

Le possible et la littérature. Emily Dickinson : “ After Great Pain ” (1862)

Daniel Thomières

► **To cite this version:**

Daniel Thomières. Le possible et la littérature. Emily Dickinson : “ After Great Pain ” (1862). Daniel Thomières; Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP, EA 4299). Des mots à la pensée. Onze variations sur l’interprétation, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.55-80, 2016, 9782374960128. hal-02488475

HAL Id: hal-02488475

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02488475>

Submitted on 26 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers. L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le possible et la littérature

Emily Dickinson : « After Great Pain » (1862)

After great pain, a formal feeling comes —
The Nerves sit ceremonious, like Tombs —
The stiff Heart questions ‘was it He, that bore,’
And ‘Yesterday, or Centuries before?’
The Feet, mechanical, go round —
A Wooden way
Of Ground, or Air, or Ought —
Regardless grown,
A Quartz contentment, like a stone —
This is the Hour of Lead —
Remembered, if outlived,
As Freezing persons, recollect the Snow —
First — Chill — then Stupor — then the letting go —

*Après une grande douleur, vient un sentiment formel —
Les Nerfs sont assis cérémonieux, comme des Tombes —
Le Cœur raide demande « Était-ce Lui, qui supporta — »
Et « Hier ou il y a des Siècles ? »*

*Les Pieds, mécaniques, avancent en rond —
Un chemin en Bois
De Sol, ou d’Air ou de Quoi —
Devenu indifférent(s),
Un contentement de Quartz, comme une pierre —
C’est l’Heure de Plomb —
Remémorée, s’ils ont survécu,
Par des personnes, qui, sentant le gel, se souviennent de la Neige —
D’abord — la Froidure — puis l’Engourdissement — puis le
relâchement —*

Ce poème est de la plume d'Emily Dickinson (1830-1886). Est-ce bien ce qui s'appelle un poème ? Disons que l'auteur ne le pensait probablement pas, au sens où, après quatre ou cinq essais, elle renonça à publier ce qu'elle écrivait. Elle écrivait pourtant beaucoup, dans la solitude de sa chambre, sur le plus petit morceau de papier, une vieille enveloppe, par exemple, mais cette jeune femme de bonne famille d'Amherst, petite ville au cœur du Massachusetts, avait vite admis que ses textes dépourvus de titre ne ressemblaient pas à ce que l'on pouvait lire dans les revues de poésie. En un mot, ils étaient illisibles. Une première édition des poésies complètes fut publiée par Thomas H. Johnson en 1955. Notre poème y a le numéro 341. Une seconde édition plus scientifique sera éditée par Ralph W. Franklin en 1998 et le poème y porte le numéro 372. « After Great Pain » date de 1862, année où incontestablement Emily Dickinson écrivit ses poèmes les plus puissants, et aussi les plus terribles. Depuis quelques temps, elle avait choisi de ne porter qu'une grande robe blanche et elle ne quittait plus la grande demeure familiale. En cette période, tandis que fait rage la Guerre de sécession (virtuellement absente de son œuvre), il semblerait que la jeune femme ait souffert d'un profond chagrin d'amour : un ecclésiastique marié, à qui elle n'avait d'ailleurs jamais déclaré ses sentiments, quitte Amherst avec sa famille. C'est du moins ce que disent les ragots. Il y a même des universitaires très sérieux qui ont découvert des documents appartenant aux domestiques et qui expliqueraient la noirceur de sa production de 1862...

C'est là une façon d'interpréter la poésie d'Emily Dickinson. Il y en existe beaucoup d'autres. Tout lecteur, même le moins ambitieux, produit des débuts d'interprétation, des hypothèses et des déductions, au cours de sa lecture et, le cas échéant, de ses relectures du poème. L'esprit humain ne reste jamais passif. Nous proposons ici une approche non autobiographique. Il nous a paru important de nous demander ce qui, dans ce texte, pouvait être transposable aux multiples contextes où le poème a pu être lu ou où il peut être lu, aux États-Unis ou à l'étranger, au XIX^e siècle ou bien aujourd'hui au XXI^e siècle. Cela semble d'autant plus justifié que le poète elle-même ne cesse de généraliser (« des personnes qui... ») dans ce poème presque totalement impersonnel. C'est un peu

comme si elle nous léguait une étude à caractère scientifique des conséquences de la douleur sur l'esprit humain. De fait, le texte ne comporte aucun déictique (en dehors du *this* de la 3^e strophe, sur lequel nous reviendrons). À aucun moment, la jeune femme ne parle d'elle-même, il n'y a aucun renvoi à une origine de l'énonciation, à la trinité *je / ici / maintenant*, pas plus qu'on ne trouve de modalisation qui exprimerait l'attitude ou le jugement du locuteur. Il est même curieux, parlant des parties du corps, de trouver *the Nerves, the Heart, the Feet*, quand on attendrait en anglais standard *my / your / his / her Nerves*.

Le mouvement de ce poème de trois strophes ressemble à nombre d'autres poèmes d'Emily Dickinson. La première strophe est facile à comprendre, même si elle est moins factuelle que tel ou tel autre texte de l'auteur. Ensuite, avec la seconde strophe, le sens devient difficile à saisir, une agrammaticalité certaine s'installe, et les rapports que l'on pourrait établir entre ces cinq vers sont de l'ordre du mystère. (De fait, l'agrammaticalité commence avec le 3^e vers de la 1^{re} strophe : *bore* devrait logiquement être suivi d'un complément d'objet). Enfin, le quatrain qui clôt le poème marque un retour à une signification plus aisée à appréhender, si l'on fait abstraction de l'ambivalence du *letting go* final : mort par le froid, la vie cesse sa résistance, ou bien survie, la neige vous libérant ? Bien sûr, ce *letting go* n'est pas au sens strict la fin du poème, laquelle est un tiret. Le poème n'est pas fini...

Corps et temps

Les premiers mots du poème sont toutefois sans ambiguïté. Le texte ne va pas parler de la douleur ou encore moins de la cause factuelle (non mentionnée au demeurant) de cette douleur, mais de ce qui se passe après. Qu'en est-il du sujet ? Il semblerait qu'il n'existe qu'à travers cette représentation du corps, en l'occurrence sous la forme d'un corps composé de trois parties et des associations qu'il établit entre ces parties. On peut à cet égard faire la remarque très triviale que les humains que nous sommes ne pensent pas à leur corps quand tout va bien, mais seulement à partir du moment où ils ont mal au pied ou au ventre. Il en va de même de notre identité. Elle ne devient une question qui se pose à nous qu'à la suite d'un choc physique ou mental. En l'occurrence, on pourrait

suggérer que, dans le poème, le corps soulève (dans l'ordre classique) les trois problèmes traditionnels de la philosophie : la perception (les nerfs), les questions, la connaissance et probablement aussi le moi (le cœur) et l'action (les pieds). Dans une situation de cauchemar faisant suite à un traumatisme, le corps et l'esprit sont devenus incapables de remplir leurs fonctions canoniques.

Le poème est surtout remarquable en ce qu'il montre comment le temps est construit. À la différence de nombreuses œuvres littéraires souvent caractérisées par une représentation de l'espace plus ou moins originale, « After Great Pain » met l'accent sur la question de la temporalité, laquelle ne saurait jamais être considérée comme acquise. Ce n'est nullement quelque milieu neutre et homogène. La douleur nous a détachés du temps des horloges, du présent et de la présence factuelle des causes qui seraient responsables du traumatisme. Le poème aborde deux fois les modalités de la construction du temps. Dans les deux cas, le temps n'est jamais un donné. Il est construit *a posteriori* et il permet au sujet de prendre une conscience (certes toute limitée) de lui-même.

Dans la première strophe, c'est le cœur qui pose la question du temps. À la différence des nerfs et des pieds, cet organe représente manifestement non seulement un besoin de savoir, mais aussi le désir, l'affectivité, c'est-à-dire ses connotations habituelles. (Le poème, à cet égard, ne parle pas de l'esprit, lequel ne constituerait probablement qu'un désir de connaissance). « The stiff Heart questions 'was it He, that bore,' / And 'Yesterday, or Centuries before?' » La question concerne le temps, mais elle porte avant tout sur l'identité : est-ce Lui ? C'est comme si l'identité ne pouvait être définie que par le mystère qu'entraîne la Grande Douleur : qui supporta *quoi* ? Si je découvrais ce *quoi*, je saurais probablement mieux qui est ce Lui avec qui je pourrais alors m'identifier. Peut-être alors, mon moi parviendrait à rester identique sur la continuité. Identité, identique, identification, les trois notions sont liées, ou, plus exactement, la question est de savoir comment les relier. Le sens, si sens il y a, ne saurait donc se tenir dans le présent devant moi, dans les causes matérielles de la douleur, lesquelles sont probablement dues à quelque hasard malheureux et non à une nécessité en moi. Il importe donc de visualiser le temps et d'ouvrir la mémoire : la

réponse doit se trouver hier ou même il y a des siècles de cela. En d'autres termes, s'il s'agit de siècles, je dois plonger dans une mémoire qui me dépasse et qui me fait rejoindre l'expérience d'autres êtres humains qui ont essayé de se définir à travers les conséquences d'une Grande Douleur. La question du temps est donc ce qui permet de poser un problème, ce qui ne veut pas dire qu'elle va donner une réponse toute construite à mes questions, d'autant plus que le poème se présente comme généralisation non personnelle. Les lecteurs à travers les siècles ont aussi leurs douleurs, leurs questions et leurs mystères à interroger.

La dernière strophe précise en quelle manière seul le fait de soulever la question du temps permet de concevoir l'identité du sujet. Le poème de nouveau est une généralisation qui concerne tous les lecteurs quels qu'ils soient. La Grande Douleur est ce qui ouvre le présent et permet une vision du passé et aussi de l'avenir. En substance, le poème nous dit que seuls ceux qui ont souffert peuvent poser le problème de la vie. Ainsi qu'Emily Dickinson l'explique dans un autre poème, « The Science of the Grave / No Man can understand / But He that hath endured / The Dissolution — in Himself — » (« The Province of the Saved », Johnson 539, Franklin 659). Le poète élabore une véritable science, « la Science du Tombeau, et nul Homme ne saurait la comprendre s'Il n'a pas lui-même enduré la Dissolution — en Lui-même — ». Ceux d'entre nous qui ont survécu (*outlived*) gardent au fond de la mémoire une trace leur permettant de penser la frontière entre la vie et la mort. C'est là un savoir qui se trouve donc dans le passé, mais c'est avant tout un problème qui engage l'avenir : comment vivre à présent après cette expérience, telle est la question cruciale qu'il importe que nous nous posions.

La vie contre la mort

Dans le fond, le problème essentiel qui engage le poème, c'est la question de la vie et de la mort. Pour rester avec les truismes, les morts n'écrivent pas et on n'écrit pas pour les morts. Ce poème, qui fait partie de ceux qui sont allés le plus loin qu'il était possible sur la frontière entre la vie et la mort, s'adresse évidemment aux vivants. Il y a, à cet égard, deux manières de le lire. La première est superficielle. Elle met en avant la pulsion de mort, laquelle est toujours trompeuse. On

peut ainsi imaginer que la douleur entraîne chez le sujet un désir de pétrification : le cœur est raide, les pieds sont mécaniques, l'esprit éprouve une paix qui évoque le quartz, tout comme les victimes de la neige en viennent à céder à l'attrait de l'inorganique. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Sigmund Freud parlait justement de ce type de retour à l'inorganique quand les pulsions de vie et de mort se séparent et que seules les dernières continuent de parler. Tel serait le désir (la jouissance ?) ultime. Plus généralement, le poème ne comporte curieusement aucun adverbe : les nerfs sont *cérémonieux*, le cœur *raide*, les pieds *mécaniques*. Ces étranges épithètes apposées suggèrent que ces parties du corps ont toujours été ainsi. Dire *cérémonieusement* ou *mécaniquement* aurait impliqué qu'il existe d'autres possibilités pour ces organes et que le sujet ressortit à un temps ouvert aux transformations. Il en va de même *mutatis mutandis* des figures : « A Quartz contentment, like a stone — » ressemble à une métaphore (ou du moins à une comparaison). Ce n'est toutefois qu'une apparence fallacieuse. Une métaphore apporte en général une révélation, ou, du moins, une nouvelle possibilité de sens comme dans « All the world's a stage » : le monde entier est une scène de théâtre où nous jouons des rôles qui eux seuls constituent notre identité (Shakespeare, *Comme il vous plaira*). Dans « After Great Pain », le quartz est dit être comme une pierre. Si l'on réfléchit que le quartz est une pierre, c'est littéralement comme si le poète écrivait qu'une rose est (comme) une fleur...

Il convient de signaler qu'Emily Dickinson ne prisait guère la métaphore dans son œuvre, qu'elle semblait associer à toute une tradition de (mauvais) poèmes romantiques, au sens où cette figure fait principalement appel à l'imagination ou au sens de la magie. On pourrait dire, d'un point de vue théorique, que, si la question est de comprendre x, la métaphore posera que $x = a$ ou b ou c ... À cet égard, il y a production d'une révélation : x est donc a ou b ou c ! Plus spécifiquement, pour prendre un exemple, telle jeune fille sera une rose, bien qu'elle reste une jeune fille (x) et évidemment pas une fleur... Je pose un rapport entre x et a dans mon imagination. Manifestement, notre poète reprochait à la métaphore d'arrêter le processus de la pensée, alors qu'au contraire sa poésie est résolument tentative de cognition

poussée jusqu'à ses limites les plus extrêmes.

Ajoutons qu'écrire que les nerfs sont (comme) des tombes revient à construire une comparaison/métaphore qui n'offre guère de point de départ pour la pensée. Il n'y a aucune nouvelle vision ou perspective à poursuivre et à développer. Cela tient bien sûr en grande partie au sémantisme inhérent au comparant. Il vaudrait mieux remarquer que le poème se situe sur une espèce de point de rencontre entre la vie (les nerfs, la perception) et la mort (les tombes, qui ici ne débouchent pas sur un quelque au-delà).

La mort serait le « contentement » suprême ? Ne serait-ce pas là un cliché ? Robert Frost, autre grand poète de la Nouvelle Angleterre, lui aussi habitué à la neige, écrit la même chose dans son célèbre « Stopping by Woods on a Snowy Evening » (*New Hampshire*, 1923) : « The woods are lovely, dark and deep », les bois sont beaux, sombres et profonds, et le locuteur se perd en contemplation. La pulsion de mort s'exprime au moyen de répétitions « mécaniques » (alors que la vie serait élasticité et adaptation) : « And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep ». J'ai encore des kilomètres à faire (jusqu'au village loin des bois sous la neige) avant de m'endormir. Le locuteur hésite, son cheval agite ses clochettes, et il se souvient qu'il a « des promesses à tenir ». Pas plus que le poème de Dickinson, celui de Frost ne se termine (au sens d'un dénouement factuel : le sujet vit ou meurt). On peut néanmoins penser que, si le locuteur de Frost reste sur la frontière entre la vie et la mort, celui de « After Great Pain » va échapper à la séduction du néant.

« This is the Hour of Lead ». Le dernier quatrain introduit le seul déictique du poème et rend possible une lecture différente. *This* renvoie au présent, comme si le texte échappait à cet immobilisme mortifère (séducteur et illusoire) hors du temps pour réintégrer la temporalité et la possibilité de faire un choix. Pourquoi d'ailleurs l'Heure de Plomb plutôt que, par exemple, l'Heure de Pierre ? On peut imaginer une autre interprétation, une interprétation critique cette fois et non plus focalisée sur le désir de mort. En d'autres termes, le *plomb* n'est peut-être pas un mot dû au hasard. Il peut, par exemple, renvoyer à l'alchimie. Certes, cette discipline constituait souvent une activité basement matérialiste visant à élaborer un élixir de vie ou à transformer en or des métaux

vils comme le plomb. Ces rêves fous ne représentaient toutefois que l'égoïsme et le narcissisme d'une minorité. La véritable alchimie impliquait elle aussi une transformation, mais elle était d'ordre spirituel. Fondamentalement, elle concernait la guérison et la purification de l'âme au sens où elle invitait le chercheur à découvrir des possibilités de vie en lui-même. Les authentiques praticiens résumaient leur discipline par la formule « *laborare, orare* », expérimentez et priez. Ils écrivaient aussi, pour citer le vénérable *Mutus Liber* de 1677, « *ora, lege, lege, lege, relege, labora et invenies* », priez, lisez, lisez, lisez, relisez, expérimentez et vous trouverez. N'est-ce pas précisément ce qui est attendu du lecteur d'Emily Dickinson ?

Il ne paraît pas exagéré de soutenir que la page blanche constituait un véritable laboratoire pour Emily Dickinson. Dans ses plus grands poèmes, qui sont aussi les plus terribles, elle va aussi loin qu'il est possible d'aller pour faire face à l'horreur. Puis, le poème en général se termine abruptement. Il n'y a rien d'autre à dire, ou, plutôt, le poème se poursuit dans la tête du lecteur, s'il le veut bien. Comment choisir entre la vie et la mort ? Emily Dickinson, pour sa part, descendait peut-être alors à la cuisine confectionner l'un de ses fameux gâteaux, et, demain de nouveau, elle s'isolera dans sa petite chambre au premier étage et elle se livrera à une nouvelle expérience sur quelque fragment de papier qui traîne sur la table.

L'expérience du possible

Comment prendre la littérature au sérieux ? Comment écrire une étude technique et universitaire, mais aussi toucher à ce qui est crucial pour les humains que nous sommes ? Il ne faudrait pas oublier pourquoi nous lisons des textes littéraires, pourquoi ils nous donnent à penser, à rêver peut-être, et aussi parfois à nous disputer à leur sujet. Les livres ont quelque chose à voir avec notre corps, notre esprit, nos désirs, notre violence, notre inconscient, c'est-à-dire avec ce qu'il y a de plus profond et de plus individuel au fond de chacun d'entre nous. Dans les pages qui suivent, nous allons essayer de nous demander de quelle manière tenir compte à la fois du plus grand nombre de possibilités d'un texte et du plus grand nombre de possibilités au sein du lecteur. Lire un livre, ce devrait toujours être pour nous une question de vie ou de mort. De vie, de

préférence... La poétesse américaine Emily Dickinson ne disait-elle pas que la poésie, c'était avant tout une question d'intensité ? (« Dare you see a soul at the white heat? », le début du poème 365 est resté fameux.)

Parler du possible, cela signifie que la vie n'est pas simple continuation ou répétition de ce que nous connaissons. Il y a nul besoin de lire des textes littéraires pour cela, ou bien il suffit de se contenter de ces romans de gare à l'intrigue bien prévisible. (Pourquoi pas, d'ailleurs ? Même l'érudit ou l'amateur le plus exigeant a parfois besoin de se reposer l'esprit et cela fait du bien de savoir que Perry Mason va une fois de plus innocenter son client.) Proposons que la véritable littérature est au contraire affaire de cognition, non de recognition. En particulier, il est important de se souvenir qu'il existe des œuvres qui se confrontent à ce que l'on pourrait appeler l'irreprésentable, à commencer par la trilogie le moi / le monde / le divin (pas l'individu ou les objets et les paysages normés des publicités à la télévision et bien sûr pas l'orthodoxie des pouvoirs religieux), à laquelle nous ajouterons l'autre et son mystère irréductible, toutes choses sur lesquelles la littérature a aussi quelque chose à dire. Allons plus loin. La littérature, et plus généralement l'art, nous parlent également à l'occasion de l'horreur et de l'intolérable. Le « Cri » d'Edvard Munch est-il une invitation faite au spectateur à en finir avec ses jours ou bien le tableau recèle-t-il pour nous des possibilités de vie qu'il convient de développer ? Cette seconde alternative sera notre hypothèse de départ. Pour reprendre la remarque de Nietzsche au sujet des textes littéraires : « Il y a là autant d'invention, de réflexion, de hardiesse, de désespoir et d'espérance que dans les voyages des grands navigateurs ; et, à vrai dire, ce sont aussi des voyages d'exploration dans les domaines les plus reculés et les plus périlleux de la vie. » (*La Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, Introduction de 1875, cité par G. Deleuze, dans *Nietzsche et la philosophie*. 115).

En hommage à Nietzsche, nous garderons le mot *possible*. Il est probablement mal choisi, ou, disons, qu'il est important de le définir avec soin. On se rappelle les objections de Bergson contre les « mirages » qu'induit une conception superficielle du possible : « Il y a surtout l'idée que le possible est moins que le réel, et que, pour cette raison, la possibilité des choses précède leur existence. Elles seraient ainsi représentables par avance : elles pourraient être pensées avant d'être réalisées. Mais c'est l'inverse qui est la vérité. [...] Car le possible n'est que le réel avec, en plus, un acte de l'esprit qui en rejette l'image dans le

passé une fois qu'il s'est produit » (*La Pensée et le mouvant*, 127.) Pour le philosophe français, le possible n'est qu'un double du réel, double qui est présenté comme possible, alors que c'est le contraire qui serait créatif. Bergson propose à ce propos le concept de virtuel : le virtuel ne ressemble jamais à son actualisation. Il correspond à un autre niveau et il débouche sur du nouveau, du différent, sur un devenir non déjà écrit.

Langage et expérimentation

On est tenté de soutenir que c'est là la finalité la plus saillante de la littérature dite « moderne », mais il n'est pas inutile de se rappeler que ce qu'on appelait l'imitation des anciens au XVII^e siècle était tout sauf une imitation, sauf peut-être chez des auteurs sans talent. La littérature est un laboratoire et tout vrai écrivain peu ou prou innove et expérimente, comme les navigateurs de Nietzsche. (Étymologiquement, le mot *expérience* signifie acquérir de la connaissance au travers d'épreuves. Le mot *péril* renvoie d'ailleurs à la même origine latine *ex-periri*, mot venant du grec et signifiant *traverser*). Marcel Proust le faisait remarquer dans un passage resté fameux de son *Contre Sainte-Beuve* posthume : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (303), ce que glosent Gilles Deleuze et Félix Guattari de la façon qui suit : « Être un étranger, mais dans sa propre langue, et pas simplement comme quelqu'un parle une autre langue que la sienne. Être bilingue, multilingue, mais dans une seule et même langue. » (*Mille Plateaux*, 124-125), avec comme limite toujours possible l'agrammaticalité : « *Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et le confronte au silence* » (Deleuze, *Critique et clinique*, 142). On ne sortira bien évidemment pas du français ou de l'anglais, mais, d'une certaine manière, toucher à la langue, en développer les potentialités, c'est toucher au sens et aux représentations.

Une fois de plus, c'est Proust qui dégage avec beaucoup de lucidité les implications de cette conception de la littérature comme expérimentation. « En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci et vice-versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De

plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf et ne lui présenter ainsi qu'un verre trouble avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur ait besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : "Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre" » (*Le Temps retrouvé*, 911).

Proust était un écrivain, mais il avait parfaitement compris que le problème essentiel est celui de la lecture et, plus généralement, celui de la transposition. D'une certaine manière, un texte est comme de nouvelles lunettes. Nous voyons enfin des choses qui étaient déjà là, mais que l'habitude nous empêchait de percevoir. Ce qui change, ce n'est pas le réel et sa complexité, mais nos représentations. Nous ne résisterons pas à citer le poète américain Wallace Stevens, qui ouvre un de ses poèmes avec la profession de foi : « The poem must resist the intelligence / Almost successfully » (« Man Carrying Thing » in *Transport to Summer*, 1947). Le texte doit résister à notre intelligence, du moins presque totalement. Lire, et *a fortiori* interpréter, implique un travail mental d'une grande ambition. D'une certaine façon, tout n'est peut-être qu'une question de plis. Un texte s'explique, se déplie, se complique, on en cherche les implications, etc. En d'autres termes, le lecteur accroît sa propre complexité sémantique. Il importe de reconnaître que ce qui est compliqué peut s'expliquer de manière simple et que ce qui paraît simple implique que nous construisions des opérations complexes si l'on veut en rendre compte. « *Quid Corpus possit ? Nemo hucusque determinavit.* » (Que peut un corps ? Personne jusqu'ici ne l'a déterminé) (*Éthique*, Livre III, *scolium* de la proposition 2). Proposons de transposer cette grande et ambitieuse question que nous pose Spinoza : que peut un lecteur ? Peut-on le déterminer ? Jusqu'où peut-on aller ?

Pouvoir et puissance

La notion de pouvoir implique deux interprétations largement contradictoires, ainsi qu'en témoignent, par exemple, les difficultés des traducteurs de Nietzsche pour rendre le terme *Macht* dans *Der Will zur Macht* (la volonté de « pouvoir »). Ils ont en général recours à l'opposition *pouvoir / puissance*, en écho à une tradition spinoziste remontant au *Traité théologico-politique* qui contraste *potestas / potentia*. On peut proposer ici qu'un texte littéraire rencontrant un lecteur conservateur créera une situation de *pouvoir*, tandis qu'au contraire, la *puissance*

caractérisera une situation progressiste, avec toutes les combinaisons imaginables entre les deux termes de cette opposition. Certains lecteurs trouveront que certains textes (dans certains contextes et à certains moments de leur existence) confirment leurs valeurs et surtout leurs *habitus*, ou, plus probablement, que la lecture de ces textes n'est pas un obstacle, un scandale les obligeant à repenser leur rapport au monde et à eux-mêmes. Ces lecteurs se soumettent sans grandes difficultés à un *pouvoir* s'exerçant sur leur corps et leur esprit.

Quiconque a lu *La Lettre écarlate* (*The Scarlet Letter*, 1850) de Nathaniel Hawthorne se souviendra d'Hester Prynne, qui avait été condamnée par les ecclésiastiques/magistrats de Boston à porter un grand « A » rouge sur ses vêtements. Hawthorne n'écrit évidemment pas un roman réaliste. Il propose une fable sur le sens et le pouvoir. Le corps de la femme adultère est littéralement devenu un texte. Il est censé constituer un « sermon vivant » pour ses concitoyens qu'elle croise dans la rue et permettre (au sens de *pouvoir*) à ses derniers d'en inférer toutes une série de commandements (comment s'habiller, quoi faire et ne pas faire, quoi penser et ne pas penser, etc.) Il y a toutefois d'autres options. Hester se met à broder la lettre sur sa poitrine avec du fil d'or. Écrire / broder, ces deux activités ne sont pas sans points communs. Avec ses moyens limités, Hester essaie d'« écrire » sa vie et son identité, découvrant par là même un potentiel et surtout des possibilités dont elle n'avait pas conscience. Certes, avec la lettre, au moins 50 % de son moi aura été imposé (le *pouvoir*) par sa société, mais l'autre moitié (le *possible*) sera du domaine du non (encore) écrit, de la découverte, de l'invention, du « virtuel », dirait Bergson.

Blessure et littérature

Hester Prynne offre un bon exemple de ce qui peut déclencher le déploiement du possible. Il faut en effet ce que l'on pourrait appeler pour faire simple une blessure, c'est-à-dire un traumatisme, un choc physique ou mental, ou une Grande Douleur, pour parler comme Emily Dickinson, quelque chose de trop grand pour notre esprit. La « vie » d'Hester commence au moment où elle quitte l'horreur de la prison et qu'elle se voit imposer la lettre. C'est littéralement le début du roman d'Hawthorne. Ce qui importe n'est pas la cause factuelle de la blessure, en l'occurrence sa séduction par un ecclésiastique dans la forêt et la grossesse qui s'ensuit. Une fois aura suffi. S'il n'y avait pas eu le pasteur, il y aurait eu autre chose, un autre hasard, une autre rencontre. Le romancier a perçu

intuitivement ce que savent, dans leur domaine, des artistes comme le Munch du « Cri » ou le Francis Bacon de la série des papes, lequel définissait son projet de la manière suivante : « paint the scream more than the horror » (*Interviews*), peindre le cri, l'effet, la conséquence, la dislocation du corps et de l'esprit, plutôt que l'horreur ou la cause, ou, si l'on préfère, représenter l'action du sujet plutôt que ce qu'il subit (du fait de quelque hasard ?) Hawthorne fera pareil et ne montrera pas la prison, pas plus qu'Emily Dickinson la douleur dans son « After Great Pain ». Ils nous feront au contraire voir ce que le sujet construit après le traumatisme et comment, dans un même mouvement, il se construit.

Le poète Joë Bousquet a, d'une certaine manière, théorisé ce processus avec sa formule (souvent citée, notamment par Gilles Deleuze). Lors de la Première Guerre mondiale, une blessure l'avait laissé paralysé sur son lit à Carcassonne jusqu'à sa mort en 1950. On pourrait dire que l'expérience (*experience*, en anglais) force à penser et donne naissance à l'expérience (*experiment*) : l'expérience traumatique le mène à expérimenter avec les mots pour tenter de donner sens à cette blessure, et, partant, à sa vie. « Ma blessure existait avant moi, je suis né pour l'incarner » (*Les Capitales, ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*, 103), écrit-il, ajoutant qu'elle lui « faisait signe ». En somme, l'écriture du poète est tournée, non vers le passé, mais vers le futur, vers les mots et les significations possibles. Comme le répondait Mallarmé à un journaliste qui l'interrogeait sur des attentats terroristes à Paris : « *Il n'est d'explosion qu'un livre* » (cité par Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, 16).

La blessure est devenue une sorte de tradition dans les littératures de langue anglaise. Il suffit de penser à l'Oncle Toby du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (neuf volumes, 1759-1766), blessé à la bataille de Namur. La cause ici non plus n'importe pas, elle de l'ordre de l'aléatoire (un obus, un éclat de mur qui vole). Ce qui compte, c'est que l'Oncle va dorénavant agencer sa vie pour essayer de lui donner sens, rejouant notamment les batailles de la Guerre de Sept Ans dans son bowling. En outre, la blessure est contagieuse et elle va affecter tous les personnages du roman, la tante Dinah, Tristram, etc. Tristram, qui est non seulement le protagoniste mais aussi le narrateur du livre, écrit littéralement pour comprendre. Son roman est une fuite en avant, les volumes s'ajoutent aux volumes, et, seule, la mort et son silence arrêteront la recherche.

L'autre grand exemple dans les littératures de langue anglaise est la *Conquête du courage* (*The Red Badge of Courage*) de Stephen Crane

(1895). Au début d'une guerre que l'on peut supposer être la Guerre de sécession américaine, un jeune engagé sans nom est confronté au vide de son existence alors qu'aucune bataille n'a encore eu lieu. Il ne sait pas s'il va être un (vrai) soldat, voire un héros, ou, en tout cas, un « homme ». Lors de la première charge de l'ennemi, il prend peur et s'enfuit et se perd au milieu du chaos du champ de bataille jusqu'au moment où un autre fuyard lui assène un coup de crosse sur le front. Le fait que ce second soldat appartient au même régiment que le protagoniste ne manque pas d'être ironique. Cette blessure due au hasard n'est importante que par ses conséquences. Henry Fleming (dont nous apprenons enfin le nom) va se constituer un moi. Crane a entendu la leçon de Hawthorne : l'identité est pour partie sociale et pour partie individuelle. Sociale, elle est imposée par le regard des autres. Henry retrouve par miracle ses camarades, qui, voyant son front en sang, en concluent qu'il a été blessé par l'ennemi. La blessure est au sens propre un « *badge* », terme anglais venant du bas latin *bajja*, synonyme de *signum* et de *insigne quoddam*. Le soldat accepte cette nouvelle identité sur laquelle il va ensuite broder, devenant même un véritable héros lorsqu'il se saisit du drapeau du régiment tombé au sol, ce qui fait de lui *ipso facto* le soldat le plus exposé du régiment.

Cette tradition d'interprétation dépasse bien évidemment la littérature américaine. Elle est vieille comme le monde, ou, à tout le moins, comme la Bible. Son premier représentant est peut-être Jacob, qui reçut une étrange blessure, que l'exégèse savante n'a jamais expliquée de manière satisfaisante. Où fut-il atteint, jambe, aine ou organes génitaux ? Avec qui se battait-il, un homme, un ange, Dieu, lui-même, son passé ? Le chapitre 32 de la *Genèse* ne nous le dit pas. Une chose en revanche est certaine. Sa vie, sa vraie vie, commence avec la blessure. Il reçoit un nouveau nom, Israël, ainsi qu'une nouvelle identité. Ses fautes sont pardonnées et sa mission lui fait signe dans l'avenir. *Mutatis mutandis*, le même processus se retrouve dans le Nouveau Testament. À la suite d'un accident, un homme du nom de Saul tombe de cheval sur la route de Damas. Il se sent alors intérieurement forcé de se constituer un nouveau moi et d'adopter un nouveau nom, Paul, tandis qu'il commence à s'intéresser au langage et aux lettres en ce qu'ils constituent un moyen de construire et de structurer des systèmes de sens et de croyance.

Césure et temporalité

La blessure va de pair avec la césure comme le montre Friedrich Hölderlin

dans ses *Remarques sur l'Œdipe* de Sophocle, qu'il contraste avec l'*Orestie* d'Eschyle. Dans cette dernière, l'une des tragédies grecques parmi les plus anciennes, Oreste est finalement gracié par les dieux et le dénouement de la pièce rejoint son commencement. Dans la pièce beaucoup plus tardive de Sophocle, Tirésias parle et, soudain, pour le héros, il y a un avant et un après. Le temps se divise en deux parties qui ne pourront plus jamais se réconcilier. Avec la césure, le début ne « rime » plus avec la fin. Comme dans le *Hamlet* de Shakespeare, le protagoniste découvre que le cosmos n'a plus de sens stable, et que la société et les dieux ne garantissent plus son identité. Hölderlin dit précisément que le héros est devenu « *atheos* ». Le temps a remplacé Dieu. Œdipe est entré dans le domaine de l'irréversible, il s'arrache les yeux et n'a comme avenir que l'exil sans fin. « En un tel moment, l'homme oublie : il s'oublie soi-même et oublie le Dieu, et fait volte-face, sans manquer certes à la piété, comme un traître. À la limite extrême du déchirement, il ne reste en effet plus rien que les conditions du temps ou de l'espace. À cette limite, il oublie, l'homme, soi-même, parce qu'il est tout entier à l'intérieur du moment ; le Dieu parce qu'il n'est rien que Temps ; et, de part et d'autre, on est infidèle, le Temps parce qu'en un tel moment, il vire catégoriquement, et qu'en lui début et fin ne se laissent plus du tout rimer, l'homme, parce qu'à l'intérieur de ce moment, il lui faut suivre le détournement catégorique, et qu'ainsi par la suite, il ne peut plus en rien s'égaliser à la situation initiale » (958).

La blessure, la césure et le cri, tels sont les trois éléments constitutifs de l'expérimentation en littérature. Le cri que pousse le visage défiguré de Munch ou celui des papes de Bacon sont en quelque sorte la limite de ce qu'un texte peut transporter en termes d'intensité. Le cri n'a pas de sens déjà construit, il ne renvoie pas à un signifié de la langue ou de la culture. Il accompagne au contraire un corps et un esprit décomposés. C'est toutefois un cri, c'est-à-dire une production humaine, un appel, une demande, une sorte de bouteille à la mer, et ce cri s'adresse aux lecteurs ou aux spectateurs, tout comme les poèmes et les romans que nous avons évoqués présupposent des lecteurs qui les liront un jour dans des contextes que leurs auteurs n'auront pu imaginer. Il y a rencontre du texte et du lecteur, chacun avec ses singularités. Parfois, il y a en outre une sorte de résonance, chaque lecteur possédant ses propres fêlures et ses blessures plus ou moins enfouies qui le font alors se détacher un moment presque malgré lui de ses habitus, de son moi habituel, de ses identifications, de ses territoires et ses temporalités. Le temps est alors

« hors de ses gonds », comme le dit Hamlet, et le sujet doit se repenser de manière radicale, ou bien revenir à son destin tout écrit, à ses habitudes et à ses automatismes.

Possibilités de vie

Si le lecteur se laisse toucher par tel ou tel agencement de détails du texte qui trouve un écho en lui et lui offre de nouvelles lunettes, pour reprendre la métaphore proustienne, il est en plein dans le « détournement catégorique » de Hölderlin. Il ne sera plus le même que celui qu'il était avant. Telle est l'immense importance de la littérature, qui peut véritablement être une affaire de vie et de mort. Si l'on veut bien relire le poème de Dickinson, le lecteur a littéralement le choix entre la vie et la mort, créer ou subir, agir ou réagir, dirait un disciple de Nietzsche, ou encore ce que Spinoza appelait la « joie » et la « tristesse ». Et, si Proust, Nietzsche et Spinoza sont rassemblés ici, c'est qu'ils posent tous les trois que l'avenir est encore (du moins, en partie) à écrire, un peu comme Hester brode sa lettre (un « A », bien sûr, le début de l'alphabet, c'est-à-dire un nouveau départ qui me permet de devenir Auteur, autre « A »...) L'horreur, la Grande Douleur doivent être dépassés en un « *break through* » qui ne soit pas un « *break down* », et c'est pour cela que l'auteur écrit, pour montrer qu'un combat contre le nihilisme est possible, pas pour se repaître de quelque représentation de la mort ou de la blessure. Ainsi que le rappelle avec beaucoup de justesse Gilles Deleuze à propos de Francis Bacon : « Quand Bacon distingue deux violences, celle du spectacle et celle de la sensation, et dit qu'il faut renoncer à l'une pour atteindre l'autre, c'est une espèce de déclaration de foi dans la vie » (*Francis Bacon : Logique de la sensation*, 60-61). Il ajoute : « C'est du point de vue de la vie que la mort est jugée, et non l'inverse où nous nous complaisons » (*ibid.*, 42). L'expérience de l'auteur rend possible l'expérience du lecteur, le « péril », l'aventure hors de la représentation, le choc des sensations et des intensités des corps et des formes morcelées. Alors, « [d]e ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympans percés » (« La littérature et la vie », dans *Critique et clinique*, 14). Le lecteur, lui aussi, nous le pensons, aperçoit au bout du chemin un espace et un temps nouveaux.

Bien sûr, la littérature n'est pas exclusivement le champ de l'extrême. Emily Dickinson, pour revenir à elle, écrivait également de jolis petits poèmes qu'elle envoyait à des amies avec une fleur séchée. Le texte littéraire constitue toutefois le moyen privilégié pour tenter d'aller le plus

loin possible et pour échapper un moment aux fausses évidences de la vie de tous les jours. Il a pour vocation de montrer, par exemple, aux vivants ce qu'implique (peut-être) la mort, et surtout de se confronter au chaos et au non-sens afin de les dépasser et d'affirmer l'importance cruciale de la cognition et des possibilités de vie, répondant d'une certaine manière au programme ambitieux que proposait Antonin Artaud en 1938 lorsqu'il utilisait l'art dramatique afin de définir son concept de « cruauté » : « Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur. [...] La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action portée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler » (*Œuvres complètes*, 101).

Petit florilège bibliographique

Trois ouvrages nous ont particulièrement aidé à problématiser « After Great Pain » d'Emily Dickinson : la durée (Bergson), le sublime (Kant) et le Corps Sans Organes (Deleuze et Guattari), concepts que nous avons bien sûr adaptés à nos besoins. Ils nous ont permis d'isoler un certain nombre d'éléments significatifs, de poser des questions prégnantes et d'en dégager les implications à différents niveaux. Ces trois concepts appartiennent de près ou de loin à la même tradition critique immanente, empirique et associative. Il existe bien sûr d'autres traditions de pensée qui auraient mené à des interprétations différentes.

Henri Bergson : *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)

Henri Bergson offre dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (notamment au chapitre II), qui était à l'origine sa thèse de doctorat, une synthèse de ce qu'il nous importe de savoir sur le temps. L'idée principale est que parler du temps revient à parler du sujet. Le philosophe français s'inscrit en

effet dans une lignée critique qui montre comment le sujet se constitue dans le même mouvement qu'une composante essentielle du temps, lequel doit toujours être appréhendé selon deux perspectives : la durée et le temps des horloges. Chacun d'entre nous existe à ces deux niveaux. Le second est le temps chronologique, homogène (chaque seconde est équivalente aux autres secondes), successif (il ne revient pas en arrière), servant à mesurer (par exemple, tel DVD dure 94 minutes), et représenté symboliquement sur le cadran des montres et des horloges, d'où son nom et d'où surtout le fait qu'il s'agit en réalité d'une représentation... de l'espace (un cadran). C'est le temps que nous inculque notre éducation et qui permet un fonctionnement normé de nos activités sociales (il est l'heure d'aller à l'école, à l'usine...) La durée, en revanche, n'a rien à voir avec l'espace. Elle correspond à ce qui se passe à l'intérieur de notre conscience, à ce mélange hétérogène de souvenirs et de perceptions présentes qui interagissent, le présent réveillant tel ou tel souvenir, lequel va nous permettre de comprendre ce qui survient autour de nous. Fondamentalement, la durée, c'est du présent qui devient du passé en laissant constamment la place à un nouveau présent.

Si la chronologie est quantitative, la durée avec ses vitesses inégales est qualitative. C'est elle qui constitue le sujet dans son devenir. Signalons qu'au cours de sa carrière, Bergson soulignera de plus en plus que la durée n'est pas d'ordre psychologique. Sans nécessairement partager ses options mystiques, qui affirment que le passé des différents êtres humains forment un seul et même passé absolument infini, nous retiendrons cependant que nul homme n'est une île (pour citer le poète John Donne) et que, ne fût-ce qu'à travers la littérature, nous avons accès à un passé immémorial, c'est à dire à tous les problèmes que s'est posé l'humanité au cours des siècles, « Yesterday, or Centuries before » (« After Great Pain »). C'est au sein de la durée que je peux développer les implications et finalement construire le sens de ce qui m'arrive. C'est aussi en son sein que je vais entrevoir de nouvelles possibilités de vie.

Nous avons parlé de tradition. *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* s'inscrit dans un mouvement intellectuel qui distingue soigneusement le sens et la réalité extérieure. Gilles

Deleuze ne s'y est pas trompé. Il a écrit aussi bien sur Bergson que sur les Stoïques. On trouve au fond chez Bergson et chez lui une façon très similaire de poser les problèmes. *Logique du sens* de Deleuze sépare ainsi : 1°) les mélanges de corps dans le monde matériel, qui font partie du temps chronologique et qui sont muets, tout comme le sont les mots et les textes, lesquels sont eux aussi des corps matériels ; 2°) les interprétations qu'un sujet va donner d'un mélange de corps (c'est une bataille ou une scène d'amour, par exemple) ou d'un texte. Les textes n'ont de sens que lus et interprétés, nous le savons bien. Dans le fond, il n'y a que les poètes qui peuvent véritablement dire quelque chose de pertinent de la mort ou de l'amour, de la division du temps que ces événements impliquent : il y a un avant et un après, il y a de la mort ou de l'amour, ou bien une révolution...

Prenons un exemple. Ces distinctions paraîtront probablement plus claires si l'on songe au célèbre poème de Federico García Lorca, « Llanto por Ignacio Sánchez Mejías » (1935), en particulier sa première partie composée de 52 vers et intitulée « La cogida y la muerte ». Cette élégie funèbre prend comme prétexte la blessure dans l'arène d'un *torero* anonyme, puis sa mort deux jours après dans un hôpital. (On peut supposer qu'il s'agit de cet Ignacio Sánchez Mejías, mentionné dans le titre et ami de Lorca). Un vers est répété 24 fois en italiques : « *a las cinco de la tarde* ». Quel est le sens de ce vers ? Que s'est-il passé à cinq heures de l'après-midi ? Les spécialistes de Lorca nous apprennent que Mejías a été blessé à la cuisse droite le samedi 11 août 1934 à 18h12 par un taureau nommé Granadino de l'écurie d'Ayala aux arènes de Manzanares. Il fut transporté à Madrid où il mourut le 13 août à 9h45 du matin. En d'autres termes, tout commence avec de la chronologie et un mélange de corps, un accident, la corne du taureau qui pénètre dans la cuisse du *torero*. Le refrain passe toutefois à un second niveau lorsqu'il ne cesse de répéter « *a las cinco de la tarde* ». Il invite ses lecteurs à s'ouvrir à l'interprétation. Encore aujourd'hui, en Espagne ou ailleurs, dans une infinité de contextes toujours nouveaux, il y a des lecteurs qui transposent, interprètent et réinterprètent cet énoncé en tentant de l'appliquer à leur propre vie pour construire une identité toujours en devenir.

Emmanuel Kant : *Critique de la faculté de juger* (1790)

La troisième *Critique* de Kant est un ouvrage composite qui aborde de très nombreuses considérations. Nous la citons pour le chapitre qu'elle consacre au sublime (Première partie, livre II), concept lui aussi composite. Nous partirons d'un certain nombre de pistes proposées par Kant et nous essaierons d'en prolonger les intuitions afin de tenter de mieux appréhender les implications d'un poème comme celui d'Emily Dickinson.

Le sublime a été la grande question de la poésie anglophone au XIX^e siècle, qui, au pittoresque et du beau, ajouta cette troisième catégorie dont l'origine tient pour l'anecdote au développement des voyages sur le Continent et notamment à la découverte par les touristes anglais des paysages démesurés des Alpes. Edmund Burke, puis Kant, en fourniront, chacun à leur manière, une théorisation philosophique. Même les écrivains qui n'ont pas lu ces deux penseurs auront entendu parler de leurs idées. On sait en outre que le sublime fut remis à la mode chez dans la seconde moitié du XX^e siècle, principalement chez Jean-François Lyotard et Gilles Deleuze. Nous nous inspirerons d'un texte tardif de ce dernier, « Sur quatre formules poétiques qui pourraient résumer la philosophie kantienne » (repris dans *Critique et clinique*), pour mieux privilégier ce qui dans la *Critique* de Kant nous semble faire partie de la tradition d'interprétation qui nous a inspiré ici.

Kant est surtout important en ce qu'il marque un tournant. On trouve, d'une part, chez lui l'idée traditionnelle selon laquelle le sublime est causé par la perception d'un objet trop grand pour notre conscience, comme les pyramides (sublime mathématique, le problème est la taille, suggérant l'infini à notre nature finie) ou une tempête sur l'océan (sublime dynamique, le problème est l'intensité causée par le chaos). Kant avance cependant une idée plus nouvelle, qui va, elle, nous retenir : le sublime concerne un travail qui s'effectue « en nous » (121). Parler de textes littéraires ne concernant pas des objets de la nature, mais impliquant nécessairement un sujet, il nous paraît que c'est avant tout pour comprendre ce dernier que le concept de sublime va s'imposer à nous.

Il est ainsi possible de dire que le sublime est la conséquence

d'une crise chez le sujet, d'un traumatisme, si l'on veut. Ce n'est toutefois pas cette blessure qui importe, mais ce que le sujet construit dans son sillage, ou, plus exactement, comment le texte expérimente pour *in fine* affronter la question de la vie et de la mort. Le sublime marque fondamentalement chez Kant un conflit entre les facultés (entendement, imagination, raison, pour utiliser la terminologie très technique du philosophe), à la différence des développements de la *Critique de la raison pure*, qui montraient que le sujet ne peut connaître ce qui est connaissable du monde qu'à travers les catégories du temps et de l'espace structurant l'entendement. Il s'ensuit que, par là même, le sujet ne parviendra jamais à une certitude concernant certains « objets » tels que le moi, le monde ou Dieu et plus généralement tout ce qui est totalité ou infini, toutes choses qui sont du domaine de ce qu'il appelle la raison. Dans la *Critique de la raison pure*, le sujet peut percevoir la réalité parce qu'il juge entre les facultés et ne retient que ce qui est supposé être légitime. Ainsi que le fait remarquer Deleuze, la connaissance n'est, dans ce cas, que reconnaissance portant toujours sur le même. Avec le sublime, en revanche, le sujet ne peut plus juger ou légiférer. Chaque faculté est poussée à sa limite extrême, ce qui rejoint ce que nous avons appelé expérimentation sur le langage en littérature, voire agrammaticalité. Le sujet perd ses normes et ses identifications habituelles et plus généralement le sentiment de son identité (au sens d'être identique avec soi-même). Il y a confrontation du sujet avec la violence, le non sens et le chaos. Le texte ne peut donc plus soutenir une représentation du sujet ou du monde basée sur l'habitude et le sens commun. Qu'y a-t-il alors à représenter ? En termes kantien, il n'y a plus de séparation entre la raison et l'entendement, et le sujet ne peut à ce stade que tenter de présenter ce qui n'est pas représentable et d'imaginer ce qui ne peut être imaginé.

L'étymologie courante de *sublime* est ce qui est élevé (*sublimis* en latin, *Erbaben* en allemand), mais il est difficile de ne pas supposer que ce pourrait aussi être *sub-limen*, ce qui s'étend jusqu'au seuil ou la limite. Cette étymologie nous semble plus parlante dans un contexte d'expérimentation : comment peut-on tenter de représenter le désordre au sein d'un sujet qui serait situé sur la limite avec, par exemple, la folie ou la mort, sans bien sûr traverser cette limite ? À quoi ressemble le

monde quand « le temps est hors de ses gonds » (*Hamlet*) ? Nous sommes très proches de ce que Rimbaud appelait de ses vœux, « *un long dérèglement raisonné de tous les sens* » (« Lettre du Voyant », à George Izambard, 15 mai 1871). Le terme *raisonné* indique bien que le poète concevait la littérature comme un laboratoire et demandait si l'on peut appréhender la vie différemment de tous ces commerçants et ces petits bourgeois si imbus de leur « bon » sens. Il s'agit évidemment d'une expérience de la frontière qui ne saurait être que temporaire. Emily Dickinson descendait ensuite à la cuisine préparer un de ses fameux gâteaux à la noix de coco et Arthur Rimbaud a fini par abandonner la littérature pour devenir... commerçant.

En conclusion, ce qui est crucial de retenir, c'est que le sublime n'est pas une fin en soi. Kant le soulignait lorsqu'il parlait à son égard d'« présentation négative qui cependant élargit l'âme » (159). Sur quoi débouche ensuite la crise, l'expérience ? La passivité ou la créativité, la vie, la mort ?

Antonin Artaud / Gilles Deleuze et Félix Guattari : *Le Corps sans organes* (CsO)

Voici un autre concept qui aide puissamment à repérer ce qui en jeu dans des textes comme le poème « After Great Pain ». Il tient à la représentation du corps et l'on peut considérer que le sujet est et n'est que la représentation de son corps ou, plus exactement, les liens qu'il établit entre un certain nombre d'organes qu'il se trouve amené à privilégier. Il y a bien sûr d'autres théorisations possibles, mais le Corps sans organes nous a paru offrir une plus grande richesse heuristique. D'une certaine manière, il s'inscrit dans la vieille tradition de l'empirisme anglais inaugurée par David Hume (plus que par Locke). Hume expliquait à cet effet que le sujet se constitue en constituant des réseaux d'associations d'idées qui créent des habitudes et des phénomènes de croyance. Le sujet en vient à s'identifier avec ses représentations et, partant, avec lui-même en tant qu'agencement d'associations.

Le principe du CsO avait déjà été exposé avec beaucoup de clarté par Bergson dans *Les Deux sources de la morale et de la religion* : « Si la surface de notre très petit corps organisé (organisé précisément en vue de l'action immédiate) est le lieu de nos mouvements actuels, notre très grand corps

inorganique est le lieu de nos actions éventuelles et théoriquement possibles » (277). L'expression remonte à l'émission radiophonique d'Antonin Artaud de 1947, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (sans majuscule à *dieu*). Artaud expliquait qu'il faut cesser de juger : que ce soit *dieu* nous jugeant ou nous-mêmes jugeant *dieu*. Se libérer de *dieu* devrait avoir pour conséquence de nous ouvrir à tout le champ de notre possible. On sait le succès que connut le concept à la suite de sa reprise par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*. Nous n'avons tous bien évidemment qu'un seul corps (d'un point de vue anatomique), mais il peut être perçu de nombreuses manières différentes. Pour simplifier, nous distinguerons deux modes d'existence principaux.

1°) L'organisme (du latin *organum*, fonction). Il s'agit de la perception sociale et normée du corps. (Tout ce qui social est normé, à commencer par les formats d'impression d'une feuille A4 : *portrait* ou *paysage*. On se doute pourtant que le visage et la nature ne sauraient se résumer à ces conventions, fort pratiques au demeurant). L'organisme est le résultat de notre éducation et de notre socialisation. L'école, la morale, la religion le cas échéant, voire le snobisme ou l'anti-conformisme (autres types d'*habitus*) nous ont dressés et nous savons intuitivement ce que nous devons ou ne devons pas faire avec, par exemple, notre bouche. Notre organisme tel que nous le vivons va ainsi de pair avec une certaine conception de notre identité, des rôles que nous devons jouer dans la vie de tous les jours, etc.

2°) Le *CsO*, qui, quoi que puisse laisser supposer son appellation, est en général formé d'organes. Ce qu'il ne possède pas, c'est l'organisation et la hiérarchisation socialement reconnue de ces organes. Il est du domaine de l'expérience, laquelle peut bien sûr déboucher sur la folie ou sur un retour au quotidien. En effet, le *CsO* est un mode d'existence temporaire dans lequel nous imaginons la limite de ce que nous pouvons être. Les organes deviennent une multiplicité impersonnelle et ils ne cessent d'être associés dans des agencements toujours inédits. On ne dira toutefois pas que le *CsO* n'est pas du domaine de la représentation. Le poème d'Emily Dickinson, par exemple, est une représentation. Ce n'est toutefois pas une représentation

socialisée, mais qui est au contraire de l'ordre du potentiel. Nous touchons à ce que « je » suis de moins social, le terme *je* n'ayant en l'occurrence bien sûr plus aucun sens.

Notre lecteur trouvera probablement cette conclusion décevante. Au fond, tout dépend de ce que l'on attend... On aurait pu espérer que le moi serait l'objet d'une révélation. Au lieu de cela, il apparaît que ce n'est pas un objet, mais que le sujet passe par une suite de modes d'existence. Parfois, il semble effectivement constituer un objet, un tout. C'est mon moi en tant que reflet de tel ou tel rôle que lui confère ma communauté. À l'autre extrême, il est et n'est qu'un CsO, agencement/multiplicité de singularités hétérogènes et pré-individuelles qui peuvent à terme donner naissance à un champ de possibilités.

Daniel Thomières

Ouvrages cités

- Artaud, Antonin. « Pour en finir avec le jugement de dieu », 1947. *Œuvres complètes*, volume XIII. Paris : Éditions Gallimard, 1974.
- Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1938.
- Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris : Félix Alcan, 1889.
- Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Paris : Félix Alcan, 1934.
- Bergson, Henri. *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Félix Alcan, 1932.
- Blanchot, Maurice. *L'Écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980
- Bousquet, Joë. *Les Capitales, ou de Jean Duns Scot à Jean Paulhan*. Paris : Le Cercle du Livre, 1955.
- Crane, Stephen. *The Red Badge of Courage*. New York : D. Appleton & Co, 1895. New York : W.W. Norton, 1994.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Éditions de Minuit, « Critique », 1980.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Éditions de Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, « Critique », 1972.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon : Logique de la Sensation*. Paris : Éditions de la Différence, 1981.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.

- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. R.W. Franklin (dir.). Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1998.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Thomas H. Johnson (dir.). New York / Boston : Little, Brown and Company, 1955.
- Freud, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*. Leipzig, Wien und Zürich : Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Payot, 1981.
- Frost, Robert. *New Hampshire*. New York : Henry Holt, 1923.
- García Lorca, Federico. *Romancero Gitano, Poema Del Cante Jondo, Llanto por Ignacio Sánchez Meñas*. Buenos Aires : Editorial Losada, 1938.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. Boston : Ticknor, Reed & Fields, 1850. New York : W. Norton & Co, 1962.
- Hölderlin, Friedrich. « Anmerkungen zum Ödipus », 1803. *Friedrich Hölderlin Sämtliche Werke*, Zweiter Band, München : Carl Hanser Verlag, 1970. « Remarques sur l'Œdipe », Hölderlin. *Œuvres*. Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1967.
- Kant, Emmanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, 1781. *Critique de la raison pure*. Paris : PUF, 1967.
- Kant, Emmanuel. *Kritik der Urteilskraft*, 1790. *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin, 1968.
- Mutus Liber. L'Alchimie et son Livre muet*, réimpression première et intégrale de l'édition originale de La Rochelle, 1677. Paris : Pauvert, 1967.
- Nietzsche, Friedrich. *Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*, 1873. *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, suivi de *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement*. Paris : Gallimard, 1990.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. 1913-1927. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve* ; suivi de *Nouveaux mélanges*. Paris : Gallimard, posthume 1954.
- Rimbaud, Arthur. *Correspondance*. Paris : Fayard, 2007.
- Shakespeare, William. *As You Like It*, 1599. The Arden Shakespeare, London : Arden, 2006.
- Shakespeare, William. *Hamlet*, 1603. The Arden Shakespeare, London : Arden, 2007.
- Spinoza, Baruch. *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, 1677. *L'Éthique*. Paris : Gallimard, 1964.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, nine books, 1760-1767. The Florida Edition of The Works of Laurence Sterne. Gainesville : The University Press of Florida, 1978-1984.
- Stevens, Wallace. *Transport to Summer*. New York : Alfred A. Knopf, 1947.

Sylvester, David. *Interviews with Francis Bacon: The Brutality of Fact*. London :
Thames & Hudson, 1987.