

La lecture comme conduite d'individuation

Barthes à la recherche d'un « rythme »

MARIELLE MACÉ

« *Le rythme, c'est le retard.* » (Pablo Casals)

Marielle Macé

Chercheuse au CNRS et directrice adjointe du Centre de recherche sur les arts et le langage (EHESS-CNRS). Elle enseigne à l'EHESS et à l'École normale supérieure, et est l'un des membres organisateurs du groupe Fabula. Parmi ses publications : **Le Temps de l'essai** (2006), et **Du Style !** (numéro spécial de **Critique**, janvier-février 2010).

ON PEUT regarder la lecture non comme une activité de déchiffrement, mais comme une conduite du sujet percevant, à la fois corps et conscience ; par conséquent comme l'occasion, pour ce sujet, d'essayer des manières d'être, des manières proposées par les livres, qui le confirment ou le déphasent dans son style individuel.¹ La lecture est en effet un moment d'individuation, une conduite particulière de l'individu. Par la lecture on s'individue au sens le plus simple (physiologique, moteur, psychique) : on s'isole, on occupe un nouveau milieu, qui est celui du livre ; on y éprouve ses propres contours et sa propre séparation ; en entrant en rapport d'échange avec ce milieu, on essaye des postures et des attitudes, et l'on peut aussi bien s'y perdre que s'efforcer de s'en détacher. C'est une question de disposition : la disposition dans laquelle les livres nous trouvent, et l'expérience par laquelle ils nous obligent à nous redresser, à composer avec ce qu'il ne faut pas hésiter à appeler, quoique sans emphase, une « forme de vie » à chaque fois autre. La littérature moderne parle sans cesse de cette chance et de cette

charge du devenir individuel : solidaires des mouvements de l'individuation, de ses surgissements et de ses retraits, les livres dégagent des formes d'être, des formes que prend l'être ; ils déploient des modes d'individuation concurrents auxquels ils nous rendent sensibles, attendant que nous répliquions à leur mouvement, que nous nous emparions de leur propre « manière » pour en faire autre chose.

Cette définition de la lecture comme *conduite* n'a de sens qu'à être saisie en situation, c'est-à-dire à l'échelle d'un individu ; elle repose sur la conviction que la lecture arrive à un individu, requiert un individu pour avoir lieu et met précisément en jeu, en lui, le fait d'être tel. Je voudrais donc appuyer ma pensée sur l'observation d'une dynamique précise d'individuation par la lecture, prise dans son milieu sensible et sa durée propre, en l'occurrence sur les pratiques de lecture et de citation de Barthes.

Barthes n'a pourtant pas cherché à articuler dans ses écrits la question de la lecture (et plus généralement des expériences esthétiques) et celle de l'individuation ; mais il a donné beaucoup d'outils pour penser cette articulation, par exemple dans son intérêt, tardif, pour le « rythme » engagé dans toute expérience. Car s'individuer, c'est en particulier trouver à chaque instant un rythme à soi, et composer avec les autres rythmes, en l'occurrence avec ceux d'un livre. Je vais donc observer par quelle conduite mentale et physique, par quel essai d'une manière d'être avec les livres, Barthes a eu le sentiment – comme cela nous arrive aussi – de trouver son rythme. On verra que, pour lui, ce véritable *style cognitif* engagé dans la lecture a coïncidé en grande partie avec la pratique de la citation, c'est-à-dire avec une certaine façon de tenir la littérature pour ressource.

Idiorrythmie

BARTHES RAPPELAIT que Bachelard entendait par rythme la force qui vise à « débarrasser l'âme des fausses permanences des durées mal faites » ; c'est une perpétuelle remise au point de soi-même, dans une rencontre toujours recommencée avec l'altérité. « Chacun son rythme de chagrin », notait-il par exemple dans ce qui est devenu le *Journal de deuil*.² La trouvaille d'un tempo juste, celui « qui s'accorde à ma demande intérieure » (III, 989³), a fait l'objet d'une longue méditation de Barthes sur ce qu'il a appelé, dans l'un de ses derniers cours, « l'idiorrythmie »,⁴ et qui invite à concevoir l'individu comme une façon de se tenir dans le temps. L'idiorrythmie désigne sous un nom savant une réalité historique simple, mais lourde d'implications symboliques et de relances possibles : il s'agit de l'emploi du temps de certains moines vivant non loin les uns des autres, chacun selon son propre rythme, comme on en trouve sur le mont Athos ou dans les béguinages ; les individus y sont isolés la plupart du temps,

et chacun suit son tempo, mais ils se rencontrent avec régularité : liberté réglée, qualité d'un rythme individuel négocié avec et dans une règle collective, solitude régulièrement interrompue, paix complexe et paradoxale. Cette unité « composée » (composée et non pas « divisée », j'y reviendrai) constitue pour Barthes un *régime* idéal de vie et de rapport au dehors, un véritable fantasme formel. La description de cet idéal rythmique se déploie sous sa plume en un paysage : « Je me vois là, au bord d'une terrasse, la mer au loin, le crépi blanc, disposant de deux chambres à moi et autant pour quelques amis, non loin + occasion de synaxe (bibliothèque). Fantasme très pur qui fait abstraction des difficultés qui vont se lever comme des fantômes. »⁵ Ce rêve fait souvent surgir dans les cours ou dans le journal de Barthes une phrase de Pablo Casals qui l'a frappé, où il s'est reconnu : « le rythme, c'est le retard ».

Barthes a déposé au fil de ses écrits plusieurs scènes concrètes qui figurent comme des allégories de ce fantasme rythmique ; la plus frappante est une anecdote un peu malheureuse. Il s'agit d'un souvenir que Barthes rapporte au début de l'un des premiers cours, et qui souligne l'enracinement profond, en lui, de la question du rythme et du souci des déphasages : il raconte avoir regardé attentivement, pendant quelques minutes et depuis sa fenêtre de la rue Servandoni, marcher une mère et son enfant ; la mère faisait avancer devant elle une poussette vide, et tenait l'enfant par la main en marchant d'un pas trop rapide, l'obligeant à courir, le contraignant à son rythme – « et pourtant c'est sa mère ! », s'amuse Barthes. Cette discordance le trouble (voilà précisément ce qu'impose à ses yeux le pouvoir : un rythme de vie, un cadrage du temps qui exclut la nuance d'une pulsation individuelle, d'un réglage particulier de différenciations fines et de distances subtiles : « le pouvoir – la subtilité du pouvoir – passe par la dysrythmie, l'hétérorythmie »⁶) ; sans doute cette scène est-elle une figuration de l'aliénation violente des durées intimes que représente plus généralement chez lui, le forçage de la *doxa*, et par exemple la peur de la répétition.

Chacun de nous est en effet tiraillé entre plusieurs cadences, pressé ou ralenti par le dehors ; l'individuation, qui définit des « moments » de l'être individuel, vit d'une réponse permanente à ces déphasages, d'une structuration de soi malgré eux, mais surtout avec eux ; car dans cette régulation rythmique de soi, le sujet a besoin de quelque chose d'extérieur contre quoi buter. Pour la pensée que j'en propose, la lecture est faite de cette oscillation et de cette discontinuité d'événements intérieurs ; elle peut devenir cet exercice d'accommodation du sujet dans sa rencontre avec des formes déphasantes : question de pratique rythmique, dans un réglage infini des figurations de soi et de la distance que l'on entretient avec les phrases, les styles, les œuvres. Il faut avoir la force de lire, la force de se mettre à part, de recevoir des formes et d'y répondre.

Comment vivre ensemble ?

VOILÀ QUI peut nous faire comprendre à neuf ce que Barthes appelle la « vocation citationnelle » des formes, leur ouverture à un usage vital. Il s'agira, en somme, de relancer les expériences de lecture en moments d'individuation, en manières d'être. Car la citation est justement l'une de ces formes de vie auxquelles Barthes s'est toujours confié ; c'est avant tout une pratique de lecteur, où la parole propre compose avec quelque chose qui vient du dehors et qui emporte ailleurs. Les phrases littéraires sont en effet moins des objets que des directions et des appels, les promesses d'une pratique à venir ; elles sont à citer, et à citer existentiellement. L'énergie d'une citation repose sur la force avec laquelle cette phrase s'ouvre soudain à une circonstance et la comble, au moins momentanément ; les écrivains y sont les créateurs d'une langue seconde, avec laquelle les lecteurs peuvent à leur tour se dire, et la qualité d'un style (loin d'attacher l'auteur à sa solitude, comme dans la pensée sombre qu'en proposait au début de la carrière de pensée de Barthes *Le Degré zéro de l'écriture*) réside justement dans cette force d'appel : « Le mot m'emporte selon cette idée que *je vais faire quelque chose avec lui* : c'est le frémissement d'un faire futur, quelque chose comme un *appétit* » (III, 194). La citation est la réponse du lecteur à cette qualité d'ouverture discontinue de la littérature, à son « caractère *excitant*, c'est-à-dire proprement mobilisateur » (II, 1305).

Il y a dans la lecture une énergie d'emportement par laquelle les phrases à citer s'extraient en quelque sorte d'elles-mêmes pour s'imposer à nous, s'imposer *sur le champ* à notre usage : certaines sont troublantes par leur isolement et leur découpe *a priori*, « comme si elles détenaient la promesse qui nous est faite à nous, lecteurs, d'une pratique langagière, comme si nous allions les chercher en vertu d'une jouissance *qui sait ce qu'elle veut* » (III, 221). En sorte que les citations (en particulier les citations préférées, celles que l'on fait de mémoire, et qui sont parfois d'autant plus juste qu'elles sont fausses – qu'on les a pliées à soi-même, qu'on se les est réservées) les citations, donc, sont les données de cette langue d'emprunt que parle mon intériorité, les éléments de ce texte discontinu que je forme. Un bel exemple de cette dynamique apparaît dans un bref commentaire que Barthes fait, à distance, des *effets intérieurs* de son long compagnonnage avec Balzac lors de la préparation de *S/Z* (une rumination plus heureuse que la fréquentation d'autres écrivains) : « ayant travaillé pendant assez longtemps une nouvelle de Balzac, je me surprends souvent maintenant à transporter spontanément dans les circonstances de la vie des bribes de phrases, des formulations issues spontanément du texte balzacien ; ce n'est pas le caractère mémoriel (banal) du phénomène qui m'intéresse ; c'est l'évidence que *j'écris* la vie (il est vrai dans ma tête) à travers ces formules héritées d'une écriture antérieure ; ou

encore, plus précisément, la vie est cela même qui vient *déjà* constitué comme une écriture littéraire : l'écriture *naissante* est une écriture *passée* » (II, 1269). Dans la dialectique de donné et de ressaisie qui est le moteur de toute individuation, la citation devient une sorte de bon passé, ce passé qui autorise un va-et-vient et émancipe ; elle suscite une conduite de recherche, celle d'un désir qui *sait* en effet ce qu'il veut.

« L'écriture naissante est une écriture passée » : la formule sonne comme du Paulhan, elle dit que l'on peut vivre toute première fois comme une deuxième (c'est le chassé-croisé de la citation), et que c'est même précisément cela qui nous fait échapper à la terreur de l'expression. Dans cette courbure de la pensée barthésienne à la vie, le style littéraire a profondément changé de définition, et s'est ressourcé à cette priorité de la reprise, à cette idée d'une bonne répétition ; il est devenu lui-même un « procédé citationnel », un corps de traces partageables et de mémoire ; écrire, suggère Barthes, c'est laisser venir à soi des modèles, fragments typiques de phrases qui font partie d'une mémoire collective, *et* les transformer en entrant en phase avec eux ; la lecture est le prolongement de ce mouvement, un écho actif de ces bribes de formes. Les modèles stylistiques ne peuvent plus être assimilés à des structures profondes et racinées, ce sont « des répétitions, non des fondements ; des citations, non des expressions ; des stéréotypes, non des archétypes » (II, 1270). Des citations et non des expressions, en sorte que le style n'est plus une solitude comme il l'était dans *Le Degré zéro* ; et des stéréotypes (Paulhan aurait dit des lieux communs), plutôt que des archétypes, parce que cette logique citationnelle nous impose de composer avec notre propre banalité ou avec notre propre bêtise, autrement dit avec le non-individuel qu'il y a en nous.

Barthes nous invite en effet à formuler cela sous une forme dangereusement sentimentale : citer, c'est *ne pas être seul à écrire quelque chose* : « ici règne la citation, la pincée d'écriture, le fragment de code, car aucun des promoteurs du jeu ne peut prendre au compte de sa propre personne, ce qu'il n'est jamais seul à écrire » (II, 490)... – non pas « ne pas être le seul », mais « ne pas être seul » (la formule d'ailleurs reviendra) : il y a là une coloration pathétique, presque indécente, qui dit la force d'existentialité d'une opération formelle. La phrase citée est en effet une phrase si juste qu'elle semblait attendre le lecteur (et déjà le dire), et la citation associe d'emblée ce lecteur à un autre individu pris dans le travail et les contradictions de sa propre expression. Cette idée forte, Barthes la suggère plusieurs fois ; on a le sentiment d'assister, un peu voyeurs, à sa lutte contre la solitude du style, à sa lutte pour que les faits de styles soient aussi la relance d'un rapport idéal à autrui. Décrivant sa façon de citer, il cite d'ailleurs Gide citant Proust, ironique citation à la puissance trois qui forme une petite amicale de citeurs : « je cite de mémoire, comme Proust »...

Je dirais volontiers, en fait, que la citation est une réponse intime à la quête idiorrythmique du « Comment vivre ensemble ? », et peut-être la seule que Barthes ait réellement donnée. On sait que c'est là la question un peu étrange qui lance le cours dont j'ai parlé. Barthes part à la recherche d'une position moyenne entre une vie idiosyncrasique, recluse, enfermée, et le partage ouvert de la vie d'autrui, et il en trouve l'exemple dans ces tentatives monastiques à la fois réglées et nuancées, insistant sur les qualités rythmiques qu'offrirait cette vie moyenne : la symbiose lisse d'individus pourtant séparés, un réglage des distances, une façon de composer sa durée intérieure avec un tempo collectif, une médiation entre l'événement et la répétition, le propre et l'altération, l'isolement et le rappel... Barthes a découvert la possibilité d'un style de vie médian où des groupements mobiles d'individus pourraient se former sans exclure la possibilité d'une liberté personnelle et sans non plus risquer la marginalisation ; je crois que la citation vit elle aussi, chez lui, de ces dialectiques (de cet empiètement d'autrui sur moi et de moi sur autrui, pour le dire avec les mots de Merleau-Ponty), et qu'elle incarne une semblable qualité rythmique : elle est cette figure presque chorégraphique de composition avec un dehors (*fort/da*, dedans/dehors) – « ce qu'on n'est jamais seul à écrire ». À la fois affirmation du moi et écriture à plusieurs, ou plutôt écriture à quelques-uns (celui que je cite et ceux qui citent comme moi), elle est ce mouvement composé, guidé par l'appétit d'une *régularité* et d'une répétition où, comme le disait Proust, je m'efforce de « suivre un écrivain dans sa phrase », de lui emboîter le pas dans la singularité de son imaginaire, mais à ma façon. « Selon moy », disait Montaigne, le plus grand des citeurs.

Citation et individuation

LE TOUT premier texte de Barthes, écrit au sanatorium de Saint-Hilaire du Touvet avec une bibliothèque réduite, et intitulé « Plaisir aux classiques », le disait et le pratiquait déjà ; il posait ainsi les grands thèmes verbaux de cette existence vécue parmi les livres. Barthes y approchait les classiques (question d'histoire et de valeur) par le biais de leur vocation citationnelle – c'est-à-dire de leur qualité de ressource ; ce jeune homme confiné donnait ainsi de véritables motifs à être aux autres lecteurs de la revue du sanatorium, intitulée *Existence*. L'article se composait de deux parties : un bref essai de définition des classiques, et une anthologie de citations, justement traitées sur le mode de l'appropriation et de la composition des phrases littéraires à soi : « y trouve qui veut ce qu'il veut. Ce sont des amorces. L'important, c'est qu'elles promettent » (I, 50) – comme la beauté chez Stendhal. L'essai liminaire explique l'origine stylistique de cette promesse : s'ils sont disponibles, ce n'est pas que

les classiques s'offrent avec limpidité, c'est au contraire qu'ils sont à la fois (dialectiquement) clairs et lacunaires. Clairs, c'est-à-dire simples, frappés, exacts, pris dans la perfection d'une forme avec laquelle il faudra consentir, si je puis y insister, à *s'enfermer*, sur laquelle il faudra consentir un moment à se régler : « les œuvres classiques sont des objets finis, complexes et admirables » ; mais aussi lacunaires, puisque ce sont des trames, des ébauches, et ce que Barthes, dans son obstination à faire des formes les allégories de nos situations émotionnelles, appelle « des espoirs où l'on peut indéfiniment ajouter » (I, 47).

Ce n'est pourtant pas ici la béatitude d'un accueil : « réfléchir le lecteur, c'est une fonction de toute littérature, et il n'est pas sûr que ce soit la plus noble. Ce qui la rend séduisante chez les Classiques, c'est qu'ils y répugnent » (I, 45). C'est donc à la faveur d'une décision active, et en quelque sorte d'un mésusage, que l'on peut les lire dans un dessein personnel : « Je vais chercher, sous la généralité de leur art, la flèche qu'à travers les siècles ils m'ont décochée. Ma recherche sera d'autant plus heureuse que les Classiques, étant très concis, sont très obscurs » ; il s'agit en effet d'une conduite de recherche, c'est-à-dire d'une façon de se mettre à l'affût (en chasse), pour une âme attentive et qui cherche un accès. C'est moi qui décide de prendre le classique comme m'étant destiné : « rien ne m'interdit de penser que cette sentence de La Bruyère, que ce vers de Racine ont été écrits pour doubler exactement mon amertume ou ma passion actuelles ». Le plaisir esthétique gît dans cette fiction de destination, dans cette mimésis d'intentionnalité accordée à une forme *exacte* que je dote d'une « aura » – l'aura d'un objet, disait Benjamin, c'est le pouvoir que je prête à cet objet de « lever les yeux », c'est-à-dire en quelque sorte de me regarder, de s'adresser à moi et de venir me chercher. C'est une mimésis d'intentionnalité, puisque c'est moi qui isole cette phrase qui semble me rejoindre et me doubler ; ce n'est pas, pour autant, une illusion, car ce geste mental est un cas exemplaire d'allégorisation de soi par le biais d'un livre. En effet, la convenance est aussi bien un moteur qu'un effet de la lecture : je m'y reconnais parce que j'y suis, ou parce que je le rejoins sur le champ et que déjà j'y investis mes possibles, mon futur.

Barthes décrit très bien le caractère directionnel de cette relation imaginaire dont jouit le sujet esthétique : « À travers l'équivoque d'une forme très générale qui recouvre du très précis, il s'établit entre l'écrivain et moi une sorte de complicité flatteuse ; je me sens choisi ; l'artiste me découvre ; il me chante, il chante ma peine, ma joie, ma curiosité » (I, 45). Il est sensible à ce qu'il y faut d'altération (car il faut plier les citations à soi, mutiler la généralité et l'équivoque de la forme sentencieuse en la ramenant à une situation subjective). Il souligne aussi la qualité d'*avance* stylistique de cette adéquation figurale (son caractère « citable », pourrait-on dire) sans laquelle il n'y aurait aucun profit à ce que je m'approprie du déjà dit : si l'écrivain chante ma peine, il la chante *bien* et il en

dit *plus* : « il en a tout vu, tout senti, et d'autres choses encore que je ne voyais ni ne sentais. Echo d'un Narcisse qui ne sait pas parler, c'est mon double inspiré ». Barthes perçoit la singularité temporelle de cette figuration, qui est une préfiguration : l'écrivain me dit en me précédant, il marche devant moi, j'éprouve dans la lecture le « plaisir d'avoir été deviné ».

Que la citation soit la modalité la plus évidente de ce qu'il y a d'existentiel dans la lecture, qu'elle constitue la bonne échelle de l'individuation, cela s'imposera à nouveau dans un bel essai consacré à La Rochefoucauld, où Barthes distingue deux conduites de lecture possibles, dont une seule fait véritablement retour vers le lecteur pour nourrir l'aventure de sa personnalité. « On peut lire La Rochefoucauld de deux façons : par citations ou de suite. Dans le premier cas, j'ouvre de temps en temps le livre, j'y cueille une pensée, j'en savoure la convenance, je me l'approprie, je fais de cette forme anonyme la voix même de ma situation ou de mon humeur ; dans le second cas, je lis les maximes pas à pas, comme un récit ou un essai ; mais du coup, le livre me concerne à peine » (II, 1335). L'idée est forte : ce qui me concerne, ce seront nécessairement des morceaux, saisis au gré de mes oscillations mentales et de la discontinuité de mes événements intérieurs, comme si la refiguration avait essentiellement lieu à l'échelle du fragment (et non, par exemple, dans la nappe d'un récit). Soit donc, par citations, la lecture aboutit en nous-mêmes, sa vérité venant nous chercher, soit elle nous livre l'auteur, ses obsessions, son temps, et plus encore la fixité (la répétitivité) de son style : « ici un *pour-moi* (et quelle adresse ! *cette* maxime traverse trois siècles pour venir *me* raconter), là, un *pour-soi*, celui de l'auteur qui se dit, se répète, s'impose »...

Cette fiction de destination, que la citation véritablement accomplit, est une version un peu durcie de la définition mémorielle des classiques, à laquelle à vrai dire tout le monde s'accorde : « Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un pays reprenne ainsi périodiquement les objets de son passé et les décrive de nouveau pour savoir *ce qu'il peut en faire* » (II, 17) ; mais regardée effectivement comme une pratique existentielle, la citation a quelque chose de plus destructif, comme eût dit Benjamin. Celui-ci la regardait comme un vol de langage, dans une métaphore qui a aussi séduit Barthes. La citation vole, efface, détruit, elle n'est pas la force de conserver, mais celle d'arracher au contexte, d'altérer la phrase et d'altérer le lecteur, et, dans la vigueur de ce geste, de forcer l'assentiment : « Les citations sont dans mon travail, écrivait Benjamin, comme des bandits de grand chemin qui surgissent les armes à la main et dérobent au promeneur nonchalant ses convictions »⁷ ; mais en même temps la citation sauve, reconfigure, réactualise. Dans ce mouvement, elle désigne à la fois une réalité esthétique et un mode d'intervention dans l'histoire : cet art de la ruine est le substrat inconscient de la création moderne, création par collages, montages de fragments, de *moments d'être* et de phases d'individuation.

Barthes a été lui aussi très sensible à ce qu'il y a de destructif dans l'emprunt de langage ; un moyen de déjouer l'Image, explique-t-il, c'est de corrompre les vocabulaires : « Je cite les autres, en acceptant de les déformer. [...] Ainsi, pour la Sémiologie, que j'avais aidé à constituer, j'ai été mon propre corrupteur » (III, 875). Pour être existentielle, pour ouvrir ses qualités figurales à l'individu et rendre possible une allégorisation de soi, la citation doit en effet couper, défaire, déformer, rediriger, c'est-à-dire composer ; c'est le sens du « cerne » de la phrase ailleurs définie par Barthes. Car l'œuvre à laquelle on emprunte n'est protégée par aucune direction : « aucune vie pratique n'est là pour nous dire le sens qu'il faut lui donner ; elle a toujours quelque chose de citationnel » (II, 39). C'est par là, précise à nouveau Barthes, qu'elle présente quelque chose de prophétique : comme la parole de la Pythie, qui ne divaguait pas mais restait ouverte à plusieurs sens, c'est la pureté de son ambiguïté qui me permet d'ajouter ma situation propre à la lecture que je fais d'une œuvre ; or « cette situation, changeante, *compose* l'œuvre, elle ne la retrouve pas ».

« Compose » : c'est l'ajout brusque de la situation affective du lecteur, redirection et force de déformation, qui fait de la citation une réserve d'expression exacte, une doublure de son lecteur, un « pour moi ». « Unité composée », ni divisée ni simplifiée, c'était bien le fantasme dialectique et mobile de l'idiorythmie. « Je l'aime, donc je l'imité – mais précisément, non sans complexes. Autrement dit, je ne m'en sors pas » (III, 1014). *Autrement dit, je ne m'en sors pas* : cette composition conflictuelle, ce réglage d'identification et de prises de distance qui ne rejoint jamais tout à fait son calme, c'est sans doute le rythme propre de Barthes, sa forme maîtresse, la discordance régulière par laquelle il se cherche et se ressemble dans ses usages et par ses usages de la littérature.

Le « calme alcyonien »

LUN DE ses citations préférées a fourni à Barthes une image pacifiée de cette composition, issue imaginaire à la quête d'un rythme à soi, mais pratique bien réelle d'un souvenir littéraire. Elle met en scène *Alcyon*,⁸ cet oiseau fabuleux qui nidifie en mer lorsque la mer est calme, qui fait son habitat sur une eau mobile mais non tourmentée. Dans son cours sur le Neutre,⁹ afin d'avancer dans sa description de la finesse des états de conscience, Barthes rapporte ce passage de Thomas de Quincey qui décrit un paysage fantasmagique et dégage un « calme alcyonien » ; j'y vois une très belle figuration de l'effort idiorythmique : « ce calme alcyonien sur toutes les angoisses, cette tranquillité qui, loin de paraître le résultat de l'inertie, semblait l'effet d'antagonismes puissants, énergies sans limites, repos sans limites »... Alcyon (en fait un martin-

pêcheur) est un oiseau de poésie, très présent chez les romantiques, et par exemple chez Chateaubriand ; la musicalité de son nom a exercé sur Barthes un charme analogue à celui d'*Aziyadé*. Lorsqu'il cite ainsi de Quincey, Barthes avoue le faire surtout pour faire entendre la beauté d'un nom, la justesse d'une image pénétrante qui l'a suivi, mais aussi la force d'emportement d'une prosodie qui représente exactement « l'intelligence et la manière dont elle est capable de se bercer elle-même ». Peut-être lui vient-elle en fait de Proust, chez qui elle apparaît deux fois, ou d'un souvenir de l'esthétique de Baudelaire : « C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté, et que la *douleur* rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme »¹⁰... Le « calme », le « repos », la « douceur » sont d'ailleurs parmi les mots-clés et les désirs les plus appuyés des années du Collège de France, ces années où Barthes cesse de regarder le sens comme le domaine de la violence. Sans doute pour Barthes le calme d'Alcyon figure-t-il le rêve profond d'une paix des formes, une paix rythmée, mobile, en état de variation, une paix bercée quoique toujours menacée, jamais tout à fait acclimatée, à la fois protégée et « cernée ».

Alcyon sur l'eau s'installe donc dans la nuance, la variance d'un « temps vibré » ; il vit des variations du proche, d'espacements légers plutôt que de distances : c'est un peu ce que Barthes, fasciné par la clôture des chambres (et des fragments), appelle encore ailleurs la « proxémie », cette sécurité sensuelle d'un individu qui tient en cercle autour de lui, à bonne distance et à portée de main, ses objets familiers ; chaque objet y devient comme un geste de son corps, une « individuation de matière »,¹¹ et l'individu, dès lors, se définit moins comme un soi ou une identité, que comme un rapport, une composition de distances. Alcyon n'est pas inerte, il est affecté, traversé de changements très rapides (c'est le goût barthien de la vitesse), passivité flottante mais qui se trouve convertie en attitude, c'est-à-dire, pour le sujet qui m'occupe en proposition de conduite et même en authentique style d'être. Ce calme bercé, ce rythme-rumeur de la scène alcyonienne est une allégorie à usage personnel, un véritable style d'individuation ; elle figure avec une grande force sensible le type très particulier (très dialectique) d'unité intérieure à laquelle Barthes aspire : une « unité composée », ni scindée ni simplifiée. Dans cette pratique composée de l'individuel, il s'agit de reconnaître le monde comme un milieu tissé d'apories, sans hâte de conclure, et de le vivre comme tel, sur le mode du discours, « pratique qui opère une *catharsis* de l'aporie sans la dénouer »,¹² activité « neutre ». Le concept de « Neutre » après lequel court Barthes, et qui lui apparaît comme la clé de son propre parcours, reste un concept conflictuel, non irénique, « sensible à la lutte de forces coléreuses dressées l'une contre l'autre ».

LIMAGE ALCYONIENNE expose une sensation individuelle de la vie, le grain particulier d'une durée intime qui a trouvé sa bonne figuration, ce que Montaigne eût appelé sa forme-maîtresse. Voilà une description de conduite qui ne définit peut-être pas Barthes une fois pour toutes, mais qui lui ressemble, et par laquelle il se comprend. Cette véritable « pratique de soi » est née de l'adoption d'un comportement dans les livres, d'un rapport concret (individuel) entretenu avec la littérature, qui diffuse dans d'autres utopies perceptives ou sensibles (« habiter un espace sans se fixer à une place = attitude du corps la plus reposante : bain, bateau » ; « dormir : mobilisation de la confiance »), où s'essaie toujours une certaine logique d'individuation, une idée idiorrythmique. Si le calme acyonien vient directement d'une citation de Thomas de Quincey, il fut bien pour son lecteur une proposition rythmique à suivre et à faire proliférer dans une expansion intime. Alcyon est l'image d'un rapport heureux aux formes ou aux codes, situation souvent visée et parfois conquise. C'est l'image d'un style de lecture et d'un véritable style de présence – la moire du sujet dans l'océan du sens : une note changeante et diaprée, altérable et inconfortable, mais *tenue*.

□

Notes

1. Cet article constitue l'un des développements d'un livre à paraître, consacré justement à une reconception de la lecture comme conduite d'individuation. Je remercie de part et d'autre les éditeurs qui en autorisent ici les échos.
2. Roland Barthes, *Journal de deuil*, Paris, Le Seuil, 2009, p. 175.
3. Les références ainsi données dans le corps du texte renvoient toutes à la première édition complète des écrits de Barthes : *Œuvres complètes*, Eric Marty (dir.), 3 vol., Paris, Le Seuil, 1993-1995.
4. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaire au Collège de France (1976-1977)*, Claude Coste (éd.), Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.
5. *Ibid.*, p. 37-38.
6. *Ibid.*, p. 40.
7. Voir Gérard Raulet, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997.
8. Jean-Pierre Richard en a remarqué la valeur allégorique dans *Roland Barthes, dernier paysage*, Paris, Verdier, 2006.
9. Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Thomas Clerc (éd.), Paris, Le Seuil, coll. « Traces écrites », 2002.
10. Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, Calmann-Lévy, 1885, p. 181.
11. Barthes, *Le Neutre*, p. 186.
12. *Ibid.*, p. 102.

Abstract

Reading As an Individuation Procedure: Barthes's Pursuit of a "Rhythm"

Defining reading as a behavioral category of individuation, or indeed as the creation of a "form of life" during the contact with literary texts, the present article describes the reading adventure of the late Barthes as a quest for *individual rhythm*. Fascinated in his last courses by the reclusive existences driven by an "idiorythmic" imperative, Barthes was looking for a unity of life that was "composed rather than divided." It was in the modest act of citing—this aesthetical behavior typical for the affected subject, acknowledging the "invincibility of the utterance" and responding to it by virtue of his own existence—that he felt he had achieved the right distance with regard to forms and styles, finding his own inner tempo. The distorting gesture of citing was for him a suggested mode of behavior and even an authentic lifestyle. One of his favorite expressions, Thomas de Quincey "halcyon calm," evoked for Barthes the peaceful image of that rhythmic composition that allegorizes the manner in which the forms of individual becoming can emerge from a concrete rapport with literature.

Keywords

reading, individuation, Roland Barthes, rhythm, citation