

Approches Interdisciplinaires de la Lecture

Comité de lecture

Christine Chollier

Jean-Louis Dufays

Bertrand Gervais

Marie-Madeleine Gladieu

Joëlle Gleize

Vincent Jouve

Jean-Michel Pottier

Nathalie Roelens

Alain Trouvé

Approches Interdisciplinaires de la Lecture, n° 10

## La résonance lectorale

Thomas Pavel

Anikó Ádám

Roselis Batista R.

Marie-France Boireau

Maria de Jesus Cabral

Thierry Davo

Marie-Madeleine Gladieu

Audrey Louyer-Davo

Jean-Michel Pottier

Coralie Pressacco

Nathalie Roelens

Alain Trouvé

**épure**  
ÉDITIONS L'ÉPURE

Collection  
Approches Interdisciplinaires de la Lecture

sous la direction de  
Marie-Madeleine Gladieu  
Jean-Michel Pottier &  
Alain Trouvé

Ouvrage publié avec le concours de l'Université de Reims Champagne-Ardenne

Conception graphique de la couverture : Christel Sajas  
LeKri-Design [www.lekri-design.com](http://www.lekri-design.com)

EPURE – Éditions et presses universitaires de Reims  
Bibliothèque Robert de Sorbon  
Avenue François-Mauriac CS40019  
51 726 Reims Cedex  
[www.univ-reims.fr/EPURE/](http://www.univ-reims.fr/EPURE/)

ISBN 978-2-37496-014-2  
ISSN 1771-236X

Diffusion FMSH – CID  
18-20 rue Robert-Schuman 94 220 Charenton-le-Pont  
<http://www.lcdpu.fr/editeurs/reims/>

Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les  
Langues et la Pensée  
(CIRLEP EA 4299)  
Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les  
Modèles Esthétiques et Littéraires  
(CRIMEL EA 3311)

Université de Reims Champagne-Ardenne

## Lire entre les langues : résonance et idiorythmie

Dans les *Serments de Strasbourg*, les parties faisaient l'effort de parler la langue de l'autre, Louis le Germanique prononçant son serment en langue romane, son frère Charles le Chauve en tudesque. Or, si alliance il y a dans le cas de la lecture, l'enjeu se situe ailleurs. On pourrait parler d'alliance rythmique aux trois niveaux de pertinence que nous traiterons : face à *l'absorbement*, face à l'altérité culturelle et face à l'altérité langagière. Aussi transierons-nous de l'aire de jeu, à la sphère culturelle, à la bulle sonore, pour aboutir à la singularité contrapunctique de chaque lecture. D'où l'hypothèse finale de l'idiorythmie.

### « Entrer dans la danse » : lectures-vision

La rencontre du jeune Marcel avec les jeunes filles de Balbec nous servira d'allégorie de la lecture dans la mesure où, dans un état de disponibilité, de vacance, il aperçoit d'abord de loin une « tache<sup>1</sup>». Intimidé, il n'ose pas individualiser les silhouettes. Même en accommodant son regard et en isolant des méronymies – un nez droit, une paire d'yeux durs, un teint rosé –, il ne parvient pas encore à attacher ces traits saillants à l'une des jeunes filles plus qu'à l'autre. Il n'est pas étonnant que Proust recoure à des métaphores visuelles ou sonores pour désigner cette perception d'un groupe continu, pas encore discrétisé, « agrégat de forme irrégulière, compact, insolite et piaillant, comme des oiseaux qui s'assemblent au moment de s'envoler<sup>2</sup> ». Marcel entre-t-il pour autant en résonance avec le donné ? Après avoir réparti leurs

<sup>1</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), in *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », t. II (éd. Jean-Yves Ladié), p. 146.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 150.

charmes autour de « la grande qui avait sauté par dessus le vieux banquier » et, surtout, « d'une fille aux yeux brillants, rieurs, aux grosses joues mates, sous un polo noir, enfoncé sur sa tête, qui poussait une bicyclette avec un dandinement de hanches<sup>3</sup> » laquelle se concrétisera en « Albertine », le sentiment d'un bloc impénétrable l'emporte encore pour un temps. Du haut de leur insolente indifférence, elles font décidément « bande à part ». La question que Marcel se pose alors est celle de savoir si à leur tour elles l'ont remarqué, si un jour il pourrait faire partie de leur petite tribu, de cette population qui fréquente les vélodromes et cultive le franc parler.

Cette hésitation est motivée par leur état d'*absorbement*, pour reprendre le terme de Denis Diderot analysant les tableaux inimités de Greuze et de Chardin, et actualisé par Michael Fried. Le paradoxe veut toutefois « que le spectateur ne soit arrêté et retenu par la contemplation du tableau que si, justement, la fiction de sa propre absence est réalisée par et dans le tableau<sup>4</sup>. » Ce paradoxe est thématisé dans le *Château de cartes* de Chardin (1737) où un jeune homme de profil, tout occupé à faire tenir sa frêle construction, semble ignorer que le tiroir entrebâillé sur un Roi de cœur à l'avant-plan s'offre à la vue du spectateur. Ce réembrayage sur l'univers de l'énonciataire nie la fermeture sur soi du tableau car il opère l'empiètement de l'univers percevant sur le monde perçu. De même, malgré leur apparence hautaine et leurs batifolages privés, les jeunes filles lancent vers Marcel des regards, quoique obliques et rieurs, qui font miroiter une possibilité d'« entrer dans la danse », de « prendre place, aimé d'elles, entre les

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 151

<sup>5</sup> Michael Fried, *La Place de spectateur, esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

divines processionnaires » et lui procurent dès lors une certaine « ivresse<sup>6</sup> ».

La première forme de résonance lectorale aurait dès lors à faire avec cette implication dans l'œuvre, pour autosuffisante et énigmatique qu'elle soit, avec cette intersection entre « le monde fictif du texte » et « le monde réel du lecteur<sup>7</sup> », à savoir l'espace où retentit l'œuvre.

### « Entrer dans la sphère » : lectures-voyage

Même si l'emprise cognitive fait défaut, le récepteur peut sentir que « ça le regarde ». Autrement dit, tandis que l'héménéutique offre une saisie somme toute assez cérébrale et, au mieux, procure un certain plaisir confortable, le dépaysement suscite la jouissance, selon l'opposition barthésienne entre texte de plaisir et texte de jouissance, qui « met en état de perte », « déconforte », « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs<sup>8</sup> ». On le voit, la question empirique ou théorique de la lisibilité se décline non pas selon des degrés d'intelligibilité du monde ou du texte mais selon l'amplitude du retentissement de l'œuvre. À en croire Paul Ricoeur, l'auteur « n'atteint son lecteur que si, d'une part, il partage avec lui un répertoire du familier, quant au genre littéraire, au thème, au contexte social, voire historique ; et si, d'autre part, il pratique une stratégie de défamiliarisation par rapport à toutes les normes que la lecture croit pouvoir aisément reconnaître et adopter<sup>9</sup>. » Plusieurs théories peuvent être mobilisées afin d'appréhender la question de l'écart culturel qui nous fait passer de l'aire de jeu à la sphère culturelle.

<sup>6</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 153

<sup>7</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Le Seuil, 1991.

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, p. 25-26.

<sup>9</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. III, *op. cit.*, p. 247.

Ainsi, dans le poème « Zone » de Guillaume Apollinaire (1913), le lecteur est-il envoyé à hue et à dia :

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenze à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui est haide

Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde [...]<sup>10</sup>

On lit avec dans ses bagages sa *Wahlbild*, son « archéologie expérimentelle<sup>11</sup> », à savoir ses expériences engrangées, tribuaires de sa propre praxis culturelle, idiolectale, son *savoir* qui s'avère un filtre pour le *voir*. Dans ce poème soumis à la loi du disparate, fait d'associations d'idées, d'images insolites et de sauts chronologiques, le lecteur se laisse balloter au gré des lieux en consonance ou en dissonance avec sa propre encyclopédie, sollicité par bribes mémorielles.

À l'alerité linguistique et culturelle s'ajoute l'alerité sociale dans le cas de Valéry Larbaud. Le voyage (et lire en serait un) implique d'être confronté à d'autres moralités<sup>12</sup>. Larbaud, incarnant à travers son alter ego A. O. Barnabooth un cosmopolite polyglotte et voyageur, un touriste milliardaire sans-patrie en rupture avec les contraintes mondaines, bafouant ses origines patronymiques et toponymiques, nous légue sa velléité d'immersion dans le vrai, parmi les humbles avec une espèce d'urgence tragique :

Ô mon Dieu, ne sera-t-il jamais possible

Que je connaisse cette douce femme, là-bas, en Petite-Russie,

Et ces deux amies de Rotterdam,

Et la jeune mendicante d'Andalousie

<sup>10</sup> Guillaume Apollinaire « Zone », *Alcools*, 1913 (vers 106-112).

<sup>11</sup> Catherine Detric, *Du Sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, 2001.

<sup>12</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir (Die fröhliche Wissenschaft. La gaya scienza*, 1882).

Et que je me lie avec elles

D'une indissoluble amitié ?

(Hélas, elles ne liront pas ces poèmes,

Elles ne sauront ni mon nom, ni la tendresse de mon cœur [...]).<sup>13</sup>

Dans son *Journal intime*, son ambition d'être un perpétuel évadé de tous les milieux, d'inviter le mal et le libidinal à pénétrer dans l'univers lisse de sa caste, amène Barnabooth à errer pendant trois jours dans les *chiasis* (ruelles) les plus sombres de Florence :

Dans tous les chiasis, ce même visage et ces bras nus aux fenêtres — la laveuse, la porteuse de fardesaux, qui a quitté son corsage pour avoir moins chaud. Et une voix horrible, à mon passage, lassait tomber sur moi : « Venga ! » Et je continuais d'errer dans cette désolation, qui m'a rappelé parfois certains quartiers pauvres de Hambourg et de Copenhague (le même Nord farouche), de voir en voûte, de pissotière en pissotière, allant, revenant, goûtant les mauvaises odeurs, avallant ça et là une gorgée d'air tiède et gras.<sup>14</sup>

La résonance sera alors fonction du sentiment d'appartenance, de l'hospitalité (comme vecteur essentiel de la confrontation interculturelle) que le texte prodigue au lecteur ou au contraire de son refoulement hostile (là où le *hospes*, hôte, redevient *hostis*, ennemi). L'hospitalité relève de la prise d'otage pour Alain Montandon, car elle active une érotique et un cannibalisme — « qui de l'hôte accueillant ou de l'hôte reçu mangera l'autre ?<sup>15</sup> » —, tandis que consentir à l'exil, à cette dislocation se rapproche de la pensée philosophique pour Jacques Derrida<sup>16</sup>, celle-ci étant concernée par l'aportie de la croisée indécidable des chemins, par l'expérience initiale de la perte du sens, de l'ébranlement devant

<sup>13</sup> Valéry Larbaud, « Images. Post-scriptum », in *Poésies. Œuvres*, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1958 (éd. G. Jean-Aubry et Robert Mallet), p. 64-65.

<sup>14</sup> Id., A. O. Barnabooth, *Journal intime* (1913), in *ibid.*, p. 162.

<sup>15</sup> Alain Montandon, *Désirs d'hospitalité. De Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002, p. 1.

<sup>16</sup> Anne Dufourmantille, *De l'Hospitalité (suite Jacques Derrida à répondre de)*, Paris, Calmann-Lévy, 1997, p. 8.

l'altérité. Derrida va même jusqu'à dire que du plus familier surgit l'inquiétude qu'un univers insensé se substitue au chez-soi du monde donné par la mère : « Il faut rapprocher l'essence de la folie de l'essence de l'hospitalité<sup>17</sup> ».

On pourrait aussi aborder la résonance lectorale de textes culturellement hétérogènes selon l'éthologie pragmatique de Jakob von Uexküll qui dans sa théorie des milieux recourt à la métaphore musicale du *Ton*, au sens d'aptitude du sujet : « Dans tous les objets dont nous avons appris l'usage, nous voyons la performance que nous accomplissons grâce à eux, avec la même certitude que leur forme ou leur couleur<sup>18</sup> ». Aussi distingue-t-il pour le bernard-l'hermite le *Schützton*, « Tonalité de défense » lorsque le crustacé plante une anémone sur sa coquille, « tonalité de résidence », lorsqu'il essaye de se glisser dans l'anémone, même si c'est en vain, « tonalité de nutrition<sup>19</sup> », lorsqu'il est affamé et commence à la manger. Cette visée pragmatique permet d'expliquer les différences culturelles. Quelqu'un qui n'a jamais vu d'échelle, ne comprend pas son usage jusqu'à ce que les « barres et les trous » reçoivent une « tonalité d'ascension<sup>20</sup> ». Dès que nous sommes confrontés à de nouvelles moralités, langues ou cultures, la résonance lectorale se voit relancée à mesure que notre spectre de tonalités actantielles s'élargit. L'éthologue passe ensuite de la tonalité à la coloration (*Tönung*). Si le mobilier dans une pièce possède des colorations de nourriture, de repos, de lecture, de déambulation pour l'humain, pour le chien elle aura seulement une coloration de nourriture et de repos. Le concept de « tonalité de prospective » s'avère également pertinent pour notre propos : le chien a une « image-prospection » du bâton qu'il doit ramener à son maître<sup>21</sup>. La résonance serait alors le différentiel entre la

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>19</sup> Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, 1956, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 107.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 109-110.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 142.

« tonalité prospective » (l'horizon d'attente) et l'objet textuel qui est offert au lecteur. Si chacun apporte sa tonalité au texte, la résonance sera aussi diversifiée que les sujets avec leurs milieux respectifs. Le milieu de l'éthologue est différent du milieu du sédentaire, le milieu du lecteur polyglotte différent de celui du lecteur monolingue.

D'autres approches peuvent être convoquées. La culture se définit par interaction avec d'autres cultures : la *semiosphère*, concept de Youti Lotman, s'avère la zone de cohérence culturelle où les croyances sont partagées et l'adhésion la plus intense, par rapport à des zones périphériques où cette force d'engagement est plus diffuse. En revanche, la mondialisation implique une interaction multilatérale, plurielle avec toutes les autres cultures, un assaut de significations et de normes difficiles à gérer, de sorte que la *semiosphère* se trouve sujette à des remaniements perpétuels, des entrées et des sorties, des intégrations et des expulsions : « Le domaine intérieur est celui de l'harmonie, de la culture, de la sécurité ; le domaine extérieur est celui du chaos, de la barbarie et de la menace<sup>22</sup> ». D'autres insistent sur la foncière irréductibilité des semiosphères, témoin l'« aveu d'impenétrabilité » formulé par Victor Segalen : « Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire épuisons-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers<sup>23</sup> ». Le défi de se mesurer à l'altérité n'en sera qu'accru et la lecture devient une mise à l'épreuve de la plasticité des sphères.

François Rastier, dans « Anthropologie linguistique et sémiotique des cultures<sup>24</sup> » distingue quant à lui trois zones dans

<sup>22</sup> Jacques Fontanille, « Formes tensives et passionnelles du dialogue des semiosphères », in *La Géométrie motile d'Alphabé*, Limoges, PULIM, 2000, p. 119.

<sup>23</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Librairie Générale Française, 1986, p. 44.

<sup>24</sup> François Rastier et Simon Bouquet (éd.), *Une introduction aux sciences de la culture*, Paris, PUF, 2002, p. 249.

l'enour (*Umwell*) : « une de coïncidence, la zone *identitaire* ; une d'adjacence, la zone *proximale* ; une d'étrangeté, la zone *distale* » : « Ainsi s'opposent un mode obvie (formé des zones identitaires et proximale) et un monde absent (établi par la zone distale). Par rapport aux langages des animaux, la particularité des langages réside sans doute dans la possibilité de parler de ce qui n'est pas là, c'est-à-dire de la zone distale<sup>25</sup>. Mais tandis que Rastier affecte le distal aux ancêtres, héros mythiques ou à l'utopie voire au transcendant (avec ses idoles), nous aimons nous situer dans la zone distale toute altérité culturelle ou langagière, ces lieux qui nous sont a priori inconnus. La résonance pourrait alors être une négociation qui aboutit à un devenir proximal du distal, un « franchissement de frontières anthropiques<sup>26</sup> ». Poursuivons. Si les toponymes de « Coblenze », « Leyde », « Rotterdam » ou le donné culturel (« Colence », « Leyde », « Rotterdam ») ou le donné culturel exotique demeurent obtus, ils peuvent néanmoins exercer un pouvoir de fascination en vertu de leurs seules sonorités, voire *évoquer* des images ou des données. Celui qui ne traverse pas le toponyme vers la *chose* (signifié ou référent) mobilisera la résonance affective, la *Stimmung*, le climat mental que le mot induit. Gérard Genette nomme « évocation », ce que des stylisticiens avaient qualifié de « connotation » ou encore Nelson Goodman d'« exemplification métaphorique » : « Le sigle 'XVII' signifie un certain siècle, mais cette époque entière, évoque les boucles d'une pernue, qui s'échappe par bouffées d'une chaise à porteurs<sup>27</sup> ». Le toponyme étranger peut faire preuve d'une extrême malléabilité, comme l'avait suggéré Barthes<sup>28</sup> qui le disait « toujours gros d'une épaisseur touffue de sens<sup>29</sup> ». Le sémiologue relève ce trop-plein du sens à propos de la ville de Parme dans l'œuvre de Proust. En effet, si l'on consulte le texte proustien, l'on

découvre le *cratylisme* en tant qu'abolition magique de la différence entre le signe et la chose qui sous-tend la troisième partie de *Du côté de chez Swann* intitulée « Noms de pays : le nom ». Parme, cette ville où le jeune Marcel désirait le plus aller depuis qu'il avait lu la *Chartreuse*, lui *évoque* par la sonorité de son toponyme un tendre chromatisme : « Le nom de Parme [...] m'apparaissant compact, lisse, mauve et doux ; si on me parlait d'une maison quelconque de Parme dans laquelle je serais reçu, on me causait le plaisir de penser que j'habiterais une demeure lisse, compacte, mauve et douce, qui n'aurait de rapport avec les demeures d'aucune ville d'Italie, puisque je l'imaginais seulement à l'aide de cette syllabe lourde du nom de Parme, où ne circule aucun air, et de tout ce que je lui avais fait absorber de douceur stendhalienne et du reflet des violettes<sup>30</sup> ». Le nom de Florence dégage des senteurs encore plus capiteuses, façonnées par le signifiant « floral » : « Et quand je pensais à Florence, c'était comme à une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle, parce qu'elle s'appelait la cité des lys et sa cathédrale, Sainte-Marie-des-Fleurs<sup>31</sup> », suscitant l'image d'un Ponte-Vecchio « encombré de jonquilles, de narcisses et d'anémones<sup>32</sup> ». Or l'on sait que les fleurs n'étaient pas la spécialité de ce pont marchand dont les boutiques étaient initialement occupées par des tripiers et des tanneurs, bientôt remplacées du temps des Médicis (qui n'en supportaient pas les odeurs fétides liées à l'utilisation d'urine pour le traitement des peaux) par des joailliers et des bijoutiers<sup>33</sup>. La rêverie sur le nom de la ville de Florence sera réactivée par Jean-Paul Sartre qui entoure lui aussi le mot du halo affectif et culturel de son expérience intime : « Florence est ville et fleur et femme, elle est

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 249-250

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>27</sup> Jean-Paul Sartre, *Saint Genet (1952)*, cité par Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 121.

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil « Points », 1972, p. 127.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>30</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *La Recherche du temps perdu*, op. cit., t. I, p. 381.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 383.

<sup>33</sup> Cf. Gianna Giovannetti, guide officiel de la ville de Florence, spécialiste en histoire de l'art.

ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi posséder la liquidité du *jeune*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour finir, s'abandonne avec *dénuance* et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserves<sup>34</sup> ».

« Entrer dans la bulle » : lectures-écoute

De nouvelles théories s'imposent lorsque l'altérité langagière nous empêche même d'évoquer. Les poèmes multilingues, babéliens, voire cacophoniques de Valéry Larbaud incarnent l'idéal de saint Jérôme, patron des traducteurs « capable de lire l'Ancien Testament non seulement en grec mais en hébreu et en syriaque<sup>35</sup> », voire renouent avec le procédé de Louis Wolfson<sup>36</sup>, qui consiste à transformer le plus rapidement possible des énoncés anglais dans toutes sortes de langues étrangères en réaction à la langue maternelle abhorrée, par un jeu réglé de ressemblances phonétiques. La surface discursive fait écran à la traversée herméneutique, opacifie le sens, rend le discours « perceptible<sup>37</sup> ». Nous assistons au triomphe de la multiplicité des langues sur le français, comme l'affectionnait déjà Stendhal : « *I did think to sponsor my old vicina for having per me il credito dei suoi brothers*<sup>38</sup> ».

À l'instar du lecteur de James Joyce (dont Larbaud a d'ailleurs supervisé la traduction de *Ulysses*), le lecteur de « La neige » se heurte à l'incompréhension, mais est « invité à un effort de traduction infini » et dès lors « marqué, endetté, débordé, mais aussi transformé, qu'il réussisse ou non à lire »<sup>39</sup> :

<sup>34</sup> Jean-Paul Sartre, *Qui est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2008, p. 21.

<sup>35</sup> Valéry Larbaud, *Sans l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard, 1946, p. 25.

<sup>36</sup> Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues*, préface de Gilles Deleuze, Paris, Gallimard, 1970.

<sup>37</sup> Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 135.

<sup>38</sup> Stendhal, *Journal*, dans *Œuvres Intimes*, t. 1, 7 janvier 1806, p. 371.

<sup>39</sup> Jacques Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Paris, Galilée, 1987. Derrida part de l'énoncé joycien « And he war », mots écrits en plusieurs langues

Un ano mas und iam eccoti mit uns again  
 Pauvre et petit on the graves dos nossos amados édreton  
 E pure pionisy tapaudolos in their sleep  
 Dal pallio glorios das virgens und infants.<sup>40</sup>

Heinz Wismann, dans son ouvrage *Penser entre les langues*, oppose au complexe babélien agonistique, qui impose selon Jacques Derrida « une dette dont on ne pourra s'acquitter<sup>41</sup> », le miracle du Paraclet, la Pentecôte où les apôtres *parlent en langues*, symbolisant la multiplicité itémique des langues, la promesse de la diversité, le dire-autrement<sup>42</sup>.

Si l'intelligible se voit compromis par la juxtaposition des langues, la signifiante nous est livrée à l'état brut, avec tout son spectre. Dans la « réduction au français par l'auteur » du même poème, le sens reprend le dessus. À force de désynchroniser, on perd la résonance exotique au sens que Segalen lui donne, à savoir « le sentiment du divers »<sup>43</sup> :

Encore une année et te revoici déjà parmi nous,  
 Pauvre et petit, sur les tombes de nos aînés, édreton,  
 Et pourtant les recouvrant pieusement dans leur sommeil  
 Du pallium glorieux des vierges et des enfants.<sup>44</sup>

La question de la résonance doit croiser ce que Deleuze appelle « minoration » ou, inspiré par William Labov « variation inhérente », la singularité d'une écriture détenant une amplitude expressive qui fait appel chez le lecteur ou l'auditeur à des *forces* affectives, à des « intensités désirantes ».

De même, le roman *Texaco* de Patrick Chamoiseau, impose-t-il l'exotisme des sonorités et l'illisible pour un lecteur métropolitain

(allemand, anglais) qui joue de la lettre inaudible comme du nom de Dieu et dont la traduction ne peut qu'échouer : illisible, indéchiffrable, inaudible, cette phrase déclare et deconstruit le commencement (Yahwe/he war).

<sup>40</sup> Valéry Larbaud, « La Neige », in *Œuvres*, op. cit., p. 1113.

<sup>41</sup> Jacques Derrida, « Des tours de Babel » in *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 210.

<sup>42</sup> Cf. Heinz Wismann, *Penser entre les langues*, Paris, Albin Michel, 2012.

<sup>43</sup> Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, op. cit., p. 42.

<sup>44</sup> Valéry Larbaud, « La Neige », op. cit., p. 1113-1114.

comme une revendication de la créolité. Cette épopée de la conquête créole de la ville est alimentée par les mémoires de Marie-Sophie Labortoux, fondatrice du quartier Texaco, qui témoigne de son combat contre le « béké des pétroles. Les cahiers contiennent toute la richesse de la diglossie, savoureux français mâtiné de créole, farci de mots composés : « nègresclaves », « nègres-campagne » « marron-nègre-vakabon », etc. Là où la compréhension se grippe, on abandonne le sens et on retient l'énergie, la force verbale, le rythme :

... alors, je me réfugiais dans les bruits de l'En-ville. Bruits des balais-kouis qui astiquent les rues. Bruits des marchandes d'avant-jour vendeuses de corrossols, de crème-coco à la cuillère, de zakani [petit pain] tout chauds. Bruits des marchandes-mabi qui escortent le soleil de six heures-bon-matin.<sup>45</sup>

Malgré les recommandations de Ti-Cirique, le « maître-à-science », qui lui conseille de « faire simple », de « penser à l'universel », Marie Sophie poursuit son écriture métissée jusqu'aux « injures » lancées au Béké qui veut démolir les cases de Texaco :

Il me criait Bôbô, Kanelle, La-peau-sale, Chienné-dalot, Yagabonne, Coucoune-santi-fré, Fournis-cimetière, Gourrique, Femme-folle, Prél-zombi, Solsoums, Calamité publique, Manawa, Capital-cochonnette, Biberon de chaude-pisse, Crasse-dalot-sans-balai (l'ignorait Pinalterable barrière qu'instituait mon nom secret)... Moi, je lui criais Mabouya-sans-soleil, Chemise-de-nuit mouillée, Isalope-sans-église, Coco-sale, Patate-blême-six-semaines, La-peau-manioc-gragé, Ababa, Sauce-mapian, Ti-bouton-agaçant, Agoudou-grand-fale, Alabébétoum, Enfant-de-la-patrie, La-crasse-farine...<sup>46</sup>

Elle est elle-même désenchantée devant le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire : « Puis, je lui pris le livre que je lus seule, sans

à comprendre hak, me laissant juste porter par l'énergie invocatoire qui négrait mon sang<sup>47</sup> » Il n'empêche que le « marqueur de paroles », Chamoiseau en personne, s'intéressant à « l'oralité » de son interlocutrice, nous transmet les « vibrations » de Texaco par l'autorité qui irradie de Marie-Sophie : « Elle avant des périodes de voix-pas-claire comme certains grands conteurs. Dans ces moments-là, ses phrases tourbillonnaient au rythme du délire, et je n'y comprenais hak : il ne me restait qu'à m'abandonner (débarrassé de ma raison) en enchantement hypnotique<sup>48</sup> ».

La résonance lectorale se heurtera à une nouvelle surdité, dans le cas de poèmes monolingues mais émaillés de glossolales, néologismes, ou onomatopées de Henri Michaux, en l'occurrence, « Le Grand Combat<sup>49</sup> » :

*Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;  
Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;  
Il le pralèle et le bibucque et lui battiffe les ouillais ;  
Il le focarde et le marinné,  
Le manange rype à ri et rype à ra.*

Malgré la syntaxe bel et bien classique qui permet un minimum de lisibilité – le récit d'un violent corps à corps (parodie d'épopée) entre deux personnes se soldant par le terrassement de l'un, suivi de la recherche d'un « secret » finalement éludé –, on achoppe à des mots inconnus, hybrides, des mots-valises (*emparouiller* : emparer + écrabouiller), enchâssés dans une énumération quasi rabelaisienne. Les sonorités viennent cependant à la rescousse, entre autres les occlusives, et les allitérations, pour mimer la violence du combat.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 468.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 493-494.

<sup>49</sup> Henri Michaux, « Le Grand Combat » in *Poèmes*, 1927, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » (éd. R. Belloué), p. 118.

<sup>45</sup> Patrick Chammoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 1992, p. 333-334.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 396

Dans « Glu et gl<sup>50</sup> », Michaux illustre l'invention d'un prélangage dans le sillage du patier-bébé, des dialectes ou des cris animaux, par un défilement de syllabes fluides, préarticulées, qui s'insurgent contre le langage figé et bâillonant des autres (parents, adultes). On a ici des sons organiques corporels sans médiation, des « borborgemes, la seule voix humaine qui ne mente pas<sup>51</sup> » selon Larbaud. René Bertelé a proposé la formule d'« esperanto lyrique », pour désigner les avant-langues de Michaux mais ce serait passer outre l'enfantement d'une langue singulière et non universelle :

et glo  
et glu  
et dégluit sa bru  
gli et glo  
et dégluit son pied  
glu et gli  
et s'engluigliolera

Proche des avant-langues de Michaux, Antonin Artaud cherche lui aussi à « abandonner le langage et ses lois pour les tortre » et, par là, trouver un « nouveau langage », « i lisible » :

Ceux qui ont voulu comprendre sont ceux qui n'ont pas voulu souffrir,  
non,  
l'idée de  
comprendre  
[...] est de croire que  
je suis intelligible seu lisible  
stati mirabile  
moni tamible  
mani corrible  
(corticable)<sup>52</sup>

<sup>50</sup> *Ibid.*, « Glu et gli », in *Ibid.*, p. 110.

<sup>51</sup> Valéry Larbaud, « Les Borborgemes », in *Poésies, op. cit.*, p. 44.

<sup>52</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996, t. XIII, p. 363-364.

Cette attitude d'écriture rejoignant celle de Mallarmé, pour qui le vers refait un mot total, neuf, étranger à la langue, qui bouscule le langage pour en faire tomber les mots et leur empire logique, social et, partant, questionne les limites de la résonance lectorale. Comme avance Evelyn Grossman : « Enfin, apprendre à lire. Tout lecteur d'Artaud est un lecteur engagé. Le lire suppose de ne pas avoir peur d'entendre et voir les mots entrer en décomposition (ce qu'il appelle l'humus du Verbe), implique de ne pas craindre leur force de contagion (ce qu'il nomme la peste)<sup>53</sup> ». Or on a trop vite fait de réduire les glossolalies à des signes de folie, de la psychose paranoïaque, à les ranger du côté du désarticulé ou des incantations magiques. Les psychiatres parlaient de « verbigénération », comme si la poésie d'Artaud, les « syllabes qu'il invente », relevant d'une forme d'autisme.

je retourne la boîte de l'ange dans mon double tombeau craquant  
You dou bebror  
tarfsha  
ja ja ta fir jarry  
et je  
ta ta kantan  
daritra  
ta ta kantan  
dari  
et je  
ja ja ja  
j'appelle  
Ami<sup>54</sup>

Le blanc typographique n'est d'ailleurs pas fortuit : il est une marque d'oralité, un travail du rythme, accentué visuellement parlant par les jambages verticaux. Au seuil minimal de la lisibilité, la prosodie en « je » (« ja »/ « je ») et en « t » est un indice de la tension entre je et tu, processus de transsubjectivation fondamentale

<sup>53</sup> Evelyn Grossman, cf. « Lire, délier, délier Artaud », in *Le Magazine littéraire*, n° 434, septembre 2004, p. 20-23.

<sup>54</sup> Antonin Artaud, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XX, p. 170-171.

qui lie individu et société, et qui a pour enjeu l'altérité – altérité qui pour Antonin Artaud est *a priori*. La spécificité du discours glossolalique est bien aussi son éthique, qui a à voir avec le non-savoir, le non-sens, le non-comprendre, par et dans le rythme, au bénéfice d'un sens autre, hors interprétation.

On retrouve d'autres glossolalies à la fin de la vie d'Artaud. En 1946, après neuf ans d'enfermement psychiatrique à Rodéz, enfin libre, installé dans une maison de santé à Ivry où il peut entrer et sortir à sa guise, il rédige les *Cahiers d'Ivry* griffonnés au crayon sur des cahiers format écolier. Cette écriture non linéaire, écriture-corps, cri, jaillissement, fulgurance, incandescence, déclinant des lambeaux épars, des vestiges de mots, des paragrammes difformes, des élucubrations, imprécations, vitupérations, est entrelacée de dessins, de « gris gris » : cercles, hachures, traits démultipliés, dessins qu'on croirait tracés au clou et qui laissent imaginer cerceaux, flammes, dents, corps, vis, os, testicules, autopoitrails. Certains mots sont barrés, d'autres verticaux. En outre, atteint d'un cancer du rectum, Artaud laisse libre cours à des hémorragies verbales, telles des déjections d'un corps supplicié, qui envahissent la page. Bernard Noël parle de « chair verbale » au sujet de cette transsubstantiation du corps dans et par les mots, ce corps qu'il aimerait débarrasser de ses organes, hystérisé, électrochoqué, affamé, frappé, pour en finir avec le corps/jugement de Dieu. Évelyne Grossman qui a écrit les cahiers, a pris le parti, par son dispositif de présentation, de faire éprouver au lecteur l'expérience d'un déchiffrement problématique, « afin que chacun, écrit-elle, en sentant la difficulté, s'éprouve analphabète<sup>55</sup> ».

Si la transparence dénominative est brouillée, si l'on ne perçoit que des sons, voire des bruits ou des cris (selon le seul de tolérance), on est en droit d'appréhender la lecture comme une écoute. Moins il y a d'intelligibilité, plus le signifiant endosse la tâche de résonner.

<sup>55</sup> Antonin Artaud, *Cahiers d'Ivry* (Évr. 1947-mars 1948), 2 tomes, éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2012. Grossman a été mise en la possession du legs d'Artaud à la mort de Paule Thévenin en 1993 (déposé à la BnF).

Le lecteur, en immersion, offre une caisse de résonance à un champ sensoriel, se laisse bercer ou est rebuté. Or de quelle écoute s'agit-il ? Pierre Schaeffer décline l'expérience sonore en quatre attitudes : *écouter, ouïr, entendre, comprendre* : *écouter* c'est se focaliser sur la cause du son ; *comprendre* c'est percevoir la signification des sons (langage ou musique) ; *ouïr* c'est écouter le son selon une perception globale ; *entendre* c'est pratiquer l'écoute réduite, analytique : « Les objets sonores, les structures musicales, lorsqu'elles sont authentiques, n'ont plus de mission de renseignement : elles s'écartent du monde descriptif, avec une sorte de pudeur, pour n'en parler que mieux aux sens, à l'esprit et au cœur, à l'être entier, de lui-même enfin<sup>56</sup> ». En ce sens, entendre constitue un « resserrement sur l'objet », contemplé pour lui-même au prix d'une *épochè* husserlienne, réduction phénoménologique, mise entre parenthèse de notre conditionnement culturel afin de nous concentrer sur les qualités internes du son : la masse, la dynamique, le timbre, le profil mélodique, le grain, l'allure.

Les glossolalies et borborrygmes sont des explorations des franges du langage proches de l'humour (à la surface) et non de l'ironie trop prétextuelle (en profondeur) selon la distinction de Gilles Deleuze : « L'humour se réclame au contraire d'une minorité, d'un devenir-minoritaire : c'est lui qui fait bégayer une langue, qui lui impose un usage mineur ou constitue tout un bilinguisme dans la langue<sup>57</sup> ». Et le poète roumain d'expression française, Gherasim Luca, par exemple dans « Passionnement » (1973), d'illustrer à la fois la thèse de Deleuze et la lecture-écoute dont il est question ici.

pas pas paspas pas pas  
 paspas paspas paspas  
 le pas pas le faux pas le pas  
 paspas pas le pas le mau

<sup>56</sup> Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 662

<sup>57</sup> Gilles Deleuze et Claire Parinet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 84.

le mauve le mauvais pas  
 paspas pas le pas le papa  
 le mauvais papa le mauve le pas  
 paspas passe paspaspasse  
 passe passe il passe il pas pas  
 il passe le pas du pas du pape  
 du pape sur le pape du pas du passe  
 passepasse passi le sur le  
 le pas le passi passi pissez sur  
 le pape sur papa sur le sur la sur  
 la pipe du papa du pape pissez en masse [...] <sup>38</sup>

Face aux glossolalies, l'écoute réduite en tant qu'audition qui se désintéresse à la fois de la cause du son et de son sens, prend en effet le pas sur les autres écoutes. La résonance lectorale s'élabore selon la valeur des sons, le timbre visqueux de « Glu et gli », le straccato flautent des textes d'Artaud, les occlusives postillonées de Gherasim Luca, etc.

L'expérience sonore, enfin, a fait l'objet d'une sémiotique du son de la part de Jacques Fontanille qui nous fait entrer dans la bulle, *une bulle dont le centre serait le corps sensible*<sup>39</sup>, un champ volumétrique habité par des masses mouvantes, des tensions et des événements superposables et non superposables, et doté d'une frontière élastique. Cette bulle a en outre quelques parentés avec l'enveloppe olfactive : elle est suscitée par un corps autre, et elle englobe le corps propre. Or, dans le cas de l'odeur l'orientation imposée par le syntagme (émanation/diffusion/pénétration) n'est pas réversible ; en revanche, les sons ne peuvent que co-exister, et cette co-existence est obligatoirement ou bien conflictuelle ou bien harmonieuse, tendue ou détendue. La bulle sonore comporte un horizon d'apparitions et de disparitions : en-deçà, la présence (le son) ; au-delà, l'absence (le silence). Mais en son centre même,

la chair sensible, connaît une autre limite : en deçà, la présence tolérable (le son) ; au-delà la présence intolérable et invasive (la douleur). L'interprétation sonore repose alors sur un système de correspondances approximatives (par ajustement) entre, d'une part, les interactions entre les corps qui sont à la source du son, et, d'autre part, les modifications concordantes de la chair sensible ; par exemple, le grincement implique un contact et un déplacement causant une contraction/dilatation dans les zones superficielles de la chair sensible ; ou encore, le ronflement, qui d'un côté implique une vibration interne amplifiée par une masse d'air sous contention, et de l'autre une vibration interne de la chair sous l'effet d'un flux d'air. On a des correspondances entre des interactions entre corps matériels d'un côté, et des modifications des *motions intimes de la chair* de l'autre. La bulle sonore est encore susceptible d'éclater, sous l'effet d'un hurllement, de se déchirer sous l'effet d'un violent claquement, ou de sons graves puissants : la déchirure de l'horizon et le franchissement de la limite ont alors pour corrélat la douleur de la chair cible, une sorte de *sub-noctisation*, modification synchrone des muscles vocaux de l'auditeur. Au moment de la réception, cette synchronisation motrice permet donc au minimum de partager un climat émotionnel. De même que des neurones mimétiques seraient mobilisés lors d'un spectacle d'opéra, dans la lecture de « Glu et gli », le lecteur/auditeur dégluit par empathie mimétique, dans la lecture d'Artaud la chair sensible se prépare sans cesse à reculer devant un cri, se tient sur la défensive. L'ajustement émotionnel sera alors attaché aux variations du tonus musculaire, c'est-à-dire à la chair mouvante.

L'évocation dans le cas du son n'est cependant pas exclue (et c'est toute la question de la référentialité ou non de la musique). *La danse macabre* de Saint-Saëns (1875) évoque des ossements de cadavres lors d'un sabbat. Le xylophone évoque le bruit des os des squelettes qui dansent frénétiquement durant la nuit lesquels évoquent à leur tour le poème d'Henri Cazalis, et suscite tant notre écoute réduite que des affects macabres :

<sup>38</sup> Gherasim Luca, « Passionnement » (1973), in *Le chant de la carpe*, Paris, Corti, 1986.

<sup>39</sup> Cf. Jacques Fontanille, « Une sémiotique du son ? Remarques sur la constitution d'un plan d'immanence », *Actes Sémiotiques*, [En ligne], 2010, n° 113.

Zig et zig et zag, la mort en cadence  
 [...] Zig et zag, chacun se trémousse,  
 On entend claquer les os des danseurs, [...]

Il pourrait être éditant d'examiner enfin comment l'ailleurs culturel et l'ailleurs langagier se recourent dans les voyages de l'extrême (le *ditat*), images hallucinées liées aux visions de l'extrase psychédélique provoquées à des fins expérimentales par Henri Michaux<sup>60</sup>. La verbalisation se voit emporter par le vertige aporétique de l'ineffable, d'un effet de résonance. Dès lors que la bulle enveloppant la chair sensible éclate, la main se fait sismographe des secousses intérieures et la page bourgeoise de traits nerveux, l'évocation s'emballe pour affecter le moi-chair du récepteur :

« Paolo ! Paolo ! »  
 crié d'une voix bordée de rouge  
 [...] ]  
 L'écho  
 l'écho  
 qui joue  
 à répéter Plus fort  
 plus fort  
 plus fort  
 plus fort  
 Plus fort  
 PLUS FORT

[J'ai mal au tympan de l'esprit [...]]<sup>61</sup>

Dans la description clinique du protocole d'observation, la résonance s'atténue parce que verbalisée mais vire bien vite à

<sup>60</sup> Je me permets de renvoyer à mon article « Les espaces mescaliniques de Henri Michaux : entre le sublime et le virtuel » in *L'image entre sens et signification* (éd. Anne Beyart), Paris, Publications de la Sorbonne, 2006, p. 151-168, où je compare l'incommensurable michalicien au sublime kantien et à l'expérience mystique.  
<sup>61</sup> Henri Michaux, *Connaissance par les souffres*, Paris, Gallimard, 1967, p. 93-118.

l'exaltation de l'expérience elle-même, épouse la même ivresse « incompressible », la même jubilation « indomitable » se déclinant en images foisonnantes et turbulentes. L'illisible rencontre ici en amont l'indicible : « Comment dire cela ? Il aurait fallu une manière accidentée que je ne possède pas, faite de surprises, de coq-à-l'âne, d'aperçus en un instant, de rebondissements et d'incidences, un style instable, tobogganant ou babouin<sup>62</sup> ».

Ce sont des variations de rythme tels ceux d'un électroencéphalogramme ou d'un sismographe qui contaminent le lecteur plus que les sons qui se dilueront en silence dans la poésie ultérieure de Michaux. La mescaline entraîne tant le sujet que le dessin dans une violence de montagnes russes activées par une « machine à himalayser » :

tout à coup un couteau, tout à coup mille couteaux, tout à coup mille faux éclatantes de lumière, serres d'éclairs, immenses à couper des forêts entières, se jettent à trancher l'espace du haut en bas, à coups gigantesques, à coups miraculeusement rapides, que je dois accompagner, intérieurement, douloureusement, à la même insupportable vitesse, à ces mêmes hauteurs impossibles, et aussitôt après dans ces mêmes abyssales profondeurs, en écarts de plus en plus excessifs, disloquants, fous... et quand est-ce que ça va finir... si ça va jamais finir ?<sup>63</sup>

### Résonance et idiorythmie

Que ce soit dans une aire, dans une sphère ou dans une bulle, le rythme du lecteur rencontre celui de l'œuvre. Nous sommes passés d'une résonance métaphorique à une résonance littéraire à fur et à mesure de sa décantation, du passage des choses aux mots, aux sons, aux bruits. Or, chacun entre et sort de l'aire, de la sphère ou de la bulle à loisir, selon sa propre sensibilité. Aussi aimons-nous convoquer le terme d'*idiorythmie*, « mot formé à partir du grec

<sup>62</sup> *Id.*, *Misérable miracle*, Paris, Gallimard, 1956, p. 14.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 21.

*idos* (propre, particulier) et *rhythmos* (rythme)<sup>64</sup> » que Roland Barthes avait rencontré par hasard dans une lecture de Jacques Lacarrière, *L'Être grec* au sujet des monastères athonites, dont les moines ont un *rythme de vie* à la fois cénobitique (repas, liturgie, travaux en commun) et érémitique (disposant de cellules, particulières, gardant leurs biens propres). Barthes y trouve un fantasme qu'il chercherait à assouvir depuis longtemps : « Le rêve de la vie à la fois solitaire et collective d'un *timing* heureux où s'harmonisent le rythme de l'individu et celui de la communauté<sup>65</sup> ». Nous pourrions extrapoler : comment vivre ensemble avec le texte ?

On y distingue même une certaine conception de la danse si tant est, à en croire Paul Valéry, que la danse aurait ce pouvoir de propager une incitation au mouvement, et d'étendre son lieu de résonance par cercles concentriques : « Cette résonance, comme toute autre, se communique : une partie de notre plaisir de spectateurs est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansant nous-mêmes<sup>66</sup> ». Ce rythme vital « se transmet directement en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter<sup>67</sup> ». C'est donc le rythme qui semble opérer ce transfert de sensations de l'œuvre au spectateur, un mouvement centrifuge, une énergie spatialisante. Selon le philosophe phénoménologue Henri Maldiney, le rythme relève du « surgissement », de l'« apparition », après « écroulement de la figure du monde<sup>68</sup> ». Maldiney distingue en effet le rythme (*rhythmos*, forme, configuration mouvante, vague toujours en formation, « manière

particulière de fluere<sup>69</sup> ») de la cadence qui renvoie à l'espace-temps métrique des horloges. Qui plus est, la perception d'un rythme est en réalité une rythmisation de la perception : « le rythme est en liaison directe avec le spectateur, et l'oblige en quelque sorte d'entrer dans la danse<sup>70</sup> », les modulations, le vibrato, l'animation rejettent sur le récepteur, résonnent en lui.

L'idiorythmie réalise alors, comme lors d'un cours magistral, mais on pourrait y ajouter, à l'occasion de toute lecture, « la conjugaison d'une parole solitaire et d'une écoute collective<sup>71</sup> ». Tel un artisan, le lecteur doit moduler son attention sur la fibre du texte (au sens de corde sensible), adopter son rythme, s'adapter à lui tout en le ressaisissant à sa guise selon sa disposition, faire écho au texte, le mettre en résonance, accepter son dépaysement et à la fois lui opposer l'aveu d'impénétrabilité. La lecture infuserait des formes de vie. On peut même en arriver à une éthique de la lecture : non pas se synchroniser sur les pulsations collectives mais garder son autonomie, des flots de privé, non pas se laisser phagocyté par les réseaux, mais choisir le ton sur lequel s'accorder. À l'époque des réseaux et de l'invasion des flux, opposer la résistance d'un rythme propre.

Nathalie Roelens  
Université du Luxembourg

<sup>64</sup> Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France, Janvier-mai 1977*, Paris, Le Seuil, 2002, note.

<sup>65</sup> Claude Coste, « Comment vivre ensemble de Roland Barthes. Vie et mort d'un site littéraire », in *Recherches & Travaux* (Grenoble), 2008, 72, p. 202.

<sup>66</sup> Paul Valéry, « Philosophie de la danse », 1936, *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. 1, p. 1400.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Paris, C'etf, 2012, p. 153-154.

<sup>69</sup> « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » in *Imitico Benveniste, Problèmes de linguistique générale*, t. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.

<sup>70</sup> Henri Maldiney, *Regard, parole, espace, op. cit.*, p. 229.

<sup>71</sup> Roland Barthes, *Comment vivre ensemble, op. cit.*, p. 204.