, affectent durablement notre sensibilité. Cette pratique au cours de laquelle des lecteurs se transforment en auditeurs-spectateurs peut devenir une expérience - au sens d'« essai » et « nouveauté » -, nous l'avons évoqué à plusieurs reprises. Les lectures à haute voix laissent rarement indifférent : elles éveillent chez les assistants des impressions, des émotions au plus intime de soi ; ou bien des réactions plus ou moins vives s'expriment et demandent à être discutées ou partagées.

Ce qui s'éprouve dans le for-intérieur de chaque auditeur-spectateur nous est celé, certes, mais lorsque je me trouve au milieu des autres, et qu'il y a une certaine qualité de silence (ou de rires), et que nous nous regardons sans nous parler ou en souriant, un certain fluide semble nous envelopper et nous souder en un « être-ensemble » : un « nous » précaire qui restera dans mon souvenir car associé à cette-lecture-là. En revanche une impression de solitude me gagne lorsque ma réception se désaccorde d'avec ceux qui m'entourent ; une discordance qui n'est plus seulement entre ce que je vois et entends, plus seulement liée à la prestation d'un Lecteur, mais s'élargit à ce qui me parvient de la salle. J'observe alors plus attentivement le public et m'interroge sur les réactions visibles et audibles, à partir desquelles on peut sans doute inférer quelque chose d'une réception, mais jusqu'à un certain point. Car dans l'après-coup de cette vérification, et à plusieurs, au cours d'échanges animés et même vifs, les remarques et les questions peuvent amener une révision, voire un déplacement des positions, elles-mêmes toujours susceptibles d'être réexaminées individuellement par la suite. Par ailleurs le sentiment de vivre un rapport de pouvoir (pouvoir détenu par le Lecteur) n'est pas forcément ressenti au cours même d'une lecture ; c'est d'abord dans le dialogue avec soi-même, dans le retrait, dans le récit que j'en fais, puis dans les interrogations qu'il appelle, qu'une prise de conscience se fait. C'est pourquoi sans doute cet écrit gagne à être communiqué à d'autres, à être lu par d'autres que soi, pour être questionné : précisément parce qu'il est le fruit d'une expérience faite au milieu d'une assemblée.

Pour toutes ces raisons, le contexte propre aux lectures à haute voix devant un public, du fait même d'être à plusieurs - des inconnus rassemblés pour regarder-écouter lire -, mérite d'être approfondi. En quoi cette situation particulière, et un peu étrange pour des amateurs de

lecture solitaire et silencieuse, affecte-t-elle leur identité de lecteur ? Et en quoi est-ce différent selon le contexte, et à chaque changement de texte, de Lecteur, de lieu ? Qu'est-ce qui contribue à donner le sentiment de former un « être-ensemble » ? Il nous faut donc examiner de façon plus systématique, ce qu'il en est du rapport du « je » au « nous » dans les lectures publiques, autrement dit le rapport de l'individu à la « communauté » et vice et versa.

Le face-à-face avec un Lecteur, l'effet de sa présence même et de sa diction, nous mettent parfois au contact d'une altérité fortement éprouvée quoique perçue au milieu des autres. Et il arrive que la relation d'extériorité qui se noue soudainement s'enveloppe d'une sorte de halo, quand la perception se brouille et que le visible fait place à quelque chose de moins perceptible, de quasi invisible, mais de senti. Quand la rencontre avec un Lecteur me trouble et me déstabilise, quand mon regard traverse cet Autre qui me fait face, et que le choc émotionnel de sa présence s'éprouve et se diffracte en images plus ou moins floues, comme transfigurées. Ou bien, et parfois dans le même temps, c'est le texte, ce sont les mots qui résonnent puissamment en nous dans leur étrangeté radicale. Autrement dit l'altérité provient du rapport, de l'exposition à « de l'autre », à « du différent » ; c'est cela même qui nous retient et nous inquiète, et donc nous fait nous dé-placer mentalement, dans le temps.

De surcroît, toutes les modalités et situations d'oralité, destinées à transmettre publiquement des textes, en particulier des textes littéraires - lectures à haute voix, récitations, témoignages, communications -, peuvent ouvrir au rapport d'altérité. Rapport qui accompagne une sortie de soi chez l'auditeur-spectateur au moment même où le Lecteur, ou le récitant, ou le témoin, devient autrui. C'est ce qui motive l'élargissement de notre champ au cinéma, à l'association de l'image mouvante et de la lecture, comme lieu de l'expérience de l'altérité. Là où se produit l'écart, ou la fissure, qui ouvre le temps et nous projette dans la dia-chronie ; et par là nous donne accès à une autre expérience de la temporalité, bien plus riche que le flux de la synchronie ; plus riche parce que discontinue, plus riche parce qu'elle implique le rapport avec l'Autre, différent du Même.

III - 1 - Dialectique de l'individuel et du collectif

Tentons d'approfondir comment se manifeste et s'éprouve le rapport de l'individu à la « communauté » au cours de rassemblements pour écouter-regarder lire, ou de pratiques s'en approchant. Il faut s'interroger à nouveau sur les notions de « singularité », et aussi de « communauté », d'intériorité et d'extériorité, et de partage. Termes que nous avons utilisés et dont l'usage s'entend parfois dans les propos d'auditeurs-spectateurs, ou de participants à un groupe de lecture (et tout particulièrement le mot « partage »), pour exprimer la dualité d'une coexistence du singulier et du pluriel, du personnel et de l'impersonnel. Nous avancerons selon trois temps et trois formes qui élargiront progressivement le cercle de l'audience : la lecture à haute voix d'un texte placé sous les yeux de Lecteurs, la récitation ou le « dire par cœur », et la narration du souvenir d'une lecture.

III - 1 - 1 - Pratiques de lecture à haute voix dans des groupes ou cercles de lecteurs

Dans notre commerce silencieux avec la littérature romanesque des siècles passés nous avons rencontré bien des scènes de lecture à voix haute données dans la sphère privée. Dans *Northanger Abbey*, les principaux personnages de Jane Austen sont des lecteurs de romans qui échangent leurs impressions de lecture. L'auteur fait d'ailleurs du roman gothique la matrice d'un roman d'apprentissage : le décryptage en commun des illusions et des errements de l'héroïne romanesque est ce qui permet d'asseoir l'auto-analyse des lecteurs. Mais c'est un homme, le héros du roman, Henry Tilney, qui fait l'éloge de la littérature et en particulier du genre romanesque. Il raconte comment, lisant à haute voix un roman de Mrs Radcliffe à sa sœur, ils ne firent pas tout le chemin ensemble car il ne put s'arrêter pendant une absence de sa sœur : « j'ai, ce jour-là, dans mon ardeur à poursuivre ma lecture, refusé d'attendre ». Leur lecture faite séparément sera néanmoins partagée, poursuivie obligatoirement dans des conversations animées.⁴⁶⁸

De nos jours, découvrir un nouveau livre ensemble, par la voix haute, est une pratique quasiment ignorée. Elle se maintient cependant dans des contextes particuliers, notamment universitaires. Daniel Mendelsohn évoque sa première rencontre avec l'œuvre de Proust, une lecture partagée à voix haute (il avait alors vingt ans, étudiant en lettres classiques à l'université de Virginie), à l'initiative de son mentor (l'helléniste Jenny Strauss Clay) :

⁴⁶⁸ Jane Austen, *Northanger Abbey*, traduction de J. Salesse-Lavergne, Paris, Omnibus, 1996, p. 89-90

« Le lendemain, nous nous sommes retrouvés chez elle, avec l'un de mes camarades ; et nous avons commencé à lire *Du côté de chez Swann* à haute voix, à tour de rôle, tous les trois. Et nous avons recommencé le jour suivant, de sorte qu'à la fin de l'été j'avais lu le roman entièrement. J'étais alors dans un moment très particulier de ma vie, un moment d'éveil, tout à la fois littéraire et érotique. [...] J'ai donc basculé dans Proust le temps de cet été suspendu par la chaleur, et le début du roman demeure pour moi intimement lié à cette atmosphère épaisse, immobile et moite [...] Dès que Jenny a commencé à lire, j'ai été frappé par le sentiment d'une *reconnaissance*, et j'ai eu la certitude que ce livre m'accompagnerait toute ma vie ». ⁴⁶⁹

Expérience extraordinaire en effet - par son contexte, sa résonance et son intensité -, le choc d'une rencontre indicible (mais néanmoins évoquée) avec un grand roman, révélé intimement par la voix haute, et en commun. Des pratiques du partage de lectures, peut-être moins fulgurantes mais tout aussi fécondes, sont également expérimentées chez nous par des groupes de jeunes Lecteurs (on l'a vu avec les *P'tits lus* et *Nous, princesses de Clèves*). Et il existe beaucoup de groupes réunissant des adultes, mais qui n'intègrent pas, ou pas de façon systématique, la lecture à haute voix : des collectifs qui échangent sur leurs lectures se multiplient, en dehors des circuits des bibliothèques, et donnent naissance à de nouvelles formes de sociabilité. À l'origine on trouve parfois des initiatives privées, des groupes plus ou moins informels se constituent (des amis ou des professionnels, des collègues de travail). Ils se maintiennent dans la durée et se donnent des rituels : on se réunit tour à tour chez l'un ou l'autre et c'est l'occasion d'une collation : le partage d'une nourriture de bouche pour accompagner les échanges de lectures, à l'instar des clubs de lecture anglais, s'est répandu en France.⁴⁷⁰ Beaucoup cependant sont organisés sous la houlette d'une animatrice ou d'un animateur dans le cadre d'une association : il y a des règles précises, par exemple on traite d'un seul livre que toutes les personnes présentes ont lu, chacun s'exprime au cours d'un tour de table suivi d'un débat, entrecoupé parfois de lectures à voix haute.

Prenons deux exemples qui illustrent la diversité et aussi la richesse des contextes, des usages et des pratiques collectives de lecture à voix haute. Le premier, *Le liseron*, présente l'intérêt d'être exclusivement consacré à la lecture à haute voix ; il a donné lieu à une étude dans une publication de la BPI (Bibliothèque Publique d'Information) relatant des expériences de sociabilités autour du livre (clubs de lecteurs, réseaux d'échanges, « librairies-salons-de-thé »).⁴⁷¹ Le second exemple est le récit de l'expérience, à la fois personnelle et collective,

⁴⁶⁹ Daniel Mendelsohn, « *Parce que c'est lui, parce que c'est moi* », in *Le magazine littéraire*, Dossier « Proust retrouvé », avril 2010, n° 496, p. 88-89

⁴⁷⁰ Cf. *Le Monde des livres* du 22/01/10.

⁴⁷¹ M. Burgos, C. Evans, E. Buch, *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs. Trois études sur la sociabilité du livre*, Paris, BPI, Centre Georges Pompidou « Études et recherche », 1996.

relatée par l'universitaire Azar Nafisi (*Lire Lolita à Téhéran*) - notamment la conduite d'un séminaire clandestin avec sept de ses étudiantes -, après l'instauration du pouvoir islamique à Téhéran.⁴⁷²

Le Liseron, cercle de lecture à haute voix.

Dans l'étude de la BPI, au chapitre « Formes de sociabilité organisées » nous découvrons *Le Liseron* (créé à Lyon en 1984) et ses formes particulières de fonctionnement. Ce cercle existe depuis dix ans au moment même où Christophe Evans commence son enquête auprès d'un de ses membres historiques. Il rassemble une douzaine de personnes, des femmes et des hommes, de trente à quarante ans environ ; majoritairement « des professionnels du livre (bibliothécaire, ex-libraire) ou de l'édition (diffuseur, traducteur) souvent impliqués dans d'autres activités éditoriales » ; auxquels s'est adjointe « une petite branche » de travailleurs sociaux. Ces gros lecteurs se muent à tour de rôle en Lecteurs sonores ou écouteurs quand ils se réunissent une fois par mois pour « oraliser les lectures ensemble ».⁴⁷³ Mais ce n'est pas un salon littéraire, un lieu de débats, il n'y a pas d'échanges critiques sur les textes lus : « Le manifeste, il est implicite. Mais c'est fort. La position implicite, elle est très hédoniste, elle est très sur [sic] une notion de plaisir dans la littérature et sur le fait que la lecture, c'est un rapport à la littérature qui est une évidence quoi, la lecture à voix haute qui est une donnée d'évidence ».⁴⁷⁴ Ces Lecteurs précisent que « [leur] idée de la critique c'est la lecture », autrement dit, la lecture à voix haute est autosuffisante. *Le liseron* a d'ailleurs cherché à formaliser sa conception de la lecture à voix haute, dans son « Grand livre du Liseron » (sorte de cahier de bord sans doute). Un extrait du second tome, cité par Evans, donne un aperçu étonnant de leur « manifeste » :

« Le livre n'est pas une combinaison de signes, un édifice de mots, bien qu'il se serve de signes et de mots. Et il ne transmet pas quelque chose à l'aide de mots, bien qu'il transmette aussi. Le livre naît du corps. C'est sa pulsation, son souffle de vie, sa danse secrète - si on peut dire - qui fait que tout le reste est porté. Ce n'est pas la lettre mais la voix qui fait le livre ; pas le mot, mais le réflexe corporel qui, culminant dans le mot, le façonne sur son modèle et à sa ressemblance. Né du corps, le livre possède - de l'autre côté de la barrière - la faculté de se changer en corps ».⁴⁷⁵

Des Lecteurs ou des chamans ? Si l'on en croit ce court extrait la lecture est entièrement déportée du côté de l'organique : le texte s'apparente à une sorte de partition que seule la

⁴⁷² Azar Nafisi, *Lire Lolita à Téhéran*, traduction Marie Hélène Dumas, Paris, Plon, 10/18, 2004

⁴⁷³ *Ibid.*, Christophe Evans, *Le liseron*, p. 64

⁴⁷⁴ *Ibid.*, Evans cite le « gros lecteur » (de toute évidence son principal interlocuteur), p. 6

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 63

mécanique de l'appareil vocal, impulsée par le souffle vital du corps, révèle et fait vibrer (faut-il y voir l'influence de Wilhelm Reich : la bioénergie, le « cri primal » ?). Le texte comme prétexte ? Cette interprétation d'une pratique - sans doute complaisante et en partie fantasmée -, comme suite de performances vocales où s'exprime la pure corporéité, nous semble être une « expérience » essentiellement narcissique (la pure jouissance de s'entendre lire), et peut-être exhibitionniste ; vécue de façon d'autant plus intense qu'elle se pratique en groupe, mais l'un après l'autre (ce n'est pas du *happening*). Un curieux discours, qui ne nous éclaire en rien sur les modalités concrètes et les pratiques instaurées lors des rencontres de ces Lecteurs.

Voyons comment sont présentées et décrites leurs séances de lecture à haute voix. Leur mode de fonctionnement, apprend-on, s'est inventé peu à peu ; des contraintes sont introduites : par exemple les trois ou quatre Lecteurs désignés le mois précédent pour donner les lectures doivent créer le suspense, c'est-à-dire laisser leur futur auditoire dans l'ignorance des œuvres choisies. Mais la littérature à voix haute ne suffit pas, il faut y associer d'autres objets, manifester le goût des formes, introduire du raffinement : tels l'envoi de cartons d'invitation, le rituel des repas après lectures, la recherche d'un lieu original. Autant d'occasions de jeux et de surprises dont les participants se saisissent pour rivaliser d'inventions. Si les lectures sont données normalement au domicile de l'un d'entre eux, suivie d'un repas ou collation, d'autres modalités sont recherchées et expérimentées : lire à voix haute, entre soi, devient une pratique particulièrement excitante quand elle investit quelque lieu insolite bien choisi, contribuant ainsi, au prix de quelques délicieux frissons, à se distinguer d'une façon inédite :

« On a lu dans le square des arènes de Fourvières par exemple un matin, avec thé et café dans les thermos, c'était très beau parce que les gens qui passaient étaient complètement sidérés, c'était très bien, on était groupés là comme une espèce de secte, un truc très fort, il fallait assumer. Pour la vingtième on a lu dans un théâtre, c'était très beau, on était dans une salle de répétition. On a lu sur une péniche.⁴⁷⁶

L'« espèce de secte », Lecteurs et écouteurs, passe donc du dedans au dehors en investissant l'espace public, non pas pour y convier les passants, mais pour refermer encore davantage le cercle sur leurs propres émotions tout en désirant être vus, et que des passants s'interrogent sur eux et attrapent quelque lambeau de phrase mystérieuse. Ici l'idée même du partage de l'écoute (avec n'importe qui donc) est exclue. On est frappé par la sophistication de cette organisation. Leurs façons de faire disent la formation d'une petite « communauté » fermée qui trouve son bonheur dans le repli d'un cérémonial incluant des variations, donc des

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 67

surprises, lesquelles entretiennent le désir. Nous entendons dans leurs propos la revendication d'un plaisir à la fois élitiste et transgressif (quasi orgiaque). Pour autant cette sophistication s'accompagne d'une dimension expérimentale, il faut le reconnaître. Peut-être y a-t-il là comme le suppose Evans une volonté de « naturaliser des pratiques cultivées » ou lettrées en les rendant moins distinctives. Ces Lecteurs reconnaissent avoir eu la chance d'intégrer d'autres participants que les seuls professionnels du livre, même si c'était « dérangeant » ; car ces « autres » leurs donnent à voir et à entendre le bonheur d'un rapport plus spontané à la littérature, « plus naïf que le nôtre peut-être » : « sinon, on tournerait en salon de complaisance de gens qui ont les mêmes références ». Il est notable également que les membres du *Liseron* ne se fréquentent pas en dehors des séances de lecture, c'est une sociabilité essentiellement livresque, « une réunion de gens qui ont peut-être rien à faire les uns avec les autres. Ces gens-là ils n'ont rien à se dire, sauf au travers de ce qu'ils lisent et que pour nous, c'est tellement un truc magique. C'est pas la peine d'en rajouter ». ⁴⁷⁷

Un bref détour par les modes de fonctionnement d'autres groupes de lecture montre à la fois des constantes (une réunion par mois) et une diversité des pratiques, notamment dans l'organisation et l'animation des séances, et dans le fait que les participants entretiennent ou pas des relations entre eux en dehors de ces rencontres. Christophe Evans donne l'exemple du club S. qui se tient dans le centre culturel d'une petite ville : il rassemble une trentaine de personnes de milieux hétérogènes, essentiellement des femmes (au foyer, ou ayant un emploi à temps partiel, ou retraitées) et deux hommes, à la retraite. Dans ce cas d'un groupe important (même en considérant quelques absents), organisé et bien encadré, on pourrait comprendre que des relations plus suivies entre participants se forment difficilement. Pourtant Evans (il a assisté à une séance où l'on traitait de *Bel ami*, et fait des entretiens avec quelques-uns), constate que les échanges, spontanés ou dirigés, contribuent à tisser des liens. Il y a des débats parfois vifs ou passionnés - notamment à partir des personnages - qui débouchent sur des sujets graves et s'ouvrent à des réflexions plus intimes. Parler de sa lecture c'est parler de soi. Cette détente, ces abandons éveillent la sympathie : des relations amicales se nouent, on se reçoit. Donc des sociabilités élargies se forment en dehors du club. ⁴⁷⁸

De son côté l'anthropologue Michèle Petit rapporte le cas du cercle de lecture *Leer Juntos*, situé dans un village de l'Aragon rural, qui fait se rencontrer bibliothécaire, enseignants

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 70

⁴⁷⁸ *Ibid.* p. 83-84

et des habitants, surtout des femmes, au cours de la *tertulia*, ou réunion libre, qui devient peu à peu un espace commun. On y fait librement le « commentaire d'ouvrages lus auparavant de façon solitaire : deux ou trois livres de littérature de jeunesse et un de littérature générale, qui ont circulé entre les participantes ». De plus, « des moments de lecture partagée à voix haute, d'un poème, d'un conte, d'un article, sont fréquents, au début ou à la fin de la réunion » : ainsi « la littérature est entrée dans la vie quotidienne du village ». ⁴⁷⁹ La pratique de la lecture solitaire suivie de moments d'écoute de lectures en commun et d'échanges contribue à intensifier les relations interpersonnelles, à créer de nouveaux liens, et même des amitiés entre les habitants (entre les nouveaux et les plus anciens par exemple). C'est un processus de démocratisation locale en marche.

« *Leer juntos* n'est pas exempt d'une idéologie de la démocratisation selon laquelle chaque personne qui participe peut recevoir, mais aussi donner. [...] ce qui est important, c'est que se créent des lecteurs ouverts à l'écoute, à découvrir des connaissances, à changer d'attitude, à contribuer à améliorer la qualité de la vie du monde rural et d'autres mondes, en favorisant le respect, la justice et l'égalité ». ⁴⁸⁰

Il y a donc une diversité des usages et pratiques dans ces groupes ; ils ouvrent à des formes plus ou moins élaborées de rapports sociaux : la littérature - le livre ou les livres lus au programme du jour, les lectures à haute voix - est bien ce qui réunit les participants. Et le livre n'est pas clos, il inaugure une dialectique du dedans et du dehors : au cours de la réunion l'écoute de la lecture des autres lecteurs appelle des échanges et confrontations de points de vue, sur les textes et le hors texte.

Revenons au *Liseron*. En dehors de leur écoute, réciproque et silencieuse, des textes lus à haute voix, que s'échangent donc ces Lecteurs au cours de leurs repas ou autres intermèdes ? S'il est exclu de parler des textes lus il leur reste l'autre nourriture, présentée sur la table et dégustée en commun et les propos de table auxquels elle invite. L'envoi du carton d'invitation ouvre le jeu : on lui a donné une forme originale et un contenu amusant, ou sibyllin, voire hermétique, en lien peut-être avec les textes au menu du jour. ⁴⁸¹ On imagine aussi une effervescence, un assaut d'invention dans le choix, la composition et la présentation des mets. Le plaisir de bouche éprouvé en lisant à haute voix se prolonge au cours du repas : l'acte de

⁴⁷⁹ Michèle Petit, *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*, Paris, Belin, 2008, p. 118-119.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, *Leer Juntos*, « la casa por el tejado », p. 121 (référence à la « pédagogie des opprimés » ou de « la conscientisation » de Paulo Freire - d'orientation marxiste -, appliquée au Brésil où Michèle Petit a mené une recherche sur les « médiateurs culturels », notamment dans des *favelas*).

⁴⁸¹ *Ibid.*, Dans une note Evans indique que les cartons d'invitation donnent lieu à « des variations ingénieuses et originales sur l'idée même de lecture », p. 66

manger et l'acte de parler alternent et s'emmêlent dans la manducation de la parole, dans la conversation : en mangeant et en parlant c'est encore la jouissance corporelle de la voix haute, de l'oralité, qui s'invite à table. Mais alors il est difficile de croire que ces Lecteurs, avec leur goût des formes, ne s'adonnent pas à cette occasion à quelques joutes verbales (jeux de mots, citations, allusions, métaphores) qui, par effleurements, détours et artifices, les ramènent à haute voix à la littérature, donc à l'ambiguïté. C'est peut-être précisément le cadre formel que s'est donné ce collectif - sa sophistication et ses contraintes -, qui inciterait ses membres à goûter encore, dans l'après lecture, aux plaisirs de la langue - parler, boire et manger, improviser (les « petits délires » dont parle le Lecteur interviewé) - ; donc une oralité plus débridée, ludique et plus libre.

Le séminaire de Lire Lolita à Téhéran.

Le livre d'Azar Nafisi fait le récit d'une *expérience*. La sienne, une universitaire qui revient à Téhéran en 1979 (donc au tout début de la révolution islamique) pour y enseigner la littérature américaine et anglaise à l'université. Elle conte une histoire, à la fois individuelle et collective, qui court sur dix-huit années d'une vie passée sous le régime qui a promulgué la *charia*. Une histoire habitée par la littérature, précisément le roman, comme l'indiquent son titre et celui de chacune des quatre parties. La première (*Lire Lolita à Téhéran*) et la dernière (*Austen*) nous invitent au séminaire clandestin de Nafisi. Tout au long du livre, la littérature de fiction est le creuset dans lequel et par lequel une résistance s'organise : elle est convoquée comme analyseur de la situation politique, sociale, culturelle de l'Iran, et de ses répercussions dans la sphère de l'intime. Ce livre parle du quotidien de la vie politique, de la vie universitaire, et de la vie privée (en particulier celle des femmes). Après avoir définitivement quitté l'université, Nafisi organise, chez elle, un séminaire autour du thème « des rapports de la fiction et de la réalité » avec sept de ses étudiantes. Il n'est pas dédié à la lecture à haute voix comme le *Liseron*, mais adopte des pratiques propres aux études littéraires : les étudiantes lisent, réagissent et commentent ensemble les œuvres, ce qui inclut des lectures à haute voix. Ces jeunes femmes forment un groupe disparate, elles viennent de milieux différents (familial, religieux ou idéologique), certaines sont mariées, d'autres fiancées, l'une est divorcée, deux ont fait de la prison. « Il s'agissait de solitaires, de filles qui n'appartenaient à aucun groupe particulier, à aucune secte. J'admirais la capacité qu'elles avaient de survivre grâce à leur solitude, et non pas malgré elle ». Le séminaire constitue donc une retraite active et stimulante.

L'une de ces solitaires propose de le nommer « espace à nous » : « une version communautaire de la chambre à soi de Virginia Woolf ». ⁴⁸²

Leur premier acte symbolique a lieu le jour d'ouverture du séminaire, lorsque l'une après l'autre elles entrent dans le salon de Nafisi, se libèrent de leur uniforme, enlèvent leur voile et leur longue robe noire : elles passent ainsi du noir à la couleur et révèlent leur visage et leurs formes, et se voient comme elles ne se sont jamais vues. La violence que constitue pour ces femmes le port obligatoire du voile, y compris pour celles qui sont profondément croyantes, est ce qui les réunit en premier. Car en voulant les rendre invisibles et indifférenciées - partie d'une *umma*, communauté de femmes musulmanes fantasmée -, et en dressant un mur séparateur entre les sexes, le régime leur dénie toute individualité, comme si leur être propre était effacé d'un coup de gomme. Elles arrivent malgré tout, peu à peu et ensemble, à caricaturer leurs oppresseurs, à les tourner en ridicule, alors le grotesque côtoie le tragique et le rire finit par l'emporter.

Ainsi, la quatrième partie commence par une sentence proférée sur « un ton doucement ironique » par la plus jeune du groupe : « C'est une vérité universellement reconnue qu'un musulman, pourvu ou non d'une belle fortune, doit avoir envie de se marier avec une vierge âgée de neuf ans » ; et une autre de renchérir : « N'est-ce pas une autre vérité universellement reconnue qu'un musulman doit avoir envie de se marier avec non pas une, mais plusieurs femmes ». En parodiant la première phrase du roman *Orgueil et Préjugés* elles manifestent leur esprit critique et leur sens de l'humour. ⁴⁸³ Pourtant les débuts de cet « espace à nous » furent difficiles, Nafisi eut du mal à faire parler ces filles : elles « disaient ce qu'on attendait qu'elles disent ». ⁴⁸⁴ Elle constate en effet qu'elles ne peuvent parler d'elles-mêmes, parce que condamnées à se voir « à travers les yeux des autres ».

« Les seuls moments où elles s'ouvraient et s'animaient vraiment étaient ceux de nos discussions autour des livres. Les romans nous permettaient d'échapper à la réalité parce que nous pouvions admirer leur beauté, leur perfection, et oublier nos histoires de doyens, d'université et de milice qui arpentait les rues. Il y avait une certaine innocence dans la lecture que nous faisons de ces œuvres. Elle se situait en dehors de notre propre histoire et de ce dont nous rêvions, nous étions en quelque sorte comme Alice quand elle court après le lapin blanc et saute derrière lui dans un trou. L'innocence paya : je ne crois pas que sans elle nous aurions aussi bien compris notre manque de clairvoyance. Les romans dans lesquels nous nous évadions nous conduisirent finalement à remettre en question et à sonder ce que nous étions réellement, ce que nous étions si désespérément incapables d'exprimer. » ⁴⁸⁵

⁴⁸² *Ibid.*, *Lire Lolita à Téhéran*, p. 27

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 351

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 63-64

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 65

Nafisi fait partie du « nous », elle partage avec ces solitaires qu'elle accueille chez elle la même violence faite aux femmes. C'est pourquoi la durée du séminaire, prévu le matin du jeudi, s'étire jusque dans l'après-midi, incluant donc le repas pris en commun : les jeunes femmes arrivent avec des gâteaux et des fleurs, elles sont adoptées par la famille (la mère de Nafisi, ses enfants, l'employée de maison) et circulent librement dans l'appartement. Par bien des aspects le séminaire ressemble à un groupe de lecture, mais son importance est ici surmultipliée : il est vital. L'hospitalité et la nourriture, partagées dans l'intimité de la cuisine et du salon, réconfortent et les corps et les esprits, car ce lieu est leur seul espace de liberté. Le lieu où se construit - grâce aux échanges sur les romans qui tiennent les étudiantes *éveillées* - une dialectique de la réalité et de la fiction. La lecture critique du roman, *Lolita* ou bien *Orgueil et Préjugés*, s'impose peu à peu comme contre-champ au discours officiel, et produit en retour une grille de lecture de la situation qu'elles subissent : Lolita, dépossédée de sa vie, façonnée et transformée en objet sexuel par le seul regard et les manœuvres de Humbert, les renvoie à l'image irréaliste, tout aussi fantasmée, que le régime islamique veut faire d'elles. Nabokov a su saisir la texture même d'une société totalitaire écrit Nafisi :

« Malgré la difficulté de sa prose, nous avons noué un lien particulier avec Nabokov. Nous ne nous identifions pas seulement aux thèmes qu'il a traités, il y avait quelque chose de plus profond. Ses romans sont construits autour de trappes invisibles, de vides soudains qui tirent le tapis sous les pieds du lecteur. Ils sont pleins de méfiance envers ce que nous appelons la réalité quotidienne, pleins d'un sens aigu de l'instabilité et de la fragilité de cette réalité. Il y avait quelque chose, à la fois dans son œuvre et dans sa vie, à quoi nous nous sommes identifiées, quelque chose à quoi nous nous accrochions instinctivement, la possibilité de l'infinie liberté qui existe quand tout choix vous est enlevé. »⁴⁸⁶

Prenons l'exemple où Nafisi lit à voix haute et commente un épisode de *Lolita* : la scène où Humbert, convoqué à l'école de Lolita par la directrice, va la chercher ensuite dans la salle de classe. C'est le moment où Humbert voit une reproduction de *L'âge de l'innocence* de Reynolds accroché au-dessus du tableau noir ; où il s'assied à côté de Lolita et derrière une autre « nymphe » à « la nuque très nue » ; le moment où il déboutonne son manteau et, « contre de l'argent, oblige Lolita à passer sous le pupitre “sa main tachée d'encre et de craie, rouge aux articulations” ». Azar Nafisi attire l'attention des lectrices sur les « détails » apparemment anodins : l'enfant du tableau de Reynolds, « habillée de blanc » ; « la nuque très nue » de la « délicieuse blonde » ; « les mots “tachée d'encre et de craie, rouge aux articulations” ». Détails placés là pour masquer, et en même temps révéler, l'acte imposé à

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 44

Lolita. Le silence s'installe alors dans le groupe : ces mains d'écolière « suffisent à nous faire monter les larmes aux yeux » écrit Nafisi. Puis, l'une des étudiantes rompt le silence et commence à lire la suite de la scène à haute voix « ... et tandis que mes genoux d'automate allaient et venaient, je pris soudain conscience que je ne savais absolument rien des pensées de ma doucette, et que, derrière ces affreux clichés juvéniles, il y avait peut-être en elle un jardin et un crépuscule, et la porte d'un palais - des régions sombres et adorables dont l'accès m'était totalement et lucidement interdit... ». ⁴⁸⁷

Les réactions et échanges qui suivent témoignent des capacités critiques des étudiantes. Leurs réflexions portent à la fois sur le *dehors* et le *dedans*. Dehors (dans la rue, à l'université, dans la famille parfois) s'exerce l'oppression : la surveillance, le pouvoir des censeurs ignorants qui traitent les livres « de la même façon qu'Humbert traite Lolita », et « caviardent les textes ». Dedans c'est la liberté de parole qu'autorise l'espace du séminaire. Dans cet espace démocratique elles font la découverte de la lecture, silencieuse et à voix haute, comme pratique réflexive : la rencontre avec l'irréductibilité, avec l'étrangeté de *l'autre* dans l'univers de la fiction, et la rencontre avec *soi*. Les romans ouvrent la possibilité de parler de soi, entre soi : de l'amour, du sexe et des hommes, de religion et de morale, de leurs parents et de leur enfance, de leurs désirs frustrés etc. Dès lors une vérité se dégage peu à peu : la scène fictionnelle est dans la rue et c'est dans le roman que se trouve la réalité des êtres et de leurs rapports. Les lectures individuelles puis les lectures à haute voix faites en commun, tout ce temps passé à lire et à analyser, à entrer et à sortir dans les romans étudiés, façonne un être-en-commun, miroir de la complexité humaine, de la pluralité des voix et des biographies, lieu de rencontre de l'altérité : accepter d'écouter la lecture de l'autre et l'accueillir aux côtés de la sienne, et prendre aussi le risque, à son tour, de lire à voix haute. Non pas la mélodie simple de lectures à l'unisson, au sens rousseauiste, plutôt la polyphonie ou la fugue de lectures croisées, apposées, qui s'enrichissent et s'élargissent indéfiniment ; des lectures et des débats passionnés qui font place aux silences et respectent le lieu du secret, de l'inconnu et de l'inconnaissable, que chacune des individualités qui composent le *nous* recèle.

Lire soi-même à voix haute pour d'autres.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 80. Cet extrait de *Lolita*, lu à haute voix (chapitre XI de la deuxième partie), est plus long et plus explicite dans la traduction du livre de Nafisi que dans la traduction française du roman, y compris celle de Maurice Couturier dans l'édition de « la Pléiade ».

Un groupe de lecture peut introduire occasionnellement de nouveaux modes de rencontre avec les textes, par un recours systématique à la voix haute, et générer dans sa périphérie de nouvelles pratiques de lecture. J'ai moi-même pratiqué la lecture à voix haute dans le cadre d'un groupe de lecture, et auprès d'une personne qui a perdu la vue et voulait intégrer le groupe (je lui ai lu, chez elle, plusieurs ouvrages). Au début on ne lisait pas à haute voix dans ce groupe, mais peu à peu certaines d'entre nous ont introduit des lectures d'extraits du livre au programme pour appuyer leurs propos ; et nous avons eu une séance consacrée à la poésie, où chacune a lu à haute voix un poème de son choix. Il y a eu également une séance où j'ai lu intégralement le chant de Camille de Toledo, *L'inquiétude d'être au monde*.

Mais lire à quelqu'un, et à son domicile, est encore une autre expérience. À l'origine, mon étonnement en apprenant qu'une candidate à rejoindre notre groupe ne pouvait y participer parce qu'elle ne trouvait pas de version sonore du roman au programme de la prochaine séance. Je me suis exclamée " il n'y a donc personne pour lui faire la lecture ?" ; c'était une question tout à fait surprenante, et même gênante. Aussi je me suis spontanément proposée. J'ai eu un premier contact téléphonique avec Michelle P. qui m'a dit être abonnée à deux bibliothèques sonores et avoir des difficultés avec certains enregistrements, (le timbre de la voix lui est pénible, ou bien le Lecteur joue trop le texte, ne marque pas la ponctuation, a un accent du Sud-Ouest gênant etc.). Nous convenons de faire un essai car nous ne nous connaissons pas et c'est pour elle, comme pour moi, une première (la première fois que quelqu'un lui fera la lecture et la première fois que je lirai un livre entier à quelqu'un).

« Je me suis présentée un après-midi - *Mrs Dalloway* à la main - devant une femme souriante et un peu inquiète (je l'étais aussi). Nous avons fait connaissance, assises dans son salon : elle me parlant de ses lectures audio, moi de ma participation au groupe et de mon sujet de thèse ; puis de la campagne environnante (elle vit seule depuis de nombreuses années dans une maison isolée). Ensuite, après lui avoir dit quelques mots sur Virginia Woolf, et précisé qu'elle pouvait m'arrêter à tout moment, j'ai commencé à lire le roman. Elle m'a laissé poursuivre jusqu'à ce que je m'arrête au bout de dix minutes environ, pour vérifier si ça lui convenait. C'était le cas. De mon côté j'ai très vite constaté qu'elle était attentive et concentrée. Par la suite j'ai lu le livre entier au cours de cinq séances, entrecoupées de pauses et étalées sur deux semaines. Et j'ai tenu un journal de ces rencontres : en rentrant chez moi je notais systématiquement ses questions, ses réactions au texte, mes propres impressions ; et ses commentaires sur la qualité des lectures enregistrées qu'elle est contrainte d'écouter.

Notre rencontre était plutôt improbable, nous ne fréquentions pas les mêmes lieux, et, je l'ai constaté, nous avons peu d'affinités littéraires (d'autant qu'elle n'était pas une grande lectrice avant son accident). Au début de notre commerce j'ai dit à un proche que je n'étais pas dans un rapport d'empathie avec elle. C'est sans doute pour cela que ça a marché. Michelle a compris assez vite que je ne lui faisais pas la « charité » (mot employé pour me remercier le premier jour). Mais au fil de nos rencontres un lien s'est noué, nous avons eu de l'estime l'une pour l'autre et un plaisir partagé à se retrouver. Ce sont bien sûr les livres et ce qui se disait, à propos et autour des livres, ses remarques et ses questions, qui ont tissé une confiance réciproque. Nous y avons trouvé l'une et l'autre, pour des raisons différentes, matière à enrichissement, quelque chose comme une augmentation de réceptivité au texte : pour elle, la présence et l'adresse de la voix vive, notre face-à-face et nos échanges, lui procurent un plaisir sans commune mesure avec l'écoute solitaire d'un livre enregistré ; pour moi, je découvre en lisant pour elle, dans une proximité avec elle, des richesses du texte que j'avais oubliées ou pas perçues au cours de mes lectures silencieuses. Un autre contact avec l'écriture : j'éprouve avec plus d'acuité sa matérialité, sa grammaire, la sonorité des mots et le rythme des phrases, le plaisir de faire jaillir les mots, de donner naissance au son des mots.⁴⁸⁸

En parallèle j'ai beaucoup appris en assistant, en direct, à la formation de sa réception, de son interprétation de l'œuvre lue au cours de nos échanges, lesquels se sont prolongés et nous ont conduites vers le hors texte. Nous aussi nous passions du dehors au dedans et vice et versa (comme certains groupes de lecture, comme l'agriculteur présent à la lecture des *Raisins de la colère*, comme Azar Nafisi et ses étudiantes.) Là aussi un « nous » s'est formé. En outre Michelle m'a découvert le monde des écoutants abonnés aux CD des bibliothèques sonores pour aveugles ; elle m'en a prêté pour que nous puissions en parler et que je comprenne mieux ses critiques et ses exigences, tout à fait justifiées. Dernièrement elle y a rajouté des enregistrements en voix de synthèse. Et, parce qu'elle sait écouter, elle a également attiré mon attention sur les détails qui peuvent retarder la compréhension des auditeurs : par exemple quand le son produit par

⁴⁸⁸ Ce fut effectivement une découverte. J'ai fait plusieurs fois l'expérience assez traumatisante de lire à voix haute pour moi-même au cours d'une lecture silencieuse : j'entends alors ma voix, elle surgit comme quelque chose d'étranger faisant violence à mon intime ; alors qu'en m'adressant à quelqu'un ma voix s'efface devant le son des mots.

la voix haute ne communique pas d'emblée la grammaire et donc le sens. Il y a eu don et contre don. »

Contrairement à d'autres cas évoqués, notamment *Le Liseron* et *Lire Lolita à Téhéran*, Michelle et moi n'avons pas partagé de repas pendant ou à l'issue des lectures. Mais l'importance accordée au repas pris en commun dans ces communautés de lecteurs (notamment dans nos deux exemples) mérite qu'on s'y attarde. Partager un repas, le plus frugal soit-il, est un geste originel en quelque sorte, le signal primordial d'une hospitalité adressée au prochain, à l'étranger, au chemineau, au *schnorrer* des anciennes communautés ashkenazes : celle de la tradition orale. L'occasion de se réunir et de se régaler en écoutant les histoires racontées « de bouche » par celui qui vient d'ailleurs. C'est aussi, sans doute, la survivance atténuée de pratiques ou rituels religieux qui associent étroitement lecture/écoute et nourriture : le lieu même de l'oralité. Se grouper autour d'une table évoque la *Cène* et la transsubstantiation chez les Chrétiens ; chez les Protestants quelqu'un lit la Bible après le repas, on en a un exemple par André Gide, dans *Si le grain ne meurt* (quand il perd son chemin et est accueilli comme un familier dans une maison où il écoute le grand-père lire la Bible à la fin du repas).⁴⁸⁹ Tandis que le rituel du repas traditionnel de *Pessah* chez les Juifs prévoit plusieurs lectures à table (des passages de l'*Exode*), faites en principe par le chef de famille portant sa kippa : pour louer Dieu, rappeler qu'il a *nourri* Israël - même si, et surtout, les « herbes amères » figurent au menu - pendant la traversée du désert ; et pour fêter sa libération.

Se recueillir et se réjouir en commun suppose donc que soient associées nourriture spirituelle et nourriture de bouche, dans les communautés de croyants comme dans les communautés de mécréants. Ce qui est alors en jeu, par exemple dans des groupes de lecture, et dans des contextes très différents - tels *Le Liseron* et *Lire Lolita à Téhéran* -, relève aussi de la question, non sociologique, de la traversée du corps par le sens.

III - 1 - 2 - Récitations et lectures de survie

Dans un autre roman de Virginia Woolf, *Traversées*, Ridley le lettré - n'ayant rien à faire et ne pouvant ni rester seul, ni lire, quand sa nièce Rachel est à l'agonie - arpente le salon en récitant des vers à voix basse : « l'écho de la chanson de Ridley et le martèlement de ses pas s'insinuèrent dans l'esprit de Térance et de St John en un refrain à demi intelligible :

⁴⁸⁹ André Gide, *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1928, p. 42-43

*Ils luttèrent là-haut, ils luttèrent en bas,
 Ils luttèrent pas à pas :
 Le démon qui aveugle l'humanité,
 Cette nuit-là il vainquit
 Tels des cerfs épuisés, parmi les hautes herbes
 Un temps ils s'effondrèrent, au repos ... »⁴⁹⁰*

Il y a d'autres endroits dans le roman où les personnages ont recours à la lecture à voix haute ou basse et à la récitation. Ici le rythme lancinant de la versification, une exaltation quasi mécanique pourrait-on dire, est appelé au secours pour étouffer l'angoisse, pour repousser ou accompagner, peut-être, l'idée de la mort. De même les réserves de mots, de morceaux de littérature, poésie ou prose, enfouis dans notre mémoire - qui resurgissent parfois soudainement aux moments où nous avons besoin, moins de consolation que de force, moins de gestes compassionnels que d'endurance -, nous sont des ressources individuelles incommensurables dans le malheur ; comme l'est aussi le recours au livre, à la lecture silencieuse ou basse. Mais de nos jours les arts de la mémoire sont peu pratiqués, le « dire par cœur » est un mode de transmission à haute voix plus ou moins abandonné, sans doute parce qu'il rappelle trop des pratiques scolaires ; ou tombées en désuétude, ou bien moquées (la manie des citations dans la conversation, la culture qui s'étale). Et aussi parce que cet art requiert l'exercice systématique de la mémoire auquel seuls les comédiens seraient aujourd'hui tenus. C'est d'ailleurs un comédien et metteur en scène, Tiago Rodrigues, qui fait de l'acte de récitation, plus précisément de l'apprentissage du « par cœur », *by Heart*, le titre et le sujet d'une pièce de théâtre.⁴⁹¹

Cette entreprise originale consiste à faire apprendre par cœur à dix spectateurs invités à monter sur scène, le sonnet 30 de William Shakespeare. Leur apprentissage est entrecoupé d'intermèdes : évocation de récitation célèbres (Boris Pasternak disant le sonnet 30 au congrès des écrivains soviétiques, suivi par mille personnes, debout, récitant aussi le poème) ; citations de George Steiner ; références à Ray Bradbury et à Ossip Mandelstam. Rodrigues y intercale l'histoire de sa grand-mère âgée, Candida, qui ne pourra bientôt plus lire car elle perd la vue : elle a demandé à son petit-fils de lui indiquer un livre qu'elle pourrait apprendre par cœur « un livre qui reste gravé dans sa mémoire, un livre qu'elle pourra lire mentalement quand les yeux

⁴⁹⁰ Virginia Woolf, *Traversées*, traduit de l'anglais par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2012, p. 354-355. Ridley récite les vers 45-50 de la « Ballade de la New Forest » de Charles Kingsley.

⁴⁹¹ Tiago Rodrigues, *By Heart. Apprendre par cœur*, traduit du portugais par Thomas Resendes, Besançon, Les Solitaires Intempestifs éditions, 2015 (je n'ai pas assisté à la représentation de cette pièce donnée au théâtre de la Bastille, à Paris).

lui manqueront », ce sera le dernier livre, « le livre définitif ».⁴⁹² Le texte que nous lisons (ou le spectacle auquel nous assistons) fait donc alterner des scènes où les dix spectateurs apprennent ensemble le sonnet *by heart*, avec des exemples contés par Rodrigues, et son récit de l'histoire de Candida. De sorte qu'à la fin, les dix récitants sur la scène et la grand-mère dans sa maison de retraite disent « par cœur » le poème. Il y a donc plusieurs stations corporelles où le texte s'installe, se pose, et repart : l'ouïe, la bouche, le cœur.

Pourquoi célébrer aujourd'hui la récitation, une pratique qui suppose la lecture répétée, à voix haute ou basse ? Sans doute parce qu'il y eût au cours de l'histoire, et de l'histoire récente, des situations où les livres furent interdits ou détruits. Rodrigues s'inspire en fait de l'action de Nadejda Mandelstam, l'épouse du poète dont tous les livres ont été confisqués. Elle savait « par cœur » ses poèmes et a créé une longue chaîne de récitants en faisant apprendre chaque poème à dix personnes à la fois, amis ou inconnus réunis dans sa cuisine, qui à leur tour les apprenaient à d'autres. Ainsi tous les poèmes ont été sauvés.⁴⁹³ George Steiner le rappelle justement, « la culture orale est celle du souvenir toujours réactualisé » :

« Là où la mémoire est dynamique, là où elle sert d'instrument à une transmission psychologique et commune, l'héritage se transforme en présent. [...] Savoir « par cœur » - que d'informations, ici, dans cette locution - suppose de prendre possession de quelque chose, d'être possédé par le contenu du savoir en question. Cela signifie que l'on autorise le mythe, la prière, le poème à venir se greffer et à fleurir à l'intérieur de nous-même, enrichissant et modifiant notre propre paysage, comme chacune de nos incursions au travers de la vie modifie à son tour et enrichit notre existence ».⁴⁹⁴

Des récitations dans les camps d'extermination et de concentration.

D'autres exemples de ce savoir par cœur, qui est aussi un savoir du cœur, tirés du plus profond de l'obscurité, comme surgis du néant, sont parvenus jusqu'à nous. Nous en évoquons deux en particulier, tout droit sortis de la mémoire de Primo Levi et de Robert Antelme. Car ce n'est pas en tenant un livre, mais en puisant dans les tréfonds de sa mémoire que Primo Levi - en se remémorant des bribes du chant d'Ulysse dans *La Divine Comédie* - fait entendre à son compagnon et à lui-même, à haute voix donc, quelques beaux vers de *l'Enfer* de Dante.⁴⁹⁵ Ce moment de partage est d'autant plus extraordinaire qu'il est inespéré, les mots de Dante surgissent tout à coup dans son esprit au cours d'une journée, pendant la corvée, mais une

⁴⁹² *Ibid.*, p. 31-32

⁴⁹³ *Ibid.*, Rodrigues cite un entretien de George Steiner (sur une chaîne néerlandaise) qu'il a ensuite téléchargé, p. 45-47

⁴⁹⁴ George Steiner, *Le silence des livres*, traduction de Dorothée Marciak, Paris, Arléa, 2006 (publié en 2005 dans la revue *Esprit*), p. 12 et 13-14

⁴⁹⁵ Primo Levi, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Laffont S.A., 1996.

corvée effectuée à deux ; deux qui s'entendent malgré l'obstacle des langues (l'un parle français, l'autre italien) et se parlent de leur vie d'avant. Et surtout ils sont seuls : c'est un moment de respiration, une parenthèse refermée sur eux-mêmes, une parenthèse pour eux seuls, dans laquelle s'introduit la grande littérature.

Levi se parle d'abord à lui-même, « le chant d'Ulysse. À savoir comment et pourquoi cela m'est venu à l'esprit : mais nous n'avons pas le temps de choisir ... » : puis le chant survient. Toute la puissance symbolique de cet épisode provient aussi du désir de partage, Primo Levi cherche à reconstituer le texte pour le transmettre à son ami français, lui traduire les vers et les commenter : pour qu'ils l'entendent ensemble, tandis que « Jean est tout ouïe » et l'encourage.

« J'y suis, attention Pikolo, ouvre grands tes oreilles et ton esprit, j'ai besoin que tu comprennes :

“Considerate la vostra semenza
Fatti non foste a viver come bruti
Ma per seguir virtute e conoscenza.”⁴⁹⁶

Et c'est comme si moi aussi j'entendais ces paroles pour la première fois : comme une sonnerie de trompette, comme la voix de Dieu. L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis. Pikolo me prie de répéter. Il est bon, Pikolo, il s'est rendu compte qu'il est en train de me faire du bien. À moins que, peut-être, il n'y ait autre chose : peut-être que, malgré la traduction plate et le commentaire sommaire et hâtif, il a reçu le message, il a senti que ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent, et nous en particulier ; qu'elles nous concernent nous deux, qui osons nous arrêter à ces choses-là avec les bâtons de la corvée de soupe sur les épaules ».⁴⁹⁷

Ainsi la propre bouche de Levi parle à la place de Dieu et s'impose à ses propres oreilles. Ce moment d'excitation (à tirer les mots du puits de l'oubli), et de partage d'une émotion esthétique, de communion dans le sacré du langage, les lie plus fortement que tout ce qu'ils avaient échangé jusqu'à présent. Et Levi, encouragé malgré ses trous de mémoire, malgré le temps qui presse, tient absolument à dire la fin du chant ; mais il s'interrompt juste avant le dernier vers :

« Tre Volte il fe' girar con tutte l'acque,
Alla quarta levar la poppa in suso
E la prora ire in giù, come altrui piacque... »⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ « Considérez quelle est votre origine / Vous n'avez pas été faits pour vivre comme brutes, / Mais pour ensuivre et science et vertu ».

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 153

⁴⁹⁸ « Par trois fois dans sa masse elle la fit tourner, / Mais à la quarte fois, la poupe se dressa / Et l'avant s'abîma, comme il plut à Quelqu'un ... ») p. 154

Je retiens Pikolo : il est absolument nécessaire et urgent qu'il écoute et comprenne ce « come altrui piacque » avant qu'il ne soit trop tard ; demain lui ou moi nous pouvons être mort, ou ne plus jamais nous revoir ; il faut que je lui dise, que je lui parle du Moyen-Âge, de cet anachronisme si humain, si nécessaire et pourtant si inattendu, et d'autre chose encore, de quelque chose de gigantesque que je viens d'entrevoir à l'instant seulement, en une fulgurante intuition, et qui contient peut-être l'explication de notre destin, de notre présence ici aujourd'hui ... ». ⁴⁹⁹

Et, alors qu'ils ont rejoint les autres et font la queue au milieu de la bousculade de « la foule sordide et déguenillée des porte-soupe des autres Kommandos », Primo Levi dit le dernier vers : « Infin che l'mar fu sopra noi rinchiuso », c'est-à-dire « Jusqu'à temps que la mer fût sur nous refermée ». ⁵⁰⁰ Ainsi se termine l'épisode. Il n'en sera plus question. Pendant leur marche les deux hommes sont comme enveloppés d'une bulle protectrice, quoique extrêmement fragile, dans laquelle le surgissement d'une autre vie, leur vie d'avant, et d'une autre langue, celle de la poésie, les isolent et les protègent de leur présent. Mais les mots que Levi prononce à haute voix, ceux sur lesquels il s'arrête, ceux qu'il cherche à commenter, ceux de « l'Enfer » de Dante donc, résonnent terriblement dans leur néant. Et, l'espace d'un instant, la récitation et la traduction hésitantes s'ouvrent à une dimension spirituelle. Les mots « come altrui piacque », prononcés deux fois, leur parviennent de très loin, d'une présence supérieure ; et ces mots les concernent eux tous. Ce moment, où la littérature lui offre l'entrevision d'une explication - comme si « l'Enfer » de Dante leur parlait directement de leur enfer, et que la beauté d'une création poétique très ancienne permettait de subsumer ce qu'ils vivent -, ce moment qui nomme s'efface aussi vite qu'il est apparu. Tous deux retrouvent leur réalité, indescriptible, innommable.

Dans le même temps peut-être où Primo Levi récite des morceaux de *La Divine Comédie*, mais dans un autre camp, chez des « politiques » cette fois, Robert Antelme écoute un autre détenu qui, lui aussi, parle d'Ulysse à ses compagnons. Au cours d'une soirée organisée dans le block, des détenus ont chanté ou récité des poèmes « reconstitués par l'addition des souvenirs qui était aussi une addition de forces ». C'est ainsi que Francis devait réciter une poésie « sans la lire » :

« Il tenait son calot dans sa main et paraissait intimidé. Il resta un instant ainsi, attendant que le silence se fasse, mais dans le fond du blok les conversations continuaient. Alors il s'est tout de même décidé à commencer.

« ... Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage ... »
Il disait très faiblement, d'une voix monocorde et faible.
Plus fort ! criaient des types au fond de la stube.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 154-155

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 155

« ... Et puis est retourné plein d'usage et raison ... »

Francis essayait de dire plus fort, mais il n'y parvenait pas. Sa figure était immobile, triste, ses yeux étaient fixes. L'hiver du zaun-kommando était imprégné dessus ; sur sa voix aussi qui était épuisée. Il mettait toute son application à bien détacher les mots et à garder le même rythme dans sa diction. Jusqu'au bout il se tint raide, angoissé comme s'il avait eu à dire l'une des choses les plus rares, les plus secrètes qu'il fût jamais arrivé d'exprimer ; comme s'il avait eu peur, que brutalement, le poème ne se brise dans sa bouche ». ⁵⁰¹

D'autres après Francis ont chanté et peu à peu tous se sont rapproché du tréteau, l'un a chanté la « Toulousaine », un autre « Le temps des cerises » ... Dans ces lieux où les échanges verbaux se réduisent au strict nécessaire, aux seules questions techniques de survie, l'irruption du langage littéraire, avec ce qu'il transporte en lui du sacré, est la petite flamme qui les rétablit dans « leur qualité d'homme ». La mémoire a donc été le seul recours contre l'absence ou la destruction des livres. Parce que la tradition de la lecture à voix haute et de la récitation s'est perpétuée au cours des âges, des hommes ont pu accumuler et conserver, dans leur cœur, en les disposant soigneusement bout à bout, les mots qui composent quelques unes des œuvres les plus précieuses du patrimoine mondial de l'écrit. À un moment de l'histoire de l'humanité, le plus noir qu'il lui ait été donné de vivre, grâce à cette tradition et à cette longue chaîne de transmission, le Livre s'est dressé, tel un roc, face à la barbarie, face à la volonté d'anéantissement de l'homme par l'homme.

Malgré les destructions de livres, malgré les interdictions, et malgré le danger, il y avait des bibliothèques dans les ghettos et les gens lisaient. Dans le livre de David Shavit on apprend qu'un bibliothécaire de Wyszkow près de Varsovie posait des questions à l'emprunteur, au retour du livre, pour vérifier « s'il l'avait bien lu et s'il l'avait compris ». ⁵⁰² Le Livre était présent au Camp Familial de Birkenau (dans lequel chaque groupe n'était autorisé à vivre que six mois), en particulier au bloc 31, celui des enfants, destinés eux aussi à l'extermination. Il y avait huit livres dans ce bloc, pieusement conservés et cachés tous les soirs (avec d'autres objets précieux comme les reliefs de nourriture) et placés « sous la surveillance d'une des grandes filles » ; et la pratique de récitation suppléait le manque de livres :

« Comme il n'y avait pour ainsi dire pas de livre à Birkenau, les enfants dépendaient de la mémoire de leurs « répéteurs », qui leur récitaient des histoires tirées de différents livres. Les répéteurs du bloc 31 changeaient souvent de groupes d'enfants. On appelait cet échange « l'échange des livres dans la bibliothèque », puisque chaque répéteur était comme un « livre vivant », et les enfants eux-mêmes des

⁵⁰¹ Robert Antelme, *L'espèce humaine*, Paris, Éditions de la Cité Universelle, 1947, p. 292-293

⁵⁰² David Shavit, *Hunger for the Printed Word. Books and Libraries in the Jewish Ghettos of Nazi-Occupied Europe*, Jefferson (N.C. and London, McFarland, 1997

livres échangés. Voici ce qu'en rapporte un survivant du bloc 31 : « Il y a des livres, dont aujourd'hui encore, je ne me souviens pas si je les ai lus, ou si je les ai entendus ».⁵⁰³

Quelques années plus tard, en 1953, un écrivain américain publiait un livre de science-fiction, *Fahrenheit 451*, dans lequel ce sont des hommes-livres ou « couvre-livres » - clochards au dehors, bibliothèque au dedans -, qui constituent le seul espoir d'un retour de l'humain : puisqu'ils sont capables de réciter à haute voix, de lire en eux-mêmes pour lire vers le dehors.⁵⁰⁴

Raconter sa lecture : les conférences de Joseph Czapski à ses co-détenus.

Un autre témoignage nous est parvenu, qui n'est pas une récitation mais le souvenir d'une lecture transmis sous une forme orale. Les conférences de Joseph Czapski, sur Proust et *À la recherche du temps perdu*, ont eu lieu dans d'autres camps, toujours au cours de la seconde guerre mondiale : les camps russes où furent internés un grand nombre de soldats et officiers polonais.⁵⁰⁵ Ces prisonniers s'étaient fixé un programme, ceux qui étaient en mesure de le faire préparaient des exposés sur leur domaine de compétences ; notamment l'histoire (histoire du livre, histoire des migrations des peuples, histoire de l'architecture), ou bien l'alpinisme. Czapski, peintre et essayiste résidant en France avant et après la guerre, a donné « une série de conférences sur la peinture française et polonaise, ainsi que sur la littérature française ». C'est donc un document exceptionnel qui nous parvient à travers la remémoration d'une lecture faite dans des circonstances particulières - la déportation, la maladie -, et restituée dans un contexte et un temps où tout menace. La narration de ce qui reste d'une lecture : les traces qui en subsistent, qui s'en détachent - une mise en ordre de ses souvenirs et une reconfiguration - pour partager avec ses compagnons quelque chose de précieux, quelque chose de l'esprit.

« Le manque de précision, le subjectivisme de ces pages s'explique en partie par le fait que je ne possédais aucune bibliothèque, aucun livre concernant mon thème, que j'avais vu le dernier livre français avant 1939. Ce n'était que des souvenirs sur l'œuvre de Proust que je m'efforçais d'évoquer avec une exactitude relative. Ce n'est pas un essai littéraire dans le vrai sens du mot, plutôt des souvenirs sur une œuvre à laquelle je devais beaucoup et que je n'étais pas sûr de revoir dans ma vie ».⁵⁰⁶

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 133 (traduction personnelle)

⁵⁰⁴ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, traduction de J. Chambon et H. Robillot, Paris, Denoël, « Présence du futur », 1995.

⁵⁰⁵ Joseph Czapski, *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Griazowitz*, Paris, les Éditions Noir sur Blanc, 1987. Après avoir été dictées, les conférences ont été par la suite « dactylographiées en français en 1943 ou au début de 1944 à partir du manuscrit aujourd'hui disparu » (Avant propos des Éditeurs).

⁵⁰⁶ *Ibid.*, « Introduction de l'auteur », p.7

Au début de ses conférences Czapski raconte les étapes de sa découverte : il a commencé avec *Du côté de Guermantes* (peu après la sortie du livre) mais n'arrivait pas à surmonter les obstacles : en raison d'une connaissance insuffisante de la langue française, et de ses difficultés avec les longues phrases de Proust. En revanche quand un an plus tard il ouvre par hasard *Albertine disparue*, il le lit « de la première page jusqu'à la dernière avec un émerveillement croissant ». Enfin au cours de la convalescence d'une longue maladie, en 1926, il a la possibilité de lire l'œuvre entière : « j'y revenais infiniment de fois, en y trouvant toujours de nouveaux accents et de nouvelles perspectives ».⁵⁰⁷

L'écrit que nous lisons a d'abord été une prestation orale. Il fut dicté puis prononcé à voix haute le soir, pour des prisonniers qui avaient passé leur journée dans le froid polaire, occupés à des travaux pénibles. Nous mesurons mal l'ampleur et la difficulté de la tâche que se donne Czapski : parler d'une lecture faite il y a quinze ans, la lecture d'un livre immense, sans pouvoir se reporter au texte (des scènes du livre lui reviennent selon les caprices de sa mémoire, et parce qu'elles l'ont particulièrement touché). Mais derrière une narration libre des principes d'organisation, des règles implicites sont à l'œuvre : il y a clairement une intention didactique (illustrée par la forme conférence). Il commence par situer le contexte artistique et intellectuel dans lequel surgit l'œuvre de Proust (il connaît bien les courants littéraires et artistiques de l'entre-deux siècles) ; parallèlement il maintient une certaine distance d'écriture, en s'appuyant notamment sur de nombreuses références en matière d'art plastique et de littérature ; évoquant des anecdotes et des critiques sur Proust et son roman ; faisant aussi des parenthèses, des rapprochements avec d'autres grands écrivains (Balzac, Tolstoï, Conrad, Pascal).

Cette narration, malgré la distance qu'y met son auteur, révèle toute la singularité et même l'intime d'une lecture, « ce n'est qu'une hiérarchie fixée subjectivement par mon enthousiasme ». En cela justement - en dépit de l'écart qu'il creuse avec nos lectures de *La Recherche*, et en raison des circonstances et du contexte dans lesquels il a été écrit et dit - ce texte nous intéresse, et nous touche. Nous apprenons que Joseph Czapski est particulièrement ému par le personnage d'Albertine et par la persistance du thème de la jalousie : « le désespoir, l'angoisse de l'amant délaissé par Albertine disparue, la description de toutes ces formes de jalousie rétrospective, des souvenirs douloureux, des recherches fiévreuses, toute cette divination psychologique du grand écrivain, avec ce fouillis de détails, d'associations, me

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.17

frappaient droit au cœur ». ⁵⁰⁸ Nous découvrons également que Czapski est à nouveau « convalescent suite à une maladie grave » quand il donne ses conférences en 1940-1941 (et pour cela dispensé des travaux durs en extérieur imposés à ses camarades). La résurgence de la maladie chez ce lecteur dans le temps de son commerce avec *La recherche du temps perdu*, - une première fois au moment de sa lecture silencieuse, puis quinze ans plus tard, au moment où il se la remémore à haute voix pour d'autres -, nous saisit soudain. Nous savons combien l'affaiblissement d'un malade exaspère et affine sa sensibilité et le rend plus réceptif. D'autant que le narrateur-héros du livre lu est lui aussi atteint d'une maladie, et que la maladie a été la compagne fidèle de Proust lui-même, qu'elle l'affaiblit en même temps qu'elle le nourrit, qu'elle exacerbe son désir.

Proust contre la déchéance est pour nous un objet nouveau, improvisé tout en étant préparé autant que faire se peut. Une façon de faire - rendre compte oralement d'une œuvre et de sa lecture - qui procède d'une décision individuelle puis collective et suppose une discipline. Ici la décision repose clairement sur une volonté de partage, c'est-à-dire faire don aux autres d'un objet précieux, et vital : soulever un coin du refuge invisible et le plus privé en soi, touchant la vie de l'esprit et la sensibilité.

III - 1 - 3 - Désirs et pratiques du partage / Impossibilités ou refus du partage

La parole sonore écoutée en commun - lecture, récitation ou récit d'une lecture - est donc souvent associée à la nécessité ou au désir de partage et de communauté. Nombreuses sont les lectures publiques où l'acte de regarder-écouter lire dans un lieu donné est avant tout ce qui rassemble le public : les auditeurs-spectateurs partagent un lieu, partagent le silence et l'écoute. Il est rare que soit programmé un temps d'échanges entre le Lecteur ou le récitant et le public, ou que des échanges spontanés s'imposent (nous l'avons vu cependant à plusieurs reprises). Généralement le silence ou des murmures accompagnent la sortie de la séance, et les échanges restent privés. Mais pendant certaines lectures ou récitations les réactions visibles et sonores des assistants (les regards, les sourires, les applaudissements) disent quelque chose de ce qu'ils partagent, disent quelque chose d'un commun. Et dans d'autres cas l'absence de réactions perceptibles du public n'est pas nécessairement synonyme de désaffection ou d'ennui, au contraire elle est souvent le signe d'une concentration et d'une écoute partagée que la qualité

⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 65 et 17

du silence révèle. Non seulement on n'éprouve pas le besoin de parler en sortant, mais on s'y refuse. Le silence s'impose.

Écouter-regarder lire : un savoir vivre ensemble

Les membres du *Liseron*, comme les étudiantes d'Azar Nafisi, et comme généralement beaucoup de groupes de lecture, ne partagent pas seulement le lieu qui les rassemble à fréquence régulière et les œuvres lues (dans le temps de leur réunion ou bien de façon décalée) ; ils partagent aussi, on l'a dit, de la nourriture : ils mangent ensemble. Quand ces trois éléments sont réunis et que de surcroît il y a des échanges approfondis sur les textes au programme (comme dans *Lire Lolita à Téhéran*) on est proche d'une communauté. Une communauté comprise comme la réunion de singularités (pas de *mêmeté*), établie sur du commun et du non-commun, sur ce que chacun a d'unique, de personnel, et de non communicable : il lui faut de l'extériorité pour exister. Sinon, on pourrait dire avec Jean-Luc Nancy que « “la” communauté se met à bégayer une étrange unicité (comme s'il devait n'y en avoir qu'une et comme s'il devait y avoir une essence unique du commun) ». ⁵⁰⁹

Dans un groupe, une fois l'œuvre lue, les échanges sur l'interprétation nous font butter sur les aspérités des autres, obligent à ouvrir des brèches en soi : chacun s'expose, plus ou moins. On a vu cependant, avec le *Liseron*, qu'il n'est pas besoin de paroles échangées sur les textes pour qu'une petite communauté se constitue : le plaisir d'écouter lire les autres et de lire soi-même à haute voix pour ces autres est ce qui la fonde. L'absence voulue de discussions sur les textes ne signifie donc pas l'absence de partage dans ce groupe (en dehors des repas en commun) : il y a au contraire une forme de savoir-vivre-ensemble, obéissant aux règles qu'il s'est donné et qui doit bien s'affronter à de l'altérité. L'intégration de nouveaux membres au groupe initial est dite « dérangeante » mais jugée nécessaire et acceptée ; alors les textes choisis, des manières de lire ou des goûts différents viennent sans doute écorner le tableau élitiste et hédoniste dans lequel on s'était complu, obligeant à un décentrement. Quand de nouveaux membres apportent avec eux un autre souffle, un *dehors* bienvenu, c'est alors que des rapports plus complexes ou ambigus, ou imprégnés d'une nouvelle alacrité, s'inventent. De même les lectures publiques, qui supposent nécessairement des auditeurs spectateurs muets, peuvent être le lieu d'une hospitalité, non seulement dans le temps de la lecture mais dans ses entours et ses prolongements, dans l'avant et l'après.

⁵⁰⁹ Jean-Luc Nancy, *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, p. 17

En nous appuyant sur d'autres situations, plus banales ou familières, prises par Jean-Luc Nancy - « la foule la plus rassemblée » ou « les voyageurs d'un même compartiment de train » - nous constatons qu'elles ne consistent pas à être simplement "à côté" les uns des autres, ou "juxtaposés", mais à être "avec." « L'"avec" est la logique singulière d'un dedans-dehors. C'est peut-être la logique même de la singularité en général. Et ce serait ainsi la logique de ce qui n'appartient ni au pur dedans ni au pur dehors ». ⁵¹⁰ Car c'est toujours d'une certaine manière s'exposer au rapport, à son imminence ou à son retrait. Ainsi sans doute des rassemblements qui se forment pour écouter-regarder lire, où naissent parfois des sociabilités de circonstance : nous nous exposons au « rapport/non rapport » avec ceux qui nous entourent. Rapport décidé « dans un sens ou dans l'autre, dans un sens *et* dans l'autre, dans la "liberté" et dans la "nécessité", dans la "conscience" et dans l'"inconscience", décision indécidée de l'étranger et du prochain, de la solitude et de la collectivité, de l'attirance et de la répulsion ». ⁵¹¹

Quelque chose s'installe, dans l'indécision en quelque sorte, quand le lieu même où se donne une lecture nous adresse des signes de bienvenue. Ce sont ces signes-là qui rassemblent. Au théâtre de La Reine Blanche, pour la récitation *Paroles de Nègres*, on attend l'ouverture des portes dans une ruelle qui nous isole des bruits de la rue, tel un promenoir (avec un petit bistrot où on peut manger). Là nous formons déjà une assemblée avec des gens du quartier, où s'échangent des informations sur le programme - certains ont déjà assisté à la récitation d'Amadou Gaye -, y a des interpellations, des rires. Et cette bonne humeur se prolonge en entrant dans la salle et au cours du spectacle : l'impression très forte « d'être avec », de partager l'attente et l'écoute. Et cette communauté d'un soir ainsi formée se retrouve après les applaudissements quand Gaye s'accroupit au bord du plateau et parle avec ceux qui se sont approchés ... puis quand il nous rejoint dans la ruelle où nous sommes massés : personne n'a envie de partir.

Dans un autre lieu, un lieu privé ouvert au public, l'atelier de Michael Woolworth (déjà évoqué à l'occasion d'une lecture d'Olivier Cadiot), un buffet nous tend à boire et à manger avant les lectures. Je me déplace au milieu d'un public de connaisseurs, des critiques ou des artistes, des amateurs de littérature et d'art plastique ; il y a de la bienveillance dans l'air, de la chaleur dans les échanges les plus anodins. Mais le silence se fait dès le signal du commencement des lectures et perdure tout au long des quatre lectures successives, y compris

⁵¹⁰ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, in texte additionnel « De l'être-en-commun », Paris, Christian Bourgois, 2004 p. 222.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 223

chez ceux qui restent debout, sur le côté, en retrait (faute de sièges). Là aussi nous partageons un lieu, de la nourriture et les textes lus.

Refus du rapport, refus d'un dehors.

Ces qualités qu'exprime un savoir-vivre-ensemble ne sont pas toujours au rendez-vous des lectures publiques. Des incidents éclatent parfois et libèrent une agressivité du fait même d'« être avec » et de découvrir son exposition au rapport. Tel l'incident (devenu somme toute banal mais toujours aussi éprouvant) de la sonnerie stridente d'un téléphone portable survenant au milieu de la lecture de *Cap au pire*, donnée par Sami Frey au théâtre de l'Atelier. Le Lecteur s'est arrêté le temps de la sonnerie (trois secondes peut-être), il est resté imperturbable et a repris aussitôt. Bien sûr j'ai été « dérangée » mais j'ai continué à fixer le visage pâle de Frey : j'avais été embarquée dès les premiers mots et je l'ai suivi jusqu'au bout. Je n'ai pas souffert de l'interruption : la violence du son dans mes oreilles s'est effacée au retour des mots de Beckett.

Ce ne fut pas le cas de tout le monde. Sitôt la lumière revenue, deux femmes assises aux premiers rangs se sont retournées en criant vers la salle pour blâmer le coupable. L'une d'entre elles en particulier bredouillait tellement elle était scandalisée, et je me rappelle qu'une ou deux autres voix, à côté d'elles, les ont rejointes. Leur réaction a été si prompte qu'elles ont dû rabâcher leurs protestations pendant tout le restant de la lecture, perdant ainsi le fil du texte (ça aurait pu m'arriver). Mais il n'y a pas eu de réplique en provenance de la salle. J'étais alors sous l'emprise du texte sur lequel sont venues se superposer leurs imprécations, et je leur en ai voulu : si la sonnerie du téléphone m'avait fait sursauter, leurs voix accusatrices et tout aussi stridentes, et leur hystérie, m'ont volé les instants précieux de l'après lecture qui réclament le silence (et combien *Cap au pire* !). Et le pire fut sans doute, qu'en se tournant vers la salle, en s'adressant à la masse indistincte et anonyme des auditeurs- spectateurs de l'orchestre, elles s'en prenaient à *eux*, c'est-à-dire aux autres, c'est-à-dire à nous tous. J'ai entendu un *nous* distinctif s'autoproclamer et s'élever contre *eux*, les coupables et ignorants des codes de civilité (par conséquent pas légitimes ?). La pulsion ainsi expulsée dit bien à quel point est prégnant le désir d'un *nous* le plus circonscrit possible, l'entre-*nous* des affinités peut-être ; autrement dit, sans risque.

Dans un autre contexte, celui d'un groupe de lecture, donc une petite communauté, ma lecture à haute voix de *L'inquiétude d'être au monde* de Camille de Toledo a déclenché une réaction tout aussi immédiate et violente d'une participante, concernant cette fois le texte lui-

même. Deux ou trois seulement l'avaient lu, la plupart l'ont découvert en m'écouter, comme celle qui s'est emparé de la parole aussitôt la lecture terminée pour s'opposer vigoureusement à ce que dit et redit le *chant* de Toledo. Elle nous a tenu un discours clairement négationniste sur les questions de l'esclavage et de la colonisation.⁵¹² Rappelons que le texte de Toledo interroge et interpelle les attitudes de repli sur soi et de peur des autres, comme autant de signes de l'inquiétude devant la mondialisation. Il parcourt l'histoire prédatrice des pays occidentaux qui résonne encore dans notre aujourd'hui. Il plaide pour l'*en* commun et chante le lien (ses « mots-valise » dont certains sont des citations d'Aimé Césaire dans son *Cahier d'un retour au pays natal*), c'est-à-dire l'exposition au rapport, au risque de la démocratie. En outre Toledo écrit pour lire à haute voix devant une assemblée (en premier lieu au Banquet de Lagrasse et à plusieurs reprises ensuite après publication). Ce texte nommé « chant » est donc fait pour être lu en public, pour nous réveiller, et être repris et redit en commun.

Ces expériences montrent combien les rassemblements de circonstance et le vivre-ensemble sont fragiles ; combien nous pouvons être affectés négativement par la présence des autres et nos propres manquements (négligences, comportements égoïstes, indifférence). Autrement dit le risque qu'instaure nécessairement la concentration d'un nombre significatif d'individus qui ne se connaissent pas, ou très peu, dans un même lieu. Fréquenter les salles de théâtre ou de concert, voyager en train, ne nous expose pas seulement à une éventuelle sonnerie de téléphone, d'autres manifestations sont tout aussi asociales et perturbantes : quand un ou plusieurs retardataires font se relever tout un rang alors que le spectacle est commencé ; ou bien quand des assistants refusent de se décaler pour occuper des places vides, permettant aux autres d'avoir une meilleure visibilité. Même chose dans un train ; avec le risque qu'une conversation bruyante vous empêche de lire, ou d'une manifestation intolérante à l'égard des pleurs et cris prolongés d'un bébé ou jeune enfant. Mais, et c'est heureux, ces mêmes situations sont tout autant l'occasion d'échanges joyeux. Vivre ensemble même occasionnellement, même pour un temps limité, c'est en effet s'exposer aux autres, s'exposer au rapport, et au partage.

Revenant à nos deux exemples, il nous faut bien reconnaître que la lecture de *L'inquiétude d'être au monde* révèle tout le pouvoir de la voix haute (l'impossibilité pour les assistants d'intervenir), sa force de frappe - ses effets de sidération. J'ai lu sans faire de pause et ce fut sans doute une épreuve pour certaines des participantes, pas habituées à écouter lire un

⁵¹² Des propos en l'espèce sans doute influencés et encouragés par le texte de loi du 23/5/2005 qui prescrit entre autre « d'enseigner le rôle positif de la présence française en Afrique du nord ».

texte entier (pendant cinquante minutes environ), pas habituées à se taire aussi longtemps. D'autant que la lecture à haute voix du chant, avec ses singularités formelles, accentuait sans doute ses effets performatifs. Ces incidents témoignent de réactions individuelles ou collectives face à l'étrangeté d'un texte. *Cap au pire* et *L'inquiétude d'être au monde*, quoique très différents, sont deux textes dérangeants, et obstinés, qui requièrent une grande attention, et devant lesquels on peut s'éprouver impuissant (les reprises incessantes et monotones de Beckett « Encore. Dire encore » ... ; les scansionnements du chant de Toledo). Un public plus familier de textes narratifs (pièces de théâtre ou romans qui racontent une histoire) - tel celui du groupe de lecture et peut-être une partie du public du théâtre de l'Atelier -, est alors facilement rebuté par une extériorité aussi radicale. La déception ou bien l'incompréhension des auditeurs-spectateurs donnent naissance au rejet, à de l'opposition systématique, voire au déni, et à la violence. Ici, dans les deux cas, l'affrontement est plus ou moins esquivé, voire refusé (il n'y a pas eu de riposte au théâtre et pas d'échanges véritables dans le groupe, *a posteriori*, sur le texte de Toledo).

Notion de communauté ou d'être-en-commun

Au début des années 1980 la question du commun, de la communauté, et du communisme, a fait l'objet d'interrogations de la part d'intellectuels, de philosophes, qui ont adopté une position de « retrait du politique » (au regard du communisme et du fascisme). Jean-Luc Nancy souligne alors « l'amphibologie, l'équivoque et peut-être l'aporie, mais aussi l'insistance obstinée, non nécessairement obsessionnelle, que traîne avec lui le mot communauté ». Il a donc abandonné ce mot pour adopter « les expressions disgracieuses d'« être-ensemble », d'« être-en-commun » et finalement d'« être-avec » » : il marque ainsi une distance avec les références religieuses, politiques ou ethniques, et les pulsions communautaristes.⁵¹³ Aujourd'hui l'usage du mot communauté s'est bien émancipé de ces cadres. On y a plus ou moins recours pour désigner ce qui rassemble ou distingue des individus : autour d'une pratique (religieuse ou profane), un idéal, une profession (la communauté universitaire), le partage d'une zone d'habitation - le quartier, le village, la commune (les repas de quartier, les repas offerts à leurs habitants par les petites communes etc.) ; n'oublions pas aussi, à une tout autre échelle, l'existence problématique d'une « communauté internationale ». Le mot communauté est donc enveloppé d'une sorte de brouillage, voire d'inconsistance. En

⁵¹³ *Ibid.*, p. 27 et 42

revanche, nous pouvons dire avec Nancy que *nous* sommes de fait *en commun*, les uns *avec* les autres dans la communauté des hommes ; et que cela implique une extériorité.

« L'expérience de l'être-en-commun est sans doute encore plus évidente et encore plus reculée, encore plus "irréfléchie", dirait-on dans un certain lexique, que l'évidence cartésienne de l'existence - laquelle est déjà pour Descartes une évidence et une expérience *communes*. Mais cette "irréflexion" détient, en tant que *praxis*, toute la puissance de la subversion ou de la révolution permanentes qui constituent ce qu'on appelle la "pensée" ». ⁵¹⁴

Cette évidence se rapporte surtout à une période où la communauté primait sur l'individu, où on ne parlait pas de l'individu. Ce n'est qu'à une période plus récente que les formes de la vie collective se sont peu à peu transformées, au cours d'un processus historique qui a donné lieu à des formes d'individualisation. La dualité qui existe aujourd'hui entre l'individu et la société, entre l'individuel et le collectif ou la vie collective, où « l'identité du je » prime sur « l'identité du nous », est plus ou moins comprise comme une opposition qui va de soi ; autrement dit on accorde plus de valeur à ce qui différencie qu'à ce qui est commun. ⁵¹⁵ C'est pourquoi sans doute Norbert Elias insiste sur le fait que chaque individu est d'abord un être social :

« L'individu est toujours et dès le départ en relation avec les autres, et il est même en relation très précisément définie par la structure spécifique du groupe qui est le sien. L'histoire de ses relations, de ses liens de dépendances et de ses obligations, et par là même, dans un contexte plus large, l'histoire de l'ensemble de la constellation humaine dans laquelle il grandit et vit, lui confère sa marque ». ⁵¹⁶

Mais les changements historiques qui ont affecté les fonctions de relation au cœur de la vie collective, conduisant à des modes d'individualisation de plus en plus poussés, ont été beaucoup plus lents dans les communautés restreintes et isolées, telles les communautés paysannes, que dans les villes et dans des sociétés plus différenciées. Des écrivains contemporains ont manifesté différemment leur intérêt pour « le principe de communauté » et en font le sujet même de leurs récits ou romans : une contribution de Chantal Lapeyre-Desmaison en rend compte dans un ouvrage collectif, *En quel nom parler ?* ⁵¹⁷ Elle postule en effet que « le roman contemporain - peut-être à la condition de son dépassement ou de sa

⁵¹⁴ *Ibid.*, *La communauté désœuvrée*, p. 202

⁵¹⁵ Je me réfère à Norbert Elias, *La société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Fayard « Pocket », 1991, et à l'Avant-propos de Roger Chartier : « Conscience de soi et lien social », pp. 7-29.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 64

⁵¹⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison, « Le principe de communauté dans quelques « romans » contemporains », in « *En quel nom parler ?* », Dominique Rabaté, (direction), *Modernités 31*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, pp. 311-331

subversion - ne renonce pas, dans certaines de ses réalisations, à l'exigence communautaire », mais renouvelée, car fondée sur des valeurs allant « au delà des idéologies et des croyances déjà éprouvées, et déjà révoquées ». ⁵¹⁸

Examinons l'exemple des « communautés perdues » de la petite paysannerie et en particulier celles de la Corrèze décrites par Pierre Bergounioux ; avant d'évoquer « la communauté de lettrés » ou « communauté sans communauté » (représentée par Pascal Quignard, Gérard Macé, Philippe Forest et Christian Doumet). Dans son article, Lapeyre-Desmaison se réfère beaucoup à Freud - notamment à *Malaise dans la civilisation* - pour expliquer les difficultés de la communauté en général ; interpréter et souligner, en contraste, la force de cohésion particulière qui unissait des groupes humains aujourd'hui disparus. L'espèce de « solidarité de rudesses », indéfectible, qui a caractérisé les petites communautés rurales, transmise de génération en génération, proviendrait de l'absence de toute possibilité du rapport d'altérité. Sur ces terres éloignées et isolées, l'affrontement à autrui est entièrement détourné et mobilisé pour lutter en commun, contre ce qui est leur commun : la sauvagerie de la nature.

Bergounioux parle des communautés qu'il a bien connues au cours de son enfance en Corrèze - c'est-à-dire avant leur dissolution dans la période contemporaine -, et au sujet desquelles il a recueilli le témoignage d'un « unique survivant ». Dans *Miette* par exemple, elles ne font pas l'objet d'une nostalgie du monde rural ; l'auteur s'attache surtout à restituer ce que furent les conditions de vie de ceux qui en ont fait partie, unis pour leur survie dans une lutte obstinée, et sans cesse recommencée. Il s'agit donc de communautés *de facto* soumises à « la tyrannie de l'asservissement au monde naturel » commente Lapeyre-Desmaison. Il n'y a pas d'autre choix possible, être rivé à la terre est cela même qui fait exister et tenir la collectivité.

« Savoir n'est pas nécessaire. D'abord, ça suppose qu'on prenne du recul, qu'on arrête un peu et le temps manque. Il y a trop à faire pour qu'on s'offre le luxe de s'interrompre un seul instant. Les choses sont là, obstinées dans leur nature de choses, corsetées de leurs attributs, rétives, dures, inexorables. Elles ne livrent leur utilité qu'à regret. Elles réclament toute la substance des vies qu'elles soutiennent. Encore le temps dont celles-ci sont faites ne suffit-il pas toujours. Il faut y verser quelque fureur. C'est à ce prix qu'on demeure ». ⁵¹⁹

Dans leur combat permanent, mené dans la nécessité et la proximité qui les lient naturellement et cimentent leur action collective, ces hommes et ces femmes n'avaient donc pas l'occasion d'affronter l'altérité et de prendre conscience d'une d'identité individuelle. Car

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 312

⁵¹⁹ Pierre Bergounioux, *Miette*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999, p. 26

les générations se succèdent dans les mêmes lieux, la place de chacun est déterminée avant sa naissance, il s'affronte à des résistances toujours renouvelées, répète les mêmes gestes ; même les prénoms se transmettent automatiquement. « La voix de l'un est la voix de tous ». Ils sont sans « possibilité de subjectivation », et sans revendication d'autonomie, nous dit Lapeyre-Desmaison. Parlant de l'un de ses personnages, Bergounioux raconte : « Baptiste ne paraît pas s'être attribué d'existence propre. Il s'est rapporté tout entier à ce qui n'était point lui. Il ne s'est jamais rien accordé. Il était sans désir ni penchant, sans réticence ni faiblesse. Il recevait les directives des choses. Il accomplissait leur dessein ». ⁵²⁰ Dans ce récit, l'auteur exprime le besoin de témoigner d'un monde perdu, afin de lutter contre l'oubli d'un monde où la parole était rare mais précieuse, à la différence d'aujourd'hui (Lapeyre-Desmaison parle de « témoignage impliqué). La disparition de ces communautés rurales a été l'aboutissement d'un processus lent et douloureux, ponctué de contradictions et de tiraillements, d'incompréhensions et de conflits au sein des familles : entre autres au sujet de la désaffection des jeunes, attirés par des emplois industriels (l'exode rural), et du refus de la cohabitation des jeunes couples dans les fermes. De même, au sujet de la langue : le patois, la langue de la communauté, est de plus en plus disqualifié par les enfants scolarisés, et l'écart se creuse entre les générations, entre ceux qui ne parlent que le patois et les enfants qui parlent le français de l'école. Il se crée alors une situation de bilinguisme difficile à vivre pour tous. ⁵²¹

En revanche, les « communautés de lettrés » évoquées par Lapeyre-Desmaison dans le même article, sont loin d'être des communautés *de facto* ; car beaucoup moins identifiables et plus élitistes. Il y est question de connivence entre écrivains « des lettrés qui s'adressent à d'autres lettrés », de pratiques et de rituels, tels des lectures à haute voix. Peut-on parler de communauté à ce propos ? Les « lettrés » cités ici « écrivent dans les marges d'autres œuvres, plus ou moins connues, plus ou moins lues par le grand public » ; ils font moins penser à une communauté qu'à un partage, à distance, de goûts et d'affinités. Lapeyre-Desmaison parle d'ailleurs de « communauté de solitaires » et de « communauté d'écriture ». Ces lettrés solitaires fuient en effet toute idée d'école ou de courant littéraire ; et Pascal Quignard le précise : « la curiosité de tout et une dissociation sans âge les rassemblent sans qu'ils se rencontrent jamais. [...] Ils forment à eux seuls une bibliothèque de vies brèves mais nombreuses. Ils

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 105

⁵²¹ Je me réfère ici à Georges Duby et Armand Wallon (direction), *Histoire de la France rurale ; Volume 4 : La fin de la France paysanne, depuis 1914*, par Michel Gervais, Marcel Jollivet, Yves Tavernier, Paris, Seuil, collection « Histoire », 1977.

s'entre-lisent en silence », écrit-il.⁵²² Nous avons là un usage du mot communauté qui nomme la présence sans présence effective, une présence sans corps, ce qui n'exclut pas une forme de partage, faite dans le silence des livres. Ce retrait du monde est aussi nécessaire pour penser le monde et pour écrire.

Écrivain lettré et lecteur boulimique, fasciné par le monde antique et le XVII^e siècle (l'expérience des Solitaires de Port-Royal, la musique baroque), Quignard a produit une œuvre singulière et exigeante qui peut décourager le lecteur. « Elle le dérange et le déconcerte. Mais elle l'appelle aussi, elle l'invente. C'est lui et seulement lui qui fera que le livre poursuivra sa vie mystérieuse, soumise au temps, tout en y échappant » ; et toute l'œuvre peut être lue « comme un éloge de la littérature » écrit Dominique Rabaté.⁵²³ J'y ajoute l'éloge de la lecture. La lecture solitaire est pour Quignard l'expérience par excellence : « aucune autre expérience humaine ne rivalise avec elle. / Expérience la plus désocialisante qui fût / la plus anachorétique ». ⁵²⁴ Or, ce solitaire s'expose au rapport, à la communauté de circonstance, quand il lit ses textes à haute voix devant un public. Un « je » solitaire, narcissique, se montre là pour délivrer ses mots à d'autres, des anonymes peut-être, des lecteurs qui le suivent dans son œuvre sans doute, mais pas nécessairement des lettrés. Cette adresse à ses lecteurs (comme d'autres écrivains qui lisent leurs œuvres) est rarement répétée plusieurs fois (comme le font les comédiens qui tiennent l'affiche) : sa rareté fait son prix ; il faut se tenir au courant de l'actualité de l'écrivain pour « en être ».

Car la participation à une lecture de Quignard (je dis participation parce que nous sommes là *avec* lui comme en soutien) crée un rapport particulier « je - nous », qui implique le Lecteur, ce Lecteur-là : c'est-à-dire celui qui s'adonne à une consommation - consommation - quasi orgiaque de lectures au cours d'un été, dans le retrait du monde, dans l'isolement d'un autre monde et le silence à l'état pur, et aussi celui qui manifeste son désir de s'exposer.⁵²⁵ Il passe donc de l'intériorité la plus secrète, la plus inviolable, à l'extériorité : d'un geste il écrit ses lectures privées dans ses livres ; d'un autre geste il adresse et donne sa voix, c'est-à-dire quelque chose de son *intime*, au *nous* que nous formons momentanément ; venus là peut-être pour tenter, en le dévisageant, de saisir l'essence de sa singularité et de recueillir le sens de ce qui se cherche et se dérobe lors de nos lectures silencieuses. Curieusement, la tonalité fortement

⁵²² Chantal Lapeyre-Desmaison cite Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 213-214

⁵²³ Dominique Rabaté, *Pascal Quignard, Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas / SEJER, 2008, p. 176 et 21

⁵²⁴ Pascal Quignard, *Les ombres errantes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002, p. 138

⁵²⁵ *Ibid.*, cf. p. 80-81

assertive des écrits de Quignard (parfois trop prégnante) s'en trouve comme atténuée : nos lectures solitaires de cette œuvre si personnelle, et si singulière, se revivifient et s'augmentent au contact de celles que l'auteur nous fait entendre. De part et d'autre, du côté du Lecteur comme de l'auditeur-spectateur, le « je » et le « nous » sont à l'œuvre dans le temps de la lecture, et leurs ombres coexistent et se rappellent parfois à notre souvenir, pour à la fois nous ravir et nous inquiéter.

Ainsi nous revenons à Norbert Elias, au processus d'intégration qui touche l'ensemble de la planète, et s'est accéléré depuis la seconde moitié du xx^e siècle. En 1987, Elias écrit que « le problème du rapport entre individu et société se pose aujourd'hui différemment de la façon dont il se posait encore il y a cinquante ans » (quand les hommes étaient moitié moins nombreux). Avec la mondialisation nous sommes pris « dans un processus massif d'intégration qui non seulement va de pair avec de nombreux mouvements partiels de désintégration mais qui en outre peut aussi faire place à n'importe quel moment à un processus dominant de désintégration ».⁵²⁶ Le couple « nous-je » s'en trouve affecté, avec un renforcement du moi, du « je » permanent ; tandis que les relations se différencient et se multiplient, deviennent impermanentes, interchangeables, modelant et renouvelant des postures individuelles d'auto-contrôle (et tout particulièrement dans les milieux professionnels). L'effacement progressif des communautés traditionnelles, perdues ou défaites (on vient d'en avoir quelque aperçu), touche même la famille, bastion traditionnel de l'identité individuelle et collective : « la famille n'est plus un groupe auquel on ne peut échapper » nous rappelle Elias, ce fait va de pair avec une revendication à l'autonomie et au renforcement du « je ».

En réaction à des attitudes individualistes la fréquentation des lectures publiques ou la participation à un groupe de lecture expriment-elles une nostalgie du « nous », un besoin de communauté ? Certains des cas exposés ici semblent le confirmer. Car parler en son nom, lire à haute voix, c'est aussi parler au nom des autres ou s'adresser aux autres : dans ses rapports sociaux, l'individu dit « je » ou « nous » en s'incluant aux autres. (Il y a donc un pré-requis à la lecture individuelle devant une assemblée : c'est de lire pour tous, et au nom de tous). Mais ce besoin des autres se manifeste dans le même temps où s'affichent des comportements de repli, dans lesquels l'image du « nous » est réhabilitée au profit d'un milieu d'appartenance rétréci : la famille à nouveau louée, désirée, la nation et son « récit national » - la peur et l'exclusion de l'autre, l'étranger, l'exilé, l'immigré, le réfugié -, dans un mouvement de

⁵²⁶ *Ibid.*, Norbert Elias, « Les transformations de l'équilibre « nous-je », in *La société des individus*, p. 217, 218

revendication identitaire sécant. Comment pourra-t-on lire publiquement le récit national s'il doit constituer la communauté à laquelle il s'adresse ?

Jean-Luc Nancy le confirme : si « l'être-en-commun insiste et résiste », il montre aussi que « ce qui est donné, signifié, aujourd'hui, est bien plutôt de l'ordre de l'identité inlassablement dialectisée de l'identité et de la non-identité ».⁵²⁷ Tout comme l'opposition « nous - je », le couplage des contraires ou « la juxtaposition sans rapports » dissimulent, sous « le donné », ce qui s'offre à nous de « l'en-commun » ; cela suppose, et même exige, notre exposition à une extériorité, c'est-à-dire aux autres. Mais ce faisant Nancy ne désigne pas des individus mais des « singularités » :

« Cette exposition au rapport/non rapport n'est pas autre chose que l'exposition des singularités les unes aux autres. (je dis : des singularités, car ce ne sont pas seulement, comme une description facile le laisserait croire, des individus qui sont en jeu. Des collectivités entières, des groupes, des pouvoirs, des discours s'exposent ici, et « dans » chaque individu aussi bien qu'entre eux. La « singularité » désignerait précisément ce qui, chaque fois, forme un point d'exposition, trace une intersection de limites, sur laquelle il y a exposition.) Être exposé, c'est être sur la limite, là où il y a à la fois dedans et dehors, et ni dedans, ni dehors. Ce n'est même pas encore être face-à-face », c'est antérieur au dévisagement, à sa captation, à sa capture de proie ou d'otage. L'exposition est d'avant toute identification, et la singularité n'est pas une identité : elle est l'exposition elle-même, son actualité ponctuelle. »⁵²⁸

Être *en* commun est notre mode d'exister en effet : le *en*, ou le *avec*, le *cum* latin de la communauté, désigne « un être *en tant que* relation » et suppose l'abandon à une extériorité, à la présence, au partage : c'est l'évidence même d'un *nous existons*. Les singularités qui adviennent lors de lectures publiques par exemple sont le signe qu'un être-ensemble, ou être-en-commun, s'est formé (ponctuellement, dans la parenthèse) du fait même de notre présence, de s'exposer les uns aux autres, en s'abandonnant à la « communauté » dans la limite d'un dehors / dedans. Et cela concerne à la fois les auditeurs-spectateurs et le Lecteur (sensible à ce qui monte de la salle). Ces rencontres se placent le plus souvent sous la bannière d'un côté à côté civilisé, mais qui n'est pas sans risque. Le risque que s'exprime ou se manifeste là le désir d'une toute-puissance et d'une toute-présence : s'abandonner au pouvoir du Lecteur ou bien à l'idée d'une communauté nivelante, conforme au « même », une communauté de l'acquiescement, c'est-à-dire sans frottement, sans affrontement, sans expérience de l'altérité. (On le constate parfois en saisissant les propos qui s'échangent lors d'un entracte et à la sortie ;

⁵²⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, op.cit., p. 229

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 223-224

et aussi dans les brefs messages qui répondent aux incitations à « donner son avis » sur les sites internet, où souvent l'unanimité domine).

III - 2 - L'expérience du rapport d'altérité.

En même temps que s'établit le rapport (même fragile) à la communauté, au sein de ces rassemblements d'écotants que sont les lectures à voix haute - publiques ou semi-privées, du moins collectives -, il nous faut creuser davantage ce qui advient dans le rapport au Lecteur ou au récitant. Comment se construit individuellement, ou s'impose à nous avec force, ou bien s'invente, et même se rêve, le vécu de nos rencontres avec un autre lecteur ; et comment aussi l'expérience du face-à-face avec autrui se prolonge et retentit dans notre être bien au delà du présent de la lecture, ricoche dans le temps, dans la diachronie du temps. Et comment ce rapport à autrui survient parfois, et nous fige devant l'écran de cinéma, c'est-à-dire devant le témoin qui raconte, et dont les paroles s'adressent à nous, de face. Nous devons également questionner, et tenter de dire, le temps de nos relectures et le temps de l'écriture, pratiques solitaires qui se nourrissent de la persistance en nous de l'image du Lecteur, de son geste de lire. Moments qui renouent avec la coexistence, toujours là et bienvenue, de la lecture silencieuse et de la lecture à voix haute.

III - 2 - 1 - La rencontre avec l'autre Lecteur.

Au cours d'un entretien, Michelle P. m'a expliqué la différence qui existe pour elle entre des lectures faites par voix de synthèse (et il y en a de plus en plus) et les lectures enregistrées par des bénévoles pour les bibliothèques sonores. Sur les CD qu'elle reçoit, commandés à partir d'un catalogue, il n'est pas indiqué voix de synthèse ou voix vivante, mais tout de suite elle repère la voix de synthèse. Elle dit que cette technique s'est beaucoup améliorée, notamment en timbre et en rythme, et que les sociétés de production s'attachent à bien différencier les « voix » : on leur attribue même un nom, cherchant ainsi à donner l'illusion d'une présence. Le plus pénible pour l'écotant reste l'absence de nuance : c'est « toujours le même ton, le même rythme et la monotonie s'installe » dit-elle. En écotant l'un de ces CD, j'ai été agréablement surprise par le timbre de la « voix » (donnant l'impression d'être humaine !), mais rapidement incommodée par le rythme - soit trop haché, marquant systématiquement les virgules, ou bien soudainement plus rapide sans raison. De plus, le manque de nuances et l'absence d'une respiration perceptible rendent la lecture monocorde : la machine à lire exprime sa mécanique (ou plutôt sa digitalité). Donc ça devient vite fatigant ; il faut un gros effort de concentration

car rien n'accroche (ici se réalise peut-être le fantasme de « lecture blanche » ou atonale - endormeuse -, prônée par certains poètes).⁵²⁹

En contraste, Michelle souligne l'apport d'un enregistrement fait par un Lecteur en chair et en os : « même lorsque le texte est mal lu ! Il y a toujours une rencontre, je le sens ... je peux échafauder quelque chose sur le Lecteur, son âge, son métier. La voix de synthèse n'a pas d'âge », dit-elle. En outre elle insiste sur les petits bruits qui s'invitent clandestinement dans ces lectures enregistrées de vive voix : « le bruit des pages ; entendre tout à coup le bruit de la circulation, ou la présence d'un chien ; ou quelqu'un tousser, se racler la gorge ... », le bruit des corps donc. Tous ces signes qui disent la présence, la vie, lui donnent finalement « la sensation de lire ; ou plutôt j'ai la sensation que c'est la même chose que lorsque je lisais les pages, mais après coup ». Elle ajoute aussi qu'il lui a fallu au moins sept ou huit ans après son accident « pour être relativement comblée par un livre audio ».⁵³⁰

Notion de présence

Il y a donc parfois rapport à une présence - perceptible, audible - présence de quelqu'un, présence des choses de la vie que la lecture délivre ou que Michelle imagine. (En lisant silencieusement dans le train, ou en plein air ou chez soi, nous percevons également toutes sortes de bruits autour de nous, ils nous enveloppent et parfois entrent dans notre lecture). Mais quelque chose de plus personnel, et de plus intense, s'éprouve sans doute dans la solitude et le noir. Au cours d'une pose, lors de ma lecture de *Mrs Dalloway*, Michelle m'a dit être touchée par l'importance des sensations, des images sensorielles dans ce roman : les couleurs, les ombres et lumières, les parfums, les sons, les voix ... tout un monde sensible, toute une vie bruisante vient à sa rencontre et lui parle. Elle partage ainsi, intimement, les émotions, les gestes, les événements et les accidents de la vie des personnages qui lui parviennent par le son des mots.

Yves Bonnefoy insiste précisément sur le son des mots, et pas seulement dans la poésie, car « la présence à soi-même » dit-il s'éprouve dans le rapport d'immédiateté au monde sensible. Ce rapport n'advient pas seulement lors d'une exposition directe au monde, mais nous touche également - c'est le miracle de la littérature - par la médiation de la voix lectrice, le monde sensible vient à nous par le son des mots : présence à soi, présence au monde. En un

⁵²⁹ C'était le livre de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, lu en voix de synthèse par l'association « a cappella group ».

⁵³⁰ Entretien avec Michelle P. le 7 juillet 2016.

mot, la littérature à voix haute nous ouvre à l'expérience de la présence. Et ceci ne ressort pas de la pensée conceptuelle : on ne peut « accéder à l'essence du temps ou du lieu comme on ne peut que les vivre, c'est-à-dire dans l'immédiat ». ⁵³¹ Alors que le concept reste au dehors du rapport à soi, dans la distance, comme derrière une vitre :

« Il y a une faille dans le pensable, un gouffre au point même où la personne se cherche : ce qui ne peut qu'induire celle-ci à un sentiment de vertige, au bord de cet inconnu, et explique qu'on ait la tentation de s'arracher au vertige par la construction idéologique, laquelle n'est que la réduction du rapport à soi à un dispositif de quelques idées pour bénéficier de l'intemporel que les idées offrent, refuge contre la mort ». ⁵³²

Nous retrouvons la notion de bord, de limite, rencontrée avec Jean-Luc Nancy, employée ici pour dire la rencontre avec un dehors : quand des objets, un lieu, nous paraissent soudain neufs, dans l'« instant de surprise », voire de vacillement ; ou quand une impression « jusqu'alors inédite » nous envahit. « C'est comme si, les rapports signifiants s'étant effacés des choses, cette syncope du sens, cette déverbalisation du perçu s'étaient propagées en nous ». ⁵³³ Bonnefoy insiste sur la perception du son des mots : nous les entendons bien entendu lors de nos échanges verbaux, mais cette part sonore dans notre vie sociale, nous ne la percevons le plus souvent qu'en vue de la signification. Alors qu'en lisant nous-mêmes des textes poétiques à haute voix, ou en écoutant quelqu'un les lire, leur son se fait parfois plus présent que leur signification, il nous fait nous ramasser en nous-même, dans l'espace du dedans. « Cette musique que nous pouvons faire des mots naît en effet, nous le sentons bien, au plus profond de notre être. Ne se produit-elle pas dans notre voix ? Comme si elle se faisait de nos émotions les plus immédiates ; de nos frémissements plutôt que de nos pensées ? » ⁵³⁴

Mais la présence de quelqu'un, quelqu'un d'autre qui se tient devant nous pour lire à haute voix, c'est l'évidence même de son *exister*, par le don qu'il nous fait : ce qu'on perçoit et reçoit d'un être qui nous reste inconnaissable alors que quelque chose advient du fait même de l'instant de surprise de sa présence. La présence s'offre à nous. Elle saisit notre être au plus profond, le retient et le soulève par l'impulsion du désir, grâce au souffle corporel qui donne vie à la magie des mots et enchante les images ; en même temps qu'elle nous dirige ou nous recentre sur la relation à l'autre. Nous pensons en effet que les chocs esthétiques, ou les émotions, les soulèvements ou frémissements (parfois des petits riens), qui nous envahissent

⁵³¹ Yves Bonnefoy, *Genève 1993*, Paris, éditions de L'Herne, 2010, p. 26

⁵³² *Ibid.*, p. 28-29

⁵³³ *Ibid.*, p. 33

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 39

dans le temps de regarder-écouter lire, ne sont pas pour autant coupés de tout dehors, de ce qui flotte sur les bords dans l'instant même de la syncope ou du vertige. C'est-à-dire l'évidence d'un dehors/dedans, d'une extériorité qui sera reconnue et accueillie par, et dans, l'expérience même d'une présence à soi.

Le rapport intériorité / extériorité.

Tentons maintenant d'exposer ce qu'il peut y avoir d'imparable, c'est-à-dire l'effectivité du rapport intériorité/extériorité dans la réception d'une lecture publique, en faisant retour sur la lecture de Camille de Toledo. Parce qu'elle a marqué un tournant dans mon attitude à l'égard des lectures publiques données par des auteurs ; pour lesquelles j'ai eu longtemps un *a priori* négatif, car imposant une diction et une interprétation perçues comme légitimes, empiétant par conséquent sur la liberté des lecteurs silencieux et violant l'espace de leur précieuse solitude. Ma réception de la lecture de *L'inquiétude d'être au monde* par son auteur a ouvert la voie à l'accueil des lectures d'autres écrivains (Cadiot, Quignard entre autres), sans pour cela supplanter l'intérêt porté à d'autres Lecteurs, amateurs ou comédiens.

Écouter et voir Toledo lire son livre fut une expérience étonnante. J'avais lu ce texte quelques mois auparavant et je suis sortie de la salle de l'Atelier avec le sentiment d'avoir vécu un moment exceptionnel.⁵³⁵ Cependant je me demandais ce qui avait provoqué ce plaisir. Que s'est-il donc passé au cours de la lecture ? Qu'est-ce qui m'a ainsi soulevée ? Au cours des jours suivants j'ai tenté de reconstituer ce moment :

« Lorsque je suis entrée dans la salle de théâtre il y avait déjà une cinquantaine de personnes (dont beaucoup de jeunes). Je me suis assise au milieu d'un rang, vers le sixième niveau (c'est une salle très pentue, un petit amphithéâtre). Très vite, après une brève annonce, Toledo, assis dans un fauteuil, a commencé sa lecture. J'ai tout de suite été emportée. J'ai écouté lire au milieu des autres, totalement concentrée, sensible à l'extraordinaire qualité du silence qui s'est maintenu tout au long (environ cinquante minutes). Ce n'est qu'après les lumières rallumées que j'ai ressenti une douleur dans le genou, prenant ainsi conscience de l'inconfort de ma position : j'étais quasiment pliée en trois, les jambes bloquées, contrainte par l'exiguïté de la place, et j'avais mal. J'ai prétexté cette douleur pour m'esquiver avant le débat qui devait suivre. À la vérité,

⁵³⁵ Camille de Toledo, *L'inquiétude d'être au monde*, lecture intégrale par l'auteur à « l'Escale du livre », à Bordeaux, salle de l'Atelier, en mars 2012. Le texte est édité aux éditions Verdier.

même sans ce malaise je n'aurais pas pu rester. J'étais incapable d'entendre autre chose. J'avais besoin d'être seule. Qu'est-ce donc ? Que m'est-il arrivé me disais-je en parcourant les allées de l'exposition, m'arrêtant devant les étals de livres sans les voir ?

Il y a eu, tout au long, la conscience de la présence physique des autres ; ils ont fait partie de l'expérience : nous avons écouté ensemble et partagé le silence. Et cela dans une sorte de sidération. Oui, c'est le mot. Un état en lien avec l'interpellation qu'est *L'inquiétude d'être au monde*. Ce que j'ai vécu dans le théâtre au milieu d'une assemblée est lié dans mon esprit au mouvement du texte, au *je* qui tout au long se fonde dans un *nous*. N'avons-nous pas été - ensemble et sans nous connaître -, remués par la houle de l'écriture et les injonctions de l'appel à nous adressé ? J'ai vécu là, me suis-je dit, une expérience individuelle qui tient sa force d'avoir baigné dans le monde, d'avoir été collective. Et n'est-ce pas extraordinaire qu'à l'écoute de ce mouvement du *je* au *nous* qui traverse le chant - son invitation à re-liaison -, l'articulation de mon ge-nou (« tu n'invoqueras pas en vain » le nom de Lacan), se soit d'abord tue pour ensuite se rappeler à moi ? Cependant, je n'étais pas satisfaite. Je sentais qu'il y avait autre chose, d'important et d'évident, niché au cœur de cette expérience. J'y pensais souvent mais n'arrivais pas à mettre le doigt dessus tandis que l'image de Toledo lisant, assis dans le rond de lumière, me poursuivait ... C'est alors que j'ai fini par me dire « mais c'est là ! c'est précisément cela ! »

La présence. La figure de l'écrivain lisant.

L'image s'est littéralement incrustée dans mon esprit : la silhouette de Toledo en contrebas, isolé dans un rond de lumière, et dans ce tableau, sa main tournant les pages. Il est assis dans un fauteuil pivotant et se tient un peu de biais (presque de profil) par rapport à nous. Il ne regarde pas le public. Il tient son livre d'une seule main, prend tout son temps pour tourner les pages, croise les jambes ... comme s'il était chez lui, dans son salon, et que nous étions ses invités. Car il y a de l'hospitalité dans cette décontraction, un véritable accueil qui n'est pas étranger au fait que nous l'accueillions nous aussi, avec déférence ; et de la modestie dans cette façon de se positionner et de s'effacer pour mieux nous faire entendre son chant. C'est comme cela, je m'en rends compte que je l'ai reçu.

Ce tableau, contemplé longtemps, est à l'origine d'une expérience saisissante. Un moment épiphanique. J'y vois une façon de lire qui est aussi une manière d'être. Un

homme lit son livre à haute voix sur la scène d'un petit théâtre, se tenant légèrement de profil, sans jamais regarder son public. Il me renvoie une image familière : celle du lecteur solitaire plongé dans son livre, l'œil rivé sur le texte, totalement absorbé par sa lecture. Comme si Camille de Toledo nous donnait une représentation de la lecture silencieuse dans une lecture publique : apparemment il se comporte comme s'il était seul. Il a peut-être besoin de cette illusion, isolé dans le rond de lumière. Et cela marche. C'est ce que j'ai vu. C'est ce qui m'a émue. Car il trace ainsi un trait d'union (signe qui lui est cher) entre lecture silencieuse et lecture à voix haute. En s'effaçant ainsi physiquement, en passant, pour ainsi dire, par dessus la rhétorique du corps, il crée une distanciation bienvenue avec le public ; et installe en nous, fortement, le sentiment d'une présence. Dans cette patience de l'écrivain en Lecteur, persévérant, s'adressant inlassablement à nous du fond de sa solitude, j'ai vu le visage d'autrui : il avait quelque chose à me dire. Par la force de sa présence j'ai été quasiment arrachée à moi-même, maintenue dans un suspens, sur le qui-vive, tandis que j'entendais son appel, répété, scandé. Des mots tranchants et tranchés (coupés à la hache), des mots provocants, des mots hybrides, des mots-valise, précisément choisis pour leur étrangeté et qui explosent dans la voix haute. »

Paradoxalement, la relation d'extériorité face à autrui, face à l'autre Lecteur, suppose d'abord le recueillement dans l'intériorité. Le rond de lumière où j'ai vu la main de Toledo effeuiller lentement son livre, page après page, dessine le rond de l'espace privé dans lequel j'ai éprouvé la sonorité des mots dans leur richesse et leur mystère, transmués en émotions, en pensée, en mouvement. Dans mon exemple le rond de lumière a été le lieu d'un accueil tout intérieur. Et ce rond, c'est bien moi qui l'ai créé, découpé, isolé. Car si l'éclairage de la scène du théâtre était bien réglé pour nous faire voir Toledo, ce n'était pas pour autant un rond qui trouait l'obscurité et y enfermait le Lecteur, plutôt un éclairage diffus. Ce rond, je sais maintenant que je l'ai imaginaiement dessiné autour de la silhouette de Toledo, puis en un plan rapproché, j'y ai encerclé sa main. Mais l'image a surgi d'un coup, tel « un fait de l'imagination », expression que j'emprunte à Bachelard. D'où un sentiment d'immédiateté et d'évidence : « mais c'est là, c'est cela ! ».

L'affirmation m'a fait penser, après coup, au *c'est ça !* ou bien le *tilt*, de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* et dans *La chambre claire*. Sa survenance et son usage, commente Marielle Macé (parlant de lecture individuelle et silencieuse), désignent une expérience à la fois existentielle et esthétique : l'assurance d'une reconnaissance, d'une vérité « pour moi ». « Non

seulement en effet nous reconnaissons quelque chose en lisant, mais il nous semble reconnaître ce qui nous est propre - en quoi la lecture nous comble. Le *C'est ça !* survient lorsque le texte requiert du lecteur un mouvement projectif, l'inscription de sa propre identité ; pour Barthes, il intervient à l'occasion des œuvres préférées ». ⁵³⁶

Dans mon exemple, la singularité de l'expérience et sa source diffèrent sensiblement. Elle provient moins directement du rapport subjectif au texte lu que de la présence même du Lecteur : son geste de lire à haute voix comme il lit en silence, dans lequel je me suis reconnue, a rendu possible le surgissement de l'image dans laquelle je me suis blottie et rassemblée. Et tandis que je me remémore la scène, et que j'écris (avec du recul par conséquent), l'image persistante de la main de Toledo scintille dans le silence : quelque chose qui n'appartient qu'à moi seule, et me fait dire, oui, *ça a été* : ça a marché, c'est une réalité passée mais indéniable. (Toutefois il n'est rien là qui ressemble à l'effort douloureux de Barthes cherchant parmi les photographies de sa mère celle qui la lui ferait enfin reconnaître). ⁵³⁷ Au sein du refuge creusé par l'image, l'écoute concentrée peut très bien se muer en « écoute flottante », où l'attention se perd, où l'on s'évade. L'image du rond (le rond de lumière) nous renvoie en effet à des figures plus sensibles qui nous visitent parfois : le nid, la coquille, le coin, la hutte, autant de refuges de l'immobilité qui prédisposent à la rêverie. De telles « images naissent d'un coup et les voici achevées » nous dit Gaston Bachelard :

« Ces images, elles effacent le monde et elles n'ont pas de passé. Elles ne viennent d'aucune expérience antérieure. Elles nous donnent une leçon de solitude. Il faut, un instant, les prendre pour soi seul. Si on les prend en leur soudaineté, on s'aperçoit qu'on ne pense qu'à ça, qu'on est tout entier dans l'être de cette expression. Si l'on se soumet à la force hypnotique de telles expressions, voilà qu'on se tient tout entier dans la rondeur de l'être, qu'on vit dans la rondeur de la vie comme la noix qui s'arrondit dans sa coquille ». ⁵³⁸

Et c'est pourtant là, dans cette « rondeur de l'être », et dans le recueillement, que nous vivons le rapport dedans-dehors, intériorité-extériorité, que nous pouvons nous rendre accueillant à l'autre : regarder-écouter le Lecteur lisant à haute voix. L'approche de la relation à autrui du philosophe Emmanuel Levinas, dans *Totalité et infini*, insiste sur l'importance de ce rapport, commandé en quelque sorte par l'être séparé. La séparation, dit-il, c'est la solitude :

⁵³⁶ Marielle Macé, « *C'est ça !* ». *Expérience esthétique et pensée de l'effet, à propos de Barthes*, in « Atelier de théorie littéraire : C'est ça », in <http://www.fabula.org/>, le 31/07 /2013, p. 5

⁵³⁷ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma/éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980

⁵³⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1964, p.209

« le statut même de l'humain », notre condition existentielle ; le fait pour chacun d'être unique tout en étant semblable. (Ici la notion de solitude a un sens très différent de celui des Romantiques). C'est le fait même d'être séparé qui rend possible le rapport avec l'extériorité, avec l'altérité. Et cela à partir du point le plus privé, l'habitation : la hutte, le nid ou la maison. Donc dans le retrait du monde extérieur, dans l'isolement. Il faut d'abord que la présence à soi s'éprouve dans l'égoïsme du moi, et « produise un être absolument fermé sur lui » :

« Et il faut que cette fermeture n'interdise pas la sortie hors de l'intériorité pour que l'extériorité puisse lui parler, se révéler à lui, dans un mouvement imprévisible que ne saurait susciter, par simple contraste, l'isolement de l'être séparé. Il faut donc que dans l'être séparé, la porte sur l'extérieur soit à la fois ouverte et fermée. Il faut donc que la fermeture de l'être séparé soit assez ambiguë pour que, d'une part, l'intériorité nécessaire à l'idée de l'infini reste *réelle* et non seulement apparente. [Et] il faut d'autre part, que dans *l'intériorité même* que creuse la jouissance, se produise une hétéronomie qui incite à un autre destin qu'à cette complaisance animale en soi ». ⁵³⁹

Le recueillement nécessaire à la vie privée et spirituelle doit précéder l'ouverture à ce qui est autre. Il faut donc qu'il y ait quelque chose - un heurt, un trouble au cœur de l'intime, ou la survenue de quelqu'un - qui dérange et fasse sortir de soi. Ce trouble nous place devant de l'inconnu, devant une question, il opère en nous un déplacement au sein même de notre vie intérieure, ou de notre vie sociale, et qui a trait à la relation à l'autre. Il peut donc surgir à ces moments qui font « l'amour de la vie », tels certains contenus de la vie que Levinas appelle « Nourritures » : par exemple la lecture, silencieuse et solitaire ou à haute voix et écoutée en commun. (Levinas cite « penser, manger, dormir, lire, travailler, se chauffer au soleil »). ⁵⁴⁰

⁵³⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, « biblio essais », 1971 p. 158-159

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 115

III - 2 - 2 - Le visible, l'invisible et l'indicible.

Poursuivons avec Levinas sur la question du rapport intériorité / extériorité, en cherchant à mieux cerner ce qu'est le rapport au Lecteur à haute voix, pendant et après des lectures publiques qui nous ont particulièrement retenu. Et cela en commençant par un détour au sujet d'une question bien connue, celle de l'opposition et du rapport entre l'écrit et l'oral. Dans une conférence donnée au collège philosophique, intitulée précisément *l'Écrit et l'Oral* (qui traite surtout de la situation d'enseignement), le philosophe oppose l'oral, en tant que situation de face-à-face, à l'écrit qui nous met en situation de profil. Devant l'écrit je suis seule, et je fais moi-même les questions et les réponses, « le lecteur est son propre maître » :

« La lecture cesse d'être l'attitude de celui qui écoute pour devenir la reconstitution d'une œuvre muette. Et dès lors, l'auteur absent devient lui-même, l'un des éléments de cette reconstitution. (...) Le texte est dépassé et rejeté dans le passé, dans l'horizon de son auteur, son discours n'est pas regardé en face, mais de profil. Il est lu en tant qu'il se rattache à un auteur et à l'horizon dépassé de cet auteur ». ⁵⁴¹

Tandis qu'à l'oral je suis devant quelqu'un, je le regarde, en attente de sa parole : la présence de la pensée apparaît dans sa parole même (notamment celle du « maître »), et elle est reçue de face, car la pensée a un « visage » :

« Poser une question ne suppose pas seulement qu'on connaît autrui ou qu'on connaît sa présence, c'est aussi l'invoquer. Le maître qui parle n'apparaît pas au nominatif mais au vocatif. En lui appliquant un concept, en l'appelant ceci ou cela, déjà j'en appelle à lui. [...] En réalité le maître et le disciple comptent, car le maître est toujours aussi disciple et le disciple toujours maître. La pensée se fait dans le dialogue de l'enseignement. [...] C'est en recevant un enseignement que je fais face. Je ne peux voir le maître de profil. Autrui en tant qu'autrui c'est le maître ». ⁵⁴²

La lecture de l'autre : donnée de face ou de profil ?

J'ai été frappée en lisant Levinas, par les mots « de face » et « de profil », pour distinguer notre rapport à quelqu'un qui s'exprime oralement de notre rapport à un écrit, au livre, et donc à la lecture. Car, lors d'une lecture publique j'enregistre toujours la position du Lecteur par rapport aux auditeurs-spectateurs, s'il se tient (debout ou assis) de face, ou bien de biais ou de profil ; et je le note systématiquement dans ma description de ce que je vois. J'ai à plusieurs reprises et de façon empirique, souligné à quel point le Lecteur, quand il se présente à moi de profil, facilite grandement mon écoute. C'est pourquoi j'ai été intriguée par le titre de

⁵⁴¹ Emmanuel Levinas, « L'Écrit et l'Oral », in *Parole et Silence et autres conférences, Œuvres 2*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, IMEC Éditeur, 2009, p. 213-214.

⁵⁴² *Ibid.*, p.217 et 224

la conférence de Levinas, puis, en la lisant, très intéressée par l'accent mis sur la différence radicale de disposition et d'implication (personnelle, physique et mentale) qu'appellent le rapport à l'oral et le rapport à l'écrit. C'est une vieille question certes, et sans doute inépuisable. Est-ce que cela nous éclaire quant à la situation particulière aux lectures publiques et à nos réceptions ?

En premier lieu nous constatons que le Lecteur de la lecture publique ne coïncide pas avec le lecteur évoqué par le philosophe dans sa conférence. Car notre Lecteur réunit en fait deux gestes en un seul geste : il fait un acte de lecture et il le fait de façon orale. Il prononce à haute voix un texte écrit par un auteur (ou bien, lorsqu'il s'agit d'un écrivain, par lui-même). Et il le fait en s'adressant à d'autres, venus là pour l'entendre. Il s'agit le plus souvent d'un texte du passé, même récent : il a été édité, il est devenu muet. Or ce Lecteur a déjà, en tant que lecteur silencieux, fait les questions et les réponses pour donner son interprétation, le texte parle bien par sa bouche, mais ceux qui le regardent et l'écoutent le temps de sa lecture sont interdits de parole. Il y a un code non écrit (celui de la politesse) : on n'interrompt pas le Lecteur sonore, même au milieu d'un blanc ; les auditeurs-spectateurs pourront faire leurs propres questions et réponses plus tard, soit en solitaire, soit avec d'autres, et toujours de façon décalée. Nous ne sommes donc ni dans la situation de l'Écrit au sens strict, ni dans celle de l'Oral, décrites par Levinas.

Pourtant le Lecteur qui donne lecture à haute voix devant un public, en se tenant de profil et non de face, s'expose lui aussi en la lui adressant (comme dans une situation d'oral strict). Mais ce faisant il est présent tout en s'effaçant. Lire à haute voix devant public en se tenant de profil serait-ce dire en substance : ce n'est pas moi qui parle, c'est l'écrit qui parle par ma bouche. Ma voix le dé-livre. Elle le sort de la page ? Difficilement acceptable, nous le savons bien, car cette voix sonore non seulement fait entendre sa marque propre (son timbre, sa diction, son souffle) mais ne transmet rien de la page tout en communiquant une interprétation, si distanciée soit-elle. La voix humaine ne transmet pas le texte nu, le texte rien que le texte. L'écrit est métamorphosé par l'oralité, et tous les codes et détails de la mise en page disparaissent. Le texte lu est donc volatil et transformable. Même lorsque c'est l'écrivain lui-même qui lit son œuvre en public (apartés glissés dans le fil de la lecture, suppression des blancs, redécoupage du texte).

Nous connaissons aussi des situations où l'écrivain Lecteur lit devant public un écrit non encore publié (discours de réception du Nobel de littérature, communications

universitaires, textes de conférences, cours au Collège de France etc.), qui sera publié par la suite ; ou bien il est en cours d'écriture, une pratique que tentent certains auteurs (Olivier Cadiot y a souvent recours). Les communications orales, discours ou conférences, sont normalement inaugurées et données de face, face au public ; elles se rapprochent donc de la situation d'enseignement décrite par Levinas : car le plus souvent il y a questions-réponses, dialogue entre un maître et des assistants - des pairs, des disciples ou étudiants, des auditeurs libres -, à l'issue de la communication. On se souvient que dans le *Phèdre* le Lecteur lit à Socrate un discours écrit, sans interruption ; Socrate est allongé et regarde Phèdre. Ils sont face-à-face. Et ensuite seulement, il y a dialogue et enseignement tout à la fois.⁵⁴³

Coïncidence peut-être : *L'inquiétude d'être au monde* a été lu pour la première fois par Toledo au *Banquet* de Lagrasse. Comparer la lecture qu'il en a faite à cette occasion, quand il lisait des feuillets détachés, avec celle à laquelle j'ai assisté plus tard, quand il lisait son livre, nous permettra peut-être de progresser dans la compréhension de cette phénoménologie. En regardant sur internet sa première lecture je le vois cadré en plan fixe, assis à une petite table et faisant face à son public, une pile de feuillets à ses côtés : il est vraiment en situation de face-à-face (on voit d'ailleurs de dos quelques assistants des premiers rangs). De temps à autre il corrige ou inscrit quelque chose sur son tapuscrit. On est très proche de ce que décrit Levinas : il y a un débat après sa lecture, et il peut se porter secours à lui-même (et par la suite opérer d'autres modifications avant la publication). C'est une situation instruisante pour les deux parties, le Lecteur et le public, car nous sommes (à l'ombre de Platon) dans une situation dialogique.

A contrario, nous avons vu que Toledo a lu le même texte alors édité, c'est-à-dire son livre, en se tenant de profil par rapport à nous, sans nous regarder. Comme si, dans cet autre contexte (un théâtre, une manifestation commerciale et médiatique) il lui fallait, avec modestie, prendre du recul avec son propre texte, et de la distance avec nous, pour mieux nous le délivrer. J'ai entendu son appel, j'ai reçu le don qu'il nous faisait, parce que précisément cette posture, comme je l'ai dit, m'a permis de vivre une expérience de la présence éprouvée dans l'intensité du rapport intériorité / extériorité. Mon intérêt pour le profil dénote sans doute le souci d'une lectrice, et parce que lectrice, qui apprécie cette distance, en a besoin pour mieux recevoir le

⁵⁴³ Emmanuel Levinas fait d'ailleurs référence au discours de Socrate sur l'écrit et l'oral dans le *Phèdre*. Sans doute faut-il prendre ici le mot enseignement dans une double acception : celle de la tradition juive, écrite, un mode de transmission partant de la Bible et du Talmud ; et, parallèlement à ses nombreux écrits, sa manière d'exposer oralement sa philosophie (cours, conférences, entretiens) ; Levinas a enseigné toute sa vie.

texte, pour mieux accueillir l'autre. Mais ce n'est pas une préférence érigée en principe. En réalité il y a une grande diversité dans les façons de faire des Lecteurs, et sur la manière dont on les reçoit individuellement, et c'est heureux. Sur ce point, le choix de Sami Frey pour sa lecture de *Cap au pire* est à la fois ingénieux et généreux : assis de face - et baignant dans une demi-pénombre, immobile et entièrement vêtu de noir, seul son visage pâle apparaissant -, il ne regarde pas la salle, il est tout entier absorbé par le texte de Beckett. Ce faisant il produit un effet sidérant qui nous tient éveillé et fait naître un sentiment d'étrangeté : somme toute, des conditions qui favorisent l'écoute, comme dans une présentation de profil. Par leur présence même et leur façon de lire, des Lecteurs, écrivains ou comédiens, tels Olivier Cadiot, Marie NDiaye, Camille de Toledo et Sami Frey, nous acheminent séparément vers la rencontre d'autrui. Leurs lectures nous ouvrent à de nouveaux transports, à des déplacements invisibles parsemés d'impressions clignotantes, souvent fragiles et obsédantes à la fois, où persistent et s'enlissent nos questionnements sans réponse, ou non communicables : un état d'aporie.

Dans le livre de Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, il est bien question des empreintes que nos lectures silencieuses laissent en nous, mais surtout de l'usage que nous en faisons, de leur relance active dans le monde réel, dans la vie. Des mots, des phrases, des rythmes persistent en nous, s'y impriment en tant que formes :

« Toute configuration littéraire indique ainsi quelque chose comme une piste à suivre, un phrasé dans l'existant. Pour saisir cette dynamique, il faut considérer la lecture comme une conduite, un comportement plutôt qu'un déchiffrement. Une conduite « dans » les livres : question d'attention, de perception et d'expérience, cheminement mental, physique et affectif à l'intérieur d'une forme de langage. [...] La notion esthétique de « conduite » permet justement de tenir ensemble une phénoménologie de l'expérience des œuvres et une pragmatique du rapport à soi, car c'est précisément ce qui relève de l'expérience lectrice qui a un avenir dans la grammaire de l'existence ».⁵⁴⁴

Marielle Macé ne s'appuie que sur ses lectures de grands écrivains lecteurs, ce qu'ils en disent et ce qu'elle infère de leurs écrits. On est tenté de comparer un tel engagement, qui embrasse dans un même geste la littérature et la vie, aux transformations (états ou mouvements) que provoque en nous la réception de certaines lectures publiques. Regarder et écouter lire à haute voix nous place également devant des formes - un corps, des postures, des phrases qui résonnent, une façon de lire singulière, personnelle - qui nous interrogent, ou nous poignent. Mais ces formes-ci, (c'est du moins la réponse provisoire faite à mes questions) ne procèdent pas d'une « conduite dans les livres », elles sont plutôt pour moi, objet d'une sorte de

⁵⁴⁴ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard « Essais », 2011, p. 15

transmutation du fait même de la présence du Lecteur, de cet autre inconnaissable. J'ai parlé du « geste stylisé » d'Eugène Green ; des « beaux mouvements » d'Amadou Gaye ; de « la main » de Camille de Toledo ; du « visage pâle » de Sami Frey ; du « je-ne-sais-quoi », ou charme, que diffusent les lectures d'Olivier Cadiot : ce sont là, non pas des objets ou des détails placés sous mes yeux, mais des signes infimes - quasi invisibles ou imaginés -, et des sensations, qui m'absorbent et me parlent, et confèrent plus de puissance et d'éclat aux mots. Ces signes me font bouger : ils modèlent ma réception, infusent ma subjectivité, ma manière de voir, de sentir, de penser. On pourrait aussi rapprocher ces manières de « l'événement de lecture » analysé par Gérard Langlade : il est déclenché au cours d'une lecture individuelle par des éléments du texte qui provoquent un saisissement au plus intime de soi, une sorte de choc. C'est-à-dire quand une forme - une expression, une description, un détail, un mot, une image etc. - crée une forte émotion et excite l'imagination. Alors l'événement perdure dans la bibliothèque intérieure du lecteur : il singularise pour toujours cette lecture-là.⁵⁴⁵

En ce qui concerne la réception des lectures publiques - qui instaurent un dispositif bien plus complexe -, il m'apparaît évident qu'il faut la réunion des trois causes, étroitement imbriquées, pour qu'une transformation se produise et que nous ayons vraiment l'expérience : la présence d'un Lecteur (son geste de lire) ; un texte porteur d'une épaisseur de sens et de sonorités ; et la présence des auditeurs-spectateurs. Dans le triptyque, nécessaire ou idéal, que forme ainsi une lecture publique, la présence des autres en chair et en os - le Lecteur et le public -, constitue la part la plus tangible et la plus visible face à la fugacité des mots qui passent. C'est pourquoi, la relation d'extériorité ou d'altérité prend là, mais de façon invisible, et durable, toute son importance et sa signification.

L'invisible et l'indicible.

La pensée de l'autre chez Emmanuel Levinas procède à la fois de l'éthique et d'une approche phénoménologique. Elle survient obligatoirement au cours d'une situation concrète, dans le présent d'un face-à-face, d'une rencontre avec le « visage de l'autre » : « le visage est nudité de l'autre, le fait que l'autre soit exposé, sa mendicité ».⁵⁴⁶ Et cela suppose la société, le fait d'être les uns avec les autres, au milieu des autres, dans le présent. Ce mot « visage » revient

⁵⁴⁵ Gérard Langlade (Université Toulouse 2 - Le Mirail), « Événement de lecture et reconfiguration des œuvres », *Fabula/ Les colloques*, L'héritage littéraire de Paul Ricœur, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1922.php>, page consultée le 04/05/2014

⁵⁴⁶ Emmanuel Levinas, revue *Europe*, « Visage et violence première. Entretien sur phénoménologie et éthique » avec Hans-Joachim Lenger, traduit de l'allemand par Marc de Launay, Paris, novembre-décembre 2011, p. 53

sans cesse, dans ses écrits, ses conférences, ses entretiens, pour dire la spécificité éthique de la relation à autrui, c'est-à-dire nommer « ce qui ne s'abandonne pas, ne se livre pas, mais qui vous vise » : relation essentielle qui est l'expérience par excellence. Ce n'est donc pas du domaine de la métaphore, ni du symbole ou de l'image, comme le précise François-David Sebbah dans sa belle introduction à son livre.⁵⁴⁷ Plus précisément, le « visage » est pour Levinas « la trace de l'autre dans l'homme » (la trace de Dieu « déjà passé » et « toujours absent »), le signe qu'autrui en appelle à moi. Au cours de son entretien avec Lenger il donne deux exemples du visage, qui rendent compte de la richesse et de la dissémination du mot :

« On ne doit pas mettre sur le même plan le visage d'autrui et le visage en général. Le visage n'est pas l'unique visage. Une main de Rodin, voilà un vrai visage. Ou bien pensez à ce passage du grand livre de Vassili Grossman, qui fut d'abord communiste et qui, plus tard, complètement déçu, a mis sur un même plan l'hitlérisme et le stalinisme. [...] On trouve ce passage dans le roman, au moment où les prisonniers font la queue à un guichet. Ils ne voient que leur dos, mais sur ce dos, il y a tout à la fois : joie, crainte, espérance, désespoir. Le dos se fait alors ici visage ».⁵⁴⁸

Le mot « trace » est particulièrement intéressant. Il contient des modes d'apparaître et de signifier pluriels du « visage » : la présence ou le passage de l'autre homme, ou des signes de son passage, sa persistance dans une œuvre d'art (donc, une main de Rodin). Et voir la trace de l'homme, pas seulement dans un face-à-face avec quelqu'un en chair et en os, mais dans les mots, en lisant certains livres, c'est bien ce que nous trouvons dans la littérature, et ce qu'y trouve Levinas. La littérature fait partie de ses « nourritures ». Dans ses *Cahiers de captivité*, on peut suivre ses lectures et ses notes où cohabitent philosophie et lecture d'œuvres littéraires, et où la philosophie puise aux sources de la littérature. Il écrit dans le carnet 1, « les livres ont leur destin / Notre rencontre avec des livres / notre destin ».⁵⁴⁹ Les auteurs de la préface soulignent d'ailleurs l'« œuvre à faire », ou projet, que Levinas se donne à ce moment-là de sa vie, qui comprend à la fois philosophie, littérature et critique. On le découvre très vite en lisant ces carnets : ils « parlent sur des modes très différents. Et cependant, malgré cette diversité, ils forment un tout ».⁵⁵⁰ Ce « tout » est un témoignage passionnant sur sa vie et les principaux thèmes de son œuvre à venir. Nous le suivons quand il se penche à de nombreuses reprises sur

⁵⁴⁷ François-David Sebbah, *Levinas*, Paris, Perrin / Société d'édition des Belles Lettres, « Tempus / Philo », 2010.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 58. (Dans la scène évoquée par Levinas il s'agit des proches de prisonniers : Vassili Grossman écrit : « en s'approchant du guichet, les gens avaient une façon particulière de tendre le cou, et leurs dos, avec leurs épaules relevées, leurs omoplates tendues, semblaient crier, pleurer, sangloter », in *Vie et Destin, Œuvres*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. 584

⁵⁴⁹ Emmanuel Levinas, *Carnets de captivité et autres inédits, Œuvres 1*, Paris, Grasset & Fasquelle / IMEC, 2009, p. 59

⁵⁵⁰ *Ibid.*, Préface de Rodolphe Calin et Catherine Chaliier, p.13.

celle de Proust, « le poète du social » ; quand il s'interroge sur le mystère du rapport / non rapport entre Albertine et le Narrateur, dans *La Prisonnière*. On comprend combien cette partie de *La recherche* est susceptible d'émouvoir Levinas tout en lui fournissant un matériau d'une richesse incomparable pour sa philosophie, notamment sur la question du rapport à autrui.

« Chez Proust les sentiments sont toujours réfléchis. Je veux dire : l'émotion est toujours suscitée par une réflexion sur sa propre émotion et plus souvent encore par la réflexion sur l'émotion d'autrui. Mieux encore : cette réflexion, c'est cette émotion même. Mais par le rôle que jouent dans toute son œuvre ces émotions - réflexion sur les émotions d'autrui - c'est vraiment le poète du social. Non pas un peintre de la société et des mœurs, mais le poète du fait social - du fait même qu'il y a pour moi autrui. [...] Toute l'histoire d'Albertine prisonnière - est l'histoire de la relation avec autrui. Qu'est donc Albertine (et ses mensonges) sinon l'évanescence même d'autrui, sa réalité faite de son néant, sa présence faite de son absence, la lutte avec l'insaisissable ? Et à côté de cela - le calme devant Albertine qui dort, devant Albertine végétal. Le « caractère », le « solide » = chose ». ⁵⁵¹

Plus tard, Levinas a publié *Noms propres* - un livre consacré à ses lectures de plusieurs écrivains - dans lequel « L'Autre dans Proust » développe et concentre ce qui était déjà présent en lui plus de trente ans auparavant, et tout particulièrement sur l'absence-présence d'Albertine : l'étrangère, l'Autre inconnaissable. ⁵⁵² *La Prisonnière* et *Albertine disparue* placent en effet les lecteurs face à l'épreuve de *la terra incognita*, cette part la plus sombre et la plus irréductible de l'autre, que le désir et la jalousie exaspèrent et traquent sans relâche, mais reste indéfiniment hors d'atteinte. À ce propos, je relève que les Lecteurs qui lisent des extraits de l'œuvre de Proust en public choisissent surtout ceux qui font ressortir le comique des situations, l'humour ou la satire sociale ; ils sont plutôt sélectionnés dans les trois premières parties du roman (ce qu'a fait Didier Sandre). Les scènes à tonalité nettement plus grave, ou inquiétante, celles qui exposent le rapport Narrateur/Albertine - celles sur lesquelles s'est penché Levinas, celles dont se souvenait tout particulièrement Joseph Czapski -, se prêtent sans doute plus difficilement, pour un comédien, à une lecture à haute voix s'adressant à un large public.

Les lectures à haute voix sont aussi ce lieu où l'autre, l'autre en tant qu'autre - soit, le Lecteur ou des auditeurs spectateurs -, nous interpelle silencieusement : alors des questions ou des échanges insoupçonnés s'élèvent en nous. Et il arrive que la texture même du silence qui enrobe le dit de la page lue, persiste bien au delà. Le silence est en effet au cœur de ces

⁵⁵¹ *Ibid.*, *Carnets de captivité*, p. 71-72 (cette note est suivie de plusieurs citations de Proust).

⁵⁵² Emmanuel Levinas, *Noms propres*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio/Essais », 1987, pp. 117-123.

rencontres et de leur prolongement : dans l'après coup je peux questionner silencieusement autrui, cet inconnu.

Regarder Shoah. Lire Shoah

Le détour par l'éthique de Levinas, la relation à autrui dans l'épiphanie du « visage », nous conduit à faire un autre détour, à opérer un déplacement vers une autre forme de médiation. Car le cinéma sollicite en effet les mêmes sens, la vue et l'ouïe, que les lectures publiques : les spectateurs d'un film sont aussi des auditeurs et des lecteurs. À côté ou en même temps que passent les images nous recevons des sons de toute sorte, dont le son des paroles des personnages ; et à chaque fois qu'un écrit défile sous nos yeux nous le lisons en silence (le générique, parfois le texte d'un prologue, des sous-titrages, les mots qui figurent sur des enseignes, des affiches etc.).

Shoah, de Claude Lanzmann, nous donne également à voir, à entendre, et à lire. Sa particularité est de reposer essentiellement sur la parole vive, celle des témoins (il n'y a ni archives, ni acteurs professionnels). Nous voyons se former devant nous, sur les lieux mêmes de « l'événement », des échanges oraux entre témoins ou avec Lanzmann, ou avec les interprètes parfois présents à l'écran : donc les questions et les réponses. Pour nous, auditeurs-spectateurs du film, il y a forcément un décalage spatio-temporel (beaucoup de filtres ont été interposés - la fabrique de l'objet film - au moment où les images et les paroles nous parviennent devant l'écran). Pourtant, quoique placés face à un écran, et non impliqués directement dans une relation d'oralité, en regardant le film nous sommes là au présent. C'est un présent démultiplié : ici, le présent de telle ou telle projection, dans tel ou tel lieu, s'estompe et fait place au temps arrêté et bloqué d'une action qui se passe toujours « aujourd'hui ». Donc rien de comparable avec une lecture publique où c'est la plupart du temps une œuvre du passé qui est lue, dans laquelle nous ne pouvons non plus intervenir : elle est pour nous cette lecture-là, donnée par tel Lecteur, ce jour là, devant tels publics ; nous sommes alors dans le temps de l'écoulement, les mots passent selon un certain rythme, ils apparaissent et disparaissent sitôt prononcés.

Un film, une lecture publique, sont des objets distincts et singuliers. *Shoah* nous intéresse tout particulièrement en ce qu'il existe sous deux formats : le film et le livre. Regarder *Shoah* sur l'écran donne l'impression d'être au présent et cela par la force de la présence, devant nous, des grands témoins : des Juifs survivants répondent aux questions de Lanzmann et racontent. Nous lisons en silence le texte muet qui défile devant nous en ouverture du film avant

d'écouter et regarder les rescapés qui viennent témoigner devant la caméra. Ce témoignage sans commune mesure qu'est *Shoah* obéit à un impératif, personnel et pressant : l'obligation de dire au monde la vérité nue sur les camps d'extermination, sur l'effectivité de la solution finale. Seuls les témoins, anciens déportés et autres contemporains peuvent la dire. Et l'urgence est là. Lanzmann s'adresse à eux avec insistance et autorité, et avec compassion. Car pour eux, dire, c'est re-vivre ce qu'ils ont vécu.

Dans son livre, *Sur Shoah de Claude Lanzmann*, Éric Marty fait ressortir à la fois la complexité « de cette œuvre sans précédent » et sa *poétique* : le film est un « immense poème » qui traverse un temps hors du temps, le pur néant de l'extermination des Juifs d'Europe. Son exégèse sonde la construction et la signification de « l'Événement Shoah ». Le mot « shoah » nous dit-il, mot hébreu qui signifie « catastrophe » -, pénètre soudainement, avec le film de Lanzmann, « l'espace universel des langues » : « “Shoah” le titre du film, par un processus symbolique propre se met à nommer la chose. [Il est] symbolisant par sa puissance éponymique et nommante mais non symbolisable puisqu'aucun autre mot ou autre nom ne peut le traduire ». ⁵⁵³ Marty désigne « l'événement Shoah » en tant qu'il est « toujours là », « ici et maintenant », et reprend les premiers mots du préambule que nous avons lu : « L'action commence de nos jours / à Chelmno sur Ner, Pologne ». Ce faisant, Marty nous invite dans notre aujourd'hui, trente ans après sa sortie, à regarder à nouveau le film (ce que j'ai fait).

Il montre en particulier ce qu'a été la dépossession des noms propres dans les camps, et donc la disparition de la nomination. La nomination, le dire des noms propres, est un acte qui remonte à l'aube de l'humanité. On se souvient des listes de noms que nous avons lus dans la Bible, des noms qui résonnent dans l'*Iliade*, des premières lectures à haute voix concomitantes à la naissance de l'écriture dans la Grèce ancienne. Aujourd'hui la foi dans le langage (dont il nous arrive de douter) s'affirme encore dans les mots « entendus comme noms, criés ou appelés dans l'absence » rappelle Yves Bonnefoy ; « et la tombe même le prouve, si consubstantielle à l'être parlant puisqu'elle préserve un nom, puisqu'elle dit la présence, là où on pourrait décider qu'il n'y a plus rien ». ⁵⁵⁴ Nous ravivons la mémoire des morts (on peut même dire qu'ils ressuscitent) à chaque fois que nous lisons ou disons leurs noms en silence ou à haute voix, ou

⁵⁵³ Éric Marty, *Sur Shoah de Claude Lanzmann*, Paris, éditions Manucius, « Le marteau sans maître », 2016, p. 37 (les textes qui composent ce livre ont d'abord été dits, au cours de conférences dans le cadre du séminaire de l'Institut d'Études Levinassiennes).

⁵⁵⁴ Yves Bonnefoy, « la présence et l'image » (Leçon inaugurale de la chaire d'Études comparées de la Fonction poétique au Collège de France, 4 décembre 1981), in *Lieux et Destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 31-32

en public. Et dire son nom, se nommer, est un code social qui existe dans la plupart des sociétés, et qui, pour nous, a son départ dès l'enfance : la fierté de l'enfant qui sait dire, puis écrire son nom propre.⁵⁵⁵ La première violence faite aux femmes et aux hommes et aux enfants exterminés par les nazis a été l'arrachement de leur nom propre, autrement dit l'effacement de leur passage sur terre et le signalement de leur néant : ils allèrent à la mort, nus ; et plus que nus : sans nom, sans sépulture, sans trace.

Penchons-nous plus particulièrement sur deux séquences du film *Shoah* que Marty nous fait voir comme derrière un verre grossissant : d'abord une scène où quelques noms propres de disparus apparaissent dans le film, six noms sont prononcés à haute voix par un habitant du village. Juste avant il y a eu une séquence qui se passe à Grabow (tout près de Chelmno) où les villageois interrogés ne se souviennent pas du nom des Juifs de leur village - ceux qui habitaient précisément les maisons qu'ils occupent aujourd'hui -, ils sont incapables de dire les noms juifs, sauf un, Benkel. Mais c'est un nom incertain, prononcé au détour de propos confus, « Benkel, nom de personne, nom dont on ne sait pas si c'est un nom » ajoute Éric Marty. Au contraire, dans un autre endroit, à Wlodawa (situé à quinze kilomètres de Sobibor), Pan Filipowicz se souvient très bien des noms des Juifs, ses anciens voisins. Il accompagne Lanzmann dans le village et « sait parler avec une réelle compassion des Juifs exterminés » :

« La scène est filmée depuis une voiture où Filipowicz est assis à l'avant et où celui qui interroge se tient à l'arrière. On voit le long de la rue défiler les anciennes maisons des Juifs aujourd'hui occupées par des Polonais. Elles défilent donc, et l'on entend la voix de Filipowicz qui déroule des noms :

Ça c'était la maison de Barenholz
Il avait un commerce de bois.
Là-bas, il y avait le magasin de Lipschitz
qui vendait des tissus.
Ici, il y avait Lichtenstein. (...)

Et qui habitait là : Borenstein ?
Borenstein.
Il faisait du commerce avec du ciment,
il était beau comme tout, et plein de culture.
Ici, il y avait un forgeron qui s'appelait Tepper.
C'était une maison juive.
Ici habitait un cordonnier.

Comment s'appelait-il, le cordonnier ?
Yankel.

Yankel ?

⁵⁵⁵ *Ibid.*, « Sans noms » est le titre du dernier texte de Levinas dans son livre *Noms propres*.

Oui. »⁵⁵⁶

« Barenholz, Lipschitz, Lichtenstein, Borenstein, Tepper, Yankel ... », six noms que Lanzmann fait répéter pour les entendre encore. « Dans cette demande de noms, dans cette demande qu'ils soient répétés comme si on avait mal entendu et comme si on avait besoin de les réentendre, il y a le vœu que le nom soit une dernière fois redit avant qu'il ne disparaisse et que le silence définitif ne lui succède ». ⁵⁵⁷ Et pour que nous, auditeurs-spectateurs, nous les entendions distinctement et que nous nous souvenions que nous les avons entendus, ou que nous les lisions à voix haute (pour qu'ils résonnent, dans le silence, de toutes leurs syllabes consonantes). Il y a aussi (toujours dans la première partie), une séquence où les spectateurs peuvent lire d'autres noms en silence. C'est « une autre expérience du nom, une expérience déconcertante, une expérience sans personne, sans voix, sans rien et sans image » écrit Marty. Cela se passe quand Richard Glazar, membre rescapé des commandos juifs, raconte « la disparition », le « plus de trace ». À un moment il disparaît de l'écran mais continue de parler, tandis que la caméra montre en gros plan un amas de valises très sombres, ou noires, sur lesquelles sont inscrits des noms en blanc ; elles envahissent peu à peu tout l'écran. Nous sommes seuls face aux valises et tentons de déchiffrer les lettres qui forment des noms propres. Vingt et un noms en tout, nous informe Marty. ⁵⁵⁸

Mais « ces noms, dont personne ne sait à qui ils appartiennent, ne parlent à personne ». Ces noms inscrits sur des valises, qui ont l'air de promettre un voyage et donc la récupération des valises par leurs propriétaires, ces noms disent en fait « l'illusion du nom. L'illusion déchirante du nom propre ». Les noms propres en question sont trompeurs car ils masquent tout autre chose que ce qu'ils prétendent apparemment nommer. Un examen plus attentif des vingt et un noms révèle toute la parodie qui s'opère à partir du nom juif : Israël et Sara, ajoutés obligatoirement au nom usuel des Juifs allemands (Israël pour les hommes, Sara pour les femmes, selon un décret de 1938). « Il y a parodie car soudainement Israël et Sara deviennent synonymes du mot « personne » : tout d'un coup les noms qui annoncent la présence produisent l'absence, deviennent les noms mêmes de l'extermination, les noms qui, parce qu'ils sont

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 62-63 du livre de Marty (p. 40-41 *Shoah* dans le Livre de Poche).

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 63

⁵⁵⁸ *Ibid.*, les vingt et un noms : Marie Kafka (Prague), Herman Hedwig, Wittkowski, Otto Israël Gescheit (Berlin), Paul Gelbkopf, Ludwig Israël Baruch, Julius Levi, Luweinstein, Neuman Israël Simon (Berlin), Ingrid de Vries (Holland 4.10.40), Thea Osheimer, Berta Sara Rosenthal (Berlin), Sal Freitag Holland, Moritz Poll (...), Marie Jellinek, Leon Singer, Berta Wachsmann, Kurt Wieluner, Klara Sara Goldstein, Emerich Cota, Herman Pasternak. P. 69

identificatoires, discriminant et abolissant, permettent l'extermination ». ⁵⁵⁹ Marty constate la même « illusion déchirante » dans l'adoption de prénoms chrétiens par des Juifs : Marie, Paul.

« C'est par ce mutisme de l'image, ce mutisme violent que l'illusion cruelle des noms propres, le destin des dupes se renverse simultanément en une expérience sensible et bouleversante de vérité. [...] Le décalage qui brusquement disjoint l'image et la bande-son, produit un mutisme singulier de l'image et transforme notre perception, jusque-là habituée à suivre le mouvement vivant des visages, accoutumée à accompagner du regard récits et témoignages. Cette transformation est celle qui fait de notre regard, jusque là mobile comme sont mobiles les images, un regard exorbité et stupéfié, coupé de tout appui et de tout repos, contraint de se mesurer à l'extrême ». [...] La Chose est là tout entière, dans une immobilité absolue que ne rompent pas les mouvements de la caméra, de l'objectif, car il n'y a plus de mouvement. Le flux de l'image, le flux continu et vivant de l'image cinéma s'est interrompu ». ⁵⁶⁰

Pour Marty c'est bien l'immobilité soudaine de l'image qui donne la possibilité aux spectateurs « d'éprouver humainement l'extermination comme aucune image inhumaine issue des pires archives pourrait le faire ». ⁵⁶¹ Seule l'image des valises, le passage de l'image mouvante de la caméra au silence immobile de l'image photographique, peut produire la stupeur, le vertige, l'impression angoissante du vide. Je ne me souvenais pas de la scène des valises (j'ai vu *Shoah* la première fois il y a longtemps, quelques mois après sa sortie). Elle n'est pas décrite dans le livre *Shoah*, les vingt et un noms inscrits sur des valises n'y figurent pas non plus. À part les six noms juifs prononcés par Philipowicz, recueillis et redits par Lanzmann, il n'y a pas dans le film de nomination émanant d'autres témoins que les rescapés. *Shoah* est d'abord un film. Et c'est bien du film que parle Éric Marty. Il nous faut disposer à la fois du film, mouvant et parlant, et du livre muet fait de mots qui reproduisent les paroles vives prononcées par les témoins (le livre n'est pas un scénario qui décrirait l'action, il ne reproduit que le nom des lieux, le nom des témoins et leurs paroles).

La deuxième séquence retenue se situe dans la deuxième partie, elle est faite de témoignages directs. Nous sommes face aux vivants qui parlent devant nous ; plus précisément Filip Müller, rescapé du Sonderkommando d'Auschwitz. Il décrit le processus complet d'extermination : il parle des Juifs qui sortent des wagons à bestiaux pour être directement conduits aux chambres à gaz, puis dans les fours crématoires. « Leur parler n'aurait eu aucun sens » dit-il ; il n'y avait rien à faire, ils « étaient déjà presque exterminés / avant même la chambre à gaz ». Mais plus tard, alors qu'il se trouve face aux Juifs tchèques, ses compatriotes, qui après avoir subi sous ses yeux de grandes violences, entraient dans la chambre à gaz en

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 71-72

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 72-73

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 73

chantant la *Hatikva*, Filip Müller s'arrête soudainement : il ne veut plus et ne peut plus parler.⁵⁶² (C'étaient les déportés de Theresiensdadt qui ont eu un statut à part dans « le camp des familles », isolé et sans contact avec le reste du camp. Ils vivaient là en famille, ne travaillant qu'à l'intérieur de leur camp, et ignoraient que cette « quarantaine » était une tromperie cruelle, elle n'était programmée que pour six mois à l'issue desquels ils étaient tous destinés à l'extermination).

Mais Lanzmann veut poursuivre et insiste pour que Filip Müller reprenne son récit :

« C'est à mes compatriote que cela arrivait ...
et j'ai réalisé
que ma vie n'avait plus aucune valeur.
À quoi bon vivre ?
Pour quoi ?
Alors je suis entré avec eux
dans la chambre à gaz,
et j'ai résolu de mourir
Avec eux. »

À la demande de Lanzmann, Filip Müller confirme qu'il est bien entré dans la chambre à gaz. Il reprend son récit, il dit qu'« un petit groupe de femmes » s'est alors approché de lui et que l'une d'elles s'en est détachée et lui a dit :

« Tu veux donc mourir.
Mais ça n'a aucun sens.
Ta mort ne nous rendra pas la vie.
Ce n'est pas un acte.
Tu dois sortir d'ici,
tu dois témoigner de notre souffrance,
et de l'injustice
qui nous a été faite »⁵⁶³

Moment intense où la vie du langage - le propre de l'humain - triomphe et trouve l'ancre de la mort, pour intimer à Filip Müller de retourner chez les vivants : « Un moment de grâce au cœur même des ténèbres » dit Éric Marty. Quelque chose est arrivé en effet, une injonction a été proférée, une femme a parlé. La femme qui a dit « ça n'a aucun sens » ordonne à l'homme de « sortir d'ici » et lui en fournit le sens : parler a du sens (contrairement à ce que Filip Müller disait auparavant « leur parler n'aurait eu aucun sens »), et continuer à vivre a du sens : « Tu

⁵⁶² La *Hatikva* est un chant juif, il a été celui des résistants du ghetto de Varsovie, on l'entend dans le film chanté par des juifs de Corfou. Il est maintenant l'hymne national israélien.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 88-89 (p. 234, 235 pour les paroles de Filip Müller, dans le Livre de poche)

dois sortir d'ici », « Tu dois témoigner ». Nous sommes là devant un témoin vivant qui raconte, qui s'adresse à nous, devant nous : nous entendons ses paroles, nous le regardons chercher ses mots, nous le voyons souffrir. Tout au long du film les récits et témoignages des survivants nous font véritablement éprouver la présence : nous voyons ces hommes et ces femmes parler de ce qu'ils ont vu et vécu, nous assistons à des échanges, à la médiation qui s'effectue devant nous par Claude Lanzmann, reprise par les interprètes (questions, relances, encouragements).

Les témoins sont toujours filmés de face alors que Lanzmann apparaît furtivement à l'écran de profil, le plus souvent tronqué ou carrément coupé, ou bien il est de dos, ou on n'entend que sa voix. Mais il est toujours présent. On trouve là un dispositif qui se rapproche de l'opposition entre « l'écrit et l'oral » que nous avons commentée. Ici la parole vive des survivants est prononcée de face, et en plan rapproché : ce sont eux qui détiennent le savoir, ce sont eux qui transmettent ; tandis que Lanzmann installe les conditions de la transmission. Il est celui qui écoute et regarde, et *donne* à entendre et à voir (même dans les entretiens avec Jan Karski et Raul Hilberg). Nous sommes alors rivés au visage des témoins ; comme si nous étions réellement de face ; comme si nous étions présents. Effectivement transportés « dans », tout en baignant dans un état de stupeur quasi cataleptique : « hors » du temps, « hors » du lieu.

« Nous découvrons ici la fonction d'empreinte de l'événement que recèlent la voix ou le visage du témoin, empreinte en quoi l'événement s'assure de sa persistance, empreinte, référent vivant de l'événement. [...] Le témoin est celui qui porte dans son corps même l'empreinte toujours vive de l'événement. Et c'est parce que l'empreinte est l'événement toujours vif que c'est dans la douleur même, que cette empreinte s'expose comme une cicatrice qui saigne ». ⁵⁶⁴

Dans *Shoah* c'est la présence même des survivants devant nous, et leurs mots, qui en font tout le prix et marquent son exceptionnalité - c'est le fait que les témoins eux-mêmes ont été sauvés de l'oubli. Leur souci de dire, de dire ce qui fut innommable malgré le langage qui résiste, et le faire avec persévérance : l'économie des mots prononcés, des mots nus et indélébiles ; les silences et les ruptures, le rythme haché, le vacillement des voix. L'épreuve des corps qui obéissent devant nous à l'ordre supérieur qui leur a été adressé : « Tu dois sortir d'ici », « Tu dois témoigner ». Ici, la reprise de l'injonction biblique - du Dieu de Moïse : « tu dois sortir d'ici » -, est de l'ordre du devoir à l'égard d'autrui, à l'égard de l'humanité tout entière : devoir de vivre, vivre encore pour faire justice à la mémoire des morts, vivre encore pour instruire les vivants et les générations futures.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.85

Faire voir et entendre est la fonction essentielle du film *Shoah*, mais cela ne peut être comparé à une lecture publique ; ici les images parlent. C'est la présence même des témoins vivants, devant nous, qui fait surgir l'événement nu, l'effectivité de la disparition, du « plus de traces ». À leurs côtés, Lanzmann est la présence questionnante et attentive qui relance, fait répéter, écoute leurs paroles. Il impose aussi une forme au regard, non seulement dans les scènes de témoignage mais aussi dans les nombreuses scènes où la caméra montre des objets (les valises) et des lieux : elle nous dit clairement « voyez ! ». Des séquences silencieuses où la caméra avance quasiment au ras du sol, le balaye et le fouille (révélant des espaces protubérants ou des creux) ; des parcours enfouis sous la végétation qui étaient des « rampes d'accès » directes pour les chambres à gaz ; des reprises d'images de voies ferrées, de trains arrêtés et de trains qui s'avancent ; d'insupportables paysages verdoyants et des paysages sous la neige ; des images de maisons (avec des gens devant la porte qui commentent, ou regardent par les fenêtres) ... Lanzmann a inventé une forme qui fait apparaître des traces, les découvre comme apparition de quelque chose : il le fait dire et il le fait voir. Et il le fait dire et voir dans l'immobilité qui nous saisit, dans notre aujourd'hui.

Lisant des passages du livre *Shoah* en silence, après avoir regardé le film, on continue à ressentir intensément la présence des témoins, en relisant, en méditant leurs paroles. Alors la puissance des mots et des images nous envahit et nous ébranle : leur Dit se fait alors « visage » et nous indique « ce qui ne s'abandonne pas, ne se livre pas, mais qui nous vise ». L'oral et l'écrit co-existent dans cette œuvre, les deux formats de *Shoah*, le film mouvant et parlant regardé de face, et le livre muet lu silencieusement et de profil, se complètent et ouvrent séparément au rapport d'altérité.

III - 2 - 3 - Les lectures publiques : expérience de relecture, expérience du temps.

Rappelons que parallèlement aux lectures publiques il existe des collectifs de lecteurs qui se rencontrent régulièrement, certains pratiquant la lecture à haute voix. Ce sont à des degrés divers des lieux de rencontre et d'échanges. On a vu aussi que le cinéma peut être ce lieu où l'oralité et la lecture silencieuse ouvrent au rapport à autrui. Donc des lieux qui rassemblent, mais diversement, des publics en quête d'un simple divertissement, d'un enrichissement personnel, d'une vérité, ou d'une rencontre prometteuse entre un texte et un Lecteur. Des moments au cours desquels naissent des inquiétudes, où se forment des questionnements qui persistent dans le temps. Ils nous mènent à des relectures, à d'autres lectures ou à l'écriture :

autrement dit, il arrive que notre réception se poursuive sous d'autres formes et qu'elle nous engage dans une dia-chronie sans fin.

Relectures : allers et retours entre lecture publique et lecture silencieuse.

Pour des amateurs de lecture à haute voix, publique, le lien avec la lecture individuelle est rarement coupé, au contraire. S'ils sont lecteurs (et même de « grands lecteurs » selon une catégorie des sociologues), le retour au livre est le geste naturel, quasi instinctif. Alors nous parcourons le texte avec le souvenir de quelque chose d'unique, de bouleversant parfois, qui nous pousse à relire (et à lire à voix basse), à chercher, à écrire. Assister à une lecture d'un texte que nous avons déjà lu, même si ce n'est pas récent, est déjà une pratique de relecture, une lecture autre qui jouera peut-être comme incitation à un retour à la lecture silencieuse. Même les lectures publiques de florilèges, malgré la succession de morceaux de littérature, peuvent inviter à la relecture : on aura été touché par la lecture bien faite de l'un d'entre eux (bien entendue et vue) : un livre qu'on avait lu il y a longtemps et qu'on rouvre ; ou bien un texte inconnu qui nous aura intrigué ; ce sont là des réflexes de lecteurs. En quittant la scène d'une lecture publique nous sommes déjà dans l'après coup, le laps de temps qui s'écoule dans le silence, celui où affluent des impressions de toute sorte. Notre réception commence à s'ébaucher, dès ce temps où nous sommes seul, sans pour autant être coupé de toute extériorité, d'autant plus si la lecture d'un autre, son altérité, oblige à un décentrement, voire à une sortie radicale. C'est le commencement d'allers et retours entre regarder-écouter lire et lecture silencieuse, l'espace intermédiaire dans lequel se nouent, se dénouent et se reforment nos réceptions : quand la lecture singulière d'un Lecteur interroge ma lecture silencieuse et m'y reconduit, et souvent l'enrichit ; quand l'évocation de sa lecture continue à me hanter ; formant ainsi autant de variations de la pratiques de relecture, de prolongements et de redoublements du temps dans le commerce avec les textes. De même écouter l'autre dire sa lecture dans le présent du face-à-face (dans un groupe de lecture), c'est parfois se trouver devant de l'inconnu, du non assimilable à soi : quelque chose qui sépare, mais aussi peut-être questionne, et donc éveille. Autant d'expériences où se creusent des écarts et où s'effectuent également des échanges.

Il nous faut le rappeler, les lectures publiques placent les lecteurs silencieux devant une situation totalement et doublement nouvelle par rapport à leur pratique habituelle : du fait même de la présence d'un Lecteur (un corps, une voix) et de son interprétation (laquelle déstabilise, ou bien transforme ou interroge le texte qui était déjà en nous). D'autant que l'offre de lectures à voix haute étant relativement restreinte, cela donne à la « sortie » un tour exceptionnel :

écouter et regarder lire dans un lieu public est plus rare que lire soi-même un livre, ou aller au cinéma ou au théâtre. La nouveauté de la rencontre pour tel auditeur-spectateur, son attente, les impressions que la lecture du Lecteur dépose en lui, peuvent jouer véritablement comme déclencheur, être une incitation à lire soi-même. Autrement dit, provoquer un mouvement intérieur approchant ce que décrit Proust dans ses *Journées de lecture*. Pour réveiller la vie de l'esprit écrit-il il faut une impulsion qui vienne de l'extérieur, vienne d'autrui, pour susciter le désir : « Ce qu'il faut donc, c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude ». ⁵⁶⁵ Ainsi l'acte d'écouter-regarder lire, après avoir affecté notre sensibilité pendant et après la lecture, peut nous ouvrir toutes grandes les fenêtres du livre, et faire se lever en nous, telles des feuilles volantes, des questions qui excitent notre esprit, éveillent le désir d'explorer et d'approfondir de nouvelles voies.

Une lecture publique peut donc inciter à la lecture individuelle et silencieuse, ou bien constituer une forme de relecture. Lire ou relire le texte lu après s'être rendu à une lecture publique ne produit pas les mêmes effets que lire ou relire avant (on a dit, notamment en référence à Proust, que dans ce deuxième cas de figure nos lectures individuelles forment plus ou moins obstacle à l'accueil du texte dit par un autre). Bien sûr, les pratiques sur ce point évoluent au fur et à mesure qu'on fréquente davantage les lectures publiques, on devient plus détendu, on s'y prépare moins (c'est mon cas) ; et de ce fait on aborde la rencontre avec plus de légèreté : je ne connaissais pas *l'Abrégé de l'histoire de Port-Royal* de Racine quand j'ai assisté à la déclamation baroque d'Eugène Green ; je n'avais pas encore lu *Mourir de penser* avant de me rendre à la lecture de Pascal Quignard. Se laisser porter par la lecture d'un autre, quand on n'a pas lu le livre ou qu'on l'a plus ou moins oublié, pour ensuite lire soi-même avec le souvenir de la rencontre, est peut-être la meilleure posture à adopter.

Relire en faisant des allers et retours avec nos réceptions de lectures à haute voix - en retrouvant des passages, en nous y arrêtant - est une pratique qui se construit peu à peu, à laquelle on associe très vite l'écriture. Une pratique qui trouve peu à peu ses contours, son rythme, sa manière, ou les invente au fur et à mesure (une sorte de *work in progress* à soi). Sa caractéristique est d'être discontinue, fragmentée, faite de relectures-lectures écrites - que l'on reprend, puis qu'on oublie et qu'on retrouve plus tard, par hasard -, ou bien encore, de la matière de certains rêves. Ainsi d'une expérience avec un livre de Jean-Bertrand Pontalis. C'était en

⁵⁶⁵ *Ibid.*, Marcel Proust, « Journées de lecture », in *Contre Sainte-Beuve*, 1971, p. 180

septembre 2011, j'étais à moitié allongée sur un lit, dans mon bureau, pour lire *En marge des jours* - un livre fait de fragments, de notes sur le vif, écrites au jour le jour. Je me suis endormie au bout d'une demi-heure à peu près (je ne crois pas avoir dormi longtemps) et me suis réveillée avec l'impression de n'avoir pas quitté ma lecture, en ayant en tête une phrase qui m'a paru lumineuse mais s'est effilochée avant que je la saisisse vraiment. J'ai écrit alors « ce qu'elle disait ressemblait à ça : *ces notes, ces fragments décousus résistent davantage qu'un discours parfaitement articulé* (mais mon impression est que c'était beaucoup mieux), ce n'était pas une phrase de Pontalis ». Mais tout de même se rapportant peu ou prou à ce que j'avais lu. J'ai écrit dans la foulée trois pages sur cette rencontre d'un livre entre lecture, rêve et veille. Puis j'ai transcrit ces notes de Pontalis :

« Ça m'avance à quoi ? Je n'en sais rien. Peut-être quand même à m'assurer qu'il y a une certaine continuité dans ma vie, une fragile permanence du « je » à travers les années. Ne serait-ce que quelques bribes du temps perdu me sont, pour un instant, restituées.

Parti pris contredisant ce que je viens d'écrire : ne pas dater ces fragments. Ils sont pour moi en marge du temps qui passe, de la chaîne du temps. Même quand ils évoquent une circonstance, une rencontre, une lecture d'autrefois, ces circonstances, rencontres, lectures sont mon présent.

Je sors ces fragments des marges de ma mémoire, elle même fragmentée, lacunaire, pour les porter non au centre - personne n'a en lui de centre ou du moins ce centre introuvable n'occupe jamais le même lieu -, mais pour qu'ils viennent au jour vif d'aujourd'hui ». ⁵⁶⁶

Ainsi nous mènent nos lectures silencieuses et nos lectures écoutées, à nous remémorer, à noter des citations et nous en nourrir, à les relier à d'autres lectures. À écrire nos lectures. Ainsi nous mènent ces rencontres imprévues avec un livre et les entrelacs qu'elles forment avec d'autres, dans leur immédiateté, par exemple entre veille et sommeil. Ce sont là des moments heureux qui s'offrent à nous, dans une sorte de suspension. Comme si nous étions devenus à la fois plus légers et plus assurés, comme si un air frais s'était soudainement engouffré dans notre esprit. Un usage de la littérature plus libre, et pluriel, qui comprend aussi bien la relecture intégrale et quasiment ininterrompue d'un roman (être pris dans les rêts de la *fabula*, *Lucien Leuwen* par exemple) que des lectures et relectures discontinues (relire dans le désordre des fragments de *Mourir de penser*, ou des morceaux de *Cap au pire*). Un usage qui multiplie les formes de notre rapport au temps.

Dans un article intitulé précisément « le temps de la relecture », Dominique Rabaté pose d'abord le critique comme lecteur. Et plaide pour que, dans l'enseignement notamment, ne persiste pas seulement la lecture « lente et redoublée » (en vue de « l'explication de texte » déjà

⁵⁶⁶ Jean-Bertrand Pontalis, *En marge des jours*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 26-27

évoquée), mais que soit pratiquée également « une lecture rapide, lecture unique, lecture oublieuse ». Autrement dit éveiller chez les élèves et les étudiants la curiosité et le plaisir de lire, et cela dans la découverte des classiques comme des romans contemporains. Tandis que la fonction du critique, celle du critique universitaire, « est de rappeler secrètement que toute lecture appelle une possible relecture ».⁵⁶⁷

« C'est dire qu'il milite sans ostentation pour un autre régime du temps, un temps de déhiscence pourrait-on dire, un temps des interstices et des retours, où la lecture suspend et dérange le cours linéaire des choses. Un temps qui peut être volontairement anachronique ou intempestif, mais qui n'a rien d'étranger au temps qui nous est commun. C'est à mes yeux moins un temps de retrait qu'une manière de miner le présent par une force discrète d'anticipation, de le dédoubler dans l'espace à la fois solitaire d'une lecture, et collectif, où les lecteurs forment une communauté invisible mais présente ».⁵⁶⁸

Toute lecture, silencieuse ou à haute voix (pour soi-même ou écoutée) s'inscrit dans une durée du temps différemment éprouvée selon les lieux et les contextes, selon notre rapport au texte et à sa forme, ou notre rapport à la présence d'un Lecteur. La matière même du texte contient du temps en réserve, lire c'est toujours ouvrir le temps, déplier du temps selon différents modes où la pratique singulière d'un lecteur en chair et en os se confronte à la structure particulière de l'œuvre. Notamment quand l'allure de ce lecteur, son tempo personnel, se heurte à la manière troublante qu'a « le monde du texte » d'explorer et d'expérimenter « des modalités inédites de concordance discordante, qui n'affectent plus seulement la *composition* narrative, mais l'expérience vive des personnages du récit ». Quand il se trouve, écrit Paul Ricœur, face à des œuvres qui s'affranchissent « des aspects les plus linéaires du temps » et lui proposent une variété de situations et d'expériences temporelles fictives.⁵⁶⁹

Conceptions du temps, perceptions du temps

La question du temps se pose aux hommes depuis la nuit des temps et revient régulièrement tant sa « présence » est à la fois donnée et insaisissable, tant l'expérience que nous en avons est fluctuante et frustrante. Cette préoccupation du temps, ces interrogations sur le temps, ont été et sont encore principalement le domaine des philosophes, des chercheurs en sciences humaines. Pour Kant le temps est l'une des formes de la sensibilité : une « intuition pure », une « forme *a priori* ». Mais le spectre des auteurs intéressés par cette question s'est

⁵⁶⁷ Dominique Rabaté, « Le temps de la relecture », in *Critiques de la critique, Les Temps Modernes*, Paris, janvier-mars 2013, p.188-189

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p.190

⁵⁶⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, « La configuration dans le récit de fiction », in volume II, Paris, Éditions du Seuil, « Points / Essais », p. 191

agrandi avec la modernité, et dans notre monde contemporain le nombre d'ouvrages publiés et de débats sur ce sujet émanent de sources disciplinaires diverses, on l'a constaté récemment au sujet de « l'accélération du temps » (forums, émissions radiophoniques, « rencontres philosophiques »).⁵⁷⁰ Sans parler du domaine de la littérature : il y a des romans *sur* le temps, et de nombreux romans ou essais critiques dont les titres et sous-titres contiennent le mot « temps ». En outre la littérature produit du temps, non seulement le temps de l'écriture, mais aussi à chaque fois qu'un lecteur silencieux et un Lecteur sonore commencent à lire (le temps de la lecture publique et le temps des auditeurs-spectateurs).

Rappelons brièvement combien, du fait de la sécularisation, les représentations du temps se sont progressivement puis radicalement modifiées. Il y a eu en Occident au moins trois grandes conceptions du temps : celle des Grecs, celle du christianisme, puis la conception moderne et laïque. Le temps chez Aristote (la *Physique*) est un *continuum* ponctuel - une succession continue et infinie d'instantanés -, représenté de façon à la fois linéaire et circulaire, donc répétitive : il n'y a pas de point de départ, ni de centre, ni de fin. Le christianisme lui a substitué une représentation toujours linéaire mais non répétitive : car il y a un commencement (la *Genèse*) et une fin (l'*Apocalypse*) ; c'est un univers à la fois unique et fini qui se projette en ligne droite dans la perspective du salut. Pour autant, cette conception n'échappe pas au *continuum* d'instantanés, d'où les méditations d'Augustin débouchant sur une aporétique de l'expérience du temps.⁵⁷¹ Enfin notre conception moderne du temps est toujours linéaire, mais elle est laïcisée, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de fin, mais de nombreux recommencements. Le concept de « procès », la promesse d'un progrès continu et infini, se substitue désormais au salut chrétien.

Cette promesse d'« un progrès illimité (correspondant au caractère indéfiniment perfectible de l'humanité) » était précisément ce que Walter Benjamin contestait, une pensée du temps qu'il fallait au contraire stopper, pour lui substituer « le temps saturé d'« à-présent » : c'est-à-dire « le concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps ».⁵⁷² Giorgio Agamben lui fait écho en quelque sorte : à la conception occidentale d'un temps sans fin, il oppose lui aussi, dans notre aujourd'hui, une autre forme d'expérience

⁵⁷⁰ Jean Birnbaum (direction), *Où est passé le temps ?* « Actes du Forum Philo *Le Monde* / Le Mans, rencontres philosophiques organisées en novembre 2011 », Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2012.

⁵⁷¹ *Ibid.*, *Les Confessions*, Livre XI.

⁵⁷² Walter Benjamin, « sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio / Essais », p. 438 et 440

(compatible avec le matérialisme historique). C'est une « expérience immédiate et accessible à tous qui permettrait de fonder une nouvelle conception du temps ». Il désigne là « le plaisir », lequel échappe à l'emprise de l'espace-temps, étant « à tout instant quelque chose d'entier et d'achevé » : une expérience du temps qui échappe à la durée mesurable (il se réfère à *l'Éthique à Nicomaque* d'Aristote et aux troubadours provençaux). Autrement dit « une conception selon laquelle le lieu spécifique du plaisir - comme dimension originelle de l'homme - n'est ni le temps ponctuel continu ni l'éternité, mais bien l'histoire ». ⁵⁷³

« Car l'histoire n'est pas, comme le voudrait l'idéologie dominante, l'asservissement de l'homme au temps linéaire continu, mais sa libération : le temps de l'histoire, c'est le *kairos* qui permet à l'initiative humaine de saisir l'occasion favorable et de choisir instantanément sa liberté. De même qu'au temps vide, continu et infini de l'historicisme vulgaire il faut opposer le temps plein, discontinu, fini et achevé du plaisir, de même doit-on opposer au temps chronologique de la pseudo-histoire, le temps kairologique de l'histoire authentique ». ⁵⁷⁴

Le *kairos*, « la brusque et soudaine coïncidence », est l'expérience qui nous soustrait à la ligne droite de la chronologie, le temps rendu présent qui concentre en lui-même tous les états du temps. Ainsi, nous voilà revenu au temps de la lecture (active ou passive), et au temps de la relecture, de la discontinuité de la relecture : n'est-il pas très souvent éprouvé comme celui du plaisir ? L'une des vertus des lectures publiques serait d'instaurer d'autres régimes du temps, le plaisir allant bien au-delà de la durée de la lecture, car diffracté en rêveries, en lectures solitaires ou relectures. C'est-à-dire la création d'un espace temps dilaté où la voix et le silence de la présence alternent et se répondent, et parfois s'écartent pour mieux questionner ; un espace de la lenteur ouvert au dedans et au dehors, où se forment et s'éprouvent, dans le présent, les variations de notre expérience temporelle.

Relire par exemple *La recherche du temps perdu* (quinze ans environ après la dernière fois) est non seulement une redécouverte éblouie mais une découverte tout court. J'ai été frappée au cours de cette relecture par l'ampleur et la richesse des multiples variations et distorsions temporelles, par la matière même du temps qui tisse la toile du récit. Ce qui peut apparaître comme une immense remémoration du temps vécu (avec la première et la dernière phrases du roman) fait se rencontrer et souvent co-exister, très tôt, tous les états du temps, passé, présent et futur. Pas seulement occasionnés par les « fameux moments » ou « événements » - le choc d'une sensation qui fait surgir un autre temps, introduisant une simultanéité de moments

⁵⁷³ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Hersant Y., Paris, éditions Payot & Rivages, 2002, p 184-185

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 185-186

proprement anachroniques (événements à partir desquels Proust construit sa « machine littéraire ») -, mais par d'autres modalités ou d'autres modes d'intrications. On se souvenait bien sûr que le narrateur s'absente régulièrement tout en étant présent lorsqu'il se trouve en société, au profit d'une présence à soi : le geste réflexif qui le transporte souvent très loin dans le temps. Et du coup il fait entrer ses lecteurs dans le remous de ses pensées, dans l'espace élastique de son temps. Mais relire *La recherche* promet toujours de nouveaux étonnements, de nouvelles trouvailles. Notre lecture est forcément discontinue car nous sommes régulièrement arrêtés et souvent émerveillés par des détails (le « comment c'est fait ») : toutes choses, non pas oubliées car on s'en souviendrait alors, mais qu'on n'avait pas vues auparavant. Produisant ainsi une métamorphose du temps chez le lecteur. Il y a autant d'anticipations que de retours sur le passé dans ce livre. Le temps dans *La recherche* est aussi celui de l'à-venir ; et c'est également vrai pour les lecteurs qui y reviennent.

Dès le début de la deuxième partie des *Jeunes filles*, « Nom de pays : le pays », je note un prolepse qui sera suivi de beaucoup d'autres : il introduit progressivement dans le récit - de façon indirecte, par des paroles attrapées au vol ou des propos elliptiques au sujet de sa famille -, un personnage à venir. Il s'agit d'Albertine. D'abord le narrateur entend nommer « la famille du directeur des postes » ; plus loin il est question de « l'amie de la petite Simonet » ; puis d'un Monsieur Bontemps, « directeur du cabinet » d'un ministre, et de « la fameuse Albertine » ; d'une « Simonet avec un seul n » mais « pas un sou de dot » ; d'« Albertine nièce de Mme Bontemps » ; enfin, à Balbec elle devient pour le narrateur « la brune aux grosses joues » etc. Ces insertions sont disséminées dans l'espace de longue durée du récit : processus lent de retardement dont l'intérêt est d'ouvrir à une anticipation - le plus souvent des réflexions du narrateur sur ses souffrances futures liées à son amour pour Albertine. Ce n'est donc pas seulement un procédé d'écriture (rien de comparable à la réapparition des personnages, décidée par Balzac dans sa *Comédie humaine*) ; ici c'est la matière même du temps, dans ses multiples configurations et métamorphoses, et ses apories, qui imprègne véritablement le livre de Proust. C'est là son expérience singulière et personnelle, lovée et nourrie au cœur même de sa vie (déjà là dans ses cahiers retrouvés, dans *Jean Santeuil*), qui effectue le passage du réel à l'imaginaire, transforme le temps en un espace imaginaire. Maurice Blanchot la rapproche du récit :

« C'est que Proust, par une confusion fascinante, tire des singularités du temps propre au récit, singularités qui pénètrent sa vie, les ressources qui lui permettent aussi de sauver le temps réel. Il y a, dans son œuvre, une intrication, peut-être trompeuse, mais merveilleuse, de toutes les formes du temps. [...] De même, Proust, parlant du temps et vivant ce dont il parle, et ne pouvant parler que par ce temps autre qui est parole en lui, mêle, mélange parfois intentionnel, parfois de rêve, toutes les possibilités, toutes les contradictions, toutes les manières dont le temps devient temps. Ainsi finit-il par vivre sur le

mode du temps du récit et trouve-t-il alors dans sa vie les simultanités magiques qui lui permettent de la raconter ou du moins de reconnaître en elle le mouvement de transformation par lequel elle s'oriente vers l'œuvre et vers le temps de l'œuvre où elle s'accomplira ». ⁵⁷⁵

C'est pourquoi l'œuvre même de Proust - avec son personnage-narrateur, désirant et questionnant, sa façon d'être dans le temps - peut être regardée comme une figuration de la lecture, ou plutôt de l'acte de relecture (ou une immense métaphore ou métonymie). Puisque lui-même sans cesse observateur - de soi-même et des autres -, ne cesse de « lever les yeux », de s'étonner et de sentir, de méditer et de s'interroger ; de rentrer en lui-même et de faire des traversées du temps. Il se laisse regarder par les choses, absorbe le monde sensible et s'interroge sur ses sensations et ses émotions ; à l'aide de son télescope il questionne sans arrêt la vie, sa vie et celle des autres. Les relecteurs ne procèdent-ils pas également par de tels mouvements (mais pas forcément aux mêmes moments) - où alternent et se conjuguent examen du texte et émotions ; dérivations vers l'intra-texte et l'inter-texte, et rêveries ; lecture à voix basse et écriture ? Telle est l'expérience d'une navigation à l'intérieur de la *sphère*, figure de l'espace de l'œuvre de Proust proposée par Blanchot, l'essence de la *sphère*, son mystère. L'expérience de toute une vie.

L'in-fini du temps

Faire un détour par la notion d'expérience s'impose alors. Le temps de l'expérience, ou le temps d'une vie, était dans la tradition (les *Essais* de Montaigne par exemple) celui d'apprendre à mourir : « toute la sagesse et discours du monde se résout en fin à ce point, de nous apprendre à ne craindre point à mourir ». ⁵⁷⁶ Giorgio Agamben nous le rappelle pour mieux souligner les transformations qu'ont apportées la sécularisation et la modernité au cœur même de nos vies : l'ancienne expérience qui « avait pour fin de permettre à l'homme de mûrir, c'est-à-dire d'anticiper une mort conçue comme achèvement et totalisation de l'expérience » a disparu. ⁵⁷⁷ Précisément parce que le sujet s'est « dédoublé », comme l'illustre parfaitement un roman bien connu : « Don Quichotte, l'ancien sujet de la connaissance a été victime d'un sortilège : il peut faire l'expérience, sans l'avoir jamais. À ses côtés, Sancho Pança, l'ancien sujet de l'expérience, ne peut qu'avoir l'expérience sans jamais la faire ». ⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959, p 19-20

⁵⁷⁶ *Ibid.*, *Les essais*, Livre 1, 20

⁵⁷⁷ *Ibid.*, *Enfance et histoire*, p.43

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.44

Or, *faire et avoir* l'expérience est le propre de ce que transmet le récit, en particulier celui du *conteur*, dont Walter Benjamin nous dit (déjà en 1936) qu'il est devenu un phénomène de plus en plus éloigné « comme si nous avions été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences ». Les grands conteurs, et il y en a eu beaucoup (par exemple Nicolas Leskov), sont ceux dont le récit « s'éloigne le moins de la parole des innombrables conteurs anonymes » et de la parole des mourants. « La mort est la sanction de tout ce que relate le conteur. C'est de la mort qu'il tient son autorité ».⁵⁷⁹ Le récit du conteur est fait d'expériences recueillies, celles de la vie et de la sagesse des mourants qui lui sont contées, et dont il s'imprègne.

« Tous les grands conteurs ont cependant en commun l'aisance avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience, comme ceux d'une échelle. Une échelle qui s'enfonce dans les entrailles de la terre, et qui se perd dans les nuages : telle est bien l'image d'une expérience collective pour laquelle la mort elle-même - le choc le plus profond de toute expérience individuelle - ne représente en rien un scandale ni une limite. »⁵⁸⁰

Cette matière et cet art de raconter, dans le droit fil d'une tradition orale qui remonte aux premières épopées connues, sont toujours destinés à des assemblées : c'est la promesse d'une histoire écoutée en commun ; la transmission et le partage d'une expérience à la fois dépaysante et instruisante et recueillie avec ferveur, qu'on s'appropriera en y ajoutant peut-être un détail ou des développements, pour raconter l'histoire à son tour. Cela suppose « le don de prêter l'oreille » et le recours naturel à la mémoire, pour les écoutants comme pour le conteur (aujourd'hui les contes qui ont été recueillis et édités sont lus à haute voix lors de lectures publiques).⁵⁸¹

Le récit tel que décrit par Benjamin est donc éminemment social ; mais il a cédé la place au roman qui est l'espace prévu pour le lecteur solitaire. Il y voit « un fait spécifiquement moderne » lié aux mouvements historiques qui ont peu à peu « éliminé le récit du domaine de la parole vivante ». Pour cette raison sans doute, le thème de l'expérience - et de son appauvrissement en comparaison avec les formes de « l'ancienne manière » - reste central chez lui. D'autres écrits en font état, notamment quand Benjamin reconnaît dans *La recherche du temps perdu* la reconstitution même de « la figure du conteur ». Reconstitution qu'il relie au

⁵⁷⁹ *Ibid.*, Walter Benjamin, « Le conteur », in *Œuvres III*, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, p. 115 et 130

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 140

⁵⁸¹ Il existe des stages pour se former au conte ; mais on n'a pas, ici, exploré les formes particulières que prend le conte dans notre présent.

fait que Proust découvre la *mémoire involontaire*, c'est-à-dire le contraire du libre choix ou de la mémoire volontaire commandée par la conscience et l'intelligence : il constate en effet que le recours à la mémoire volontaire pour accéder à son passé qui lui demeure caché, est peine perdue.

« Selon Proust, c'est pur hasard si l'individu reçoit une image de lui-même, s'il peut se rendre maître de son expérience. [...] C'est à ce propos qu'il élaborera la notion de *mémoire involontaire*. Cette notion garde la marque des circonstances mêmes qui l'ont suscitée. Elle appartient à l'inventaire du "particulier", homme privé à maints égards coupé du monde. Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif. Les cultes avec leurs cérémonies et leurs fêtes - absents, apparemment, de l'univers proustien - opéraient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelée. Elles provoquaient la remémoration à certains moments déterminés et lui donnaient ainsi l'occasion de se reproduire tout au long d'une vie. La mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessent par là de s'exclure mutuellement ».⁵⁸²

Benjamin associe dans ce texte « expérience » propre et sources « culturelles » ; c'est donc un autre exemple de la persévérance d'une pensée qui s'affirme toujours davantage. Notamment dans le recours à la tradition, au « temps messianique », autrement-dit celui de « l'à-présent » qu'il oppose au « temps homogène et vide » de l'historicisme. Car la manière dont « le temps passé était perçu » chez les Juifs correspondait précisément à celle de « la commémoration » : tel « un rendez-vous tacite » dans l'à-présent avec la chaîne des générations passées, avec les morts, avec l'histoire de l'humanité. Mais se remémorer ne les privait pas pour autant de l'avenir : « Car en lui chaque seconde était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer ».⁵⁸³

Malgré la quasi disparition du récit au sens où l'entendent Agamben et Benjamin, le thème de la mort en lien avec le temps s'impose toujours : il occupe une place de choix dans la littérature écrite, notamment celle où la question du temps est centrale. Pensons aux trois grands romans inconciliables avec l'idée d'un temps homogène - *Mrs Dalloway*, *La montagne magique* et bien sûr, *La recherche du temps perdu* - que Paul Ricœur commente dans *Temps et récit II*. Emmanuel Levinas, lui aussi, s'est beaucoup interrogé sur le temps, avec une préoccupation liée précisément à la question de la mort : sur la mort dans la perspective du temps, cherchant « d'autres dimensions de sens, et pour le sens du temps et pour le sens de la mort ».⁵⁸⁴ Nous pouvons suivre le cheminement de sa pensée dans le temps de sa vie, et sur le temps, en

⁵⁸² *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, p. 334, 335-336

⁵⁸³ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 428, 440-443

⁵⁸⁴ Emmanuel Levinas, *La mort et le temps*, Paris, Le livre de poche, « biblio / essais », 1992, p. 16

particulier dans ses quatre conférences *Le Temps et l'Autre* ; et plus tard dans son cours *La mort et le temps*. Donc une pensée transmise d'abord oralement.

Il m'importe que ces textes aient été d'abord des communications orales. Ce fait prend tout son sens ici, non seulement parce mon sujet traite d'oralité, mais en raison de ce qui est au cœur de la philosophie de Levinas : l'éthique, la relation à autrui. C'est cela même qui m'a, subjectivement, attirée et retenue. Sa philosophie peut apparaître trop exigeante, ou intimidante, faisant violence à la quiétude du moi, pourtant elle ne s'oppose en rien à l'expérience du plaisir plein évoqué par Agamben. Il y a place pour le bonheur et la jouissance dans cette philosophie, et en même temps, place à des formes diverses de rencontre avec le visage d'autrui, dans notre aujourd'hui. Ma lecture de Levinas est certainement très personnelle. Sa pensée m'a retenue, et même séduite, par sa nouveauté, par le fait même qu'elle est une proposition à philosopher autrement - à prendre de la distance avec la théorie, en particulier l'ontologie, au profit de l'éthique. Pensée de la vie au milieu des autres. Pour autant on ne suivra pas Levinas jusque dans la radicalité exigeante de ses derniers écrits (notamment *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*) : quand le sujet de la relation à l'Infini ouverte dans le rapport à autrui doit assumer « une responsabilité pour autrui si radicale que le Moi se substitue à l'Autre ». Il y a là en effet, et contrairement à *Totalité et Infini*, un excès de l'éthique et une exigence inassumable. Mais lire Levinas, précise François-David Sebbah c'est aussi « apprendre qu'il n'y a pas de jusqu'au bout », bien au contraire « l'Infini révélé dans le visage d'Autrui nous sauve du définitif ».⁵⁸⁵

« Le temps pour Levinas est puissance d'indétermination, ouverture d'un avenir vraiment neuf, puisque la puissance d'interruption en laquelle il consiste est tout entière libération de l'être par rapport à lui-même, renaissance, surgissement de l'absolument nouveau. (...) Ainsi y a-t-il une éthique qui convient à la lecture, à la réception de Levinas, enjointe précisément par la temporalité propre de cette œuvre. Nous en appelons à une lecture "clignotante" - pour reprendre cette notion levinassienne - dont chaque phase se libère de celle qui la précède en l'interrompant et en la recommençant déjà. Rien n'est définitif, il n'y a pas de dernier mot de cette pensée ».⁵⁸⁶

Donc une pensée qui n'est pas refermée sur elle-même et demande au contraire à être sans cesse reprise. C'est d'ailleurs dans ce sens que Levinas conclut sa préface à l'édition allemande de *Totalité et infini*, car la « parole de préface », comme toute parole, est subordonnée à « l'essence même du langage qui consiste à défaire, à tout instant, sa phrase par l'avant-propos ou l'exégèse, à dédire le dit, à tenter de redire sans cérémonies ce qui a déjà été

⁵⁸⁵ *Ibid.*, François-David Sebbah, *Levinas*, p. 80 et 84

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 82-83

mal entendu dans l'inévitable cérémonial où se complaît le dit ». ⁵⁸⁷ Ceci nous ramène à l'opposition entre l'écrit (définitif et muet) et l'oral (vivant et mobile), entre le dit et le dire. Comme si dans son combat avec la langue, et dans son écriture même, le philosophe voulait retrouver quelque chose de l'oralité - d'une parole qui se cherche, s'invente, et se donne dans le face-à-face - ; la possibilité de se porter secours, de se dédire. D'où les incessants retours et recommencements : les énoncés fortement assertifs et quasi juxtaposés mais qui s'opposent, ou sont ensuite réfutés, qu'on trouve dans ses écrits (notamment *Totalité et infini*). « Lire Levinas, c'est le suivre dans cette déstabilisation constante des conventions argumentatives. L'énoncé n'est pas nié, il se dédit » commente Évelyne Grossman. Levinas inquiète et en même temps stimule la lecture du lecteur en installant du trouble au cœur même de son écriture : « s'inscrit ainsi la réévaluation de ce que peut être le dérangement dans la langue » : l'ambiguïté, « l'ouverture au *dire* », l'extravagance. ⁵⁸⁸

Une partie de cette œuvre convient à la problématique de notre travail, d'autant qu'elle crée une distance bienvenue avec un certain excès de théorie. Chez Levinas l'éthique supplante le théorique et se présente comme interruption du discours sur l'être (en particulier de l'ontologie heideggerienne où, rappelons-le, le *Dasein* ne se réalise pleinement que dans la mort, d'où « l'être-pour-la-mort »). Pour Levinas « l'humanité de l'homme n'est pas son avoir-à-être », elle réside au contraire dans ses relations avec les autres, et dans la pensée de la mort de l'autre homme. De la mort pensée à partir du temps (contrairement à Heidegger qui pense le temps à partir de la mort). C'est là sa singularité : le sens de la mort « ne se montre-t-il pas dans la diachronie du temps entendu comme relation à l'autre ? Peut-on entendre le temps comme relation avec l'Autre au lieu de voir en lui la relation avec la fin ? ». Le philosophe réfute donc la métaphore du temps comme flux, ou comme fractionnement d'instant continu, et lui oppose « le non-repos ou l'inquiétude du temps ». ⁵⁸⁹

Levinas propose de « penser le sens de la mort - non pas la rendre inoffensive, ni la justifier, ni promettre la vie éternelle, mais essayer de montrer le sens qu'elle confère à l'aventure humaine ». Il le fait différemment et d'une façon qui ne s'oppose pas non plus aux récits des grands conteurs évoqués par Benjamin : la mort, le néant de la mort, la mort de l'autre homme, nous y avons assisté, elle fait partie de notre commune condition. Mais c'est une

⁵⁸⁷ *Ibid.*, Préface de Levinas à *Totalité et infini*, 1987, p.16

⁵⁸⁸ Évelyne Grossman, « Faute de langue ... », in revue *Europe, Emmanuel Levinas*, n° 991-992, Paris, 2011, p.147-148

⁵⁸⁹ Emmanuel Levinas, *La mort et le temps*, Paris, Le livre de poche, « biblio-essais », 1992, p. 122-123

modalité du temps qui nous échappe car irréductible à l'expérience (c'est une énigme), et « en vérité le non-objet par excellence » écrit Jacques Rolland.⁵⁹⁰ Ce non-objet soulève cependant une question non posée : « la question que soulève le néant de la mort n'est pas une modification doxique quelconque ; elle est du ressort d'une couche du psychisme plus profonde que la conscience, du ressort d'un événement où se rompt l'événement - c'est là qu'il faut aller chercher le temps ». Et cela serait impossible sans que se noue la relation avec autrui. Car Autrui, et « le point d'interrogation de son visage », brise la synchronie du sujet, le libère du présent en produisant l'écart, la non-coïncidence qui le projette dans la dia-chronie.⁵⁹¹ La durée du temps ne relève donc pas de la connaissance ou de la rationalité, elle s'éprouve notamment dans des « phénomènes temporels » - l'inquiétude, la recherche, le désir et la question - ; autrement dit tout ce qui est généralement « mal coté parmi les valeurs positives », ajoute Levinas.

Ce sont ces phénomènes temporels qui nous retiennent ici, car ils désignent le lieu du « non-repos ». Le philosophe propose de penser leur inachèvement et leur vide « comme un mode de relation avec le non-contenable, avec l'infini que l'on ne peut dire terme ». Pour nous, ils se manifestent quand se brise la quiétude de nos lectures silencieuses ou notre abandon à la lecture à haute voix d'un Lecteur : quand nous nous immobilisons soudain et que se lèvent des questions (quand nous levons les yeux du livre et que des images affluent, ou que la voix du Lecteur s'éloigne). Ces moments inaugurent bien, parfois, le début d'une recherche qui se prolonge dans le temps, après une lecture publique, ou une récitation, ou pendant une relecture. Ce sont les questions que j'adresse aux philosophes ou à d'autres chercheurs en sciences humaines et sociales, pour tenter d'y trouver la signification de ce que je viens de vivre, d'éclaircir ce que me communiquent mes sens, ou de pouvoir dire la source d'un trouble ou d'une émotion (des interrogations sur les rapports de pouvoir, d'échange ou d'extériorité, et leurs effets sur des auditeurs-spectateurs pendant et après des lectures publiques). Ces moments ouvrent le temps : mais un temps fractionné, discontinu, fissuré, car la question, faite de relances incessantes et de redoublements, conduit à des impasses et à des recommencements.

C'est en particulier le cas lorsque nous tentons de dire nos émotions, d'en saisir le jaillissement en puisant dans la palette des mots que nous propose la langue : cela n'aboutit le plus souvent qu'à mieux souligner l'écart entre l'émotion ressentie et l'émotion telle qu'on la

⁵⁹⁰ Jacques Rolland, « Postface » à *La mort et le temps*, p.142

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 130 et 131

dit. On le sait, l'émotion est par essence singulière ; et aux tentatives de répertorier les émotions dans une taxinomie d'expressions « s'oppose un vécu intraitable de l'émotion qui cherche ses mots », précise Jean-Pierre Martin. « Le défi de la littérature tient en particulier à ce pouvoir ou plutôt à cet impouvoir qu'elle révèle face à une violence émotionnelle, un phénomène abrupt - grâce, effroi, sidération, illumination sous le feu d'une musique, d'une lecture, d'une voix ou d'un corps ». ⁵⁹² Cet « impouvoir » et cette obstination à vouloir rendre par le langage ce qui fut éprouvé - une suite de départs et de recommencements (les apories auxquelles conduit le charme, ou le « je-ne-sais-quoi ») -, c'est peut-être cela la temporalité. Car le désir, autre phénomène temporel, toujours nous porte - pulsion irrépressible et disproportionnée, besoin de clarté ou d'infini. Il est mu ou aiguillonné, dans l'après coup de nos rencontres avec des Lecteurs ou avec des textes, par ce qui séduit et scintille mais se dérobe, ce qui est distant ou différent, par ce qui dérange et inquiète, appelle ou résiste.

Pour Levinas « la recherche ne serait pas le non-rapport avec le différent, mais rapport avec le singulier, rapport de différence dans la non-indifférence » ouvrant à la diachronie. ⁵⁹³ C'est-à-dire l'éveil, l'ouverture du temps vers le devenir, vers le « pas encore ». Et « se poser à soi-même une question » ne serait possible que par la relation avec Autrui (comme dans « le fameux dialogue de l'âme avec elle-même »). Mais il ne faut pas l'entendre nécessairement comme un face-à-face, nous avons l'expérience de la temporalité et même d'épiphanies indépendamment de la rencontre avec le « visage » d'autrui. Cela nous arrive au cours de nos lectures silencieuses, c'est le pouvoir de la littérature de nous mettre en rapport avec l'altérité, de nous faire éprouver du différent, de faire jaillir des émotions : Levinas lui-même en témoigne, il l'a reconnu et dit à propos de ses lectures de Proust et de Vassili Grossman. En outre des rencontres avec d'autres objets (autres qu'une lecture publique ou une récitation, ou encore une conversation), deviennent également des phénomènes temporels, font se lever en nous une attente, et parsemer la durée du temps de moments intenses. Nous pensons au choc esthétique que l'art peut produire en nous, quand nous nous laissons regarder par un tableau ; ou quand nous nous arrêtons devant certains paysages urbains ou campagnards et qu'une perspective inattendue s'offre à notre regard. Ce sont là des moments pleins, inattendus, qui nous sont donnés : celui du *kairos*, « temps plein du plaisir » dont parle Agamben. Mais ils

⁵⁹² Jean-Pierre Martin, « Ces émotions à fleur de peau, sans nom pour les désigner », in *L'émotion, puissance de la littérature ? Modernités* 34, Textes réunis par Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, p. 75 et 77

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 126

n'ont peut-être pas la même puissance incitative et dérangeante que l'appel du « visage » d'autrui.

La diachronie pensée par Levinas, qui suppose d'être réceptif à l'autre, a également quelque chose à voir avec le sens de la vie et avec l'amour de la vie. La vie maintient en vie, la vie nous pousse vers l'à-venir, vers le « pas encore ». Qu'il s'agisse d'une espérance plus ou moins entretenue ou de la pulsion vitale qui subsiste jusqu'au bout, quasiment au seuil de la mort. Pensons à la fin de Macbeth face à Macduff, dont parle Levinas : Macbeth ne renonce pas à sa « dernière chance », il va jusqu'au bout alors qu'il connaît sa défaite et que la mort s'avance. « Il y a, avant la mort, toujours une dernière chance, que le héros saisit, et non pas la mort. [...] La mort n'est donc jamais assumée ; elle vient ».⁵⁹⁴ Rappelons à ce propos que chez Kant, et particulièrement dans *La critique de la raison pratique*, il y a un espoir, un espoir rationnel, un espoir a priori : il s'inscrit dans le respect de la loi morale - « indépendante de toute divinité et de tout au-delà ». L'espoir kantien, précise Levinas « ne se réfère pas à titre d'attente à quelque chose qui doit arriver. [Il est] autre chose qu'une prescience, autre chose que le désir de se survivre ». Ce n'est pas non plus une pensée d'ordre spéculatif. L'espoir fait partie de notre condition humaine - nous en avons l'expérience -, c'est un espoir qui est toujours « une motivation propre. Cet espoir se passe dans le temps et, dans le temps, va au-delà du temps ».⁵⁹⁵ Se projeter au-delà du présent, vers de l'à-venir, est cela même qui nous fait entrer dans la dia-chronie, entretient le désir, nous fait goûter aux plaisirs de la vie ; ou nous maintient en vie.

Il est remarquable que dans *Shoah*, Filip Müller - alors qu'il parle avec d'autres membres du « commando spécial », et qu'ils se sentent « abandonnés du monde, de l'humanité » -, nous fait entendre tout à coup des paroles d'espérance :

« Et c'est précisément dans ces circonstances
que nous comprenions au mieux
ce que représentait la possibilité de survivre.
Car nous mesurions
le prix infini de la vie humaine.
Et nous étions convaincus que l'espoir
demeure en l'homme aussi longtemps qu'il vit.
Il ne faut jamais, tant qu'on vit, abdiquer l'espoir. »⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2009, p. 61

⁵⁹⁵ *Ibid.*, *La mort et le temps*, (« Kant contre Heidegger » et « Lecture de Kant », pp. 63-73), p. 73 et 68

⁵⁹⁶ *Ibid.*, *Shoah*, livre de poche, p. 206

*

On voit donc - après les détours et les stations imprévus auxquels l'objet lecture publique, et principalement son corollaire écouter-regarder lire, nous a conduit - que d'autres manifestations de l'oralité, existant sous d'autres formats, se sont naturellement imposées à nous. Ce sont des formes voisines en ce qu'elles font toutes entendre la voix haute : la récitation, les groupes de lecture, le récit d'une lecture, le témoignage au cinéma. Elles supposent toujours, plus ou moins et parfois très loin en arrière plan, la pratique de la lecture silencieuse. La lecture individuelle se tient silencieusement aux côtés de la lecture à haute voix, aux côtés des auditeurs-spectateurs, aux côtés de la parole des récitants, ou des participants aux groupes de lecture, elle soutient celui qui raconte sa lecture, elle répète la parole vive des témoins. Elle se nourrit aussi de remémorations et de pratiques de relecture, contribuant ainsi à élargir et à retisser - en les dépliant et en les agrégeant, dans la diachronie des allers et retours - nos réceptions fragmentées de lectures publiques.

CONCLUSION

CONCLUSION

On l'aura compris, en miroir de ma thèse il y a une aventure personnelle : l'engagement dans une recherche au long cours - à la fois hasardeuse et ambitieuse sans doute, et surprenante peut-être -, à propos d'une matière plutôt délaissée. Il peut sembler étrange en effet de poser la réception des lectures à haute voix comme objet d'étude.

À l'origine de ce choix il y a eu le choc d'une découverte, et d'une acceptation : ma prise de conscience de la multiplication relativement récente des lectures publiques. La lectrice silencieuse en moi a été bouleversée. Je me suis réveillée avec une série d'interrogations persistantes en tête. C'est ainsi que j'ai été embarquée dans un parcours jalonné de questions, d'étonnements et de surprises, de maints déplacements et de repositionnements incluant fausses routes et impasses, à propos de l'acte d'écouter et regarder lire au milieu des autres.

Mes premiers pas ne se firent pas sans *a priori* ni résistance, puisqu'il a fallu marquer un écart avec mes pratiques lectorales. Mais peu à peu, au cours d'un long cheminement, je me suis réconciliée avec l'idée même de lecture à haute voix, publique. Les récits de réception qu'on trouve dans nombre d'œuvres littéraires m'ont tracé la voie ; j'y ai adjoint mes propres récits de lectures publiques actuelles. Les matériaux ainsi collectés ont été interrogés selon une pratique d'auto-examen, empruntée à la « pensée par cas ». J'y ai trouvé à la fois du plaisir, un stimulant, et des enseignements.

Il serait donc vain de rappeler pourquoi deux des constituants des lectures publiques, à savoir les Lecteurs sonores et les publics eux-mêmes, ne font pas ici l'objet d'une approche de type sociologique (tels des entretiens ou l'application d'un questionnaire). Je me suis néanmoins approchée de l'« observation participante » en recueillant les témoignages d'une auditrice, en situation de face-à-face. Et les propos de Lecteurs sonores, d'auditeurs-spectateurs, et de lecteurs, tous bien réels, ont été pris en compte : en m'appuyant sur des récits contenus dans les œuvres d'écrivains ou des publications de chercheurs. Ces apports étaient nécessaires, ils ont été précieux pour avoir une meilleure connaissance des pratiques de lecture à haute voix, et de leur corollaire « écouter et regarder lire », dans le passé, et dans la période qui est nôtre.

Dans le prologue j'ai d'abord voulu montrer la distance qui sépare les lectures publiques actuelles de ce qu'elles furent au cours de l'Histoire, ancienne et moderne, de la lecture. Alors que la lecture à voix haute a été longtemps la pratique commune, qu'elle est restée souveraine et a coexisté avec la lecture silencieuse - et ce jusqu'à une période peu éloignée (du

xviii^e jusqu'au début du xx^e siècle) -, son usage est devenu aujourd'hui bien plus rare, davantage événementiel et surtout, médiatisé. On peut, à l'issue de ce travail, poser quelques certitudes. En un temps où la lecture silencieuse est la règle, ce retour de la lecture à voix haute présente aujourd'hui une dichotomie très nette : d'un côté un petit nombre de Lecteurs sonores (ils savent et aiment lire à haute voix) ; de l'autre des écoutants en bien plus grand nombre. Car la masse des lecteurs ordinaires ne s'est pas récemment convertie à la lecture à haute voix (pour eux-mêmes ou en petits groupes). Bien au contraire, certains d'entre eux se transforment volontiers, et avec plaisir, en auditeurs-spectateurs (on pourrait voir dans cette mutation, heureusement réversible, le pastiche de pratiques anciennes, quand beaucoup d'auditeurs étaient analphabètes ou faiblement alphabétisés). Le soi-disant « retour » trace donc une ligne de partage entre les uns et les autres : il donne naissance à une nouvelle population artistique de Lecteurs sonores.

Ainsi, écouter- regarder lire aujourd'hui n'est pas un « retour », ni un appauvrissement des conquêtes de l'histoire de la lecture. Ni une simple décadence. Et encore moins un simple effet de mode venant grossir la société du spectacle. En fait, le recours actuel à la voix haute s'opère dans un contexte très différent. Dans notre monde la vitesse et le son règnent en maîtres. Le son surgit et nous poursuit en tous lieux. Et le *web* multiplie et invente sans cesse de nouveaux objets sonores de divertissement dont il faut jouir devant l'écran, chez soi ou dans l'espace public. Or, et c'est apparemment un paradoxe en même temps qu'une promesse, une partie de l'offre actuelle de lectures publiques (un objet sonore) semble se construire en réaction à cet envahissement du son. Les lectures se déroulent le plus souvent dans des lieux protégés des bruits extérieurs ; et la voix haute, tout comme la musique - lorsque celle-ci consonne remarquablement avec le texte lu, ou lui fait écho -, exigent le silence : conditions nécessaires pour que les auditeurs-spectateurs vivent une suspension, ou une distension du temps.

Les lectures publiques actuelles proposent donc aux publics intéressés, entre autres bienfaits, un espace de retrait et d'accalmie : la possibilité d'échapper momentanément à la cacophonie ambiante, en accueillant, ensemble et dans le silence, le don qui leur est fait : la magie des sons et des voix, la justesse d'une diction, la beauté d'un geste, écoutés et regardés en présence d'autres corps. Une nouvelle pratique élitiste peut-être, une rupture bienvenue des rythmes de vie certainement ; et en même temps le plaisir d'un divertissement ou d'une rencontre enrichissante avec un texte. Et, de toutes les approbations que mérite cette nouvelle forme de « lecture », le prérequis du silence n'est pas la moindre : dans une lecture publique le

silence est le socle de la voix. Il existe donc maintenant une nouvelle alliance, dans des lieux dédiés, entre le silence et la voix. C'est une des conclusions de ce travail.

En examinant le produit de cette recherche, pour ainsi dire à rebours, je suis frappée par la récurrence d'expressions et de termes censés nommer et qualifier ce qui a été éprouvé : le pur plaisir sans question, ou bien le surgissement d'une résonance intime, de quelque chose d'obscur à soi-même, d'ineffable. La réception individuelle d'une lecture publique est toujours un peu mystérieuse et reste longtemps opaque. En partie parce qu'elle résulte d'un faisceau, parfois disjoint, d'objets, de détails, de signes ou d'images plus ou moins perceptibles qui agissent sur nos sens et notre esprit, mais dont nous n'avons par vraiment conscience. L'impression d'étrangeté, ou de « je-ne-sais-quoi », s'impose ici comme point de départ : l'expérience le confirme, il faut accepter cette opacité, cet insaisissable, ce trouble, quand ils s'imposent à nous : afin de les affronter et de tenter d'en rendre compte.

Autrement dit, après chaque lecture publique, c'est notre tâche de narrer l'histoire singulière vécue au milieu des autres. Il y a des réactions d'auditeurs-spectateurs qui nous apparaissent, par leurs manifestations visibles et audibles, comme plus collectives ; tandis que d'autres semblent se tenir enserrées dans leur silence. Mais ce sont là des constats rapides, pris sur le vif d'une situation et de l'impression du moment ; ils ne disent rien d'une appropriation personnelle. Nous ne sommes pas non plus en mesure de décrire ce qui est à l'œuvre et agit dans une réception perçue comme « collective » : l'étude de cette dimension proprement dite, si elle est envisageable, supposerait d'autres approches que celle adoptée ici. Mon approche intègre cependant, avec curiosité et sollicitude tout à la fois, la perception d'une présence sensible tout près de soi : la proximité avérée et éprouvée d'autres corps.

Ce n'est donc pas par hasard si ce travail d'exploration universitaire s'est constitué en miroir d'un affrontement et d'une aventure personnelle, car il fallait disposer d'un corpus d'affects, d'émotions et de comportements, suffisamment vaste ; autrement dit, d'une expérience. La méthode adoptée s'est révélée féconde : la « pensée par cas » devait s'imposer, afin de donner une structure à ces moments de participation, d'observation et d'apprentissage ; et à tous ces vécus si différents. C'est par ce biais qu'on a pu interroger les possibilités d'extrapolations sociologiques ou anthropologiques, ou conceptuelles au sens philosophique du terme. Sans cette méthode - sans une pratique d'auto-observation, sans le recours au récit prolongé de rapprochements avec d'autres corpus disciplinaires -, je n'aurais pas été en mesure, sinon de décrire, du moins de donner une idée de la façon dont se forme la réception individualisée

d'une lecture publique. Car les cas ainsi constitués, puis questionnés et re-questionnés, révèlent les rapports qui se nouent et persistent pendant et après la lecture.

Le « rapport » et la « pensée par cas », une notion et une méthode, forment en effet les deux points d'ancrage qui supportent et structurent ce travail. Le mot rapport désigne avec quoi, dans quoi et pour quoi, ce qui surgit fait exister la réception d'une lecture publique : rapport entre des assemblées éphémères et un Lecteur lisant à haute voix ; rapport silencieux des uns avec les autres, avec d'autres corps ; rapport de chaque auditeur-spectateur avec le Lecteur, avec un texte, une voix, une diction ; rapport avec un lieu et son histoire, son décor, avec un contexte et des circonstances. Ce sont les cas, par le truchement des récits soumis à question, qui font apparaître le rapport, et le qualifient.

Il se forme donc des rapports - même *a minima* - entre les différents acteurs en présence au cours d'une lecture. L'accueil que chacun fait à la lecture n'est pas seulement imputable à la manière propre de tel Lecteur sonore. Chaque auditeur-spectateur concourt individuellement à l'effet produit. Il n'est pas un pur réceptacle. Même en s'abandonnant complètement à la lecture d'un autre il est en rapport avec la source qui lui parvient : c'est bien lui qui retient telles ou telles bribes de paroles, est sensible ou pas à tel geste, à un lieu, à la présence de ceux qui l'entourent. Et l'esprit critique peut se réveiller et s'exercer, pendant et dans l'après coup, quand on prend conscience plus ou moins confusément qu'un pouvoir s'exerce ; alors nous nous interrogeons sur l'interprétation donnée ; ou bien la résonance de quelques mots nous emporte vers un dehors, nous nous évadons et rêvons peut-être. Même les situations où s'exprime clairement le plaisir, voire le ravissement, peuvent receler des manifestations de pouvoir dont le public n'a pas idée, mais qu'il peut découvrir *a posteriori*. La force de séduction d'un Lecteur et son art semblent fixer le phénomène sur la scène ; mais ils masquent parfois - nous en avons fait l'expérience -, l'emprise réelle qui s'exerce sur l'écoute et la réception des publics (l'invisibilité des coupes ou des insertions effectuées dans le texte, la composition d'un livre, ou bien une interprétation personnelle très appuyée, et donc autoritaire).

Car la voix Lectrice a un corps qui possède son langage propre. Ce langage est le plus souvent muet, en ce qu'il n'ajoute rien à la littéralité du mot imprimé. Il s'exprime parallèlement au défilement des mots. En lisant, en donnant de la voix, le corps du Lecteur nous parle. Il nous adresse des signes visuels et même des bruits de corps - parfois étudiés, parfois à son insu ; parfois infimes, parfois surexposés -, sur lesquels nous nous arrêtons. Notre regard s'empare alors de sa personne et de toute la scène avec une acuité augmentée, tel un aimant psychique

qui absorbe tous les signes visuels et les images. Le regard joue donc un rôle important dans la formation de la réception : tandis que le Lecteur parcourt la typographie nous parcourons le corps du Lecteur. L'œil autant que l'oreille. Certes, le son, comme le regard, peuvent l'un comme l'autre, ou de concert, être à l'origine d'une forte émotion, ou d'un décrochement dans l'acte d'écouter-regarder-lire. Mais l'expérience nous fait dire que le rôle imputable au regard, son importance dans la formation « littéraire » de la réception de l'auditeur-spectateur, est encore souvent ignoré ou minimisé (à l'exception de Jean-Jacques Viton et des acteurs, les poètes et beaucoup de Lecteurs sonores semblent l'ignorer). Le découvrir a été un moment décisif de cette recherche ; un moment où notre démarche s'est trouvée confortée et affermie : au cours d'une période où, justement, la dimension visuelle de certaines lectures publiques s'est imposée avec insistance, aiguissant l'esprit critique. Cette importance du visible a largement contribué à intensifier notre perception de la scène de lecture dans toutes ses composantes sensibles, et à nourrir notre réflexion.

Le fait même d'écrire révèle des rapports. En déroulant mentalement le film d'une lecture, le récit se nourrit peu à peu de ce qui a été vécu, vu et entendu. La narration de cette petite histoire-là est véritablement le moment où la réception se construit, parce qu'alors des détails surgissent tout à coup ; et il y a des moments où, dans la solitude, une image se forme et nous poursuit longtemps avant de trouver sa place sur la page. C'est confirmer ainsi que la narration procède toujours, peu ou prou, d'un imaginaire, d'une vision qui nous appartient en propre. C'est le moment où des bribes de mots de la remémoration surnagent, souvent accompagnées d'images fixes ou bien mouvantes ; elles miroitent avec insistance ou bien clignent dans une sorte de halo : c'est leur résonance toute subjective - éprouvée dans le silence - qui oriente et guide notre appropriation de telle lecture sonore. Parfois quelque chose d'impalpable, comme un fluide, semble circuler encore de la scène jusqu'à notre fauteuil de rédacteur ; entre soi-même et un Lecteur. Quelque chose survient, une émotion, qui est fortement ressentie dans l'instant et persiste longtemps, dont on cherche l'origine et la signification, mais nous mène souvent à des apories.

La réception individuelle d'une lecture publique est donc une construction qui plonge ses racines dans l'écriture et ses prolongements interprétatifs. Ici c'est l'écriture même de ma thèse qui m'a permis de mieux saisir et comprendre ce que j'ai vu, entendu et éprouvé. J'ai essayé avec les cas d'en décrire le processus. Mais d'un cas à l'autre cette appropriation procède rarement des mêmes façons, parce que certaines des composantes ou variables de chaque lecture (la diction du Lecteur et le texte lu, ou le lieu, son volume, l'éclairage, la répartition des

publics dans la salle etc.), donnent à voir et à sentir, dans le même temps, certaines des particularités qui font ressortir des différences.

Les lectures à haute voix peuvent donc difficilement être regroupées dans un ensemble homogène. Ce qu'il y a de commun dans toutes ces expériences nous échappe, ou suscite un doute, réveille une particularité ; à chaque retrouvaille s'accroche un « peut-être ». Certes, on repère bien parfois des récurrences, plus ou moins liées aux textes lus et à des manières de lire à haute voix - quand se profilent sous nos yeux des gestes de ponctuation répétés, que des mimiques nous sont adressées, ou quand nous parviennent les mêmes effets de diction -, alors l'hétérogénéité apparente (ce ne sont pas les mêmes Lecteurs, ni les mêmes textes) se dissout dans une impression d'uniformité. Mais cette impression-là est personnelle, d'autres auditeurs-spectateurs auront vu et apprécié, et reconnu dans ces gestes et ces effets, les marques distinctives de tel ou tel Lecteur, à la source d'un plaisir partagé « peut-être » avec d'autres.

Je ne suis jamais vraiment coupée des autres au cours d'une lecture publique. En m'imprégnant de ce qui me parvient de la salle, mon accueil s'étend parfois à ceux qui m'entourent, à ce qui est partagé. Alors il y a passage du je au nous, d'un « je » qui se fond dans un « nous », éphémère certes, mais qui dit le rapport. Une façon de se tenir côte-à-côte avec bienveillance, d'être-en-commun, chacun contribuant séparément et discrètement à faire exister ce « nous ». Du moins est-ce ainsi qu'on le sent, qu'on le pense et qu'on se le dit sur le moment, puis en écrivant. J'ai tout particulièrement retenu les lectures qui m'ont fait écrire et réécrire : elles ont trouvé leur demeure dans mon for intérieur, et sont celles où la présence des autres s'est spontanément intégrée à ma réception. Le plus souvent grâce à la qualité d'un silence véritablement partagé.

Il en est d'autres cependant qui ont constitué une épreuve, quand s'est manifesté le refus de l'échange ou du partage, explicitement exprimé ou perceptible dans l'attitude d'auditeurs-spectateurs. Ces lectures m'ont longtemps tenu en éveil, cherchant à définir ce qui me parvenait de la scène ou de la salle, ou bien des deux. Pas seulement le ressenti d'un pouvoir plus ou moins diffus, mais l'absence de toute possibilité d'éprouver le rapport d'extériorité, le rapport à autrui. Avoir assisté à leur déroulement, à des manifestations de crispation ou à des interpellations, a été précieux. Car il serait illusoire, et pas du tout souhaitable, d'espérer que la réception de lectures publiques ou les réunions d'un groupe de lecture puissent parler, tout du long et en toutes circonstances, à l'unisson d'une seule et même voix ; il y aurait là quelque chose de forcément mimétique, et dirigé, et donc inquiétant.

Les lectures publiques nous engagent dans le rapport aux autres. Elles nous invitent dans un fauteuil ou dans un autre : assis pour écouter lire, assis pour écrire, et même assis les yeux clos pour se souvenir, nous regardons vers d'autres fauteuils et d'autres rangées d'auditeurs-spectateurs. C'est donc bien la notion d'expérience qui s'impose ici, l'expérience qui se transmet par le récit. Dans notre cas, et à notre échelle, il nous est possible de témoigner et de transmettre des savoirs propres qui se communiquent par le récit, y compris et surtout du récit qui procède d'un cheminement personnel.

Cette pratique inclut nos propres réceptions des récits d'autres auditeurs-spectateurs fictifs ou réels, recueillis dans la littérature : nous y ajoutons nos impressions et commentaires éprouvés et pensés individuellement dans notre aujourd'hui. Comme nos lectures silencieuses sur lesquelles nous nous arrêtons longuement, ces récits-là appellent l'écriture, appellent une autre narration. Penser par singularités, attribuer de la valeur à ce qui se présente à nous comme différent ou imprévu, à ce qui se donne de plus personnel en chacun de nous au cours d'une lecture, peut s'accompagner et même se nourrir d'un dialogue imaginaire et silencieux avec les autres. Le plus souvent notre rencontre avec tel Lecteur, sa présence même et le don qu'il nous fait de sa lecture, laissent déjà entrevoir le rapport qui nous fait éprouver la présence d'autrui. Mais c'est là, bien entendu, une expérience qui s'inscrit dans des circonstances toujours particulières : elle suppose la disponibilité, voire la vacance, la bien nommée attention diffuse ou « flottante » ; ou bien l'attente dans le recueillement.

C'est dire que les lectures publiques peuvent nous conduire très loin, et dans le rapport à soi et dans le rapport d'extériorité. Certaines de ces rencontres ont marqué l'inauguration d'une aventure secrète, de moments épiphaniques quasi indicibles mais toujours vivants, dont la résonance en soi est durable. D'autres m'ont incité à parcourir de nouveaux territoires : non seulement le va-et-vient avec la lecture silencieuse, et avec la pratique de relecture, mais aussi le rapport à d'autres formes de médiation, d'autres formes voisines d'oralité. C'est l'une des surprises et l'un des enseignements qui découlent de leur fréquentation.

Autrement dit quelque chose qui n'était par prévu au programme de ma thèse s'est invité et même imposé naturellement, en cours de route. L'ouverture à un champ plus large de pratiques orales, du passage de l'oral à l'écrit et vice et versa. Les lectures publiques elles-mêmes conduisent à d'autres modes d'exister de la littérature, à d'autres pratiques qui procèdent toutes d'un rapport entre l'écrit et l'oral. Le mouvement qui les prolonge et s'en distingue provient ici de notre intérêt pour d'autres modalités de transmission (autres que les lectures

publiques) : les formes orales qui caractérisent certaines pratiques de chercheurs (conférences, colloques par exemple), ou d'écrivains (les conférences de Joseph Czapski, celles de Claude Simon) - plus tard imprimées et objets de lecture silencieuse -, sont entrées en résonance avec notre objet.

Il nous est donc offert, à nous auditeurs-spectateurs et lecteurs, une ouverture : la reconnaissance d'une porosité entre ces pratiques et les lectures à haute voix données en public. Elle nous désigne les chemins qui mènent à d'autres expériences du « rapport ». Cet élargissement renforce encore l'expérience acquise en creusant un écart avec nos propres manières de sentir, en nous mettant en contact avec d'autres singularités, avec ce qui diffère, avec de l'étrangeté ; produisant peu à peu un espace individuel élargi de pensée qui inclut la dissemblance, et s'en nourrit. L'expérience de l'altérité, formée au cours de lectures publiques, s'est ainsi augmentée au contact d'autres formats qui rendent compte de rapports différents, plus étroits ou plus intenses, entre l'écrit et l'oral (dans lesquels se créent sans doute des rapports d'échange et d'extériorité mais aussi des rapports de pouvoir.)

Nous avons fourni l'exemple de groupes de lecture, de la narration d'une lecture et du cinéma. Ce dernier mode de transmission nous a permis non seulement de « nous-tenir-devant » des lectures à haute voix filmées (*Nous, princesses de Clèves* et *A serious man*), mais aussi de faire part de notre expérience du film et du livre *Shoah*. Le double format de cette œuvre, oral-corporel et écrit, sous lequel nous parviennent les témoignages - la parole vive des rescapés et l'écrit immobile et indélébile fixé sur les pages d'un livre -, nous fait véritablement éprouver le rapport à autrui. Mais bien plus intensément en regardant les images parlantes : tout le temps du film j'ai été rivée au « visage » des témoins, y lisant l'altérité incommensurable de leur humanité. Seul un cinéma d'« investigation », qui s'était donné pour mission de traquer la vérité, et empreint d'empathie, pouvait transmettre ces témoignages là.

Et là, assis vis-à-vis de l'écran, ou bien face à d'autres modes d'exister de l'acte écouter-regarder, et comme dans les pratiques de lecture ou de relecture silencieuse, nous sommes souvent impuissant à rendre ce qui a été *ressenti* : il nous reste les traces persistantes d'une émotion, ou bien le mirage d'une métaphore évanescence, indéchiffrable.

Pour toutes ces raisons, on apprend beaucoup en s'intéressant à la question de la réception des lectures publiques. Mais ce n'est pas l'apprentissage d'un corpus préexistant : on apprend par soi-même et sur soi-même. On apprend en cheminant, en passant d'une lecture à l'autre, sans en avoir au préalable défini et délimité le parcours. Notre trajet s'est peu à peu

dessiné, il a emprunté « les sentiers qui bifurquent » ou des lignes droites parfois sillonnées d'allers et retours : son tracé s'est donc conformé à une approche empirique, et de ce fait, il nous est apparu plus clairement *a posteriori*. On apprend en se trouvant physiquement au milieu du commun, au milieu d'une assemblée composée d'inconnus, dans l'attente du commencement, enveloppé de silence ou du bruissement des conversations, et en observant ce qui nous entoure : on attend le moment du surgissement du texte. Ces confrontations avec d'autres pratiques de la lecture, avec d'autres modes de commerce avec la littérature, l'expérience du rapport avec d'autres individualités - y compris à propos de lectures qui nous ont déplu - tout ce chemin aura été riche en découvertes.

Mais « la conclusion théorique » que je retire personnellement de ce travail, trouve sa source principale dans l'adoption de la « pensée par singularités » et son emprunt à la méthode clinique. Ce sont bien les récits de réception - en tant qu'expression de ce qui a été vécu, son interprétation et sa construction -, qui rendent possible une transmission : il faut raconter pour espérer être entendu, ne serait-ce que de soi-même. De là proviennent les savoirs intimes de l'expérience directe. C'est-à-dire ceux-là même qui se constituent lors de nos rencontres avec du différent, de l'étrangeté, avec des singularités ; et sont les reflets de notre subjectivité et de notre imagination. En tant que tels ces savoirs peuvent être racontés, partagés et discutés, ou bien repris. C'est une expérience qui implique une mise à distance, voire un désapprentissage de savoirs hérités de la théorie. Mais, pas plus que « le démon de la théorie », elle ne fait ombrage à nos habitudes et pratiques de lecture solitaire et silencieuse, bien au contraire. Encore une fois, écouter et regarder lire en public nous reconduit à la lecture individuelle et à des relectures.

Ajoutons qu'il est peu probable que la majorité des auditeurs-spectateurs des lectures publiques actuelles abandonnent complètement la lecture de livres au profit de écouter-regarder-lire, car ils sont souvent eux-mêmes des lecteurs silencieux et même de grands lecteurs. Les lectures publiques ne concurrencent pas la pratique de lecture silencieuse. S'il y a effectivement diminution du nombre de lecteurs, ce sont d'autres objets qui associent l'image et le son avec l'action qui prennent le dessus : regarder des « séries » à la télévision et sur internet se substitue aujourd'hui à la lecture silencieuse de romans. Ce sont les versions contemporaines, mais animées et jouées directement devant soi, chez soi et pour soi seul, des romans publiés en feuilleton au XIX^e siècle. Mais là, il n'est plus besoin de lire, il suffit de regarder l'écran magique.

On aimerait alors que l'offre de lectures publiques s'élargisse à d'autres genres littéraires (autres que la poésie ou le roman ou le conte) : à la lecture de pièces de théâtre, et même d'essais, de textes scientifiques tels les récits d'anthropologues par exemple. Le théâtre fait partie de la littérature, il nous intéresse tout particulièrement. Certes les pièces de théâtre sont conçues pour la scène, pour être représentées ; mais nous nous familiarisons avec ces œuvres-là en les lisant en silence ou à voix très basse (ou bien en se donnant la réplique dans la sphère privée). Nous aimons retrouver *tel quel* leur texte couché sur la page, et tout autant le voir aussi « debout », incarné sur la scène : œuvres du passé ou plus contemporaines - d'Euripide à Shakespeare, Molière, Marivaux, Tchekhov, Brecht, Duras, J.-L. Lagarce etc. Écouter et regarder lire une pièce de théâtre en public (un ou deux actes, ou une pièce courte), lue simplement à haute voix - comme il y a des « représentations » d'oratorios, ou des versions de scène d'opéras, sans décor ni mise en scène -, permettrait de la redécouvrir. Autrement dit d'en avoir une autre expérience : car dépouillée de toute mise en scène comme de jeux d'acteurs, elle nous rendrait alors plus sensible aux rythmes et aux sonorités de sa langue. Or dans bien des représentations théâtrales aujourd'hui le spectacle est prioritaire (décor, mise en scène, action, performances corporelles des acteurs). Le texte y devient le parent pauvre, ou plutôt un prétexte : il est parfois « récrit » - c'est alors une pièce « d'après » tel auteur - et la langue semble presque mise en pièces, défigurée.

Plus largement, on voudrait clore ce travail en plaidant pour un usage mieux distribué de la lecture à haute voix, ouvert à tous : davantage partagé entre les lecteurs et amateurs de littérature. C'est une incitation à pratiquer soi-même la lecture sonore, et plus précisément à occuper alternativement la fonction Lecteur sonore et la fonction écouter-regarder-lire ; ou encore à suivre la voix haute d'un autre en lisant soi-même en silence. Ces pratiques existent déjà bien sûr, dans certains collectifs (groupes de lecture, séminaires, divers contextes d'enseignement ou de loisir). Elles pourraient être étendues et systématisées ; ou essayer de façon plus aléatoire ou impromptue, dans des contextes moins marqués, plus communs, lors de réunions entre amis ou de voisinage, ou de collectivités. Ou bien lors de manifestations spontanées dans l'espace public : lire des extraits d'une œuvre littéraire viendrait alors préparer les publics à une écoute commune et une participation aux débats, et même, en deçà et au delà de « la prise de parole », à la prise du texte.

Un exemple m'est revenu à l'esprit en reprenant il y a peu un roman de Philip Roth, *J'ai épousé un communiste*. Quelque chose de réjouissant à propos des rencontres *La lecture à voix haute, ancienne pratique ou nouvelle mode ?* à la médiathèque de Roubaix. En ouvrant ces

« Journées d'études », le premier adjoint de la ville n'a pas fait le discours traditionnel de l'élu. En effet, après quelques mots de bienvenue il est passé directement à l'acte de lire : il a lu lui-même, et à haute voix, un passage de ce roman de Roth qu'il avait choisi (où s'opposent la politique comme « grande généralisatrice » et la littérature comme « grande particularisatrice »). Et surtout, il n'y a rien ajouté. C'était une très belle initiative, et une façon émouvante et plaisante à la fois de s'impliquer, de donner l'exemple en public : une façon d'encourager chacun à lire à haute voix autant qu'à écouter-regarder lire. Une façon d'installer, durablement souhaitons-le, les conditions de coexistences plurielles et vécues de la lecture silencieuse et de la lecture à haute voix. D'inventer les conditions d'un « sortir » qui nous ramènerait, à son tour, dans un « entrer ».

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN (Giorgio)

- *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, traduit de l'italien par Hersant Y., Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002.
- *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Raiola M., Paris, Le Seuil « la Librairie du xx^e siècle », 1990.
- *Auschwitz. L'archive et le témoin (Homo sacer, III)*, traduit de l'italien par Alféri P., Payot & Rivages, éd. de Poche, 2003
- *État d'exception (Homo sacer, II, I)*, traduit de l'italien par Gayraud J., Le Seuil, « L'ordre Philosophique », 2003.

ANTELME (Robert)

- *L'espèce humaine*, Paris, La cité universelle, 1947.

ANTOINE (Jean-Philippe)

- « Les vies de Vasari, l'histoire de l'art et la science « sans nom » des cas », in *Penser par cas*, dir. Passeron J.C. et Revel J., Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

APULÉE

- *Les Métamorphoses ou L'Âne d'or*, présenté et traduit par Sers O., édition bilingue, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

AUBOUY (Véronique), RIBOULET (Mathieu)

- *À la lecture*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2014.

AUERBACH (Erich)

- *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Heim C., Paris, Gallimard, 1968.

AUGUSTIN

- *Les confessions*, traduit par Trabucco J., Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

AUSTEN (Jane)

- *Northanger Abbey*, in *Romans II*, traduit de l'anglais par Salesse-Lavergne J., Paris, éd. Christian Bourgois, Omnibus, 1996.
- *Orgueil et Préjugés*, in *Romans I*, traduit de l'anglais par Leconte V. et Pressoir CH., Paris, éd. Christian Bourgois, Omnibus, 1979.

BACHELARD (Gaston)

- *La poétique de l'espace*, Paris P.U.F., « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1964.

BAKHTINE (Mikhaïl)

- *Esthétique et théorie du roman*, traduit du Russe par Olivier D., Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

BARONI (Raphaël)

- *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 2009.

BARTHES (Roland)

- *Œuvres complètes, Tomes I, II, III, IV, V*, édition présentée par Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002.
- *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma /éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.
- « Écoute », in *Œuvres complètes, tome V*, Paris, Le Seuil, 2002.

BECKETT (Samuel)

- *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Fournier E., Paris, Minuit, 1991.

- BENJAMIN (Walter)**
 - *Œuvres I, II, III*, traduit de l'allemand par de Gandillac M. et Rusch P., Paris, Gallimard « Folio-Essais », 2000.
 - *Je déballe ma bibliothèque*, traduit de l'allemand par Ivernel Ph., Paris, Rivages « Petite Bibliothèque », 2000.
 - *Sens unique*, précédé de *Une enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par Lacoste J., Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.
- BENSA (Alban), POUILLON (François)**
 - direction, *Terrains d'écrivains, Littérature et ethnographie*, Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2012.
- BERGOUNIOUX (Pierre)**
 - *Miette*, Paris, Gallimard, « Folio », 1999.
- BESSARD-BANQUY (Olivier)**
 - direction, *Les mutations de la lecture*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Les cahiers du livre », 2012.
 - « Introduction. Où va la lecture ? », in *Les mutations de la lecture*, Pessac, P.U.B. « Les cahiers du livre », 2012.
- BIRNBAUM (Jean)**
 - direction, *Où est passé le temps ? Actes du Forum Philo Le monde/Le Mans* (rencontres philosophiques organisées en novembre 2011), Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 2012.
- BLANCHOT (Maurice)**
 - *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio-essais », 1959.
 - *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BON (François)**
 - *Après le livre*, Paris, Le Seuil, 2011.
- BONNEFOY (Yves)**
 - *L'inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 1^{ère} éd. LGF, 2010.
 - « Préface et traduction » de Shakespeare, *La Tempête*, édition bilingue, Paris, Gallimard « Folio Théâtre », 1997.
 - *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, éd. de la Baconnière, 1981.
 - *Genève 1993*, Paris, éditions de L'Herne, « Carnets », 2010.
 - « La présence de l'image », leçon inaugurale au Collège de France, le 4/12/1981, in *Lieux et Destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France, 1981-1993*, Paris, Le Seuil, 1999.
 - *Les planches courbes*, Paris, Gallimard « Poésie », 2001.
- BORGES**
 - *L'auteur et autres textes*, traduit de l'espagnol par Caillois R., Paris, Gallimard « La croix du sud », 1964.
 - *Fictions*, traduit de l'espagnol par Verdevoye J. et Ibarra, Paris, Gallimard « La croix du sud », 1967.
 - *Enquêtes*, traduit de l'espagnol par Bénichou P. et S., Paris, Gallimard, « La croix du sud », 1957.
- BOUJU (Emmanuel), GEFEN (Alexandre)**
 - direction, *L'émotion, puissance de la littérature*, Bordeaux, *Modernité* n° 34, 2012.
- BOURDIEU (Pierre), CHARTIER (Roger)**
 - « La lecture : une pratique culturelle », entretien, in *Pratiques de la lecture*, direction Chartier R., Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003.
- BOUTON (Christophe)**

- *Temps et Liberté*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2007.
- BRADBURY (Ray)
 - *Fahrenheit 451*, traduit de l'anglais par Chambon J. et Robillot H., Paris, Denoël « Présence du futur », 1995.
- BROWN (Peter)
 - *Pouvoir et persuasion dans l'Antiquité tardive : vers un Empire chrétien*, traduit de l'anglais par Chuvin P. et Menier-Chuvin H., Paris, Le Seuil, 2004.
- BURGOS (Martine), EVANS (Christophe), BUCH (Esteban)
 - *Sociabilités du livre et communautés de lecteurs*, B.P.I. Centre Georges Pompidou, 1996.
- BURGOS (Martine)
 - « La lecture à haute voix : un rituel de partage », in *Lectures à l'heure d'internet. Livre, presse, bibliothèques*, direction Ch. Evans, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2011
- CADIOT (Olivier)
 - *Futur, ancien, fugitif*, Paris, P.O.L., 1993.
 - *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Paris, P.O.L., 2002.
 - *Un mage en été*, Paris, P.O.L., 2010.
 - *Providence*, Paris, P.O.L., 2015.
 - *Histoire de la littérature récente*, tome I, Paris, P.O.L., 2016.
 - « Réenchanter les formes », entretien avec Gil M. et Maniglier P., in *Les Temps Modernes. Formalisme et littérature*, n° 676, 2013.
- CARROY (Jacqueline)
 - « L'étude de cas psychologiques et psychanalytiques (XIX^e- début du XX^e siècle) », in *Penser par cas*, dir. Passeron J.-C. et Revel J., Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- CASTARÈDE (Marie-France)
 - *La voix et ses sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- CAVALLO (Guglielmo), CHARTIER (Roger)
 - direction et introduction, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil « Points, Histoire », 2001.
- CERTEAU (Michel de)
 - *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard « Folio Essais », 1991.
- CERVANTÈS
 - *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, édition et traduction établies par Canavaggio J. (I^{ère} partie) ; par Allaigre C., Canavaggio J., et Moner M. (II^{ème} partie), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, 2015.
- CÉSAIRE (Aimé)
 - *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, éd. Présence Africaine, 1983.
- CHALAMOV (Varlam)
 - *Récits de la Kolyma*, traduit du russe par Benech S., Fournier F., Jurgenson L., Paris, Verdier, 1996.
- CHARTIER A.-M. (Anne-Marie), HEBRARD (Jean)
 - *Discours sur la lecture (1880-2000)*, Paris, BPI- Centre Pompidou/ Librairie Arthème Fayard, 2000.
- CHARTIER R. (Roger),
 - direction, *Pratiques de la lecture*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003.
 - *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Le Seuil, « l'Univers historique », 1987.
 - *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XI^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Le Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2005.

- *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur* (XVI^e-XVIII^e siècle), Paris, Gallimard, « Folio/ Histoire », 2015.
 - *Écouter les morts avec les yeux, Leçon inaugurale au Collège de France* (prononcée le jeudi 11 octobre 2007), Paris, Collège de France/Fayard, 2008.
- CHAOUCHÉ (Sabine)
- *L'art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, éd. Honoré Champion, 2001.
- CHAUVIER (Éric)
- *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2011.
- COMPAGNON (Antoine)
- *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil « Points. Essais », 1998.
 - *Proust entre deux siècles*, Paris, Seuil, 1989.
- CRÉPU (Michel)
- *Le tombeau de Bossuet*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1997.
- CZAPSKI (Joseph)
- *Proust contre la déchéance. Conférences au camp de Griazowitz*, Paris, Les éditions Noir sur Blanc, 1987.
- DAGERMAN (Stig)
- *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*, traduit du suédois par Bouquet Ph., Paris, Actes Sud, 1981.
- DANDREY (Patrick)
- direction, *La voix au XVII^e siècle*, Toulouse, Littératures classiques, n° 12, janvier 1980.
- DANTE
- *La Divine Comédie*, traduit de l'italien par Longnon H., Paris, Garnier Frères, « classiques Garnier », 1962.
- DARNTON (Robert)
- « La lecture rousseauiste et un lecteur « ordinaire » au XVIII^e siècle », in *Pratiques de la lecture*, dir., Chartier R., Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003.
 - *Le Grand Massacre des Chats. Attitudes et croyances dans l'Ancienne France*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Revellat M.-A., Paris, Les Belles Lettres, 2011.
 - *Apologie du livre. Demain, aujourd'hui, hier*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Sené J-F., Paris, Gallimard « Essais », 2011.
- DELEUZE (Gilles)
- *Proust et les signes*, Paris, P.U.F. « Perspectives critiques », 1964.
 - *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, « Initiation philosophique », 1966.
- DICKENS, (Charles)
- *Souvenirs intimes de David Copperfield. De grandes espérances*, traduit de l'anglais et présentation par Leyris P., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1954.
- DIDEROT (Denis)
- *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres*, texte établi et annoté par Billy A., Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade, 1946.
- DUBY Georges) et WALLON (Armand)
- direction, *Histoire de la France rurale. Volume 4, La fin de la France paysanne depuis 1914*, par Gervais M., Jollivet M., Tavernier Y., Paris, Le Seuil « Histoire », 1977.
- DUMAYET (Pierre)
- *Autobiographie d'un lecteur*, Paris, Pauvert, 2000.
- DUPONT (Florence)

- *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris, La Découverte « Textes à l'appui. Histoire classique », 1994.
- ECO (Umberto)
- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, traduit de l'italien par Bouzaher M., Paris, Grasset & Fasquelle, « biblio essais », 2008.
- ELIAS (Norbert)
- *La société des individus*, traduit de l'allemand par Étoré J., Paris, Arthème Fayard, 1991.
- *L'utopie*, traduit de l'allemand par Leclerc H., de l'anglais par Moraldo D. et Woollven M., Paris, La Découverte « Laboratoire des sciences sociales », 2014.
- EVANS (Christophe)
- direction, *Lectures à l'heure d'internet. Livre, presse, bibliothèques*, Paris, Le Cercle de la Librairie, 2011.
- FABIAN(Yoannes)
- *Le temps et les autres. Comment l'anthropologue construit son objet*, traduit de l'anglais par Henry-Bossonney et Müller B., Toulouse, Anacharsis « Essais », 2006.
- FLAUBERT (Gustave)
- *Madame Bovary. Mœurs de Province*, Paris, Fayard & Cie éditeurs, 1930.
- FOUCAULT (Michel)
- *Histoire de la sexualité, 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard « Bibliothèque des Histoires », 1984.
- « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits I, 1954-1971*, Paris Gallimard, « Quarto », 2001.
- FREUD (Sigmund)
- « La création littéraire et le rêve éveillé », in *Auswahl aus Freud's Schriften*, Paris, Librairie-éditeur La pensée sauvage, 1971.
- *Cinq psychanalyses*, traduit de l'allemand par Bonaparte M. et Lœwenstein P., Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de psychanalyse » 1954.
- *La technique psychanalytique*, traduit de l'allemand par Berman A., Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1953.
- FURET (François), OZOUF (Jacques)
- *Lire et écrire, tome 1*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1977.
- GEFEN (Alexandre), VOUILLOUX (Bernard)
- direction, *Empathie et esthétique*, Paris, Éd. Hermann, 2013.
- GEFEN (Alexandre)
- *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, Paris, Les impressions nouvelles, 2015.
- GENETTE (Gérard)
- *Discours du récit, essai de méthode*, Paris, Seuil « Points/Essais », 2007.
- GIDE (André)
- *Si le grain ne meurt*, Paris, Gallimard, 1928.
- *Voyage au Congo*, et *Le retour du Tchad*, Paris, Gallimard « Folio », 1927 et 1928.
- GINZBURG (Carlo)
- *Le fil et les traces. Vrai faux fictif*, traduit de l'italien par Rueff M., Lagrasse, Verdier « Histoire », 2010.
- *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI^e siècle*, traduit de l'italien par Aymard M., Paris, Flammarion, « Aubier Histoires », 1980.
- GOULEMOT (Jean-Marie)
- « De la lecture comme production de sens », in *Pratiques de la lecture*, dir. Chartier R., Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2003.

GRAFTON (Anthony)

- *La page de l'Antiquité à l'ère du numérique. Histoire, usage, esthétique*, traduit de l'américain par Allain J.-F., Paris, Hazan, Louvre éditions, 2012.
- « Le lecteur humaniste », traduit de l'anglais par Bardos J.-P., in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Le Seuil « Points, Histoire », 2001.

GREEN (Eugène)

- *La parole baroque*, Paris, Desclée Brouwer, 2001.
- « Le lieu de la déclamation en France au XVII^e siècle », in *La voix au XVII^e siècle*, dir. Patrick Dandrey, Toulouse, Littératures classiques, n° 12, janvier 1980.

GROSSMAN (Évelyne)

- « Faute de langue ... », in *Emmanuel Levinas*, revue Europe, Paris, Novembre-décembre 2011.

GROSSMAN (Vassili)

- *Vie et destin* in *Œuvres*, traduit du russe par Berelowitch A. et Coldefy-Faucard A., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006.

HEIDSIECK (Bernard)

- *Derviche/Le Robert*, Romainville, éd. Al Dante Niok, 2004.
- *Partition V*, Bordeaux, Le bleu du ciel, 2001.

HOMÈRE

- *Iliade*, préfacé et traduit par Mazon P., Paris, Le club français du livre, 1954.
- *Odyssée*, préfacé et traduit par Jaccottet Ph., Le club français du livre, 1955.

HOCQUARD (Emmanuel)

- *Tout le monde se ressemble. Une anthologie de la poésie contemporaine*, Paris, P.O.L., 1995.

ISER, (Wolfgang)

- *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Sznycer E., Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1976.
- *L'Appel du texte* (discours inaugural de Wolfgang Iser à l'université de Constance, en 1969), traduit de l'allemand par Platini V., Paris, Allia, 2012.

JANKÉLÉVITCH (Vladimir)

- 1. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La manière et l'occasion*, 2. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La méconnaissance. Le malentendu*, Paris, Le Seuil, 1980.
- *L'ironie*, Paris, Flammarion, « champ philosophique », 1964.
- *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier Montaigne, 1963.

JARRETY (Michel)

- direction, *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, « Grands dictionnaires », 2001.

JAUSS (Hans Robert)

- *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Maillard CL., Paris, Gallimard « Tel », 1978.

JEAN (Georges)

- *La lecture à haute voix*, Paris, Les éditions de l'atelier, 1999.

JOUVE (Vincent)

- *La lecture*, Paris, Hachette Livre « Contours littéraires », 1993.

JOYCE (James)

- *Ulysse*, traduit de l'anglais par Morel A., traduction revue par Larbaud V. et Gilbert S., Paris, Gallimard « Du monde entier », 1948.
- *Stephen le héros. Fragment de la première partie de Dedalus*, traduit de l'anglais par Savitski L., Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1948.

LA BIBLE

- *L'Ancien Testament*, I^{er} volume, direction et traduction par Dhorme É., Michaéli F., Guillaumont A. ; II^{ème} volume, direction et traduction par Dhorme É., Koenig J., Michaéli F., Hadot J., Guillaumont A., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956 et 1959.
- LACAN (Jacques)
 - *Écrits*, Paris, Le Seuil, « Le champ freudien », 1966.
- LAFARGUE (Bernard)
 - « Désinvolture de l'art et art de la désinvolture », in *Figures de l'art 14*, Presses universitaires de Pau, 2008.
- LANGLADE (Gérard), ROUXEL (Annie)
 - direction, *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.
- LANZMANN (Claude)
 - *Shoah*, Paris, Gallimard « Folio », 2001.
 - *Le lièvre de Patagonie. Mémoires*, Paris, Gallimard, 2009.
- LAPEYRE (Chantal)
 - direction, *Lecteurs de fiction*, Champs du signe, Toulouse, 2009.
 - « Le principe de communauté dans quelques "romans" contemporains », in *En quel nom parler ? Modernité 31*, direction Rabaté D., Bordeaux, PUB, 2010.
- LAPLANCHE (Jean), PONTALIS (Jean-Bertrand)
 - *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- LAPOUJADE (David)
 - *Puissances du temps. Versions de Bergson*, Paris, Minuit, 2010.
- LARBAUD (Valery)
 - *Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais*, Paris, Gallimard, 1936.
 - *Œuvres*, Paris, Gallimard « La pléiade », 1958.
 - *Lettres de Valery Larbaud à Adrienne Monnier et Sylvia Beach. 1919-1931*, correspondance établie et annotée par SAILLET M., Paris, Imec, 1991.
 - *Journal*, Paris, Gallimard, 2009.
- LEGOUVÉ (Ernest)
 - *L'art de la lecture*, Paris, J.Hetzel & Cie « Bibliothèque d'éducation et de récréation », 39^e édition, 1877.
- LEJEUNE (Philippe)
 - *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, « Points/ Essais », 1996.
- LEVI (Primo)
 - *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Schruoffeneger M., Paris, Laffont, 1996.
- LEVINAS (Emmanuel)
 - *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, « Biblio essais », 1971.
 - « L'Écrit et l'Oral », in *Parole et silence et autres conférences, Œuvres 2*, Paris, Grasset & Fasquelle, IMEC Éditeur, 2009.
 - « Visage et violence première. Entretien sur phénoménologie et éthique », avec Hans-Joachim Lenger, traduit de l'allemand par de Launay M., in revue *Europe*, Paris, novembre-décembre 2011.
 - *Carnets de captivité et autres inédits, Œuvres 1*, Paris, Grasset & Fasquelle, IMEC Éditeur, 2009.
 - *Noms propres*, Paris, Le livre de poche, « Biblio/essais », 1987.
 - *La mort et le temps*, Paris, Le livre de poche, « Biblio/essais », 1992.
 - *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009.
- LÉVI-STRAUSS (Claude)

- *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
 - *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon « Terre humaine », 1955.
- LYONS (Martyn)
- *Le triomphe du livre. Une histoire sociologique de la lecture dans la France du XIX^e siècle*, traduit de l'anglais, Paris, Promodis, Le Cercle de la Librairie, 1987.
- MACÉ G. (Gérard)
- *Le dernier des Égyptiens*, Paris, Gallimard « Folio », 1988.
 - *Le manteau de Fortuny*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1987.
 - *Les trois coffrets*, Paris, Gallimard « Le Chemin », 1985.
- MACÉ M. (Marielle)
- *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard « Essais », 2011.
- MAINARDI (Cécile)
- *La Blondeur*, Paris, Les petits matins, 2013.
- MALLARMÉ (Stéphane)
- *Divagations*, Paris, Fasquelle, « Le club français du livre », 1961.
 - *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- MANGUEL (Alberto)
- *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Le Bœuf C., Paris, Actes Sud, 1998.
 - *Journal d'un lecteur*, traduit de l'anglais par Le Bœuf C., Paris, Actes Sud, « Babel », 2004.
 - *Chez Borges*, traduit de l'anglais par Le Bœuf C., Paris, Actes Sud « Babel », 2003.
- MARIN (Louis)
- « Voix et énonciation mystique : sur deux textes d'Augustin et de Pascal », in *La voix au XVII^e siècle*, Toulouse, « Littératures classiques », n° 12, 1980.
- MARTIAL
- *Épigrammes*, texte établi et traduit par Izaac H.J., Livres III et XIV, Paris, Les Belles Lettres, 1930.
- MARTIN (Jean-Pierre)
- « Ces émotions à fleur de peau, sans nom pour les désigner », in *L'émotion, puissance de la littérature, Modernité 34*, textes réunis par Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.
- MARTY (Éric)
- *Roland Barthes. Le métier d'écrire*, Paris, Le Seuil « Fiction & Cie », 2006.
 - *Sur Shoah de Claude Lanzmann*, Paris, éditions Manucius « Le marteau sans maître », 2016.
- MAUGER (Gérard), POLIAK (Claude), PUDAL (Bernard)
- *Histoires de lecteurs*, Paris, éditions du Croquant, « Champ social », 2010.
- MAUSS (Marcel)
- *Sociologie et anthropologie*, introduction de C. Lévi-Strauss, PUF, « Quadrige », 2009.
- MELVILLE (Herman)
- *Moby Dick*, traduit de l'anglais par Guerne A., Paris, Le Sagittaire, 1954.
- MENDELSON (Daniel)
- *Parce que c'est lui, parce que c'est moi*, in Dossier « Proust retrouvé », *Le magazine littéraire*, n°496, Paris, avril 2010.
- MERLEAU-PONTY (Maurice)
- *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard « Tel », 1945.
 - *La prose du monde*, Paris, Gallimard « Tel », 1969.
- MODIANO (Patrick)
- *Dora Bruder*, Paris, Gallimard « Folio », 1999.

- *Dora Bruder*, La Bibliothèque Gallimard, « Texte et Dossier », 2004.
 - *La petite Bijou*, Paris, Gallimard « Folio », 2001.
- MOLIÈRE,
- *L'école des femmes*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
 - *George Dandin*, in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- MOLLIER (Jean-Yves)
- *La lecture et ses publics à l'époque contemporaine. Essais d'histoire culturelle*, Paris, PUF, 2001.
- MONTAIGNE
- *Essais*, in *Œuvres complètes*, présenté et annoté par Thibaudet A. et Rat M., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- MURAT (Laure)
- *Passage de l'Odéon, Sylvia Beach, Adrienne Monnier et la vie littéraire à Paris dans l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard « Folio », 2003.
- NABOKOV (Vladimir)
- *Autres rivages. Souvenirs*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Davet Y., Paris, Gallimard « Du monde entier », 1961.
 - *Lolita*, in *Œuvres romanesques complètes II*, traduit de l'anglais, présenté et annoté par Couturier M., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
 - *Pnine*, traduit de l'anglais par Chrestien M., Paris, Gallimard « Folio », 1973
- NACCACHE (Marion)
- *Bernard Hiedsieck & Cie : une fabrique du poétique ?*, Thèse de doctorat, direction Glaise J.-M., in WWW.thèses.fr/2011/ENSL0666, doc PDF.
- NAFISI (Azar)
- *Lire Lolita à Téhéran*, traduit de l'américain par Dumas M-H., Paris, Plon « 10/18, Domaine étranger », 2004.
- NANCY (Jean-Luc)
- *La communauté affrontée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001.
 - *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois « Détroits », 1999.
 - *La communauté désavouée*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2014.
- NDIAYE (Marie)
- *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013.
 - *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001.
 - *Mon cœur à l'étroit*, Gallimard « Folio », 2007.
- NUSSBAUM (Martha)
- *Les émotions Démocratiques. Comment former le citoyen du XXI^e siècle*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Chavel S., Paris, éd. Flammarion « Climats », 2010.
- OUAKNIN (Marc-Alain)
- *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*, Paris, Le Seuil « Points », 1994
- PASCAL (Blaise)
- *Pensées*, texte de l'édition Brunschvicg, Paris, Garnier Frères, 1950.
- PASSERON (Jean-Claude), REVEL (Jacques)
- direction, *Penser par cas*, « Enquête », Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- PENNAC (Daniel)
- *Comme un roman*, Paris, Gallimard « Folio », 1992.
- PEREC (Georges)
- *Penser/classer*, Paris, Le Seuil « La librairie du XXI^e siècle », 2003.

PETIT (Michèle)

- *L'art de lire ou comment résister à l'adversité*, Paris, Belin, 2008.

PÉTRONE

- *Le Satiricon*, traduit par Ernout A., Paris, Les Belles Lettres, 1970.

PICARD (Michel)

- *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit « collection Critique », 1986.

PIÉGAY-GROS (Nathalie)

- *Le lecteur*, Paris, Garnier Flammarion « Corpus », 2002.

- « la lecture romanesque, de la frustration à l'assouvissement », in *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, dir. Langlade G., et Rouxel A., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004.

PLATON

- *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, tome IV, texte établi et traduit par Robin, L., Paris, Les Belles Lettres, 1970.

- *Apologie de Socrate*, in *Œuvres complètes I*, traduction et notes par Robin L., et Moreau M.-J., Paris Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

- *Le Banquet* ou *De l'Amour*, in *Œuvres complètes I*, traduction et notes par Robin L., et Moreau M.-J., Paris Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

- *Théétète*, traduction par Diès A., in *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

PLINE LE JEUNE

- *Correspondance. Lettres & Correspondance avec Trajan*, traduit par Hucher Y., Paris, Union Générale d'Éditions « 10/18 », 1966.

PODALYDÈS (Denis)

- *Voix off*, (texte et CD), Paris, Mercure de France, « Traits et portraits », 2008.

PONTALIS (Jean-Bertrand)

- *En marge des jours*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.

POULAIN (Isabelle), ROGER (Gérôme)

- Direction, *Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique*, Bordeaux, *Modernité* n°26, P.U.B., 2007.

PROUST (Marcel)

- *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition Jean-Yves Tadié, 1987, 1988, 1989.

- *Contre Sainte-Beuve. Pastiches et mélanges. Essais et articles*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

QUIGNARD (Pascal)

- *La haine de la musique*, Paris, Gallimard « Folio », 1996.

- *Le nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1993.

- *Le lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.

- *Mourir de penser*, Grasset & Fasquelle, 2014.

- *Les ombres errantes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2002.

QUINTILIEN

- *Institution oratoire*, texte établi et traduit par Cousin J., Tome VI, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

- *Le secret de Démosthène*, traduction et préface de Desbordes F., Paris, Les Belles Lettres, 1995.

RABATÉ (Dominique)

- *Le chaudron fêlé, Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, « Les essais », 2006.

- *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, « Les essais », 2010 ».

- Marie NDiaye, Paris, Textuel « Auteurs », avec CD (entretiens Marie NDiaye/ Paula Jacques, France Inter, archives de l'INA), 2008.
- Pascal Quignard. *Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas/Sejer, « Écrivains au présent », 2008.
- *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, « Les essais », 2013.
- « Le temps de la relecture », in *Critiques de la critique, Les Temps Modernes*, Paris, Janvier-mars 2013.
- « Identification du lecteur » in *Le lecteur engagé : critique, enseignement, politique*, dir. Isabelle Poulain, Gêrôme Roger, Bordeaux, *Modernité* 26, P.U.B, 2007.

RACINE

- *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Forestier G., Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- *Abrégé de l'histoire de Port-Royal* », in *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

RICHARD (Jean-Pierre)

- *Proust et le monde sensible*, Paris, le Seuil, 1974.

RICŒUR (Paul)

- *Temps et récit, Tomes I, II, III*, Paris, Le Seuil « Points. Essais », 1985.

ROBERT (Marthe)

- *Roman des origines, origines du roman*, Paris, Gallimard « Tel », 1972.

ROBIN (Armand)

- *La fausse parole*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2002.

RODRIGUES (Tiago)

- *By Heart, Apprendre par cœur*, traduit du portugais par Resendes Th., Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

ROSA (Hartmut)

- *Accélération. Une critique sociale du temps*, traduit de l'allemand par Renault D., Paris, La Découverte, « Théorie critique », 2010.
- *Aliénation et accélération*, traduit de l'anglais par Chaumont Th., Paris, La Découverte, 2012.

ROTH (Philip)

- *J'ai épousé un communiste*, traduit de l'américain par Josée Kamoun, Paris, Gallimard « Folio », 2001.

ROUBAUD (Jacques)

- *Dors*, précédé de *Dire la poésie*, Paris, Gallimard, 1981.

ROUSSEAU (Jean-Jacques)

- *Œuvres complètes. Tome I, Les confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- *Œuvres complètes, Tome II, La Nouvelle Héloïse, Théâtre - Poésies - Essais littéraires*, Paris Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.
- « Essai sur l'origine des langues », in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

SALLES (Catherine)

- *Lire à Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

SARTRE (Jean-Paul)

- *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964.
- « Qu'est-ce que la littérature », in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

SCHLINK (Bernhard)

- *Le liseur*, traduit de l'allemand par Lortholary B., Paris, Gallimard « Du monde entier », 1996.

SEBBAH (François-David)

- *Levinas*, Paris, Perrin - société d'édition des Belles Lettres, « tempus/Philo », 2010.

SHAKESPEARE

- *La tempête*, préface et traduction d'Yves Bonnefoy, Édition bilingue, Paris, Gallimard, « Folio. Théâtre », 1997.
- *Sonnets*, traduction de Jean Fuzier, in *Œuvres complètes* tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

SHAVIT (David)

- *Hunger for the Printed Word. Books and Libraries in the Jewish of Nazi-Occupied Europe*, Jefferson (N.C.) and London, McFarland, 1997.

SIBONY (Daniel)

- *Lectures bibliques*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- *Don de soi ou partage de soi ? Le drame Levinas*, Paris, Odile Jacob, 2000.

SIMON (Claude)

- *La route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.
- *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012.
- *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989.

STAROBINSKI (Jean)

- « Préface » in *Pour une esthétique de la réception*, Jauss H.R., traduit de l'allemand par Maillard CL., Paris, Gallimard, « TeL », 1978.
- *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1971.

STEINBECK (John),

- *Les raisins de la colère*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Coindreau M.E., Paris, Gallimard, « Folio », 1980.

STEINER (Georges)

- *Passions impunies*, traduit de l'anglais par Dauzat P.E. et Évrard L., Paris, Gallimard « Folio. Essais », 1997.
- *Le silence des livres*, traduit de l'anglais par Marciak D. (suivi de *Ce vice encore impuni* par Michel Crépu), Paris, Arléa, 2007.

STENDHAL

- *Le Rouge et le Noir, Chroniques du XIX^e siècle*, Paris, Garnier Frères, « classiques Garnier », 1957.
- *Vie de Henry Brulard*, Paris, Garnier Frères, 1961.
- *La chartreuse de Parme*, présenté par Picon G., Paris, Le Club Français, du Livre, « les portiques », 1961.
- *Lucien Leuwen*, introduction d'Alain, postface et note de Martineau H., Paris, le Club Français du Livre, « Les portiques », 1950.

SVENBRO (Jesper)

- *Phrasikleia, Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1988.

TADIÉ (Jean-Yves)

- *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard « Tel », 1971.

TOLEDO (Camille de)

- *L'inquiétude d'être au monde*, Lagrasse, Verdier « Chaoïd », 2010.
- *Vies potentielles*, Paris, Le Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2011.

VEYNE (Paul)

- *La société romaine*, Paris, Le Seuil, « Points Histoire », 2001.

VIRGILE

- *Œuvres complètes*, édition bilingue, textes présentés et traduits par Dion J., Heuzé Ph. et Michel A., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2015.
- VITON (Jean-Jacques)
- *Les poètes : vestiaire*, Paris, éditions Fourbis, 1996.
- VOUILLOUX (Bernard)
- « L'âge de la désinvolture. Manière artistique et manières sociales », in *Figures de l'art 14*, Presses universitaires de Pau, 2008.
- WINNICOTT (Donald)
- *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, traduit de l'anglais par Monod CL. et Pontalis J.-B., Paris, Gallimard « Folio, essais », 1975.
- WOOLF (Virginia)
- *Mrs Dalloway*, in *Œuvres romanesques I*, traduit de l'anglais et présenté par Pasquier M-C., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Malraux C., Paris, Denoël/Gonthier, 1951.
- *Au phare*, traduit de l'anglais par Wicke A., Paris, Stock, « Le cosmopolite », 2009.
- *Traversées*, in *Œuvres romanesques I*, traduit de l'anglais par Aubert J., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.
- ZEHACKER (Hubert) et FREDOUILLE (J-Claude)
- *Anthologie de littérature latine*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009.
- ZWEIG (Stefan)
- *Romans et Nouvelles*, traduit de l'allemand par Vergne-Caien B. et Rudent G., Paris, Le Livre de Poche « La Pochothèque », 1991.

Autres Documents

- BURGOS (Martine), « Introduction », MANGUEL (Alberto), « Conférence inaugurale », TARDY (Renaud), « Ouverture », in *La lecture à haute voix : ancienne pratique ou nouvelle mode ?*, « Actes des journées d'étude », Médiathèque de Roubaix, partenariat avec le centre MédiaLille (Université Lille III), 14 et 15 septembre 2006, sur internet en PDF.
- LANGLADE (Gérard), (université Toulouse 2, le Mirail), « Événement de lecture et reconfiguration des œuvres », in *Fabula*, « L'héritage littéraire de Paul Ricœur », URL : http://www.fabula.org/colloques/document_1922.php, consulté le 04 mai 2014.
- MACÉ M. (Marielle), « C'est ça ! ». *Expérience esthétique et pensée de l'effet, à propos de Barthes*, in « Atelier de théorie littéraire : C'est ça », in <http://www.fabula.org/> p.5, le 31/07/2013.

LISTE DES LECTURES PUBLIQUES.

BECKETT (Samuel), *Cap au Pire*, lu par le comédien Sami Frey, théâtre de l'Atelier, Paris, le 13/11/2012.

CADIOT (Olivier)

- lecture par l'auteur d'extraits de *Retour définitif et durable de l'être aimé*, Atelier de Michael Woolworth, Paris, le 30/1/2014.
- lecture par l'auteur d'extraits de *Providence*, dans le cadre de "Poésie espace public", table ronde suivie de lectures, Médiathèque de Mérignac, le 6/3/2015.
- lecture par l'auteur d'extraits de *Providence*, puis d'*Histoire de la littérature récente, Tome I* (non encore publié) - in colloque "Expérience morte, expérimentez !" consacré à Cadiot - Université Paris Diderot du 30/9/ au 2/10/2015.

CÉSAIRE, DAMAS, DIOP B., DIOP D., GRATIANT, HUGHES, NIGER, ROUMAIN, SENGHOR, TIROLIEN, *Paroles de Nègres*, poèmes récités par le comédien et photographe Amadou Gaye, Théâtre de la Reine Blanche, Paris, le 11/4/2013 et le 27/6/2013.

DAC, DESPROGES, FIORETTO, FOURNEL, FRISON-ROCHE, GAUTIER, GROZDANOVITCH, sélection de morceaux choisis, lus par "Les Livreurs Lecteurs sonores", thème "Athlètes", Festival *Livres en tête*, Auditorium Saint-Germain, Paris, le 27/11/2013.

AUTEURS du « temps qu'il fait », collage ou « pot-pourri » de divers textes : montage conçu et lu par Gérard Blot, avec Ysabelle Baillet, accordéon, Max Closier, saxophone, au Moulin de Piis, Gironde, le soir du 14/7/2012.

GALLIMARD (Gaston), *Correspondance* avec Céline, extraits lus par le comédien Gérard Desarthe, Librairie Mollat, le 11/5/2011.

HUGO, RENARD J., DAUDET A., RIMBAUD, PROUST, TWAIN, VALLÈS, sélection de morceaux choisis, lus par "Les Livreurs Lecteurs sonores", thème "Enfances", Festival *Livres en tête*, Collège des Bernardins, Paris, le 14/11/2012.

KEATS (John), lecture de *Poèmes* et de *Lettres à Fanny*, par Gérard Blot et Sandrine Deschamps, en avant projection du film *Bright star* de Jane Campion, cinéma Le Rex, La Réole, le 18/5/2010.⁵⁹⁷

LAFARGUE (Max), *Terras Mescladas*, lecture de poèmes en occitan par l'auteur, accompagnement musical par le groupe "Bancs publics", Bibliothèque de La Réole, le 21/5/2011.

MAINARDI (Cécile), *La blondeur*, lu par l'auteur, colloque "Dire la poésie ?", Saint-Étienne, le 12/9/2013.

MILLER (Henry), *Lire au cabinet*, extraits, "Lecture théâtralisée" par les comédiens Dominique Garras et Frédéric Delhoume, "Les lectoriales", Targon (Gironde), le 13/7/2011.

⁵⁹⁷ Le nom des traducteurs n'est quasiment jamais cité.

NDIAYE (Marie), “grand entretien” et lecture par l’auteur d’extraits de *Ladivine*, Tnba de Bordeaux, le 6/4/2013.

NÉMIROVSKI (Irène), *Le Bal*, extraits lus et joués par les comédiens de la Cie Gardel, festival “les Lecturiales”, Targon (Gironde), juillet 2010.

POIRIER (Sophie) *Le lecteur dit...*, CHAMBARD (Claude) *Il fait bleu*, RANDO (Geneviève) *Le port de Byblos*,

- textes réunis dans *Comment la parole... (Histoire de lecteurs)*, lus intégralement par la comédienne Sophie Robin, ponctués d’extraits d’enregistrement de paroles de lecteurs et de moments musicaux par Serge Korjanevski, Bibliothèque de Mériadeck, Bordeaux, le 20/6/2013.

PROUST, *À la recherche du temps perdu*

- projection de séquences de lectures filmées par Véronique Aubouy, *À la lecture*, projet de filmer la lecture intégrale du roman - dans la continuité et lu à chaque fois par un lecteur différent et dans un cadre différent -, festival Ritournelles, Capc de Bordeaux, le 8/11/2014.

- Lecture d’extraits par le comédien Didier Sandre, “À la recherche de la Berma”, Paris, Musée Gustave Moreau, le 2/6/2015.

QUIGNARD (Pascal), *Mourir de penser*, lecture de fragments par l’auteur, festival Ritournelles, Capc de Bordeaux, le 8/11/2014.

RACINE, *Abrégé de l’histoire de Port-Royal*, extraits déclamés par Eugène Green, Église Saint-Étienne du Mont, Paris, le 4/10/2012.

REZNIKOFF (Charles), *Témoignage*, extraits lus par trois jeunes comédiens du collectif X, clôture du colloque “Dire la poésie ?”, Musée d’art moderne, Saint-Étienne, le 14/9/2013.

ROBIN (Armand) *La fausse parole*, extraits lus par Gérard Macé, Moulin de Piis, Bassanne (Gironde), le 14/7/2012.

SHAKESPEARE, *La Tempête*, traduction de Yves Bonnefoy, entretien animé par Jean-Yves Tadié, lecture d’extraits par un acteur et Yves Bonnefoy, Paris, “Les 18 heures de l’Odéon”, le 1/4/2014.

STEINBECK (John), *Les raisins de la colère*, extraits lus par la comédienne Martine Amariou, Cie de “L’âne bleu”, Médiathèque de Gironde sur Dropt, le 3/2/2009.

TOLEDO (Camille de), *L’inquiétude d’être au monde*, lecture intégrale par l’auteur, à “L’escale du livre”, salle de l’Atelier, Bordeaux, 31/3/2012.

ZWEIG, ROZEWICZ, GOUGAUD, CIORAN, BERBEROVA, sélection de morceaux choisis, lus par Gérard Blot, manifestation sur “les littératures d’Europe centrale”, Bibliothèque de la Réole, le 28/5/2011.

INDEX

- Agamben, 147, 311, 312, 314, 316, 317, 320, 335
 Alféri, 133, 335
 Allaire, 66, 337
 Ambroise, 32, 62, 65, 84, 105, 121
 Antelme, 265, 267, 268, 335
 Antoine, 21, 23, 24, 335
 Anzieu, 23
 Apollinaire, 125, 127, 137, 139
 Apulée, 32, 59, 60, 335
 Arbatz, 163
 Aristophane, 40, 42
 Aristote, 311, 312
 Artaud, 137
 Aubouy, 335
 Auerbach, 51, 335
 Augustin, 32, 61, 62, 63, 196, 231, 311, 335, 342
 Austen, 251, 257, 335
 Bachelard, 289, 290, 335
 Bakhtine, 190, 335
 Balzac, 85, 90, 270, 313
 Baroni, 335
 Barthes, 17, 147, 157, 158, 176, 178, 179, 224, 233,
 236, 289, 290, 335, 342, 348
 Baudelaire, 126, 130, 147, 340
 Beach, 156, 341, 343
 Beckett, 174, 226, 274, 276, 295, 335, 349
 Benjamin, 147, 311, 315, 316, 318, 336
 Bensa, 336
 Berberova, 209, 351
 Bergounioux, 278, 336
 Bergson, 23, 341
 Bessard-Banquy, 109, 191, 336
 Birnbaum, 311, 336
 Blanchot, 313, 314, 336
 Boddaert, 163
 Bodoni, 181
 Bon, 110, 111, 112, 116, 201, 336
 Bonnefoy, 137, 138, 139, 140, 216, 231, 285, 286, 300,
 336, 346, 350
 Borges, 72, 157, 336, 342
 Bossuet, 81, 176, 178, 338
 Bouhours, 150
 Bouju, 17, 320, 336, 342
 Bourdaloue, 176
 Bourdieu, 77, 174, 175, 181, 184, 186, 336
 Bouton, 336
 Boyer, 144
 Bradbury, 264, 269, 337
 Brassens, 126
 Brecht, 333
 Brown, 62, 63, 337
 Brunetière, 12
 Buch, 252, 337
 Burgos, 20, 117, 118, 252, 337, 347
 Cadiot, 111, 112, 120, 126, 142, 143, 144, 145, 146,
 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 206, 209,
 222, 223, 225, 243, 273, 287, 294, 295, 296, 337,
 349
 Canavaggio, 66, 337
 Carroy, 21, 23, 337
 Castarède, 232, 337
 Castiglione, 150
 Caton, 45
 Cavallo, 38, 40, 41, 45, 46, 49, 50, 61, 337
 Céline, 127, 183, 349
 Certeau, 185, 187, 212, 229, 337
 Cervantès, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 105, 121, 337
 Césaire, 230, 275, 337, 349
 Chalamov, 337
 Chambard, 350
 Chaouche, 83, 338
 Chartier A.-M., 102, 104, 105, 337
 Chartier R., 38, 40, 41, 67, 68, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
 89, 110, 174, 179, 180, 186, 187, 277, 336, 337,
 338, 340
 Chateaubriand, 85
 Chauvier, 338
 Chopin, 127
 Cicéron, 45, 46, 49, 52, 201
 Cioran, 351
 Claudel, 137, 232, 246
 Colette, 193

Collins, 159
 Commère, 163
 Compagnon, 12, 13, 17, 338
 Conrad, 270
 Corneille, 202
 Crépu, 338, 346
 Czapski, 269, 270, 298, 331, 338
 d'Ormesson, 173, 186
 Dac, 349
 Dagerman, 205, 338
 Daive, 135
 Damas, 230, 349
 Dandrey, 338
 Dante, 265, 267, 338
 Daoud, 285
 Darnton, 77, 84, 85, 86, 87, 88, 180, 181, 338
 Darwich, 113
 Daudet, 192, 349
 Defoe, 105
 Deguy, 132
 Deleuze, 147, 338
 Démosthène, 52, 200, 345
 Desbordes, 200, 345
 Descartes, 277
 Desproges, 349
 Dhorme, 341
 Dickens, 159, 160, 161, 163, 246, 338
 Diderot, 18, 99, 145, 150, 200, 201, 203, 223, 338
 Dine, 144
 Dion, 47, 49, 347
 Diop B., 230, 349
 Diop D., 230, 349
 Donat, 47, 48, 49, 50
 Donnat, 110
 Dorat, 162
 Doumet, 278
 Duby, 279, 338
 Dufrêne, 127
 Dumas, 90
 Dumayet, 17, 18, 339
 Dupont, 55, 59, 339
 Duras, 333
 Echenoz, 115
 Eco, 13, 95, 339
 Elias, 277, 281, 339
 Eluard, 183
 Erasme, 196
 Erckmann-Chatrian, 105
 Ernout, 52, 53, 344
 Euripide, 40, 333
 Evans, 117, 252, 253, 255, 256, 337, 339
 Fabian, 339
 Fénelon, 176
 Fioretto, 349
 Flaubert, 85, 90, 205, 339
 Fléchier, 176
 Forest, 278
 Forestier, 82, 83, 345
 Foucault, 37, 172, 173, 174, 339
 Fournel, 349
 Fredouille, 62, 347
 Freud, 22, 23, 236, 237, 278, 339
 Frison-Roche, 349
 Fumaroli, 81
 Furet, 75, 94, 339
 Gallimard, 349
 Gautier, 126, 349
 Gavalda, 115
 Gefen, 17, 320, 336, 339, 342
 Genette, 13, 339
 Gervais, 279, 338
 Gide, 93, 263, 339
 Gil, 146, 151, 337
 Gilmont, 65
 Ginsberg, 127
 Ginzburg, 15, 27, 73, 74, 77, 339
 Gleize, 127, 142
 Godman, 173
 Goethe, 126
 Gontcharov, 207
 Gougaud, 209, 351
 Goulemot, 190, 191, 340
 Gracq, 15
 Grafton, 46, 64, 65, 196, 197, 202, 213, 340
 Grangaud, 133
 Gratiant, 230, 349
 Green, 80, 81, 82, 83, 235, 239, 296, 308, 340, 350
 Grossman E., 318, 340

- Grossman V., 297, 320, 340
 Grozdanovitch, 192, 349
 Guerne, 176, 343
 Guillaumont, 341
 Guyon, 85, 87
 Hadot, 341
 Hamesse, 195
 Hébrard, 102, 104, 105, 337
 Heidegger, 318, 321
 Heidsieck, 127, 128, 129, 130, 142, 340
 Heine, 126
 Hérodote, 40
 Hilaire, 65
 Hilberg, 305
 Hocquard, 340
 Homère, 34, 35, 50, 54, 125, 340
 Horace, 47, 48, 55
 Hughes, 230, 349
 Hugo, 85, 90, 192, 235, 349
 Huxley, 167
 Iser, 13, 15, 180, 340
 Jaccottet, 125, 340
 Jankélévitch, 151, 152, 153, 154, 155, 205, 206, 207,
 208, 237, 247, 340
 Jarrety, 126, 340
 Jarry, 193
 Jaus, 14, 19, 180, 340, 346
 Jean, 116, 340
 Jean de la Croix, 150
 Jeanneney, 235
 Jollivet, 279, 338
 Jourde, 192, 193, 195, 197
 Jouve, 340
 Joyce, 156, 207, 219, 228, 229, 340
 Julia, 65
 Juvenal, 57, 60
 Kant, 310, 321
 Karski, 305
 Katz, 144
 Keats, 349
 Kérouac, 130
 Kœnig, 341
 l'Abbé Prévost, 89
 La Fontaine, 81, 139
 Lacan, 144, 173, 237, 288, 341
 Laclos, 85, 89, 98
 Lafargue B., 149, 150, 341
 Lafargue M., 242, 243, 349
 Laforgue, 205
 Lagarce, 333
 Lahire, 109
 Lallier, 163
 Langlade, 17, 296, 341, 344, 347
 Lanson, 12, 106
 Lanzmann, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306,
 341, 342
 Lapeyre, 17, 277, 278, 279, 280, 341
 Laplanche, 341
 Lapoujade, 341
 Larbaud, 93, 156, 202, 341
 Laurichesse, 163
 Legouvé, 104, 121, 201, 341
 Lejeune, 341
 Levi, 265, 266, 267, 341
 Levinas, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299,
 301, 316, 317, 318, 320, 321, 340, 341, 346
 Lévi-Strauss, 185, 342, 343
 Leyris, 159, 160, 338
 Lowry, 213
 Lyons, 89, 342
 Macé G., 163, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 172, 174,
 175, 179, 182, 184, 225, 246, 278, 342, 350
 Macé M., 147, 148, 289, 290, 295, 342, 348
 Maïakovski, 113
 Mainardi, 243, 244, 342, 350
 Mallarmé, 131, 156, 342
 Mandelstam, 264, 265
 Manguel, 100, 101, 113, 117, 156, 157, 159, 179, 184,
 185, 210, 342, 347
 Maniglier, 146, 151, 337
 Marin, 231, 234, 342
 Marivaux, 144, 333
 Martial, 55, 57, 60, 120, 342
 Martin, 320, 342
 Marty, 157, 158, 300, 301, 302, 303, 304, 335, 342
 Mauger, 342
 Maury, 23
 Mauss, 343

- Mauvignier, 193
 Melville, 176, 343
 Mendelsohn, 251, 252, 343
 Merleau-Ponty, 217, 238, 244, 245, 343
 Michaéli, 341
 Michelet, 91
 Miller, 189, 190, 350
 Modiano, 13, 343
 Molière, 53, 74, 79, 82, 103, 333
 Mollier, 343
 Moner, 66, 337
 Monnier, 93, 127, 156, 232, 341, 343
 Montaigne, 150, 154, 314, 340, 343
 Montebello, 163
 Morand, 193
 Mordillat, 163
 Morvan, 99, 165, 166, 167, 182, 183
 Muller, 126
 Murat, 127, 156, 232, 343
 Muray, 193
 Nabokov, 218, 219, 226, 246, 259, 343
 Naccache, 127, 130, 343
 Nafisi, 253, 257, 258, 259, 260, 262, 272, 343
 Nancy, 272, 273, 276, 282, 286, 343
 NDiaye, 163, 164, 168, 169, 170, 172, 173, 175, 179,
 209, 223, 225, 246, 295, 343, 345, 350
 Némirovski, 189, 350
 Neruda, 113
 Nicole, 231
 Niger, 230, 349
 Nothomb, 115
 Nussbaum, 344
 Ortlieb, 163
 Ouaknin, 344
 Ovide, 32
 Ozouf, 75, 94, 339
 Pagnol, 193
 Pardo, 127
 Pascal, 80, 204, 205, 206, 229, 231, 270, 342, 344
 Passeron, 21, 22, 335, 337, 344
 Pennac, 344
 Perec, 193, 344
 Petit, 255, 256, 344
 Pétrone, 32, 51, 52, 54, 57, 59, 60, 121, 344
 Picard, 344
 Piégay-Gros, 344
 Platon, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 120, 121, 294,
 344
 Pline le Jeune, 55, 56, 57, 344
 Podalydès, 138, 139, 235, 344
 Poirier, 350
 Poliak, 342
 Pontalis, 308, 309, 341, 344, 347
 Pouillon, 336
 Poulain I, 17, 344, 345
 Poulain M., 110
 Properce, 48
 Proust, 15, 16, 23, 114, 115, 147, 192, 203, 207, 216,
 220, 221, 225, 234, 235, 236, 237, 239, 240, 241,
 244, 251, 252, 269, 270, 271, 298, 308, 313, 314,
 316, 320, 338, 343, 344, 345, 347, 349, 350
 Pudal, 342
 Quignard, 112, 225, 227, 229, 232, 244, 245, 278, 279,
 280, 287, 308, 344, 345, 350
 Quintilien, 57, 133, 198, 199, 200, 345
 Rabaté, 126, 148, 149, 152, 153, 170, 223, 277, 280,
 309, 310, 341, 345
 Rabelais, 150
 Racine, 80, 81, 82, 83, 86, 95, 120, 235, 308, 345, 350
 Radcliffe, 251
 Rando, 350
 Raymond, 162, 194
 Reich, 254
 Renard, 192, 349
 Revel, 21, 22, 335, 337, 344
 Reznikoff, 350
 Riboulet, 335
 Richard, 345
 Richardson, 89
 Ricœur, 15, 16, 180, 296, 310, 316, 345, 347
 Rimbaud, 192, 349
 Robert, 345
 Robin, 38, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 182, 183, 184,
 345, 350
 Robin L., 42, 344
 Rodrigues, 264, 265, 345
 Roger, 17, 344, 345
 Rolland, 319

Rosa, 208, 212, 213, 214, 345
 Roth, 333, 345
 Roubaud, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 198, 216,
 236, 246, 345
 Roumain, 230, 349
 Rousseau, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 105, 120, 159, 162,
 163, 194, 345, 346
 Rousset, 183
 Rozewicz, 351
 Ruskin, 16
 Sade, 114
 Saenger, 65
 Sainte-Beuve, 91, 308, 344
 Salles, 47, 50, 54, 57, 346
 Sappho, 41
 Sartre, 15, 16, 147, 346
 Schlink, 346
 Schopenhauer, 205
 Scott, 89, 90
 Sebbah, 297, 317, 346
 Senghor, 230, 349
 Sers, 59, 60, 335
 Shakespeare, 137, 264, 333, 336, 346, 350
 Shavit, 268, 346
 Siméon, 113, 117, 118, 119, 131
 Simon, 158, 331, 346
 Starobinski, 14, 19, 87, 105, 194, 346
 Steinbeck, 188, 191, 346, 350
 Steiner, 234, 264, 265, 346
 Stendhal, 85, 120, 143, 346
 Sue, 90, 91
 Suétone, 48, 56
 Svenbro, 35, 36, 37, 40, 41, 130, 347
 Tacite, 57
 Tadié, 137, 344, 347, 350
 Taine, 23
 Tavernier, 279, 338
 Tchekhov, 333
 Tirolien, 230, 349
 Toledo, 261, 274, 276, 287, 288, 289, 290, 294, 296,
 347, 351
 Tolstoï, 193, 270
 Trassard, 163
 Trénet, 126, 205
 Twain, 192, 349
 Valéry, 156
 Vallès, 192, 349
 Vasari, 23, 24, 335
 Veinstein, 134
 Verne, 90, 105
 Veyne, 46, 50, 51, 53, 347
 Vigny, 205
 Virgile, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 61, 120, 121, 226,
 347
 Viton, 131, 132, 134, 215, 216, 225, 328, 347
 Voltaire, 91
 Vouilloux, 148, 149, 150, 339, 347
 Wahl, 173
 Wallon, 279, 338
 Weill, 194
 Winnicott, 347
 Woolf, 93, 258, 261, 263, 264, 347
 Yon, 235
 Zaoui, 223
 Zehnacker, 62, 347
 Zola, 74, 75, 91
 Zweig, 209, 347, 351