

# Formes littéraires, formes de vie. D'un livre l'autre

**Marielle Macé**



Postface à : Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*,  
Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2011, 304 p.,  
EAN 9782070133031.

---



## **Pour citer cet article**

Marielle Macé, « Formes littéraires, formes de vie. D'un livre l'autre », *Acta fabula*, vol. 19, n° 1, « Dix ans de théorie », Janvier 2018, URL : <https://www.fabula.org/revue/document10659.php>, article mis en ligne le 07 Janvier 2018, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.10659

---

## Formes littéraires, formes de vie. D'un livre l'autre

**Marielle Macé**

---

En écrivant *Façons de lire, manières d'être*, un essai qui a paru en 2011, j'ai voulu faire du passage des œuvres dans la vie l'enjeu principal de la lecture. Il m'a semblé en effet qu'il n'y avait pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie, de part et d'autre d'une frontière qu'il s'agirait de franchir ou de transgresser, mais des styles, des formes, des rythmes, qui animent à la fois les œuvres et les vies, et j'ai cherché à montrer qu'une articulation pouvait se jouer, dans la lecture, entre les formes littéraires et ces formes qui animent nos existences. Je crois en effet que les aspects d'un texte engageant, en tant que tels, des formes de vie : un dispositif narratif, un rythme, une figure, une scène pronominale, une situation d'énonciation, un patron grammatical... : chacun de ces phénomènes peut valoir comme une piste d'existence, une modalité d'être, un possible et même une « idée » de la vie. L'acte de lire se décrit comme un corps-à-corps entre un individu et des formes, une entrée en débat de cet individu avec des formes, telles formes, c'est-à-dire en fait avec d'autres manières d'être homme, d'autres façons de se tenir dans le temps, dans la langue, dans un corps, dans le monde, d'autres façons de se débattre avec le fait même de la vie.

C'est cette portée que j'ai tenté de donner à la lecture, en m'éloignant donc en partie des modèles habituels, pour mettre en lumière, à travers la question de la lecture, cette conviction : la vie est toujours engagée dans des formes, s'y débat, s'y engage et s'en dégage — la conviction aussi que la littérature a souvent à voir avec cela, est bonne à penser cela, nous y rend vraiment attentifs.

Je me suis efforcée pour ce faire de considérer la lecture comme une conduite esthétique ; non pas une activité de déchiffrement, close sur elle-même, mais une question de pratiques, d'attention, de perception, de gestualité (fût-elle toute mentale), d'insertion du sujet dans un temps et un espace, et qui prend évidemment place auprès de toutes sortes d'autres expériences. Proust m'a aidée à saisir cela ; de même que Barthes, qui accentue cette gestualité de la lecture, ces mouvements qu'elle engaine, cette façon que l'on peut avoir de « lire en levant la tête », en reconduisant en permanence les phrases lues au monde de l'expérience. J'ai exploré avec eux et avec d'autres l'expérience du retranchement du lecteur, la multiplicité des états de conscience, le passage des frontières du moi, toutes les façons dont un sujet se laisse traverser par des formes, et l'effort par lequel il les

rejoint, tente de leur faire place en lui-même, ou échoue à le faire... Il s'agissait, en somme, de réfléchir à tout ce que la lecture atteint ou peut atteindre chez un lecteur.

Et il importait pour cela de changer d'échelle esthétique : car l'avenir du lecteur, une fois qu'on le regarde ainsi, n'est pas seulement la fin du livre, c'est le temps de la vie, un temps déclo, le temps du souvenir ou des espérances, où une vie ne cesse de varier sur elle-même, de se débattre, de se voir rabattue, de tenter des sorties... La lecture en effet ne s'arrête pas une fois le livre refermé.

C'est donc le corps-à-corps durable entre des vies et des phrases qui m'a intéressée : ces occasions où un lecteur est mis en branle, dans ses articulations intérieures, par l'appel d'une forme extérieure. Car je crois, j'y insiste, que les styles littéraires se proposent, au cours de la lecture, comme de véritables formes de vie, des idées de vie qui ont pris forme : ils engagent des modalités d'existence, et peuvent nous conduire à intervenir sur les nôtres. Dans mon expérience de lectrice, par exemple, les inventions grammaticales de la poésie d'Henri Michaux ont été des leçons bouleversantes : j'ai été emportée par la manière dont Michaux façonnait des figures inédites de la subjectivité, réfléchissait *en poète*, c'est-à-dire dans la langue (dans ses inventions pronominales par exemple, tout comme Valéry), au rapport complexe que chacun de nous entretient avec soi, à la façon dont nous nous divisons intérieurement, dont nous nous faisons ou dont nous nous défaisons, et ce, par exemple, dans son usage des formes syntaxiques de la réflexivité : « Harmonise tes détériorations », « Ne laisse pas "toi" te gagner », « Va suffisamment loin en toi pour que ton style ne puisse plus suivre »... Voilà une grammaire troublante de la vie subjective, du devenir : qu'est-ce qui se divise ici pour que l'expérience advienne ? où passe la frontière entre « toi » et « ton style », entre « toi » et « tes détériorations » ? Ce genre de questions ne regarde évidemment pas seulement la vie du sujet individuel : lorsqu'elle travaille sur les pronoms, les nouages et les dénouages, lorsqu'elle prend soin des seuils, la poésie sait instituer des scènes collectives d'une portée inédite (*En laisse*, de Dominique Fourcade, en est peut-être le plus bouleversant exemple contemporain), elle sait faire et défaire des collectifs (je songe au *Monologue du Nous*, de Bernard Noël). Tout aspect de la lecture peut alors être l'occasion d'un bouleversement de la grammaire du vivre, dans ce mouvement où le texte, dans la précision de son dire, engage de véritables pistes d'existence, accueille un lecteur sur les scènes qu'il institue.

Je n'ai pourtant pas du tout cherché à dévaloriser « l'analyse » au profit de l'impression (l'impression subjective), mais à ré-accrocher les formes qui sont l'objet de cette analyse à des enjeux vitaux ; par exemple, et toujours pour parler de poésie, à rendre possible une compréhension existentielle, sociale et politique, des faits de *rythmes*, qui sont au cœur de l'expérience verbale de tout poème. On peut

penser ici à toutes sortes de textes, et les prendre ensemble : ceux de Baudelaire, de Michaux, de Rilke, lorsqu'ils sont en délicatesse avec la scansion de la vie sociale dont ils sont contemporains, et qu'ils cherchent à échapper au « rythme des autres », ou à s'accorder au *tempo* d'une communauté rêvée ; ceux de Rousseau sur la forme du jour (qu'a commentés Jean Starobinski) ; ceux de Barthes ou de Foucault qui ont eux aussi réfléchi aux violences faites aux rythmes de la vie individuelle ; ceux de sociologues travaillant sur les rythmes scolaires ou les rythmes professionnels ; ceux des théoriciens du politique, qui pensent les rythmes collectifs et les dangers de l'unisson... Ce qui s'y manifeste décidément, c'est que les formes que travaillent les écrivains (et que dégage l'explication de texte) sont bien des formes de la vie, des réponses apportées par les textes aux questions que pose la vie-même.

---

\* \* \*

Il s'agissait donc pour moi de décrire des situations précises d'articulation entre les formes littéraires et les formes de vie, et d'en penser les enjeux. J'ai fait confiance pour cela aux témoignages très réfléchis, très médités, de lecteurs considérables : Proust, Rancière, Barthes, Bourdieu, Michaux... C'est un peu étrange, à première vue, de s'appuyer sur de grands écrivains pour parler de la lecture comme expérience commune. Mais je ne me suis pas intéressée, chez eux, à la façon dont leurs lectures débouchaient sur une disposition à écrire (dans un dialogue de la culture littéraire avec elle-même) ; il m'a semblé qu'ils avaient quelque chose de bien plus vaste à dire, en l'occurrence sur la *forme* des pratiques, sur leurs modalités, et que je pouvais en cela créditer leurs textes d'une véritable capacité descriptive. J'ai regardé leurs témoignages comme des espaces pratiques, des lieux où un sujet fait déjà quelque chose avec les œuvres qui l'ont affecté, quelque chose qui revient à intervenir, même modestement, sur ses « modes d'être ».

Les textes que j'ai mobilisés ne sont d'ailleurs pas des textes *sur* la lecture, encore moins des textes sur la littérature ; ce sont des configurations d'expérience, des configurations où l'expérience a pris forme, et où j'ai cru pouvoir identifier l'effet d'une lecture, la trace du passage de telle ou telle expérience esthétique dans une vie, dans cette vie-là, avec ses coordonnées, sa pente, ses tensions, ses formes à elles... Ce ne sont pas des textes de définition ou de déclaration de ce qu'il faudrait faire avec les œuvres, ce sont les manifestations d'une épreuve esthétique. Et c'est là qu'ils m'ont semblé avoir une vraie dimension d'exemplarité. Car si nous ne partageons pas avec les écrivains l'aventure de l'écriture, en revanche nous partageons avec eux, et avec n'importe qui comme dirait Sartre, la tâche de vivre (ce

que Cesare Pavese a appelé « le métier de vivre »), et c'est à cette dimension que je me suis intéressée en eux : parce que ces textes disent quelque chose des enjeux du vivre, engainé dans des formes, et qu'ils s'efforcent non seulement de le penser, mais aussi de le formuler, nous donnant ainsi des phrases pour re-phraser notre propre expérience. Ce serait dommage de se priver de cette immense réserve, au prétexte que les écrivains ne nous parleraient que de leur être-écrivains, ce que je ne crois pas du tout. Le plan des formes de vie m'apparaît précisément comme le plan « communisable » de toute vie individuelle, sa dimension d'anonymat : une singularité certes, mais une singularité portant tout sujet au-delà de lui-même.

Et je me suis surtout intéressée à ces écrivains là où ils se trouvaient en difficulté, mal capables de rapatrier une expérience esthétique dans l'existence. J'en ferais presque un point de méthode : l'étude d'une trajectoire individuelle, l'attention portée longuement à une aventure, me paraît importer parce qu'elle conduit le plus souvent à observer la façon dont tout individu se bat avec lui-même, entre en conflit avec lui-même, et à identifier les fils sur lesquels il joue ses propres incertitudes, c'est-à-dire aussi ce qui lui importe. Merleau-Ponty décrivait d'ailleurs l'expérience esthétique, au sens large, comme l'ouverture infinie d'un sujet à la surprise d'autres manières d'être, qui s'imposent comme des directions de vie complètes, et qui peuvent aussi bien constituer des « secours » que des « menaces » : « les visages et les paysages m'apportent tantôt le secours et tantôt la menace d'une manière d'être homme qu'ils infusent à ma vie ». Un paysage comme manière d'être homme — par conséquent aussi une scène grammaticale, un patron syntaxique, un dispositif narratif comme manière d'être homme, qui attire ou ébranle la nôtre.

Je me suis par exemple penchée sur les différentes façons qu'avait eues Sartre de se conduire (j'insiste sur cette dimension de « conduite » : il s'agit toujours d'une forme de la pratique, d'une orientation pratique — et toute forme de vie me semble rapportable à la forme d'un « se conduire ») de se conduire donc avec les œuvres d'art : ses manières de s'engager dans une expérience des œuvres, de chercher à les établir dans le monde de l'action, mais aussi de ne pas y parvenir ; à chaque fois j'ai essayé de suivre l'aventure d'une personnalité, en saisissant les effets de la lecture à l'échelle d'une vie tout entière. En l'occurrence, dans le cas de Sartre, les lectures ont toujours été l'occasion de se construire comme un être dans le temps. Et toutes ne sont pas des appuis, loin s'en faut ; certaines l'ont mis en grande difficulté. Le jeune Sartre se faisait une idée extrêmement réparatrice du récit. En 1939, lorsqu'il était soldat, englué dans ce conflit sans action ni horizon que l'on a appelé la « Drôle de guerre » (« une guerre à la Kafka » disait-il), les récits, les romans et les biographies qu'il lisait en masse lui offraient des instruments formels pour figurer son propre avenir et s'y rejoindre lui-même imaginativement : ils l'assuraient qu'il rentrerait à la vie civile et aurait « un destin », par-delà l'horizon barré de la mobilisation. Et l'on

peut suivre tout au long des *Carnets de la drôle de guerre* la formation de cette personnalité, médiée par des récits (Romain Rolland, Malraux, Saint-Exupéry) qui sont autant de mises en forme du destin.

Mais après guerre, cet usage du récit a radicalement changé. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, ce n'est plus du tout l'espoir d'avoir un destin qui domine, mais une soif de liberté et d'incertitude : le plaisir de l'indétermination, la course du lecteur dans un temps fondamentalement ouvert. Sartre se figure alors la lecture romanesque comme une allégorie de la vie libre, du mouvement prospectif qui constitue, à ses yeux, la temporalisation même de la conscience. L'idée que Sartre se fait de la tâche de vivre a changé, sa morale aussi. Pourtant, ce qui n'a pas changé, c'est l'évidence que pour lui, l'articulation entre les formes de vie et l'art se joue dans le récit. Sa pratique de la vie (oui, de la vie) était ancrée dans des formes narratives et même *calée* sur elles.

Et la vie esthétique de Sartre a été faite de bien d'autres expériences encore. Devant les rythmes de la poésie, devant les images, ou devant les paysages, il se conduisait avec bien moins d'aisance. Tout se passe comme s'il tombait alors *dans des formes* qui n'ont pas besoin de son engagement. Et ce qui se joue ici, c'est la difficulté à faire face à une tout autre manière d'être dans le temps, qui constitue une grande force de contestation pour cet homme-bolide. Ces expériences-là le blessent dans sa durée, défient son rythme propre. Il s'éprouve comme vidé de sa vitesse et de sa direction intérieure — il parle d'ailleurs d'« hémorragie de temps », à propos de Venise ou de Ponge, alors qu'il décrivait l'expérience de la lecture romanesque comme une « transfusion de durée ». Voilà un individu pris, au sein de sa propre durée, c'est-à-dire des coordonnées de sa conscience, entre des expériences très divergentes : la modulation confortable d'un rapport au récit (qui nourrit l'espérance et l'action), l'ouverture de trappes intérieures dans le rythme altérant de la poésie.

À vrai dire, Sartre a pris le parti de vivre cet « autre rythme », mais ailleurs, dans un autre univers de formes. Il se mettait en effet tous les jours au piano pour jouer, imperturbablement, du Chopin, et vivait dans cette pratique musicale quotidienne de tout autres formations temporelles que celles auxquelles l'invitait sa pensée de l'engagement politique (et narratif).

Partout, ici, les formes apparaissent comme une sorte d'appel auquel l'individu doit répliquer, et l'expérience qu'il en fait est comme l'essai d'une autre « configuration » de la pratique.

---

\* \* \*

Saisir cela implique une plongée dans des singularités du dire, des phrases. Or l'un des effets du « tournant éthique » que, grâce aux sciences humaines, l'étude de la littérature a connu, l'un des effets de ce tournant éthique, donc, a été l'abandon d'une perspective poétique — c'est-à-dire d'une prise en compte de la littérature comme art du langage. Pour les spécialistes de littérature, cela correspond à une difficulté à hériter du « moment poétique » de leur discipline, comme s'il y avait contradiction entre le souci de la forme et ce renouveau de l'intérêt pour la façon dont la littérature touche au monde. La question de la forme n'est alors présente que comme un léger remords. Et chacun est renvoyé à ses affaires : les « littéraires » au souci du texte, et les historiens, les philosophes ou les sociologues à la capacité de la littérature à agir et produire des effets — sur l'époque, les individus, la pensée, le monde social ; les formes, l'attention à la langue, sont tenues pour des « dimensions » des textes (des dimensions qui interviennent « par-dessus le marché »), et dont la prise en charge est remise à un « plus tard » (« il faudrait bien sûr... »), logée dans le renvoi à une idée de « style » un peu fétichisée, un style rarement décrit et pris en responsabilité. Mais ce ne sont pas là des « dimensions », dont on pourrait rendre compte hors de la puissance concrète des œuvres, en dissociant la façon dont ces œuvres touchent au monde de leur engagement précis dans des formes. Je suis convaincue que c'est justement par ces formes, dans ces formes, que les œuvres exercent leur force pratique. Et cela suppose de notre part (je veux dire, de la part de ceux qui étudient la littérature, la transmettent, et se soucient de reconnaître en elle un ordre de pensée) un véritable exercice d'attention, une attention aux formes du dire.

Avec *Les Choses*, Georges Perec a par exemple déployé toute une pensée du désir (du désir moderne engainé dans des images, du désir matériel, de ses emportements, de ses promesses et de ses tragédies), et l'a déployée dans la syntaxe. Son récit explore les façons successives dont ses héros parviennent à se rapporter, toujours plus imaginativement, aux conditions de leur bonheur, et il manifeste avant tout ces appels et ces contradictions dans un travail sur la catégorie grammaticale du possible, c'est-à-dire sur la syntaxe du conditionnel. On sait qu'en français le conditionnel est à la fois un temps (le futur du passé) et un mode (une façon de se rapporter au réel, marquée par des décrochements, une force imageante, une déréalisation, une « possibilisation »). Son récit se meut entre une traversée de l'advenu et une exploration des états actifs de l'imagination, étendant sur la destinée de ses personnages toutes les formes de la possibilité, toutes les valeurs du désir ou du regret. L'ouverture se fait au conditionnel : « L'œil, d'abord, glisserait sur la moquette grise d'un long corridor... », et nous précipite dans un monde de sensations et de formes infiniment désirables, pourvues d'une considérable force de traction, d'appel, presque présentes ; mais le deuxième

chapitre est marqué par une chute, passant du potentiel à l'irréel du passé : « Ils auraient aimé être riches. Ils croyaient qu'ils auraient su l'être... » ; et la suite se déroule à l'imparfait, dans un style morne, flaubertien, jusqu'à un épilogue au futur, qui dit le brusque passage à la nécessité. En tout cela, le récit est déroutant ; c'est, comme le dit Perec, « une tragédie tranquille, très douce », dont les héros finissent « en bout de course, au terme d'une trajectoire ambiguë » ; ce n'est ni une critique de l'aliénation des sujets dans la consommation, ni un appel à l'appropriation heureuse ou à l'émancipation — ces positions globales qu'une sociologie de la culture pourrait déployer, dont elle partirait. C'est une histoire plus triste, plus opaque, plus combattue, plus attentive aussi, et ce sont des variations syntaxiques qui en grande partie la portent : qui portent cette façon de traiter patiemment les états de réalité, de les prendre ensemble, d'essayer de les traiter chacun avec justesse, et donc avec justice.

---

\* \* \*

Barthes parlait de la littérature comme d'un « codex de nuances », et disait vouloir vivre « selon la nuance », la nuance qu'enseigne la littérature (la littérature « maîtresse de nuances », c'est-à-dire de différenciations vives, posait-il encore). « Selon », vivre selon (*secundum*, en suivant, le long de...) : voilà une bonne façon de décrire les formes littéraires comme des formes conductrices. C'est peut-être cette sensibilité à ce qu'engagent les formes du dire, prises une à une, qu'il faut aujourd'hui encourager, et transmettre. Et c'est ce que m'a enseigné ce travail sur la lecture : que la littérature nous donne toutes sortes d'appuis pour prendre conscience des formes dans lesquelles nos vies s'engagent, à vrai dire se débattent ; autrement dit, pour prendre conscience du « comment » de nos vies, et peut-être même pour nous réapproprier ce terrain du « comment ».

C'est ce que j'ai essayé de montrer dans un livre plus récent, intitulé *Styles*, et sous-titré *Critique de nos formes de vie*, qui se penche directement sur cette question des formes de vie, du comment vivre : comment vis-tu, et ailleurs comment vit-on, et pourrait-on vivre autrement ? Dans ce livre, la littérature n'est plus exactement mon objet, elle est plutôt mon allié, mon guide, et notamment mon guide en attention, pour savoir ce qu'exactly on regarde quand on regarde les vies, pour savoir ce qu'exactly on fait lorsqu'on qualifie les vies, et notamment les vies des autres. Je suis convaincue en effet qu'il n'y a jamais « la vie », il n'y a que des manières de vivre (et c'est à l'exploration de cela, en grande partie, que la littérature est bonne : les manières d'être, les styles d'être, les formes de vie, dans leur

pluralité indocile et rétive, avec *tous* les sens qu'elles peuvent prendre, avec toutes les valeurs, les engagements, les tourments qui s'y disputent).

L'inattendu pour moi est donc que ce travail sur la lecture m'ait conduite à mobiliser la littérature pour autre chose qu'elle-même, et à engager un peu autrement les études littéraires (justement : littéraires) ; en l'occurrence, à réfléchir *avec* la littérature, et non plus à son propos, pour proposer un discours sur la vie : sur la vie qui s'engage dans des formes, la vie qui se débat et se dispute dans les formes, celles auxquelles on tient, celles que l'on espère, celles que l'on veut accuser...

Ma question est devenue celle-ci : comment vit-on, comment s'y prend-on pour vivre, comment se débrouille-t-on avec ce « métier de vivre » ? — comment vivent tous, même ceux dont on considère que la vie est invivable (« ce n'est pas une vie » dit-on : oui, mais non, c'en est toujours une, traversée par quelqu'un, et c'est justement à juger ses formes et les conditions qui lui sont faites que doit s'efforcer la pensée). Et je trouve chez les écrivains des alliés, non pas pour répondre à ces questions (car à la question « comment vivre », il ne saurait être répondu : « comme ça ! ») mais pour ouvrir cette scène, ouvrir toutes portes battantes cette scène de nos multiples formes de vie, qui est l'arène de nos engagements et de nos disputes, et pour en faire un espace de savoir.

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Marielle Macé

[Voir ses autres contributions](#)

EHESS-CNRS