



HAL
open science

Aux détours de la sensibilité

Didier Girard

► **To cite this version:**

Didier Girard. Aux détours de la sensibilité. Littératures. Université Paris 3 - La Sorbonne Nouvelle, 2006. tel-02571427

HAL Id: tel-02571427

<https://hal.science/tel-02571427>

Submitted on 12 May 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.

Aux détours de la sensibilité

Document de synthèse en vue de l'obtention de
l'habilitation à diriger des recherches

Présenté par **Didier Girard**

Date de la soutenance : 25 novembre 2006

Membres du jury :

Monsieur Paul CARMIGNANI, Professeur, Université de Perpignan Via-Domitia

Monsieur Thomas DUTOIT, Professeur, Université Lille 3

Monsieur Marc PORÉE, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (garant)

Madame Elinor SHAFFER, Professeure FBA, University of London

Monsieur Ronald SCHUSTERMAN, Professeur, Université Bordeaux 3

Monsieur Serge SOUPEL, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (président)

2006

Aux détours de la sensibilité.

Dossier de synthèse présenté en vue de
l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches

par Didier Girard.

Sous la direction de Monsieur le professeur **Marc Porée**,

Institut du Monde Anglophone

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle.

Ne me secouez pas,
Je suis déjà plein de larmes.

Miguel Torga.



Thomas Rowlandson, *The Tooth-Ache, Or: Torment and Torture*. 1823.

Avant-propos.

Un parcours rapide de la table des matières de ce dossier de synthèse pourrait laisser présager un abord de la sensibilité dans la littérature anglaise et américaine de diverses périodes (le dix-huitième siècle finissant, le temps des avant-gardes, et l'époque contemporaine des quarante dernières années) comme expression artistique essentiellement douloureuse, ou du moins s'articulant sur la douleur, la sublimation et le pathos. Rien ne serait plus éloigné de mon propos. Même les vers de Torga placés en exergue, à l'entrée de ces pages, pourraient/devraient déclencher (par

exemple) un éclat de rire. En effet, la situation grotesque ou humoristique qu'ils évoquent convoque à **la fois** notre expérience sensible, généralement compatissante, et notre jugement esthétique sur un discours artistique qui va du lyrique au pathétique. De même, l'illustration de Rowlandson qui nous servira (voir page 13 et suivantes) de fenêtre sur ce que je n'aborderai pas dans cette étude, pourrait nous mettre dans l'état d'esprit (et d'âme) favorable pour aborder les détours de la sensibilité, comprise tout simplement comme l'ensemble des prédispositions physiologiques et spirituelles à vivre des sensations d'une intensité excessive.

Si l'on veut bien redonner du corps aux images, aux mots, aux œuvres, on pourra concevoir les différents *tempi* de cet exposé autrement, de manière diagonale¹, pour ainsi dire : 1) Le centre mythique, générateur de cohérence (et sans doute perdu à jamais d'un point de vue théorique depuis le plein Romantisme), n'a jamais eu/n'a plus/n'a pas, littéralement, de propriétaire dans les œuvres étudiées dans le cadre de mes recherches depuis environ quinze ans (il est, ni plus ni moins, aux « objets trouvés », dans le recoin d'un entrepôt beckettien, sans même une seule demande de réclamation) ; le centre perdu, l'ex-centrisme, la sensibilité diffuse, se vivent alors comme un élan du cœur, éperdu² et d'un point de vue critique, ils exigent un révisionnisme « contextuel » des circonstances de production d'œuvres singulières et donnent lieu à des re-constructions incessantes. 2) L'écriture vulnérable n'est pas plus faible parce qu'elle serait vulnérable, fruit de « génies mineurs » ou autres « petits maîtres » ; c'est que sa vertu, sa qualité, au sens lévinasien du terme, la situe dans le monde sensible, tangible, chronique, mortel et elle côtoie d'autres réalités qui ne s'opposent pas forcément à elle. C'est en bref, une écriture du temps qui passe. 3) L'au-delà de l'altérité n'est pas un absolu ontologique ou idéaliste ; c'est une *autre* manière de penser et d'exprimer le rapport à l'autre, la logique n'étant pas forcément binaire, au-delà ou en

¹ Au sens où Roger Caillois, auteur de *Cohérences aventureuses* (Paris : Gallimard, 1976), emploie ce terme pour décrire une démarche intellectuelle privilégiant les coupes transversales dans le savoir plutôt que le respect des frontières théoriques.

² Annie Le Brun, « Eperdu est sans doute de tous les mots de la langue française celui que je préfère. C'est un mot qui ne calcule pas, qui n'arrête pas mais soudainement emporte vers l'improbable. De l'ancien français *esperdre* qui veut dire perdre complètement, il signifie aussi troublé par une violente émotion. A miser exclusivement sur la perte, il ne connaît ni la mesure ni la bassesse. » in *De l'éperdu* (Paris : Stock, 2000) 7.

deçà de l'expression du sensible, de l'affect, du lien homologique, de la transmission et de la séduction, et 4) « Les images à l'abandon » veut enfin parler d'une écriture qui se mesure ou se traverse par ses variations d'intensité. C'est une écriture qui a conscience de l'éloquence du silence, de la grammaire des images, ou pour reprendre le titre de Merleau-Ponty³, du visible et de l'invisible, quand il ne s'agit pas de l'opaque ou de l'indistinct.

En fait, la notion de sensibilité, ou plus précisément celle d'insensibilité (mais j'y reviendrai), que je voudrais explorer de manière trans-historique ici, est plutôt un état de fait, un état neurologique et médical, un *matter of fact* deleuzien⁴, chez le faiseur comme chez le lecteur, à la manière dont on peut observer les réactions d'une peau sensible au soleil ou à certains composants chimiques. Je fais mienne une hypothèse de départ selon laquelle la littérature n'est pas forcément (ce qui n'exclut pas la possibilité qu'elle puisse l'être) une activité noble, positiviste ou même bénéfique⁵. Ainsi peut-on filer concrètement la métaphore de la maladie qui, elle non plus, ne nécessite pas toujours une guérison ou une « solution ». Selon le corps médical, « La sensibilité d'un symptôme pour une maladie est la probabilité conditionnelle qu'un individu ait le symptôme sachant qu'il est malade ». Mon propos, à ce stade, même s'il s'est nourri de réflexions philosophiques en parallèle à un travail qui est principalement de l'ordre de la critique génétique et du « traitement » de textes, n'est donc pas de définir ou de spéculer sur ce qu'est la sensibilité (son essence) à tel ou tel moment, dans telle ou telle circonstance. Il s'agit plutôt de mesurer les écarts, les degrés, les intensités de cette probabilité conditionnelle qu'a une œuvre d'être l'organe porteur de la conscience et de la sensation d'une dépossession, d'une attraction inévitable et intense, d'une avidité pour un monde donné, sans que les notions morales de plaisir ou de souffrance pèsent bien lourd dans la balance.

³ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (Paris : Gallimard, 1964).

⁴ En anglais dans le texte, voir Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (Paris : Les éditions de la différence, 1981) 2 vols.

⁵ « L'une de nos grandes faiblesses ne consiste-t-elle pas à compter sur l'écriture comme sur un médicament alors qu'elle n'est qu'une drogue ? Croire à une guérison possible et mettre somme toute, du rose là où c'est le noir qui s'impose. » Michel Leiris, *Journal (1922-1989)* éd. J. Jamin (Paris : Gallimard, 1992) 749 (16.02.1982).

Avant de plonger au cœur (et non pas au centre – peut-on en effet réellement localiser le siège principal d'un mal de dent, forme aiguë s'il en est du phénomène physiologique ?) de la sensibilité dans le champ littéraire anglophone à proprement parler, une prise de recul théorique et philosophique, nourrie des dernières réflexions dans le domaine, n'est sans doute pas superflue. Dans une publication récente, aux allures trompeuses de manuel de vulgarisation universitaire, Roger Bruyeron⁶ propose une percée aussi remarquable que synthétique dans l'analyse d'une notion que l'on croyait stabilisée à la fin du vingtième siècle. Dans le court exposé qui suit sur les implications philosophiques de l'analyse de la sensibilité, nous préciserons entre crochets à quel ouvrage de recherche original ou à quel article dans le dossier « Travaux » tel ou tel point théorique trouve un écho dans nos propres recherches, afin de mettre au jour les problématiques spécifiquement littéraires qu'ils soulèvent dans le cas des textes étudiés.

L'interrogation de départ de Bruyeron, aussi naïve que décisive, est la suivante :

Dans le langage commun, nous retrouvons comme en écho cette signification apparemment obvie de la sensibilité : dire de quelqu'un qu'il est sensible, n'est-ce pas sous-entendre qu'il est fragile, faible, presque sans défense <Travaux VII, XV, XVII⁷> ? C'est confondre la sensibilité avec la sensiblerie ou avec le sentimentalisme. Tel autre sens, emprunté à la langue du dix-septième siècle, nous paraît plus pertinent : « sensibilité : intérêt vif, penchant marqué pour quelque chose. » C'est l'ouverture à..., la vivacité de l'élan, l'intentionnalité, en quelque sorte, qui est la marque de la sensibilité <TPR, AC, Travaux XII, XIII⁸>. Et cela se soutient car, enfin, ce divers auquel l'entendement s'intéresse n'est-il pas recherché, poursuivi et – pourquoi pas ? – produit par la sensibilité qui le lui donne et sans laquelle, par conséquent, il serait vide <Travaux VIII, X⁹>, C'est

⁶ Roger Bruyeron, *La Sensibilité* (Paris : Armand Colin, 2004).

⁷ Les héros principaux des œuvres étudiées dans ces articles ont été perçus par la critique (sans doute troublée par l'hyper sensibilité, pour ne pas dire la synesthésie, qui les caractérise) comme de « fidèles » projections romancées de leurs auteurs-concepteurs, considérés comme ne maîtrisant pas leur art (W. Beckford, D. Welch, W.S. Burroughs).

⁸ Ces diverses publications insistent sur l'inconscience artistique de divers créateurs (T.L. Peacock, W. Beckford, Frank O'Hara) qui, sans se laisser déborder ou contraindre ni par la tradition ni même par le refus de la tradition, se laissent aller, à un moment de leur existence ou de leurs activités artistiques, vers des activités qui les excèdent.

⁹ Dans les traductions/variations par Beckford des manuscrits orientaux, ou dans les premières nouvelles de Will Self, il ne s'agit pas d'exprimer au dehors ce qui se passerait à l'intérieur (le monde intérieur subjectif du

cette activité donatrice que nous voudrions interroger. Que signifie donner <Travaux V, VI, XI, XIV¹⁰> ? Qu'est-ce que le don, à nouveau ? ¹¹

Prenant le contre-pied de Michel Henry¹², Bruyeron refuse de thématiser la sensibilité comme passivité et affection, tout comme de prendre pour acquis l'usage, devenu lieu commun dans la pensée philosophique, opposant la sensibilité et la sensation, d'une part ; la raison et l'activité intellectuelle, d'autre part. La pensée de Bruyeron est évidemment construite, et cela nous intéresse d'autant plus que l'objet de nos recherches relève des études anglophones, sur l'empirisme de David Hume¹³. Celui-ci met l'accent sur la vivacité, sur la force de la sensation, son évidence propre, qui passe par celle des idées abstraites qui n'en sont que de pâles copies <AC, CS, Travaux VIII, IX, X, XII, XIII¹⁴>. La sensibilité, c'est ce par quoi nous distinguons la croyance de l'imagination, ce que David Hume nomme le *feeling*¹⁵ qui seul nous assure de la vérité de notre engagement. La richesse de la thèse proposée par Bruyeron est d'associer aux observations de Hume la vision (quasi Schillerienne, si l'on m'accorde cet anachronisme pour les besoins de l'exposition) de Gottfried Wilhelm von Leibniz¹⁶ et d'avancer : « La sensibilité est ouverture à une pluralité de mondes possibles et compossibles, qui

« créateur ») mais de dire le vide et l'apathie « aristocratique », à partir de divers filtrages de ce qui se passe ailleurs.

¹⁰ Ces divers articles, au-delà de la spécificité des objets littéraires étudiés (les arabesques de Beckford, les nouvelles de Will Self, la correspondance de Swift, la traduction « gauche » que je propose de *La Vision*) sont peut-être les plus polémiques car ils ouvrent sur la question plus générale posée par ces créateurs : qu'est-ce même que de donner à lire ?

¹¹ BRUYERON 1.

¹² Michel Henry, *Le Dualisme de l'âme et du corps* (Paris : Vrin, 1991).

¹³ Est-il nécessaire de dire ici qu'il serait difficile de faire l'économie des textes « classiques » (et parfois contradictoires) sur la question : Aristote, *De l'âme* éd. J. Tricot (Paris : Vrin, 1959), Platon, *Phédon* trad. M. Dixsaut (Paris : Garnier-Flammarion, 1991), *Timée-Critias* trad. L. Brisson (Paris : Garnier-Flammarion, 1992), *Théétète* trad. M. Nancy (Paris : Garnier-Flammarion, 1995), *La République* trad. G. Leroux (Paris : Garnier-Flammarion, 1992), Épicure, *Lettres et maximes* éd. M. Conche (Paris : PUF, 1990), Titus Lucretius Carus, *De Rerum Natura* trad. R. Latham *On the Nature of the Universe* (Harmondsworth : Penguin Classics, 1955), Descartes, *Les Passions de l'âme* éd. F. Alquié (Paris : Garnier, 1973), Malebranche, *De la Recherche de la vérité: Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur des sciences* livres IV et V (Paris : Vrin, 2002) et, bien sûr, John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* 1706 (Londres : Everyman, 1991).

¹⁴ A l'époque romantique (Beckford, Peacock) comme à celle du modernisme et au-delà (Powell, O'Hara, Self) le scepticisme des intellectuels envers la chose intellectuelle et, pour tout dire, humaniste, peut se faire, en effet, très grinçant.

¹⁵ Pour réactualiser les propos de Hume dans le débat contemporain, il sera recommandé de lire Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité* 1953 (Paris : P.U.F. Épiphanée, 1980). Pour le texte, voir, bien sûr, *An Enquiry Concerning Human Understanding* éd. Tom L. Beauchamp (New York : O.U.P., 1999).

¹⁶ A explorer en particulier dans *La monadologie* (Paris : Garnier – Flammarion, 1996) et *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* 1705 (liv. II, chap. XX) réédition (Paris : Flammarion, 1993).

naissent par fulguration, un peu comme il nous faut penser que les monades – qui sont autant de mondes possibles – naissent par fulguration. La sensibilité sera, selon nous, le pouvoir d'une donation originaire d'une pluralité de mondes, du monde sensible, mais aussi du monde hanté par autrui, du monde de la culture et de l'esprit.¹⁷ » <VE, AC, TPR, Travaux I, II, III, V, VII, XVI, XVII, XVIII¹⁸>. D'une certaine manière, Bruyeron, même s'il conserve la croyance (la foi ?) platonicienne en un monde de forces ekstatiques¹⁹, fait le deuil de tous les faux divorces annoncés entre vie et liberté, entre plaisir et désir, entre sensation (qu'il s'agisse du donné de Kant ou même du divers/donné de Deleuze) et représentation (la pensée), entre l'étant sensible (l'étendue kantienne) et l'être percevant (l'intelligible, la pensée d'un Descartes ou d'un Spinoza). <VE, TPR, Travaux III, IV, V, VI, VII, XV, XVI, XVII, XVIII²⁰>. Sans manquer de saisir l'apport phénoménal d'Emmanuel Kant dans le débat au dix-huitième siècle²¹ (la sensibilité nous livre du divers sensible : c'est le travail conjugué de l'entendement, grâce aux concepts, et de la sensibilité qui transforme le divers en objets pour un sujet²²), Bruyeron replace non pas l'exégèse, le logos, et le verbe au début de toutes choses mais l'activité. Ni chose, ni monde ne sont immédiatement là, présents, irrécusables, donnés une fois pour toutes. Ni pour le vivant, ni pour l'enfant, ni pour l'artiste. C'est en effet la motricité et la sensibilité qui mettent en branle l'inscription première de l'individu dans son monde. Mais l'activité qui rend co-présents un sentir et un sensible, une chose et un désir, une œuvre et un travail ; cette activité-là est ce que nous pouvons entendre par sensibilité. Pour reprendre les mots mêmes de Bruyeron, « est sensible l'être qui se

¹⁷ BRUYERON 5.

¹⁸ Les écrivains dont je parle dans ces articles sont tous des « créateurs » polymorphes. Architectes, collectionneurs, peintres, musiciens, aventuriers, voyageurs, libertins, ils ont tous à un moment ou à un autre trahi la cause de l'écriture par d'autres violons d'Ingres.

¹⁹ « La sensibilité sera comprise ici comme l'activité constitutive qui, par son mouvement ekstatique, ouvre à la possibilité d'un monde au sens précis du terme, un « mundus » un ensemble ordonné de choses et d'êtres, ensemble qui fait sens et auquel nous reconnaissons une valeur. » BRUYERON 2

²⁰ Dans la quasi-totalité de mes travaux, la pensée binaire du « either/or » est soigneusement évitée au profit du « both and » (je parle bien sûr de la pensée des écrivains abordés qui sont, pour la plupart, de grands sensualistes à la recherche de toutes les perversions possibles de l'endroit et de l'envers du fonctionnement des émotions).

²¹ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason* éd. Paul Guyer (Cambridge : C.U.P. 1999) et peut-être plus directement opératoire, l'analyse qu'en a donnée Victor Cousin dans *Histoire de la philosophie au dix-huitième siècle* 1^{ère} série, tome 5, ainsi qu' I. Kant, *Fundamental Principles of the Metaphysic of Ethics* trad. T. Abbott (Londres : Longman, 1923).

²² Autrement dit, la sensibilité selon Kant est comprise comme « pouvoir passif » de recevoir, alors que l'entendement, s'emparant de ce qui est reçu, est plutôt le « pouvoir actif » de penser.

donne une chose, un monde, qui fait qu'une chose, qu'un monde sont donnés.²³ ». C'est précisément dans cette perspective que s'inscrit la présente synthèse appliquée à la littérature, influencée bien sûr par d'autres pensées (philosophiques ou autres) des dix-huitième ou vingtième siècles comme nous le verrons, mais aussi par la fréquentation assidue de textes plus ou moins canoniques ne se situant ni dans la grande tradition « romantique » ni dans celle, « réaliste », du dix-neuvième siècle ou de ses rémanences dans la première moitié du vingtième. Nos recherches et nos publications portent, en effet, sur des œuvres où la fabrication et l'artifice jouent à plein ; autrement dit, où la prétention à la sincérité ou encore à la simplicité de l'expression (et du pathos) est pour le moins mince. Pour simplifier à outrance, et pour ne parler que des auteurs principalement étudiés dans nos travaux : la plupart des œuvres de Jonathan Swift, W. Beckford, les para-romantiques en général (pré- et post-), Thomas Love Peacock, Denton Welch, Anthony Powell, Edward James, William Seward Burroughs, John Graham Ballard, Will Self, Irvine Welsh). Cette énumération étant faite, cela ne veut pas dire – loin de là – qu'il s'agit d'œuvres ne touchant pas à des réalités des plus sensibles, ou produites dans un contexte culturel privé de sensibilité.

Revenons maintenant au chantier qui nous occupe. La critique de la sensibilité dans le domaine des lettres anglophones, toutes époques confondues, est très riche et concerne principalement la période des Lumières²⁴ ; elle est beaucoup plus ténue dans la période contemporaine. Je mettrai ici en relief uniquement trois courts documents qui, associés, pourraient donner la tonalité de ce discours critique amplement fourni et aujourd'hui relativement balisé concernant le dix-huitième siècle. On connaît tout d'abord la tendance à associer la sensibilité dite « dix-huitième » à la capacité d'émouvoir, de commander l'empathie ou la sympathie, et enfin d'éduquer par

²³ BRUYERON 42.

²⁴ Trois ouvrages critiques restent essentiels pour la compréhension de l'évolution de l'histoire des idées, pour ne pas dire celle des sensibilités à l'époque des Lumières ; ces ouvrages ne s'en tiennent pas qu'à la littérature et proposent d'intéressants parallèles avec d'autres branches de la production intellectuelle : Louis I. Bredvold, *The Natural History of Sensibility* (Detroit : Wayne State University Press, 1962), John Mullan, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford : Clarendon Press, 1988) et E. Bloom et L. Bloom, éd. *Addison and Steele: The Critical Heritage* (Londres : Routledge et P. Kegan, 1980).

la bienveillance « généreuse » et le sentiment moral²⁵. Ainsi Denis Diderot, celui du moins qui fait l'éloge de Samuel Richardson²⁶ dans *Le Journal étranger*, note-t-il avec quelle efficacité le monde fictionnel de Richardson, dans toute son idiotie, reflète le monde présent, cosmopolite et universel. A tel point précise-t-il, qu'il ne s'agit pas d'une rhétorique, d'une dé-monstration de là où se trouve la vérité mais d'une expérience partagée dans la lecture. Richardson nous la fait sentir, ressentir ; en d'autres termes, l'**expérience** est intégrée et assimilée par la lecture interposée vécue comme une sensation (c'est ce qui d'ailleurs le fait s'écrier, pendant la lecture, et à l'adresse du héros comme on le ferait, par instinct ou par réflexe, avec un passant risquant de se faire écraser devant ses yeux : « Attention, ne crois pas celui-ci, il est en train de te duper ! »).

Le véhicule et l'outil de cette « éducation » sont bien évidemment la larme²⁷ que l'on semble feindre de découvrir dans la littérature de cette époque. La maxime, devenue proverbiale, de Juvénal (« La nature prouve qu'elle nous veut du bien puisqu'en nous donnant des larmes elle nous donne le meilleur : la sensibilité.²⁸ ») n'est pas sans ironie potentielle si on l'oppose à cette robuste étude, célèbre outre-Manche, et restée anonyme, *A Paper for Ennobling Species* (1755), dans laquelle un chapitre entier est consacré à un curieux sujet intitulé « Moral Weeping ». Dans ce traité qui oppose les pleurs feints aux véritables et les larmes physiologiques à la lamentation morale²⁹, on peut découvrir que, quel que soit le cas considéré, le phénomène est d'abord le symptôme d'une incapacité du sujet à manier ou faire agir son pouvoir de résistance. En

²⁵ Voir à ce sujet R.F. Brissenden, *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade* (New York : Harper & Row, 1974), F. Ellis, *Sentimental Comedy: Theory and Practice* (Cambridge : Cambridge University Press, 1991), Jerome McGann, *The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style* (Oxford : Clarendon Press, 1996), Ann Jessie Van Sant, *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel: The Senses in Social Context* (Cambridge : C.U.P., 1993).

Dans le domaine français, voir Florence Lotterie, *Littérature et sensibilité* (Paris : Ellipses, 1998) et divers actes de colloque : « La Sensibilité dans l'homme et dans la nature » (Paris : P.U.F., 1943), « La Sensibilité dans la littérature française de l'Abbe Prévost à Madame de Staël », (Fasano : Schena ; Paris : Didier Erudition, 1998).

²⁶ Reproduit in Denis Diderot, *Œuvres* éd. A. Billy (Paris : Gallimard – Pléiade, 1951) 1059-1074.

²⁷ On pourra se rapporter à deux études relativement récentes, Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au 18^{ème}* (Paris : P.U.F., 1999) et Anne Vincent Buffault, *Histoire des larmes* (Paris : Payot, 2001). Dans le domaine de la critique anglophone, voir Julie Ellison, *Cato's Tears and the Making of an Anglo-American Emotion* (Chicago : University of Chicago Press, 1999).

²⁸ Juvénal, *Satires* (Paris : Les Belles Lettres, 2002) 72.

²⁹ Dans le texte, « Genuine and counterfeit weeping / physical and moral weeping. » Il peut être consulté dans Tom Lutz, *Crying: A Natural and Cultural History of Tears* (New York : Norton, 2001) 47-48.

outre, sur un plan éthique, l'épanchement larmoyant est l'avatar de l'expression du vrai ou du faux, d'où les sentiments qu'il fait naître.

How selfish so ever man may be supposed, there are evidently some principles in his nature, which interest him in the fortunes of others, and render their happiness necessary to him, though he derives nothing from it, except the pleasure of seeing it. Of this kind is pity or compassion, the emotion we feel for the misery of others, when we either see it, or are made to conceive it in a very lively manner. That we often derive sorrow from the sorrows of others, is a matter of fact too obvious to require any instances to prove it; for this sentiment, like all the other original passions of human nature, is by no means confined to the virtuous or the humane, though they perhaps may feel it with the most exquisite sensibility. The greatest ruffian, the most hardened violator of the laws of society, is not altogether without it.³⁰

Pas plus de quatre années plus tard, c'est au tour d'Adam Smith de développer sa *Théorie des sentiments moraux*³¹. Déviant de la tradition du sens moral dans laquelle s'inscrivent les écrits de Shaftesbury, de Hutcheson, ou de Hume, Adam Smith propose une dimension sociologique (un contrat social ?) aux phénomènes d'empathie ou de sympathie. Innée ou pas, la bienveillance serait une adaptation opportuniste de l'individu qui l'adopte pour maintenir un ordre social dont il peut tirer des gratifications, y compris la bienveillance d'autrui envers soi-même.

On le voit bien par la juxtaposition de ces trois documents : le terrain, ensemencé par Locke, retourné par Hume, fertilisé par Kant, et labouré par tant d'autres, ne pouvait être que fertile dans les années 1750/1760, au point de tenter les « cultureurs » à la surexploitation (néologisme que l'on voudra bien, je l'espère, me pardonner afin de décrire de manière ramassée les gestionnaires/producteurs de culture,

³⁰ Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* (1759) 47-8.

³¹ On pourrait bien sûr approfondir la question avec de nombreux autres essais de cette époque qui tentent, tous à leur manière et en écho à l'œuvre de Hume, de percer le mystère de la mécanique de la machine ressentante : 1) Thomas Reid, *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense* (Edimbourg - Londres : A. Millar - Kincaid & Bell, 1764) éd. D. R. Brookes (Edimbourg : Edinburgh Univ. Press, 1996) et *Thomas Reid's Inquiry and Essays* éd. K. Lehrer et R. E. Beanblossom (Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1975). 2) Dugald Stewart, *Outlines of Moral Philosophy* (1793), *Esquisses de philosophie morale* trad. Théodore-Simon Jouffroy (Paris : A. Johanneau, 1826). 3) Théodore-Simon Jouffroy, *Nouveaux mélanges philosophiques* (Paris : Joubert, 1842). 4) Markus Paffe, *Considérations sur la sensibilité mise à sa place, et présentée comme essentiellement distincte du principe intellectuel* (Paris : Le Normant, 1832).

par opposition à ceux qui font la culture à partir de ce que la vie – dans le cas de l'être vivant : la motricité, la sensibilité, les perceptions sensuelles, les pulsions, les organes, etc. – leur donne à l'état brut, à l'instar des agriculteurs). On connaît, en effet, le succès ravageur de la littérature, du théâtre et même des traités, dans le genre sentimental, sur « *sense and sensibility* », « *manners and morals* » et même, bientôt, sur le sublime. Tant de succès commercial dont on retrouve trace encore aujourd'hui dans la très abondante production universitaire sur le sujet³². Plus de *terra incognita* dans ce paysage culturel homogène, les Lumières ! En effet, le sentiment serait né car rendu à sa vérité, il éduquerait l'homme, lui ferait éviter les impasses, l'édifierait déjà, et l'épanchement se ferait de manière de plus en plus naturelle et sincère (comprendre : reçu de façon consensuelle comme convaincant, crédible, vraisemblable). Notre travail de chercheur, jusqu'ici et à l'avenir, voudrait éclairer, d'une manière moins forte et moins zénithale, d'autres terrains, bien réels, mais restés en jachère, ou à l'abri des regards (même et surtout lorsqu'ils sont pourtant au vu et au su de tout un chacun, presque surexposés) d'une partie de la critique pendant la seconde moitié du dix-huitième comme au siècle dernier (le vingtième).

Le poète T.S.Eliot fut l'un des premiers hommes de lettres à insister sur l'écart grandissant entre raison (*sense*) et effusion (*sensibility*) dans la littérature du dix-huitième siècle mais au-delà de l'intuition du génie poétique, il nous semble qu'il s'agit avant tout d'une lecture post-romantique d'une époque que l'on veut absolument concevoir comme annonciatrice de ce que l'Histoire a fixé comme « sensibilités » d'une période, d'une nation, ou d'un champ culturel (l'assertion semble beaucoup plus opératoire si on l'applique à la période romantique et victorienne !). Mais si l'on met pour un temps de côté cette visée *a posteriori* et forcément simplificatrice sur tout un siècle, on se souvient bien, au fond de notre mémoire, de la lecture de curieux textes qui

³² Dans le domaine anglophone, citons brièvement, parmi les études les plus récentes, Janet Todd, *Sensibility. An Introduction* (Londres : Methuen, 1986), Carol Houlihan Flynn, « Running Out of Matter: The Body Exercised in Eighteenth-Century Fiction. » in *The Languages of Psyche: Mind and Body in Enlightenment Thought* éd. G. S. Rousseau (Berkeley : University of California Press, 1990), G.S. Rousseau, « Nerves, Spirits, and Fibres: Towards Defining the Origins of Sensibility. » in *Studies in the Eighteenth Century* (Toronto : University of Toronto Press, 1976) et les travaux de Roy Porter en général, et la récente publication de *Flesh in the Age of Reason* (Londres : Allen Lane, 2003), en particulier.

ne confirme guère cette homogénéisation. De nombreuses voix se sont élevées et se sont fait entendre, à l'Université ou ailleurs, pour rendre compte des chemins de traverse et des déportements de la sensibilité parmi les différents courants artistiques de ce siècle-là³³, et de ses multiples variations et déformations, mais aussi, comme nous le verrons, parmi ceux que l'on recouvre du voile de plus en plus épais que l'on nomme, par commodité, la post-modernité. Pour retrouver la sensation de ce que nous tentons de rendre sensible, il suffit peut-être de se souvenir du commentaire de Gilles Deleuze sur la peinture de Francis Bacon : « Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent ?³⁴ ».

Plaçons-nous donc devant l'irrésistible et amusante illustration de Rowlandson, mise hors-jeu dès la première page de la présente étude. Cette image diffusée et reproduite en 1823, en effet, ne se situe pas « aux détours de la sensibilité » car elle concentre dans son traitement et sa composition tout ce qui pourrait servir de contrepoint aux œuvres que je travaille (ou qui me travaillent) dans le cadre de mon

³³ Dans le domaine de **l'histoire de l'art**, Robert Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* 1967 rééd. (Princeton : Princeton University Press, 1989), Gabrielle Dufour-Kowalska, *L'Art et la sensibilité* (Paris : J. Vrin, 1996) ; dans celui de **l'histoire des idées**, Sydney McMillen Conger, *Sensibility in Transformation: Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics* (Londres : Associated University Press, 1990), Sydney McMillen Conger, *Sensibility in Transformation: Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics* (Londres : Associated University Press, 1990), *La Sensibilité dans la Suisse des Lumières : entre physiologie et morale, une qualité opportuniste* (Genève : Slatkine ; Paris : diff. H. Champion, 2005), Gérard Sindt, *Le Plaisir et la peur* (Paris : Centurion, 1979) ; dans le domaine de **la littérature anglaise**, F. Hilles et H. Bloom, éd. *From Sensibility to Romanticism* (New York : Oxford University Press, 1965), W.B. Hutchings et W. Ruddick, éd. *Thomas Gray: Contemporary Essays* (Liverpool : Liverpool University Press, 1993), Michèle Plaisant, « La Sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe siècle » Thèse (Lille : Service de reproduction des thèses, Lille III, 1974) ; sur **la période révolutionnaire**, Chris Jones, « Radical Sensibility in the 1790s. » in *Reflections of Revolution: Images of Romanticism* éd. A. Yarrington et K. Everest (Londres : Routledge, 1993) et, plus développé, *Radical Sensibility: Literature and Ideas in the 1790s* (Londres : Routledge, 1993), William B. Ober, "Eighteenth-Century Spleen" in *Psychology and Literature in the Eighteenth Century* éd. Christopher Fox (New York : AMS Press, 1987), Annie Le Brun, *Soudain, un bloc d'abîme, Sade* (Paris : J.J.Pauvert, 1986), Hisashi Fukui, « Sensibilité de Sade – La philosophie paradoxale du bonheur et de la vertu. » Thèse (Montpellier 3, 1998, Weil) ; dans le domaine **des jardins et des paysages**, Christopher Woodward, *In Ruins* (Londres : Chatto and Windus, 2001), Martine Duhem, « Jardins et sensibilité en Allemagne à la fin du dix-huitième siècle » Thèse (Paris 4, 1985, Mazingue), Monique Sophie Ader, « Le Thème des ruines dans la sensibilité et la réflexion philosophique de 1750 à 1850 » (Paris 4, 2000, Marquet).

³⁴ LOGIQUE DE LA SENSATION 21 (Chapitre 4, « le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal » peu après une référence à Moritz (1756-93).

activité d'enseignant-chercheur. Un traitement fin dix-huitième situerait tout d'abord la scène dans un contexte moins domestique (au salon « à la Hogarth », ou peut-être au milieu d'une cour de ferme) et avec un environnement social moins réaliste, complet, typé, discret, catégorisé (le catalogue est choisi et l'affaire est clairement sensible : l'apprentie bourgeoise, trop gourmande, trop zélée dans son rôle de consommatrice, se retrouve punie pour son obsession monomaniaque d'absorption. La vieille femme anticipe, par empathie, la sensation grâce à sa raison qui filtre l'édifiante perception visuelle (et sans doute sonore) de la douleur. L'enfant, en toute innocence, n'est pas sensible à la scène car il se réjouit déjà sans doute du commerce dont il pourra profiter en récupérant la précieuse relique (à moins qu'il ne soit en train de faire des bulles de savon) ; quel que soit le cas, il est indifférent au spectacle de souffrance car son jugement n'est pas encore formé alors que le praticien nie sa propre propension à la sensibilité par le geste sûr, aveugle et décidé que sa volonté rationnelle maîtrise. Sans parler de l'allégorie du grotesque petit chien hurlant à la mort, et à laquelle tout abcès (de sensibilité) mal géré peut conduire fatalement. La drôlerie de l'ensemble découle évidemment de la juxtaposition hétérogène et néanmoins circonscrite de ces différents « types » regroupés autour d'un spectacle de douleur intense qui ne semble n'être là que pour faire réagir. Au vingtième siècle, un traitement surréaliste ou post-humaniste pourrait montrer le gros plan d'un des doigts du « chirurgien » dans la bouche tumescence de la patiente, ou le simple regard de celle-ci, éperdu d'épouvante, comme celui de ces animaux qui sont en train de se faire engloutir par un prédateur qui les avale par derrière, vaguement perceptible à l'arrière plan (voir Travaux XIV³⁵), ou encore un diptyque dans lequel coexisteraient un corps transi par une excitation intense (plaisir dans la douleur, douleur du plaisir, dissociation des deux ?) et un indifférent à ses côtés (mais s'agirait-il alors d'un enfant ? à n'en pas douter, plutôt d'un clone du corps sensible en pleine crise mais montré cette fois occupé à d'autres fonctions, jubilatoires ou, plus probablement, défécatoires, afin d'éviter bien sûr un contraste par trop prévisible et édifiant).

³⁵ Cet article (« De la cochonnerie chez Irvine Welsh ») prend toutes les distances possibles par rapport aux pouvoirs racoleurs de la « Trash culture » appliquée à la littérature contemporaine et évoque en particulier la technique pornographique utilisée par l'auteur pour inclure dans un de ses textes une scène analogue.

La sensibilité n'est pas seulement l'émotion tendre ou douloureuse, mais la faculté donnée à l'homme parfaitement organisé de recevoir des impressions profondes de tout ce qui peut agir sur des organes humains. L'homme vraiment sensible n'est pas celui qui s'attendrit, qui pleure, mais l'homme qui reçoit des sensations là où les autres ne trouvent que des perceptions indifférentes. Une émanation, un jet de lumière, un son, nuls pour tout autre que lui, amènent des souvenirs, une roche qui plombe sous les eaux, une branche qui projette son ombre sur le sable désert, lui donnent un sentiment d'asile, de paix, de solitude.³⁶

Pour le dire succinctement, je voudrais proposer, aux détours du sensible, une investigation de l'insensibilité et de l'apathie dans la littérature anglophone, sans qu'il s'agisse d'être fasciné par l'horreur, le sublime ou ce que l'on nomme généralement l'insensibilité et que, personnellement, je comprends d'abord comme privations ou sublimations de sensibilité. Bien au contraire, il s'agit d'explorer et d'encourager des travaux de recherche qui ont pour ligne de mire une sorte de point à atteindre (forcément inatteignable), un état, une sensation, un point de capiton se situant dans l'opaque et l'indistinct, le moment où la raison et la fantaisie, autrement dit la pratique raisonnée d'un matériau artistique, se nourrissent de sensations sensibles. En bref, je voudrais proposer des découvertes, des relectures et des projets d'édition d'œuvres littéraires présentant une rationalisation (pour ne pas dire une fabrication) dans l'affaire du sensible. Cela est particulièrement riche et problématique aux périodes dans lesquelles je me suis spécialisé, qu'il s'agisse de la seconde moitié du dix-huitième siècle avec Beckford, Restif de la Bretonne, Lee, Sade, Swift, Cozens, Lewis, Brown... ou encore un certain Denis Diderot, non plus l'auteur de l'éloge à Richardson, mais celui qui écrit : « C'est l'extrême sensibilité qui fait les médiocres acteurs ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes.³⁷ », ou des avant-gardes et des contre-allées

³⁶ Senancour, *Rêveries sur la nature primitive de l'homme* Paris : 1799-1801, tome I, 58-59.

³⁷ Lire Denis Diderot, « Paradoxe sur le comédien » reproduit in *Œuvres* éd. A. Billy (Paris : Gallimard – Pléiade, 1951) 1003-58, en particulier 1031-36 et 1052-54.

du vingtième siècle (très souvent, des dissidents à l'intérieur de groupuscules eux-mêmes dissidents, exclus de l'intérieur ou dépossédés, même s'ils ne sont pas exactement ceux que Denis Hollier regroupe dans son étude portant le même titre³⁸. C'est à propos de la folie exterminatrice qu'Hannah Arendt décrit longuement au titre de la banalité du Mal les mille mésaventures du sensible et de l'insensible et c'est Emmanuel Lévinas qui nous apprend que la liberté procède toujours d'une extrême sensibilité à la responsabilité pour l'Autre. L'autre en sa radicalité anthropologique, c'est l'Inconscient, en sa radicalité éthique, c'est la Personne, le Visage et c'est à nous, chercheurs, de repérer les artistes d'aujourd'hui qui veulent d'abord montrer la tête sous le visage³⁹. Ce nouvel emprunt à la pensée de Deleuze nous rend évident le mystère laïc de la sensibilité, c'est le désormais célèbre CSO⁴⁰, d'ailleurs directement inspiré par quelques-unes des œuvres des auteurs « insensibles » dont nous parlons ici. Tous les amoureux, les chercheurs, les inventeurs, ceux qui aiment l'être de la vie l'expérimentent concrètement et cela n'empêche pas le désir de conjurer le ressentiment ou la haine, celle du monde, comme des autres ou de soi. « Aux détours du sensible » peut également se situer avant l'expression ou même avant l'extériorisation des affects.

Quand la sensibilité se contracte, elle devient, selon le mot d'Henri de Régnier (1864-1936), une crampe pour l'esprit, elle se fait timidité, elle peut aussi se faire rage, déni, refus, chimère, caprice ou silence radical sur le papier. Selon Benjamin Constant, auteur que nous n'hésiterions pas à rattacher au dix-huitième siècle et à placer auprès d'un Astolphe de Custine ou d'un Thomas Love Peacock <AC> : « Les hommes qui passent pour être durs sont de fait beaucoup plus sensibles que ceux dont on vante la sensibilité expansive. Ils se font durs parce que leur sensibilité, étant vraie, les fait souffrir.⁴¹ ». Il faut alors, pour éviter l'impudeur de l'écriture-confession de l'intime qui, elle, prolonge la grande tradition pathétique, lui opposer l'obscène. L'obscène n'est pas ce qui provoque le dégoût moral, c'est-à-dire ce que l'on considère comme en dessous de

³⁸ Denis Hollier, *Les Dépossédés* (Paris : Minuit, 1993).

³⁹ « C'est donc un projet très spécial que Bacon poursuit en tant que portraitiste : défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage. » LOGIQUE DE LA SENSATION 19.

⁴⁰ Gilles Deleuze et Felix Guattari, « Comment se faire un corps sans organes ? » in *Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1980) 185-204. Abordé également et avec de minces variantes d'autant plus stimulantes in « Désir et plaisir », *Deux Régimes de Fous* 1975 éd. D. Lapoujade (Paris : Minuit, 2005).

⁴¹ Benjamin Constant, *Journal intime* éd. P. Delbouille et K. Kloocke (Tübingen : M. Niemeyer, 2005) 7 vols.

soi. Mais cela comprend tout ce qui est déplacé, hors contexte, en plein ridicule et, là encore, il y a beaucoup de l'insensibilité et de l'apathie dont je parlais plus haut par effet d'inadéquation, d'incohérence, et de non contingence (le préfixe in- peut renvoyer aussi, plus encore qu'à sa valeur privative, à une valeur locative, ce qui mène ou non vers et dans le domaine du sensible). Ainsi ai-je consacré ma thèse de doctorat au défrichage de l'œuvre d'un écrivain-poète auquel on a très rarement accordé de valeur artistique⁴² et mes prochaines publications (un travail de traduction et de critique génétique sur une anthologie inédite des écrits poétiques, sans rapport direct avec la peinture, de Salvador Dalí⁴³, un recueil international d'articles signés par des personnalités de talent mais n'ayant aucune expertise particulière sur l'œuvre fictionnelle de William Beckford⁴⁴, et une essai proustien sur William Burroughs⁴⁵) questionnent, pour reprendre le titre d'un article de Jacques Lacan⁴⁶, « Le problème du style et les formes paranoïaques de l'expérience » dans la création littéraire. Pour revenir sur le cas de Salvador Dalí, Catherine Millet a récemment mis en lumière, avec un assez beau courage, la grande valeur littéraire de certains des textes de celui qui fut aussi un peintre. Dans cet essai, l'auteur montre à quel point le choc du micro événement, chez ce poète très en avance sur son époque (les petites pointes d'aiguille lors des premières rencontres érotiques, les souliers choisis trop serrés avant de faire une conférence, l'afflux des images « irrationnelles concrètes », sans lien logique avec la scène dépeinte, etc., autant de circonstances hasardeuses et parasitaires qui devraient, « normalement », bloquer, brouiller ou troubler l'expression littéraire du désir) sert d'élément déclencheur dans la création d'un monde artistique. L'extrême et obscène authenticité de l'anatomie des fantasmes et des associations délirantes du poète (qui n'est pas si loin de la poésie anecdotique de Goethe, du processus créatif *ready-made* chez Duchamp ou du *cut-up* chez Burroughs) aboutit à l'éclaircissement d'une partie infime de ce contenu réel. Elle ne révèle rien à un lecteur avide d'identification mais comme le paraphrase l'essayiste, « la

⁴² Didier Girard, « Edward James, poète hypnagogique » Thèse de doctorat (Paris IV, dir. L. Bonnerot, et soutenue à Montpellier 3, 1995, dir. A. Blayac).

⁴³ Salvador Dalí, *Les Delits de S. Dalí* A paraître, printemps 2007.

⁴⁴ Vladimir Bychenkov et Didier Girard, eds. *Inscribing Dreams* (Kaluga, Russie : RuBriCa, 2007).

⁴⁵ Didier Girard, *Le Temps dévoré : W. S. Burroughs*. À paraître, automne 2007.

⁴⁶ Jacques Lacan, in *Minotaure* n°1 (1933).

paranoïa n'est pas une erreur de jugement sur laquelle se construit un raisonnement délirant, elle est un fait consubstantiel au fait.⁴⁷ ». Ce n'est pas la nature de la révélation, mais son intensité crispée qui se propage au lecteur, à la manière dont un bâillement bienheureux et non retenu provoque d'autres bâillements par contagion. Nous ne quittons jamais Condillac, le monde en effet se transforme bien plus dans sa perception, à toutes époques, que dans son interprétation, n'en déplaie aux disciples fervents de l'exégèse.

⁴⁷ Catherine Millet, *Dali et moi* (Paris : Gallimard – Art & artistes, 2005) 21.

Au centre perdu, éperdu.

- Chapitre 1 -

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,⁴⁸

Puisqu'il s'agit de partir à la découverte d'un centre, ou de son absence ou de ses alentours, la question de l'imitation ou de l'invention dans le domaine de la création artistique est précisément centrale. D'autant plus que les débats et les traités sur le sujet n'ont cessé de paraître, si fertiles et si nombreux, à partir de la seconde moitié du dix-huitième siècle, et ont continué de fasciner les amateurs d'art jusqu'aux divers mouvements liés au *pop-art* et à son renouveau ces dernières années (la question centrale étant, là encore, la duplication et la répétition à partir d'un original de plus en plus énigmatique ou fantomatique⁴⁹). Travaillant sur le sujet, Jean-Claude Lebensztejn⁵⁰ a produit un fascinant article prenant l'*Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* d'Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1823) comme point de départ d'une réflexion sur ce que l'on pourrait nommer rapidement le « néo-classicisme ». L'auteur du traité y est décrit comme un « personnage, officiel, nasillard – haï et mimé par les romantiques, dans des séances de fou rire – sans doute odieux,

⁴⁸ William Butler Yeats, « The Second Coming » in *Yeats's Poems* éd. A.N. Jeffares (Londres : Papermac, 1989) 294 (1-4).

⁴⁹ Thématique développée dans Travaux XIII, en particulier 170, 182-183.

⁵⁰ Jean-Claude Lebensztejn, *De l'imitation dans les beaux-arts* 1982 (Paris : Éditions Carré –Arts et esthétique, 1996).

<ayant> une vraie force, la théorie. Convaincu de posséder le vrai sur le beau, et décidé à l'imposer sans ménagements en occupant les lieux d'un pouvoir jamais suffisant.⁵¹ ». Il s'agit peut-être là, en effet, d'un des paramètres les plus essentiels (bien plus idiosyncrasique et opératoire que – disons – l'expression triomphale de la subjectivité ou le rôle prépondérant de la Nature) et à prendre littéralement en compte si l'on veut comprendre ce qui se passe dans l'évolution culturelle du dix-huitième au dix-neuvième siècle. Le vrai – la notion du Vrai – devient la quête de l'artiste de plus en plus « intégré », même en ses marges (j'y reviendrai), à une société glissant vers le capitalisme, capitalisme qui recycle et absorbe toutes les productions – en particulier culturelles – leur apportant au besoin des valeurs ajoutées. Cette quête, qui hante encore la critique littéraire contemporaine, va justifier toutes les théories jugées consubstantielles aux œuvres qui les ont fait naître ou qui en sont, parfois, les projections ou les inscriptions sur la page imprimée. Preuve en est : le succès au dix-neuvième siècle du roman victorien, des romans à thèse et de cette veine puissante, le naturalisme. On pourrait y ajouter, aujourd'hui, les succès commercial et d'estime, qui accompagnent la parution de ces fameux romans néo-victoriens, en tout point pareil à leurs modèles, sauf une date de publication différente en première page et quelques allusions finement glissées ici ou là pour éviter aux lecteurs d'aller ressortir les originaux et créer avec lui une connivence (le contraire, peut-être, de la sensibilité dont nous parlons ici) qui passe par un clin d'œil intertextuel peu aguicheur mais bien cérébral. C'est le cas aussi d'innombrables biographies actuelles, bonnes ou mauvaises, qu'elles soient imaginaires, romancées, « auto-fictionnelles », topographiques, autorisées ou non, mais qui jouent toutes avec les degrés du vraisemblable...

A. Le vrai / le faux, le vrai /le beau.

Le beau, et toute autre considération moins franche et quelque peu nuancée, furent alors relégués au second plan, derrière le Vrai, la Théorie, la Loi. C'est bien cela le « néo » classicisme, dans toutes ses variantes. J'utilise à dessein des capitales car Kant, parmi beaucoup d'autres, a puissamment œuvré à la mise en orbite de la

⁵¹ LEBENSZTEJN 7.

catégorisation de nos critères, voire de nos principes, de jugement. Il est bien évident que la littérature antique et classique ne plaisait pas avec la technique (de précision) formelle, mais il s'agissait de règles à partir desquelles il était possible et recommandé de jouer, d'éconduire, de séduire, pas de dégager des universaux sur la nature et l'expression des affects. Les multiples maximes et traités sur la nature humaine des siècles précédents, de Jacques Esprit à La Rochefoucauld en passant par Richard Burton ou Thomas Reid, représentent des gestes littéraires savoureux à la manière des *vanitas* en peinture, comme autant de catalogues et de dictionnaires de ce qui résiste, par nature, à la taxinomie. En revanche, à partir de là (le dix-huitième siècle tardif), il n'y aura plus beaucoup de place (et c'est ce réduit que veut explorer la présente synthèse, in-sensible ayant également un sens locatif, là où s'engouffre la sensibilité) pour ce type d'écriture désespérée (car éperdue, sans espoir, sans idéal centriste pour atteindre une quelconque finalité qui tuerait, en le fixant, le monde sensible), plus spirituelle ou comique que pathétique. A partir de là, ce ne seront que séparations tranchées entre art idéal/ art mesquin ; imitation libre et intelligente/copie servile et bête ; peinture d'histoire/genre et portrait ; âme/ sens ; raison/instinct ; élitisme/ vulgarisation ; espèce/individu ; principe/ événement ; propriété/ violation ; séparation/ mélange. Et Lebensztein de préciser : « Quatremère ne pouvait pas accepter de poser autrement la question de l'articulation entre le (néo-) classicisme et le romantisme : question aussi difficile aujourd'hui à résoudre qu'à écarter. <...> Mais c'est sans compter le dédoublement du néo classicisme (d'un côté, le *nomos* rythmique, le retour à l'idéal et de l'autre, la mystérieuse aspiration poétique vers le chaos). »⁵², dédoublement que l'on pourrait bien entendu tripler, quadrupler, voire « fractaliser » de manière programmatique dans des contextes culturels plus contemporains. La sensibilité a en effet ceci de vrai (mais **aussi** de beau, mais **aussi** de désespéré, etc.) qu'elle traverse, comme dans un spasme ou une série de rebonds, bien des frontières (sensuelles comme morales) pour revigorer la capacité de sentir. Comme je le suggère dans un de mes articles⁵³, la sensibilité classique n'est pas immunisée contre les émotions fortes ou sublimes, et le lecteur

⁵² LEBENSZTEJN 29.

⁵³ Travaux IX, en particulier 59.

romantiquement passionné ne se barricade pas forcément contre le pouvoir ravissant des harmonies. Et c'est bien cela, en particulier dans mes travaux de critique génétique, que je voudrais réussir à montrer, en pratique, et en diverses circonstances de la création littéraire à toutes sortes d'époques.

La grande majorité de mes articles (III, V, VII, IX, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII, en particulier) exprime ma propension à nier la validité de ces dichotomies dans le champ de la critique littéraire, même si, dans le même temps, je passe par quelques « redressements » de la vérité historique concernant les manuscrits ou l'inscription vérifiée ou non de telle œuvre dans tel ou tel mouvement artistique⁵⁴. Mais visiblement, je ne suis pas le seul à préférer l'heur des nuances et des paradoxes aux heurts entre occasions et orientations opportunistes. J'ai montré, à bien des endroits, à quel point la plus lue et la plus récente des biographies de William Beckford⁵⁵ est entièrement construite sur un procès d'intention manichéen qui est aussi faux que déplacé, pour ne pas dire désaxé, alors que son auteur n'a pas reculé devant un éloge⁵⁶ assez prononcé de

⁵⁴ Au hasard, mais nous y reviendrons : Thomas Love Peacock n'a pas écrit des romans à clef de la vie "romantique" de son époque (voir AC, préface) ; Horace Walpole n'a pas consciemment voulu créer un **genre** nouveau en écrivant son *Castle of Otranto* en 1764 (Travaux IX, 59) ; William Burroughs n'a pas écrit son *Naked Lunch* en appliquant la technique du *cut-up*, découverte et décrite bien des années plus tard avec Brion Gysin.

⁵⁵ Timothy Mowl, *Composing for Mozart* (Londres : John Murray, 1998). Dans cette biographie que l'on ne devrait même pas citer dans les biographies universitaires tant la méthodologie employée est déontologiquement douteuse, l'auteur fait le portrait d'un menteur, soit ; et il utilise ses écrits (bien évidemment, ceux non publiés en Angleterre, et ils sont nombreux, malheureusement, ce qui apporte de l'eau au moulin de la stratégie du biographe) pour preuve supplémentaire de la petitesse de cette écriture où tout n'est qu'inventions, réécritures et affabulations, comme s'il était établi que toute l'œuvre se voulait autobiographique. Que le mensonge nous soit asséné comme étant une bien vilaine chose, passe encore mais que l'on en fasse un critère de jugement pour un écrivain me semble des plus déplacés. Stendhal serait-il Stendhal s'il n'avait pas copieusement dupé son monde, et avec tant de bonheur pour l'histoire de la littérature ? L'autre théorie que développe Mowl, et qui explique pourquoi nous mentionnons tout de même son livre dans ce chapitre sur le centre perdu, est que *Vathek* n'aurait tout simplement pas été écrit par Beckford. Sans œuvre centrale (c'est bien la fenêtre de tir du biographe), en effet, comment prétendre au titre d'écrivain ? Cette synthèse veut prouver bien entendu que la désorganisation peut être tout aussi **productive** de sensibilité artistique que la hiérarchisation voire, à l'époque contemporaine, son envers, et non son rebours : la déhiérarchisation.

⁵⁶ Timothy Mowl, « Dangerously Dark » *Times Literary Supplement* (08.08.2003) 20. Cet article de recension concerne deux de mes publications : VE, inclus dans les ouvrages de recherche originaux joints à ce dossier, et *L'Esplendente et autres contes inédits*, Paris, Corti, 2003. Il est l'occasion, pour le biographe, de tenter de se faire passer pour expert sur l'état des manuscrits à disposition, mais ses grossières simplifications rendent rapidement le lecteur sceptique, malgré un style faussement assuré. L'article se termine sur une proposition pour un autre assemblage des textes « mineurs » qui permettrait, selon les mots même du biographe, d'établir W. Beckford comme l'écrivain « pré-romantique » anglais par excellence. On le voit le centre, le Vrai, la Loi est une affaire de reconstruction et de révisionnisme **réactionnaire**. Nous verrons, plus tard, que d'autres exégètes de l'œuvre de Beckford ont déploré le manque de cohérence de mon édition des œuvres complètes, certes fort

mon édition des deux derniers volumes des œuvres complètes (de fiction) du même William Beckford.

Quelques précurseurs illustres (dans des domaines divers) ont acquis avec le temps, loin des effets de mode, une autorité et une efficacité critiques qui me semblent exemplaires. Ce qui les caractérise est souvent un scepticisme tout humaniste envers les grandes théories radicales (visées historiques et évolutionnistes, voire positivistes, qui veulent plonger jusqu'aux racines et atteindre une visée panoptique qui ne révèle en général que les partis pris de l'époque où ces synthèses ont été faites). Plutôt que d'arriver à un constat qui se voudrait global et objectif, ces auteurs exposent, opposent, délient, donnent à voir – plus qu'ils ne relient – les multiples formes, souvent contradictoires et antagonistes, que prennent la création intellectuelle de l'Homme, cet animal imaginant. Dans le domaine de l'histoire de l'architecture (puisque'il faut bien reconnaître que la plupart de notre outillage critique, toutes périodes confondues, vient presque à chaque fois de là – et ce n'est sans doute pas fortuit comme nous aurons l'occasion d'en reparler plus tard – nous avons en effet les plus grandes difficultés à considérer la création comme autre chose qu'une construction tirant sa solidité de bonnes fondations et d'un centre de gravité protégé), nous pourrions citer : Federico Zeri, *Renaissance et Pseudo Renaissance*⁵⁷, Kenneth Clark, *The Gothic Revival*⁵⁸ ou encore Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*⁵⁹. Dans ce dernier ouvrage, qui vient de donner lieu à une réédition attendue, l'auteur déplore : « To trace the full measure of that confusion, and if possible to correct it, is therefore the first object of this book. We enter a limbo of dead but still haunting controversies, of old and ghostly dogmatisms, which most effectively darken the counsel of critics because their presence is often least perceived. It is time that these spectres are laid, or else, by whatever necessary libations

imparfaite, croyant avoir découvert le centre subtil (*sub tela* : souterrain, secret, subtil) du Tout orientalisant de Beckford.

⁵⁷ Dans sa version française, voir F. Zeri, *Renaissance et Pseudo Renaissance* 1988, trad. C. Paolini, préface P. Mauriès (Paris : Rivages, 1995).

⁵⁸ Kenneth Clark, *The Gothic Revival. An Essay on the History of Taste* 1928 (Harmondsworth : Pelican Books, 1964).

⁵⁹ Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*. New York – Londres : Norton, 1999.

of exacter thinking, brought honestly to life.⁶⁰ ». Dans ce domaine, le travail du chercheur (ou de l'honnête homme, dans sa version dix-huitième siècle) est plutôt d'exposer les faits dans toute leur complexité, dans toute leur réalité, dans toute leur irrationalité concrète comme l'aurait dit S. Dalí, avant de pouvoir en faire une analyse qui devient, par la force des choses, plus nuancée et plus singulière, individuelle, sensible. Lebensztejn ne s'y prend pas autrement lorsqu'il dévoile l'hétérogénéité des sensibilités révolutionnaires dans le monde des arts à la fin du dix-huitième siècle. Là encore ce n'est pas un centre, un canon, où se concentreraient toutes les énergies (ou même contre lesquels elles combattraient) mais des variations singulières à partir d'un trou noir perçu comme impalpable, invisible, imprévu, insondable.

Je ne voudrais pas faire croire dans ces lignes que les remarques qui précèdent ne concernent que la période révolutionnaire (on en sera plus facilement convaincu, peut-être, à cause du rapprochement séduisant avec l'Histoire tout court) ; la situation se répète, inexorablement et par bonheur, au cours des siècles⁶¹. A la fin du dix-neuvième siècle, l'art premier d'un Odilon Redon (mais on pourrait tout aussi bien parler de certaines œuvres de Huysmans, Munch, Whistler, Ensor, Firbank, Nerval, Rimbaud ou encore du sulfureux Baron Corvo, alias Frederick Rolfe,) a provoqué le même type de réflexe critique ; on l'accusait d'être obscur et élitiste, après avoir fait semblant d'ignorer la célèbre attaque de Baudelaire en 1859 contre les peintres qui peignent plus ce qu'ils voient que ce dont ils rêvent et la prophétie de Rimbaud dans la *Lettre du Voyant* (1871) sur le désormais canonique « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». Et il n'est pas même jusqu'à la critique des écritures

⁶⁰ SCOTT 23.

⁶¹ Il s'agit avant tout, quelle que soit l'époque considérée, d'un rapport à la réalité qui se fait *autre*. Charles Simic souligne : « All the titles of lithographs have enigmatic-sounding titles and captions to stir the viewer away from any obvious interpretation of the image. <...> Yet things always started with an effort to faithfully reproduce something as ordinary as a blade of grass before his imagination took over. <...> What made Redon a precursor of so much of what happened to art in the next century is that he has understood the part imagination and accident play in creating a work of art. ». Voir Charles Simic, « The Powers of Invention, » *The New York Review of Books* (09.03.2006) 13-14, article de recension du catalogue *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon* éd. Jodi Hauptman (New York : MOMA, 2006).

contemporaines de la différence pour commencer à réaliser que la notion même d'identité (évidemment instable) n'a bientôt plus de socle, ni existentiel ni théorique⁶² :

Quand les identités, individuelles ou collectives, apparaissent comme de pures constructions, quand « le soupçon » a infiltré tous les systèmes de représentation, comment concevoir et figurer la notion de différence culturelle? <...> Par quels biais rhétoriques ou génériques <...> des écrivains appartenant à des groupes marginalisés, minoritaires ou récemment décolonisés peuvent-ils faire entendre leur voix propre? Dans des œuvres où le parti pris postmoderne se met au service d'un questionnement identitaire auquel il est pourtant épistémologiquement réfractaire⁶³.

B. Les convenances de l'affabulation.

Au-delà du vrai et du faux, il y a surtout ce que Roger Caillois a appelé « la convenance de l'affabulation » et qui ressortit certainement au besoin de l'Homme de s'adonner à des mythopées (des mythographies) personnelles, peut-être tout simplement, par instinct de survie, pour négocier et accommoder au mieux les procédés d'intégration de l'individu qui semblent, malheureusement, accompagner toute société constituée ou se constituant. Voici ce que cet élégant académicien en dit :

La convenance de l'affabulation fait de lui <le conflit entre le vrai et le faux, entre moi et les autres, etc.> ce qu'il apparaît être d'abord : une puissance d'investissement de la sensibilité. C'est en ce sens qu'il semble possible de parler de mythologie interne. Déjà Plutarque paraît avoir en vue cette conception quand il écrit : « Et de même que les mathématiciens

⁶² Voir à ce sujet, et en regard à la citation qui suit, mon article « Sex(ual identity) is Dead », Publication VI. Ce texte publié en Russie est une variante d'une conférence donnée dans le cadre de l'ESSE de Strasbourg (2002) et à l'occasion de laquelle nous nous sommes rapproché des travaux de Madame le Professeur I. Hotz-Davies. Celle-ci a regroupé autour d'elle une équipe de chercheurs à l'Université de Tübingen sur une thématique innovante et anti-derridienne dans le domaine des *Gender Studies* : « Screaming Indifference ». Tübingen est en effet, aux côtés de Santiago de Compostela, l'un des deux futurs candidats à l'entrée dans « Crossways in European Humanities » consortium sélectionné par la Commission Européenne dans le cadre des mastères Mundus, et que je coordonne entre les divers départements des universités de St Andrews (Cultural Identities), Bergamo (Renaissance Imprinting), Sheffield (Texts, Co-texts and Contexts) Perpignan (Heterologies) and Nova Lisboa (Comparative Literature).

⁶³ Paule Lévy, « Introduction » in « Écritures contemporaines de la différence » éd. Paule Lévy *R.F.E.A.* n° 96 (Paris : Belin, 2003) 3.

disent que l'arc-en-ciel est une image du soleil diversement colorée par la réflexion de ses rayons dans la nue, de même le mythe que je viens de te narrer est l'image d'une certaine vérité qui réfléchit une même pensée dans des milieux différents. ».⁶⁴

C'est bien la confusion dans laquelle nous entraîne la sensibilité qui est responsable du réflexe dogmatique. N'a-t-on pas lu d'innombrables et savants articles sur l'identité de ces peintres pourtant annoncés si clairement par William Beckford comme *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (et traduit de main de maître par Roger Kann qui lui a donné le titre de *Vies authentiques de peintres imaginaires*⁶⁵) ? Dans TPR (190), nous annonçons déjà qu'il s'agit, ni plus ni moins, d'un pastiche facétieux (pastiche car les vies imaginaires étaient bien un genre répertorié, et doublement facétieux puisque le cours du récit ne suit pas tout à fait les règles de l'art – et du genre – mais part davantage d'une envie de railler les goûts de ses ascendants qui collectionnaient en masse cette peinture qu'il n'appréciait, lui, que de manière discrète). Il est donc d'un intérêt plus que relatif d'essayer d'y chercher (ou même d'y trouver) des clefs, ou d'y décortiquer le centre nerveux du système esthétique d'un témoin de son temps sur les images d'une époque antérieure (travail qui, dans le domaine de l'histoire de l'art et non pas dans celui de la littérature, mériterait, par contre, d'être mené à partir de la somptueuse et bien réelle collection de William Beckford, Esq.). Curieusement, c'est l'inverse qui se produit, et l'on voudrait reconstituer une sensibilité historique à partir d'œuvres de fiction, pour ensuite l'étendre de l'individu à une collectivité ou à une période toute entière dans le domaine de l'histoire du goût, par homologie. Dans le domaine des études littéraires, il serait bien plus productif, me semble-t-il, d'étudier les signes textuels de l'expression littéraire « capricieuse » sans chercher aveuglément à isoler ou définir le modèle central ni à s'adonner tristement au jeu des x différences. Au lieu de chercher ce qui ne peut se trouver, autrement dit, une logique pure dans le domaine de la fantaisie et du débordement, il serait sans doute souhaitable d'appliquer la leçon de Harald Weinrich, linguiste du mensonge à une époque (les années 60) où l'obsession structuraliste pour la cohérence cherchait, certes avec quarante ans d'avance sur le

⁶⁴ Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* 1938 (Paris : Gallimard, 2002) 30-31.

⁶⁵ William Beckford, *Vies authentiques de peintres imaginaires* trad. R. Kann (Paris : José Corti, 1990).

biographe de Beckford cité plus haut, à trier le bon grain de l'ivraie : « Thus I miss in this essay a profound observation like Nietzsche's : "I did this," says my memory. "I cannot have done this," says my pride, remaining inexorable. Eventually, my memory yields. Repression gives birth to a pleasant lie with which the moralistic superego is "proudly" hoodwinked into the belief that nothing has happened for which it need take responsibility or atone. » Et Weinrich de continuer quelques pages plus loin, en s'inspirant, encore une fois, d'une note de Friedrich Nietzsche : « "Art treats illusion as illusion, therefore it does not wish to deceive, it is true." Anyone who doesn't believe that will also not be convinced by a linguistics of lying. <...> No one is deceived by literature. <...> whenever literature lies, the lying signals are always there.⁶⁶ ».

Que devient alors l'importance ou la valeur de l'écrit vis-à-vis de cette expérience (la sensibilité) de tous les instants dans les multiples formes de la vie réelle, et que dire des vertus de l'activité critique ? Bien peu de choses, semble-t-il, comme ce maigre et bien peu populaire traité de Scythrop (AC, préface, 20-21), intitulé *Philosophical Gas : or, a Project for a General Illumination of the Human Mind* dont la publication devrait, selon le personnage, provoquer un coup de grisou alors qu'entre les murs de l'abbaye ne souffle qu'une légère brise. Dans la traduction de Jean-Jacques Mayoux que j'ai voulu faire revivre et que j'ai préfacée (AC, 7-45), j'insiste sur un point développé par le traducteur dans sa thèse de 1932 intitulée *Un Épicurien anglais*. Celui-ci a su voir dans la démarche suicidaire (artistiquement parlant) de l'écrivain, le génie intrinsèque et paradoxalement poétique de Thomas Love Peacock :

La première impression est qu'une telle phrase <celle de Peacock> n'est pas un dessin, une sculpture, une forme, c'est un récipient... Une disposition intellectuelle, une disposition à prendre connaissance des choses, et de ses imaginations même, de loin, d'une manière détachée, et non par vibration sympathique, une disposition à l'opposé de la disposition poétique.⁶⁷

⁶⁶ Harald Weinrich, *The Linguistics of Lying & Other Essays* (Seattle – Londres : Univ. of Washington Press, 2005) 6-7, 71.

⁶⁷ AC 20.

A contre-pied de ses aïeuls encyclopédistes, en effet, Peacock remet en cause toutes les valeurs de l'écrit et de sa propagation « démocratique » et universaliste. Dans *Headlong Hall* (1815), il fait même dire à l'un des personnages, M. Escot :

Never. I look on periodical criticism in general to be some species of shop, where panegyric and defamation are sold, wholesale, retail, and for exportation. I am not inclined to be a purchaser of these commodities, or to encourage a trade which I consider pregnant with mischief⁶⁸.

Et c'est pourquoi les mouvements artistiques que nous abordons, aux détours de la sensibilité (grossièrement le néo-classicisme, le gothique, le sublime, le dadaïsme, le vorticisme, le surréalisme, le modernisme et ses prolongements, la *Beat Generation*, l'hyperréalisme, le pop art, l'art concret, l'*action poetry*, la sensibilité *kitsch*, l'immédiatisme, la culture *trash*, jusqu'à l'« anarchie ontologique » d'un Hakim Bey⁶⁹) sont davantage des vagues que des écoles, des plaisanteries de mauvais garçons plutôt que des projets artistiques cohérents, des soulèvements d'esprits retors plutôt que des prises de positions communes adoptées en sympathie. Du moins, dans le cas des individus et des œuvres abordés dans nos travaux de recherche, car le positionnement de ceux-ci par rapport à un centre prétendument délimité est souvent problématique, comme si, en fait, ils étaient exclus de l'intérieur. Pour reprendre le propos de Geoffrey Scott, même dans ces cas-là, on fait encore l'erreur de croire que la théorie prévaut sur la règle :

“Well-building hath three conditions: Commodity, Firmness, and Delight”. From this phrase of an English humanist a theory of architecture might take its start. Architecture is a focus where three separate purposes have converged. They are blended in a single method; they are fulfilled in a single result; yet in their own nature they are distinguished from each other by a deep and permanent disparity. <...> The Renaissance produced no theory of architecture. It produced treatises on architecture: Fra Giocondo, Alberti, Palladio, Serlio, and many others, not only built but wrote. But the style they built in was too alive to admit of analysis, too popular to require defence. They give us rules, but not

⁶⁸ AC 21.

⁶⁹ Voir bibliographie réactualisée en fin de volume du Dossier Travaux.

principles. They had no need of theory, for they addressed themselves to taste. Periods of vigorous production, absorbed in the practical and the practical, do not encourage universal thought.⁷⁰

Et le bonheur de la règle c'est qu'elle contient en elle-même, contrairement à la théorie, la possibilité d'ignorer, de remettre en cause ou même de nier les limites du système. Et Geoffrey Scott de nous rappeler que : « The connoisseurs, about 1740, are full of zeal for the stylistic distinctions between the Egyptian, the Gothic, and the Arabesque, and charmingly vague about their limits.⁷¹ ». C'est, en effet, toute la richesse des écritures sensibles que de mettre en exergue le « *distinguo* », l'épars (et non le fragment), l'écart et le divers et de toujours viser à saper le système intellectuel ou philosophique qui les sous-tend. Les meilleurs commentateurs de l'œuvre polymorphe de William Beckford, de Stéphane Mallarmé (voir plus bas) à René Magritte (VE, postface, 453, et Travaux XVI, 232-233) et, plus proches de nous, James Lees-Milne⁷², Geoffrey Scott⁷³, Trevor Winkfield⁷⁴ ou Jean-Michel Ganteau⁷⁵, n'ont pas manqué de mettre l'accent, chacun à sa façon, sur l'aspect jubilatoire, kaléidoscopique et « moderne » de ce défi lancé, dans les textes mêmes, à toute stabilité et unicité des constructions intellectuelles, fussent-elles un conte ou un journal de voyages. C'est véritablement une caractéristique de l'écriture de Beckford (et qui explique sans doute ce mélange de sybaritisme et d'ironie sarcastique que tout un chacun ressent dans ses écrits et que d'aucuns stigmatisent comme une esthétique du *kitsch*), qu'il s'agisse de ses

⁷⁰ SCOTT 15 et 40.

⁷¹ SCOTT 45.

⁷² James Lees-Milne, *William Beckford* (Tisbury : Compton Russell Ltd., 1976).

⁷³ « Beckford, at Fonthill, finding in the Georgian mansion he inherited no adequate stimulus to the raptures of imagination, instructed his architect Wyatt to design an ornamental building which should have the appearance of a convent, be partly in ruins and yet contain some weatherproof apartments. The scheme at length developed into vast proportions. Impressive galleries of flimsy Gothic delighted their master with vague suggestions of the Hall of Eblis, and a tower, three hundred feet in height, rose above them to recall the orgies of the wicked Caliph. Five hundred workmen laboured here incessantly, by day, and with torches in the night. But the wind blew upon it, and the wretched structure fell incontinently to the ground. The ideal of a monastic palace 'partly ruined' was ironically achieved. **And the author of *Vathek*, contemplating in the torchlight his now crumpled, but once fandy-capped, pinnacles, may stand for the romantic failure of his time – for the failure of the poetic fancy, unassisted, to achieve material style.** » SCOTT 48-49 (c'est nous qui soulignons).

⁷⁴ *op.cit.* (avant-propos).

⁷⁵ Jean-Michel Ganteau, « "He Imitated Those Appearances & Produced Effect": William Beckford's Shameless Sacrifice (*L'Esplendente*) » in *Inscribing Dreams* eds. V. Bychenkov et D. Girard (Kaluga, Russie : RuBriCa, à paraître, 2007). Dans cet article, loin de voir dans ce texte court un fragment ou une version inachevée, l'auteur montre au contraire que la non résolution de l'intrigue est le ressort principal de la stratégie narrative employée.

écrits tardifs (j'ai insisté dans ma préface⁷⁶ à la republication de la traduction par André Parreaux de *Excursion à Alcobaça et Batalha*, sur le caractère à la fois fluide et artificiel, à la fois pastoral, pittoresque et sublime, de cette nébuleuse qui se nourrit de rétrospection, même si la légende biographique voudrait nous faire opter pour telle ou telle cohérence dans le domaine) ou du style de l'auteur de *Vathek* que Mallarmé a si bien saisi et que j'ai souvent voulu faire entendre littéralement :

The poet ignores the accidents of the story to sublimate Beckford's oriental tale into a disturbing symbolist poem in which he detects *pêle-mêle* no less than "la tristesse des perspectives monumentales très vastes, jointe au mal d'un destin supérieur < . . . > le remords qui s'installe de crimes vagues ou inconnus < . . . > les langueurs virginales de l'innocence et de la prière". Intuitively – or is it pure magic ?– Mallarmé felt the paradoxical place of Beckford's prose poetry poised between a pre-romantic sylvan worship of nature and a rueful and doomed awareness of the austere human condition.⁷⁷

À d'autres périodes de la création littéraire, le mélange hétérogène des genres et des sensibilités a régulièrement agité les esprits, même si cela reste toujours une expression minoritaire au moment où cela se passe. Dans les années trente, la plus luxueuse des revues ne voulait rien de moins que :

Montrer dans une vue d'ensemble, tout ce qui va du conscient à l'inconscient et qui par des moyens critiques ramène l'inconscient au conscient *Minotaure* veut être une revue constamment actuelle. < . . . > Le luxe de *Minotaure* doit être considéré comme une nécessité organique < . . . > Il est impossible d'isoler aujourd'hui les arts plastiques de la poésie < . . . > *Minotaure* affirmera sa volonté de retrouver, de réunir et de résumer des éléments qui ont constitué l'esprit du mouvement moderne pour en étendre le rayonnement, et il s'attachera, grâce à un essai de mise au point de caractère encyclopédique, à désencombrer le terrain artistique pour redonner à l'art en mouvement son essor universel.⁷⁸ < . . . > *Minotaure* se fait de l'événement artistique, intellectuel une conception à rebours de toutes les conceptions rétrogrades.⁷⁹

⁷⁶ Travaux IV, 22-23.

⁷⁷ Travaux XVI, 228-229.

⁷⁸ Éditorial, *Minotaure* n°1 (1 juin 1933).

⁷⁹ Éditorial, « Éternité du *Minotaure* » *Minotaure* n°12-13 (mai 1939).

Le rapprochement entre deux éditoriaux, séparés par une petite dizaine d'années, entre le premier et le dernier numéro de la revue, nous amène à parler, à l'époque contemporaine comme à celle du dix-huitième siècle, de l'historicisation, même si nous y reviendrons en détail au cours du chapitre suivant, et des révisionnismes auxquels ils mènent. Nous avons déjà évoqué le révisionnisme réactionnaire qui tend à projeter ou à retrouver un centre que le recul historique a fixé pour rassembler et catalyser ce qui n'a peut-être toujours été qu'épars, mais il existe un autre révisionnisme critique qui peut se conjuguer au présent historique, de manière plus enthousiaste. J'entends par là que lorsque Georges Didi-Huberman écrit que « le passé en général – tient à l'impossible, à l'impensable. Nous avons encore quelques monuments, mais nous ne savons plus le monde qui les exigeait.⁸⁰ », l'auteur se situe là encore dans une alternative binaire (et relativement passéiste) entre logocentrisme contemporain et dictature historique (celle que je nommais plus haut la pensée radicale et évolutionniste). On retrouvera le même type de cynisme critique dans le domaine anglo-saxon en lisant *The Blank Slate The Modern Denial of Human Nature*⁸¹ de Steven Pinker. Dans cet épais volume, l'auteur fait une énumération volontairement comique : « Derrière Guard, Radical Center, Natural Classicism, New Formalism, New Narrativism, Stuckism, Return of Beauty, No Mo Po Mo » et conclut :

These movements combine high and low culture and are opposed equally to the post modernist left, with its disdain of beauty and artistry, and to the cultural right, with its narrow canons of great works and fire-and-brimstone sermons on the decline of civilization <...> The acuteness of feeling can increase and increase until the capacity for diverse experience gives way to painful intensity and madness. Melancholy represents a capacity for infinite feeling while madness dissolves into absolute solipsism. Both can remove one from a community and still speak about it from without.⁸²

⁸⁰ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image* (Paris : Minuit, 1990) 48-51.

⁸¹ Steven Pinker, *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature* 2002 (New York : Penguin Books, 2003).

⁸² PINKER 417.

Toutefois, si l'on adopte la vision non cynique mais pessimiste (et humoristique) de Peacock (et de Mayoux, voir plus haut) sur la critique et que l'on ne se préoccupe pas trop d'être populaire, on pourra alors se plonger dans une pensée plus immédiate, par exemple celle d'Hakim Bey dans le champ culturel contemporain, et s'ouvrir du même coup à un révisionnisme actif beaucoup plus ouvert aux (bonnes) surprises. Cela explique en grande partie ma manière de réaliser des éditions critiques qui sont d'abord des éditions historiques (circonstanciennes) des textes. Par exemple, le choix de ne pas corriger l'orthographe ou les tournures apparemment maladroitement n'est pas le fruit d'un intégrisme textuel. D'ailleurs, le fait de me refuser le choix d'une version par rapport à une autre (si plusieurs ont quelque raison scientifique d'exister) n'est pas un blocage méthodologique, il s'agit d'abord d'établir des possibles (idée que je développe dans Travaux V, dans VE bien sûr mais aussi dans l'édition à venir (2007) de l'anthologie des textes poétiques de Dalí qui sont à ce jour inédits ou très partiellement ou approximativement publiés dans diverses langues alors que les diverses étapes originales ont été généralement lissées sans respect des circonstances génétiques et des idioties de parlure dans tel ou tel manuscrit). Je suis en effet convaincu (par l'expérience) que l'histoire de l'édition « au présent » est toujours plus abordable par un lecteur sensible, que des éditions qui ont été corrigées et malheureusement souvent maquillées par des adeptes de l'idéal centriste (voir un cas pratique étudié de près dans Travaux IX). Voici ce que propose, dans une perspective beaucoup plus large, Hakim Bey :

In effect, chaos is life. All mess, all riot of color, all protoplasmic urgency, all movement - is chaos. From this point of view, Order appears as death, cessation, crystallization, alien silence. <...> And so the values of Civilization are based on the denial of desire. / Capitalism, which claims to produce Order by means of the reproduction of desire, in fact originates in the production of scarcity, and can only reproduce itself in unfulfillment, negation, and alienation. As the Spectacle disintegrates (like a malfunctioning V.R. program) it reveals the fleshless bones of the Commodity. Like those tranced travellers in Irish fairy tales who visit the Otherworld and seem to dine on supernatural delicacies, we wake in a bleary dawn with ashes in our mouths. / Individualism vs. Group - Self vs. Other - a false dichotomy propagated through the Media of Control, and above all through language. Hermes - the Angel - the medium is the

Messenger. All forms of communicativeness should be angelic – language itself should be angelic – a kind of divine chaos. Instead it is infected with a self-replicating virus, an infinite crystal of separation, the grammar which prevents us from killing Nobodaddy once and for all. <...> It wants no disciple – it would prefer rather to be burned – immolation not emulation! In fact it has almost no interest in “dialogue” at all, and would prefer rather to attract co-conspirators than readers. It loves to talk, but only because talk is a kind of celebration rather than a kind of work. And only intoxication stands between this book – and silence.⁸³

C. L' excentricité de Sedlmayr.

Comme l'a bien vu David Vilaseca : « Dans le modèle de la subjectivité que Dalí propose, le moi ne préexiste plus à ses représentations, mais se constitue au contraire performativement à travers elles, en toute extériorité, en surface ; en un mot ex-centriquement.⁸⁴ ». Excentrique, excentricité sont, à l'origine, des termes qui se rattachent au vocabulaire de la géométrie et de l'astronomie. Appliqués à un comportement humain, à un mode de pensée, une attitude, un accessoire, ce sont des anglicismes usités dans la langue française depuis le dix-neuvième siècle, qui fut l'âge d'or des excentriques (deux remarquables prototypes, à la fin du siècle précédent, étant nul autre que William Beckford en Angleterre, et en France le marquis de Brunoy). Il en va de même pour le dandy. Ils désignent, surtout dans le romantisme tardif, une manière d'être volontairement à l'écart des conventions de la société dominante ; « en opposition avec les idées reçues », écrit Littré, qui qualifie ces termes de néologismes. Non qu'il n'y ait pas eu plus tôt des « excentriques », mais on les appelait autrement, des originaux par exemple, comme ce neveu de Rameau immortalisé par Diderot, mais qui suscitait chez lui des sentiments mêlés (« Je n'estime pas ces originaux là »). Ces deux termes sont dans leurs évocations linguistiques presque à l'opposé. L'original s'oppose à la copie, il n'a pas de modèle, il est marqué par les idées de propre et d'originaire ; l'excentrique est défini en relation avec un centre dont il s'écarte, une norme par rapport à

⁸³ Hakim Bey, *Immediatism* (San Francisco - Edimburgh : AK Press, 1994)1-6.

⁸⁴ David Vilaseca, « Le Réel dans l'œuvre autobiographique de Salvador Dalí » in *Lire Dalí* éd. Frédérique Joseph-Lowery, *Revue des Sciences Humaines*, n°262 (Lille : Presses de l'Université Ch. De Gaulle-Lille III, 2001) 31.

laquelle il se démarque et se met en marge. Le terme d'original implique une ironie qui, dans le cas de l'excentrique, n'a plus lieu d'être : selon Furetière, « On appelle proverbialement & ironiquement un *original* un homme qui est ridicule & singulier en ses manières, qui fait rire par la nouveauté de ses actions.⁸⁵ »

Le dix-neuvième siècle est une époque de violente opposition idéologique et artistique, au sein même de la bourgeoisie dominante, entre un centre, qui se nomme lui-même le juste milieu, et une rébellion, qui qualifie ce centre de termes injurieux, les bourgeois, les philistins, les épiciers. A contrario, avant et après, la situation est moins tranchée, plus sensible sans doute. L'expression « juste milieu », par laquelle la monarchie de Juillet voulut elle-même se caractériser (« Nous chercherons à nous tenir dans un juste milieu, également éloignés des excès du pouvoir populaire et des abus du pouvoir royal »⁸⁶), désigna pareillement les littérateurs et les artistes en harmonie avec la bourgeoisie louis-philipparde ; il s'agissait de n'être ni trop réactionnaire, ni trop novateur. Le mot d'ordre de ces gens fut le vers de Casimir Delavigne : « Aimons les nouveautés en novateurs prudents.⁸⁷ », invitant à une prudence qui ouvre un espace délimité de centralité et de transgression. En France, les artistes du juste milieu, les écrivains Delavigne, Augier et Ponsard (tous trois de l'Académie française), les peintres Delaroche et Vernet, parmi bien d'autres, mettent en place des normes de goût et des frontières qui vont être immortalisées par le vers du dramaturge François Ponsard, placé au cœur de sa comédie *L'honneur et l'argent* (1853) : « Quand la borne est franchie, il n'est plus de limite. » Ce vers fut bientôt cité avec dérision par des écrivains comme Banville, Asselineau, Baudelaire, Flaubert ou Verlaine. Cela devint une telle blague que l'auteur, republiant sa pièce douze ans plus tard, crut devoir modifier son vers, qui devint : « Quand la règle est franchie, il n'est plus de limite.⁸⁸ ».

⁸⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire* (1690) article « Original ».

⁸⁶ Louis-Philippe, Réponse du roi à l'adresse de la ville de Gaillac (Tarn), 29 janvier 1831, *Le Moniteur universel* (31 janvier 1831).

⁸⁷ Casimir Delavigne, *Les Comédiens* (Bruxelles : H. Rémy, 1820) III, 11.

⁸⁸ François Ponsard, *L'Honneur et l'argent* (Bruxelles : H. Tarlier, 1853) III, 5 réédition *Œuvres complètes* (Paris : Lévy et Frères, 1865) II.

Au centre donc, l'espace délimité du juste milieu ; au-delà, une illimitation qui est le lieu de l'excentricité. En apparence, tout est clair. Mais cette illimitation n'est que le négatif de l'enfermement où seront placés ceux qui poussent l'excentricité au-delà du raisonnable ; car, selon le docteur Paul Moreau de Tours (fils de l'auteur du *Hachisch*) : « l'excentrique est un candidat perpétuel à la folie, mais il n'y tombe pas ; il s'arrête au bord de l'abîme. [...] Pour le médecin, l'excentrique est un déséquilibré qui a le privilège de ne pas se faire renfermer⁸⁹ ». Bref, le fou est enfermé et l'excentrique ne l'est pas — ou pas encore —, mais tous deux sont exclus du milieu où se tient la norme. Ceux qu'une telle opposition ne satisfait pas, ceux qui vivent leur époque comme une époque d'aliénation, vont la concevoir tout entière comme le temps d'une excentricité généralisée. « Nous vivons dans un temps trop excentrique, pour s'étonner un instant de ce qui pourrait arriver⁹⁰ », écrit Lautréamont en 1869, à la veille de la guerre, de la déroute, du siège, de la Commune et de sa propre mort. Ce sera d'ailleurs le cas de bon nombre des auteurs sur lesquels nous travaillons et qui, malgré l'inconscience politique qui les caractérise et des opinions personnelles souvent anti-libérales et anti-progressistes, sont très sensibles à tous les changements sociaux et économiques du monde dans lequel ils ont vécu et, pour la plupart, considérés aujourd'hui, à travers leurs pratiques artistiques, comme des visionnaires et des expérimentateurs.

L'art du centre, celui qui a les honneurs du pouvoir et du grand public, paraît incapable de se maintenir au-delà du moment de son émergence : en sorte que tout l'art devrait compter avec l'avenir. C'est à peu près ainsi que Sedlmayr définit l'art moderne, depuis la fin du dix-huitième siècle, par une formule qui lui donna le titre de son livre *Perte du centre*. Hans Sedlmayr, historien d'art autrichien, fut un nazi convaincu (il s'inscrivit au parti dès 1932) et un catholique fervent. Son livre *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*⁹¹, publié en 1948 à partir de conférences tenues durant les dernières années du nazisme, fut le plus

⁸⁹ Paul Moreau de Tours, *Les Excentriques. Étude psychologique et anecdotique* (Paris : Société d'éditions scientifiques, 1894) 6-7.

⁹⁰ Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, chant 6, iii, 1869 (Paris : Garnier Flammarion, 1969) 244.

⁹¹ Voir sa traduction anglaise, *Art in Crisis. The Lost Centre* (Londres et Chicago, 1958) ou sa réédition annoncée pour septembre 2006 (Somerset, NJ : Transaction Publishers, 2006).

intelligent de ces pamphlets antimodernistes qui se multiplièrent durant les années 1920, 30 et 40 (par exemple, en France les livres de Camille Mauclair, ou aux États-Unis ceux de Thomas Craven). Le livre de Sedlmayr, un succès de librairie maintes fois réédité et traduit, se place dans le sillage d'Oswald Spengler et d'Ernst Jünger, deux écrivains abondamment cités par l'auteur.

Sedlmayr, donc, caractérise l'art de la fin du dix-huitième siècle à nos jours par la perte du centre. « L'art s'écarte du centre. <...> L'art devient – dans tous les sens du mot – excentrique. L'homme se met à l'écart de l'art qui devrait être un « milieu » entre l'esprit et les sens. L'art s'écarte de l'art, dans lequel il trouve aussi peu de satisfaction que l'homme trouve en l'homme. » La perte du centre, c'est non seulement la perte des hiérarchies, mais la perte de l'humain – de l'homme dans sa relation avec Dieu, puisque, ajoute Sedlmayr, « le centre perdu de l'homme est justement Dieu⁹² » – : elle entraîne après elle la régression au pré-humain, à l'inorganique et au chaotique, dont les mouvements d'art moderne sont pour lui la manifestation effroyable.

Ainsi l'architecture de Claude Nicolas Ledoux, avec lequel Beckford se rendit à Louveciennes, était-elle ordonnée à une géométrie abstraite, ayant perdu tout sens de la pesanteur, tout sens des hiérarchies, et qui lui faisait traiter un bureau de douane comme un temple. Sedlmayr cite à ce propos, et pour mieux le condamner, le mot d'ordre de Ledoux : « Pour la première fois on verra sur la même échelle la magnificence de la guinguette et du palais.⁹³ ». Une telle ruine des hiérarchies est caractéristique du romantisme. C'est ce que Novalis trouvait remarquable dans le *Wilhelm Meister* de Goethe, ce merveilleux agencement qui ne tient aucun compte du rang ou de la valeur, du premier et du dernier – du grand et du petit. Ledoux et Friedrich ne sont pas les seuls artistes qu'on a la surprise de trouver dans *Perte du centre* ; Sedlmayr prend pour cibles de ses attaques d'autres artistes pas toujours reconnus à cette époque, mais depuis devenus centraux pour notre modernité. Boullée, Lequeu, Goya, Grandville, Cézanne, Seurat, Ensor, Matisse, Picasso, Franz Marc, les

⁹² Le tout, SEDLMAYR 152-53 puis 175.

⁹³ Claude-Nicolas Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* 1804 (Nördlingen : A. Uhl, 1990-94) 18.

expressionnistes et les surréalistes, entre autres, sont tour à tour pris pour manifestations de cette grave maladie où l'auteur voit la civilisation contemporaine en train de sombrer. Ses raccourcis ont quelque chose de saisissant : après Goya qui réduit l'homme à l'état de monstre, et Cézanne, qui le traite comme une nature morte, viennent Seurat qui en fait un automate, Matisse un papier peint, les cubistes une maquette d'ingénieur.

Ce qui frappe à la lecture de ce livre singulier, ce n'est pas seulement le souffle d'apocalypse qui l'anime, mais la fascination de l'auteur pour ce qu'il exècre. Comme il arrive souvent, cet ennemi de l'art moderne le comprend mieux dans sa radicalité que des partisans désireux de l'intégrer dans une continuité progressive et, par conséquent, disposés à arrondir les angles. Christopher Wood, préfaçant son anthologie de l'école viennoise d'histoire de l'art⁹⁴, observe qu'à la différence de Panofsky et de Gombrich, libéraux à peu près fermés à l'art moderne, Sedlmayr, dans la chaleur de sa haine, faisait mouche presque à tous coups. Pas étonnant qu'il ait suscité l'intérêt de Walter Benjamin, lequel commenta, en 1931, son manifeste « Vers une science de l'art rigoureuse ». Après la guerre, le nazi jamais repenti trouva un allié inattendu en la personne de Theodor Adorno. Et récemment, le peintre Gerhard Richter, discutant avec Benjamin Buchloh, pouvait reprendre à son compte le principe, mais non les conclusions de ce livre :

- Le principe [de l'art contemporain], je le vois avant tout dans la perte du centre.
- Au sens de Sedlmayr ? Tu ne parles pas sérieusement ?
- Si, ce qu'il disait là était très juste, mais il en tirait une conclusion fautive ; il voulait restaurer le centre perdu. [...] Je ne veux rien restaurer du tout.⁹⁵

D'ailleurs, treize ans plus tôt, Richter écrivait déjà qu'il approuvait la perte du centre comme la perte des convictions, de l'attitude et de l'identité mais avec

⁹⁴ Christopher S. Wood, « Introduction » in *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s* 2000 (New York : Zone Books, 2003) 48-51.

⁹⁵ Gerhard Richter, « Interview with Benjamin H. D. Buchloh » 1986 in Terry A. Neff éd. *Gerhard Richter: Paintings* (New York – Londres : Thames and Hudson, 1988) et reproduit in *Textes* trad. C.M. Bürhendt, éd. H.U.Obirst (Dijon : Temps réel, 1995) voir 176-85.

Sedlmayr, l'excentricité de l'art – dans tous les sens du mot – est une excentricité **privée** de centre. L'histoire de l'art et de la littérature modernes est l'histoire d'une tentative répétée de recentrement de ce qui était considéré comme excentrique. Le traducteur et préfacier Stéphane Mallarmé a vu, bien des années plus tard, dans ce qu'il appelait sa « crise de vers » la mise en œuvre spécifique d'une crise plus générale de l'histoire. À la fin, il porta cette mise en cause de la centralité jusque dans la typographie. Dans une observation relative à son poème *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, dont le dispositif textuel fait éclater les mots sur la page, il remarque que dans un poème classique, la marge de blanc encadre le texte ; le *Coup de dés* met cette marge au dedans du poème, aussi bien qu'au dehors. Le travail du blanc de la page, cet « espacement de la lecture » où « le papier intervient », apparaît comme la mise en œuvre, concrète et symbolique, de ce qui agite l'espace culturel et social où circulent les hommes.

Dans les années 1960, le marginal, celui dont le nom et la position désignent la société comme un corps textuel centralisé, est celui qui est exclu et qui s'exclut lui-même de ce corps ; mais tandis qu'à la notion d'excentrique sont associées des idées de luxe poétique, d'esthétisme ravageur, la figure du marginal est plus sombre et délictueuse. L'excentrique refusait les conventions esthétiques et sociales du monde où il vivait ; le marginal en viole aussi les règlements juridiques, politiques, économiques. L'excentrique dilapidait sa fortune ou faisait des dettes ; le marginal peut squatter, voler, dealer, se prostituer. Ce qui les associe, c'est une semblable exclusion, dictée par les pouvoirs dominants ; une exclusion que ces appellations d'excentrique et de marginal ancrent dans la langue et dans la conscience commune. Ces noms impliquent la mise en place d'un centre par rapport auquel excentricité et marginalité sont établies comme telles. Or c'est justement un tel centre que l'excentricité récuse ; et si l'Angleterre fut le pays par excellence des excentriques, c'est que, selon le fragment de Novalis, « chaque Anglais est une île ». En cela, excentricité veut dire modernité : l'art moderne, et avec lui la science et la pensée modernes, récuse l'idée de centre, tout en établissant de nouvelles normes : là est son ambiguïté profonde. Faut-il rappeler ici, d'une part, le triple décentrement épistémologique que Freud, en 1917, attribuait à

Copernic, à Darwin, et à lui-même (l'homme n'est plus le centre du monde cosmologique, biologique et psychologique) et, d'autre part, la logique derridienne du supplément et du parergon, qui mine toute opposition rassurante entre dedans et dehors, centre et marge. Car si modernité voulait dire quelque chose, ce pourrait être surtout cela, cette remise en cause d'une centralité qui croit se maintenir par l'établissement de l'excentrique ou du marginal comme tels.

Mais pensez surtout aux arts qui n'ont pas de nom – heureusement jusqu'à maintenant ils n'ont pas de nom, on ne s'est pas encore trop aperçu que ce sont des arts, et alors grâce à cela ils s'épanouissent et foisonnent librement – je veux dire l'art de parler, l'art de marcher, l'art de rejeter la fumée de sa cigarette avec grâce ou désinvolture. L'art de séduire. L'art de danser la valse, l'art de rôti un poulet. L'art de donner. L'art de recevoir.⁹⁶

Bref, ce qui constitue un art de vivre : un art qui n'est plus opposé à la vie. À cet égard, le dandy, qui a fait de sa personne et de sa vie une œuvre d'art, et transformé le superficiel en essentiel, est devenu le paradigme d'un art sans œuvres et sans limites ; mais aussi l'incarnation d'un refus de toute centralité, autre que la sienne propre. « Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, écrit Baudelaire, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ». Pourtant, poursuit-il, « le dandysme, qui est une institution en dehors des lois, a des lois rigoureuses auxquelles sont strictement soumis tous ses sujets⁹⁷ ». Cette légalité en dehors des lois fait du dandy à la fois l'excentrique suprême, et celui qui refuse l'idée même d'excentricité parce qu'il refuse d'être situé par rapport à une centralité qu'il rejette. Une telle position fait de lui un emblème parmi d'autres – le félin, l'enfant, le criminel – de ce narcissisme qui devait captiver l'attention de Freud. En 1914, à la veille d'un conflit qui allait sonner la déroute de

⁹⁶ Sigmund Freud, « Une difficulté de la psychanalyse » 1917 in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* trad. B. Féron (Paris : Gallimard, 1985) 46. Réédition Folio-Essais, 1998.

⁹⁷ Charles Baudelaire, « Le dandy », section IX in *Le Peintre de la vie moderne 1859/1863* reproduit in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*. (Paris : Garnier, 1962) ou directement consultable sur le site <http://baudelaire.litteratura.com/?rub=oeuvre&srub=cri&id=29&s=1>

l'eurocentrisme, Freud rappelle la fascination qu'exercent les êtres qui se posent comme leur propre centre dans son célèbre texte sur les chats⁹⁸.

D. S'écarter, pour ne plus y revenir.

Tout d'abord, l'auteur n'est pas tout à fait mort dans le cas des littératures sensibles, mais il peut être multiple, poreux, invisible, quelquefois cadavre, plus ou moins exquis⁹⁹, et très souvent l'organe d'expression de ces agencements collectifs d'énonciation dont Deleuze et Guattari ont parlé avec tant de conviction. On oublie trop souvent qu'au dix-huitième siècle la relation d'un auteur avec son œuvre (sa créature, plus que sa création) était beaucoup plus large que celle régie actuellement par les droits d'auteur et autres dispositions tendant à sublimer la mono-propriété intellectuelle. L'imprimeur, les lecteurs, le libraire, les amis pouvaient intervenir à tout moment de la « fabrication » de l'imprimé et si l'on prend le cas de William Beckford, on ne peut pas oublier qu'un certain nombre de ses textes ont été des variations à une douzaine de mains sur des manuscrits orientaux¹⁰⁰. Il ne sera sans doute jamais possible de trier entre ce qui relève spécifiquement de l'un ou de l'autre des compères de Beckford dans ces traductions qui sont autant de trahisons délicates des originaux (et non pas d'un original singulier) mais il n'est pas non plus possible de penser que l'œuvre se fait mineure ou inconséquente parce que l'autorité (le certificat de paternité) n'est pas prouvée de manière monolithique¹⁰¹. Nous avons également montré dans les diverses préfaces aux volumes publiés chez José Corti où se situe la touche et le style typiquement beckfordien dans ces textes que nous avons fait publier sous son nom. A

⁹⁸ Sigmund Freud, « Pour introduire le narcissisme » 1914 in *La vie sexuelle* trad. D. Berger et J. Laplanche (Paris : P.U.F., 1970) 94-95.

⁹⁹ Voir Travaux X.

¹⁰⁰ Voir Travaux VIII. A l'exception de "Histoire de Yao," et "Les fontaines de Merlin," sans doute composés en anglais en 1777, tous ont été écrits en français, langue dans laquelle Beckford avait découvert les Mille et une nuits et tant d'autres ouvrages orientalistes mais il faut y voir également une certaine coquetterie. Beckford n'a pas travaillé seul à ses contes arabes. En compagnie de Samuel Henley, futur traducteur de *Vathek*, du vieil arabe Zemir, de l'excentrique Lady Craven et de l'ex-religieuse Madame de Starck, il puise largement pendant l'hiver de 1782/83 dans les manuscrits de la collection Wortley Mantagu alors en possession du duc de Bedford.

¹⁰¹ C'est, en partie, ce que montre à sa manière Peter Ackroyd dans *Shakespeare : The Biography* (New York : Nan A. Talese – Doubleday, 2005).

l'instar de Peacock, William Beckford était un parfait individualiste et sa singularité, princière.

Rated as a satirist who shot Folly as it flew, and could exhibit the philosophies and paradoxes of the time with an epigrammatic keenness, and without a genial recognition of all that is best, highest, and most liberal, he demands no common praise, and will hold no common place wherever the story of ultra-liberal literature shall come to be written.¹⁰²

Par ailleurs, on ne pourrait que difficilement explorer les translations d'identité des auteurs « modernes » sans évoquer ici deux précurseurs de la littérature du vingtième siècle : Raymond Roussel d'une part et de l'autre, Arthur Cravan dont le poème « Des Paroles », signé Edouard Archinard, contient cette déclaration des droits de l'homme à sa propre démesure : « Acceptez-vous entier acceptez l'héritage / Dont vous êtes formés et transmis d'âge en âge / Jusqu'à votre entité. Restez mystérieux / Plutôt que d'être pur acceptez-vous nombreux.¹⁰³ ». L'anarchie et la poésie font bon ménage chez les poètes qui traitent des crises d'identité et de l'ubiquité, en Angleterre également : Gerald Berners, Brian Howard, Stephen Tennant, et en Amérique, Harry Crosby ou le capital Marcel Duchamp (je veux parler de l'écrivain bien sûr). A la fin des années cinquante, ce n'est pas non plus William Burroughs qui a mis le point final à un manuscrit qui allait devenir *The Naked Lunch* ; ce sont quatre de ses amis qui sont venus le retrouver dans une situation déplorable à Tangers et qui décidèrent de mettre bout à bout différentes sections « disparates », le futur *Naked Lunch* publié par Olympia Press en 1959. Dix ans plus tard, Frank O'Hara refusait de corriger ses poèmes, s'appliquant ce que j'ai décrit comme étant une discipline anti-disciplinaire¹⁰⁴.

Ecrire est en effet une chose, assembler ce qui ensuite est acheté consommé, fréquenté comme étant un livre fait de l'écriture une variante du jeu de société, à tous les sens du mot, et de lui-même un objet littéralement cousu/décousu.

¹⁰² *Athaneum* (10.II.1866).

¹⁰³ Arthur Cravan, « Des Paroles » *Maintenant* 2 (juillet 1913), reproduit in Arthur Cravan, *Œuvres* (Paris : Lebovici, 1987) 40.

¹⁰⁴ Voir Travaux XIII.

C'est selon. Dans les articles que j'ai tenu à présenter au début de mon Dossier Travaux (Travaux II et I), écrits pour la *Beckford Newsletter* à une époque où je n'avais aucune conscience de la réalité des milliers de *folio* manuscrits, je prenais déjà cette précaution comme point de départ. Si l'on garde cela à l'esprit dans la pratique de l'établissement d'une édition critique, le doute s'installe, et c'est une très bonne chose, même lorsque cela aboutit à des étapes imprimées que l'on voudrait quelquefois ensuite pouvoir remplacer dans les bibliothèques. Ainsi, ne puis-je qu'amèrement regretter mes paroles lorsque j'écrivais dans la préface de *Suite de contes arabes* (Travaux VIII, en particulier 98) que certains écrits ne méritaient pas d'être publiés mais, et c'est là le point que j'ai essayé de démontrer précédemment, c'est souvent l'ignorance et la confusion à un moment donné qui mène à des attitudes critiques qui rappellent le lit de Procruste. C'est aussi le sens des remarques que fait Stuart Preston dans son introduction à ma traduction des écrits critiques d'Anthony Powell (CS, 9-12). Cette édition, *Suite de contes arabes*, a plus récemment été l'objet d'une critique acerbe, non pas sur la base du travail d'édition qu'il contient, mais sur le fait que le titre donné au volume, selon Laurent Châtel, auteur de l'article, « tue la cohérence du projet originel puisque le dernier volume contient des textes en anglais étrangers au corpus orientaliste¹⁰⁵ ». Il est important d'entendre la critique littéralement, sans émotion, car ce n'est que dans la confrontation avec l'être autre que peut surgir une vérité sensible. L'orientalo-centriste qu'est Châtel est un peu plus explicite dans le corps du texte de l'article : « Enfin, plus récemment, les éditions publiées chez José Corti à Paris, entre 1992 et 2004, ne tiennent pas compte des analyses et conclusions d'André Parreaux ; elles livrent au public, sans avertissement éditorial, des contes qui, loin d'être entièrement de la main de Beckford, s'inscrivent dans une tradition spécifique instaurée par Galland.¹⁰⁶ La rhétorique utilisée, comme la mise, non pas tout à fait à l'index, mais en fond de note du nom du chargé d'édition, sont révélateurs d'une attitude critique qui n'est pas sans rappeler celle de Sedlmayr, à la recherche nostalgique et utopique d'un centre perdu. Outre les affirmations erronées

¹⁰⁵ Laurent Châtel, « Les Sources des contes orientaux de William Beckford (*Vathek* et la 'Suite des contes arabes') : bilan de recherches sur les écrits et l'esthétique de Beckford, Gilbert, Kepler », *Études Epistémè* n°7 (printemps 2005) note 2, 93.

¹⁰⁶ *Ibidem* 93-94.

(non prise en compte des travaux de Parreaux, absence de mise au point sur la méthode éditoriale¹⁰⁷), l'argument principal est que le titre devrait être « Suite des contes arabes » que l'auteur de l'article lit comme un projet cohérent de la part de Beckford de donner une suite homogène aux « Contes arabes », original central que Châtel semble avoir localisé avec précision dans l'histoire de la littérature orientale et orientaliste. Ce que l'auteur de l'article ne dit pas, c'est que le folio sur lequel est inscrit « suite des contes arabes » est une feuille volante ni paginée ni même reliée à d'autres et qu'elle a beaucoup voyagé dans les différentes piles des « Beckford Papers » à la Bodleian Library d'Oxford et manipulées auparavant par de nombreux biographes. Laurent Châtel ne dit pas non plus que rien – ni dans la correspondance, ni dans l'état physique des documents – ne prouve que cette note, d'ailleurs datée bien plus tardivement que les pages où se lisent les fameux contes arabes en question, chapeaute un Tout homogène, qui aurait existé et été éparpillé avec les années. Nous avons préféré en effet, plus modestement, « Suite de contes arabes », conscients de l'attrait de Beckford pour la non finitude¹⁰⁸ et l'état parcellaire de nos connaissances. Mieux vaut en effet, dans le cadre du sensible, pécher par excès que par omission. À l'inverse, ne connaît-on pas le funeste exemple de cet abbé Prévost qui donna sa traduction de la *Clarissa* de Samuel Richardson dans une version abrégée afin de mieux la façonner à ce qu'il croyait être le recentrage vertueux d'une écriture si populaire. Sans doute, seul un traitement de corpus à partir de l'édition en dix volumes de Beckford que nous avons donnée à lire (unique en Europe, inexistante en Angleterre, et utilisée en Espagne, en Allemagne et en Italie pour les rééditions à venir¹⁰⁹) pourra nous permettre d'améliorer le réassortiment des textes de fiction, mais ce ne sont certainement ni le paramètre « cohérence

¹⁰⁷ Nous voudrions profiter de cette confrontation critique pour rendre hommage, ici, au talent et à la rigoureuse fantaisie de l'initiateur de l'édition des œuvres complètes de William Beckford chez José Corti, Roger Kann, qui a signé la traduction des récits de voyage et de *Vies authentiques de peintres imaginaires*. La dizaine de volumes que nous avons préparés dans le même esprit ont été publiés entre 1989 et 2003.

¹⁰⁸ Amplement illustré par les manuscrits eux-mêmes et l'histoire éditoriale de *Vathek* telle qu'elle se révèle à la lecture de la correspondance. (Voir TRAVAUX V)

¹⁰⁹ Dans le monde anglo-saxon (AMS Press), se prépare une édition contenant la retraduction par le Professeur Kenneth Graham, chargé de la seule édition sérieuse de *Vathek et les Épisodes* actuellement disponible (cf. bibliographie réactualisée en fin de volume du Dossier Travaux), du texte de *Vathek* (à partir de mon édition et avec ma collaboration). Kenneth Graham, conscient des problèmes éditoriaux spécifiques à l'histoire du Calife Vathek, avait déjà traduit les *Épisodes* rédigés, originellement, uniquement en français, contrairement à *Vathek*.

orientaliste » ni celui de « cohérence de la langue utilisée¹¹⁰ » qui pourraient apporter une amélioration sensible.

Au dix-huitième siècle, le mode représentatif est généralement combinatoire (comparer – sélectionner – combiner), et s'incarne dans l'exemple fameux de Zeuxis choisissant les cinq plus belles filles de Crotone pour peindre la beauté d'Hélène mais, si l'on reprend la démonstration de Lebensztejn évoquée en début de ce chapitre : « C'est la fraction antiacadémique du néo-classicisme – Cozens, Ledoux, Sade – qui radicalise la combinatoire, à l'opposé du romantisme dont par ailleurs elle se rapproche. La fraction académique (mais aussi Diderot) insiste plutôt sur l'idéal, unifiant les *membra disjecta* en une figure sans sutures.¹¹¹ ». Les œuvres en patchwork, les œuvres désorganisées, les aspérités et les traces (peintes, griffonnées, dessinées, décalquées) non reliées méritent, comme le reste, un traitement critique qui peut proposer d'en étudier les soubresauts. Deleuze rappelle la définition que donne Valéry de la sensation : « Ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter », mais aussi l'idée que la sensation, c'est ce qui passe d'un ordre à un autre, d'un domaine à un autre, d'un niveau à un autre. « C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations.¹¹² ». Dans tous les livres de Denton Welch (TRAVAUX XVII), quel que soit le sujet de départ, la diégèse elle-même est espace de progressions, d'indications de directions, de trajets, de translations. Comme l'a souligné Luigi de Poli

¹¹⁰ En lisant l'ensemble des récits de fiction de Beckford, d'aucuns seront frappés par les parallèles stylistiques entre les œuvres écrites en anglais et celles en français. Pour s'en rendre compte rapidement, je recommande la seule consultation de *L'Esplendente et autre récits* (Paris : Corti, 2003) où l'on pourra lire par exemple directement après « Kebal Roi de Damas », écrit en français, ma traduction de « L'Esplendente ». En revanche les réécritures et les textes produits dans les années 1830 sont sensiblement différents de – voire totalement étrangers à – ce que le même homme écrivait 50 ans plus tôt.

¹¹¹ LEBENSZTEJN 25.

¹¹² DELEUZE 28.

à propos du *Songe de Poliphile*, « les œuvres artistiques ne se donnent pas à lire d'emblée, elles se chargent, comme les images de la mémoire artificielle, d'attributs composites et affichent leur prétention à refléter le Cosmos¹¹³ ». Et cela peut prendre des formes inattendues, comme lorsque Will Self (voir TRAVAUX X, 142) fait dire au protagoniste de 'Understanding the Ur-Bororo,' un anthropologue pour le moins sympathique, qui se retrouve dans une laverie automatique :

I'm convinced that the spinning circle of laundry has some of the properties of the mandala. <...> The outrages had been committed during little odds and sods of borrowed time, they were will o' the wisp happenings, scraps of the Holocaust, left-overs from the Gulag. <...> My eidesis, I now realised, had been upgraded.¹¹⁴.

L'excès de sensibilité peut bien entendu être contre-productif car il mène, non pas à l'aporie, mais bien à l'apathie qui se caractérise par une absence d'énergie et d'émotion, en particulier pour choisir des stratégies de résolution. L'apathique ne ressent aucune émotion positive face au problème ou encore il éprouve des émotions négatives : ce qui lui enlève tout intérêt à relever le défi. L'apathique attend pour recevoir une idée lumineuse. Il ne la recherche pas. L'intensité peut être toujours là mais les principes de volonté et d'intentionnalité sont faussés. Tous ces « symptômes », nous allons le voir, sont à des degrés divers ceux qui hantent l'écriture vulnérable. Aux détours de la sensibilité, les artistes concernés sont pris littéralement dans un vortex qui les aspire, les pompe, ou les projette hors d'eux-mêmes.

Ne nous effrayons pas trop devant ces félins narcissiques dont parlait Sigmund Freud et comportons-nous (après tout, comme nous le verrons dans le chapitre

¹¹³ TRAVAUX XVII, 273.

¹¹⁴ Voir TRAVAUX X.

qui suit, la sensibilité se forme principalement aux **promesses** de l'enfance¹¹⁵) comme les libertins que nous pouvons être (en fauconnerie, il s'agit d'oiseaux de proie qui s'écartent et ne reviennent pas¹¹⁶), et tentons les quelques règles décrites plus haut sur ce que pourrait être l'activité d'un chercheur face à un centre perdu, bien convaincu par ailleurs de voir, dans la démarche éperdue, la seule qui vaille afin d'éviter la nostalgie apocalyptique d'un Sedlmayr par exemple, selon lequel un centre pourrait toujours se retrouver ou se reconstituer. Une dernière résistance toutefois devra être vaincue et il faudra se convaincre avec Denis Hollier que l'écriture peut être (je n'ai pas dit « doit » être) également « un geste profondément anti-architectural, geste non pas constructif, mais qui mine et qui ruine au contraire tout ce qui vit de prétentions édifiantes.¹¹⁷ ». Sans cette édification morale ou raisonnée qui colle à la littérature depuis que la sensibilité a été instrumentalisée par une certaine théorie et les stratégies utilitaristes, bon nombre d'œuvres littéraires, à diverses époques, pourraient toucher des lecteurs qui ne sont pas moins avides qu'hier d'être bouleversés par une expérience (intérieure) imprévue. Le caractère agréable ou non de cette expérience, n'ayant strictement rien à voir avec le phénomène, explique en partie pourquoi les œuvres sur lesquelles j'ai travaillé se lisent sur un spectre qui va, non pas diachroniquement mais sensiblement, du sensualisme (la gratification de la sensibilité) le plus consommé à l'obscène le plus abject (la sensibilité contrariée). Pas de centre, pas de juste milieu, pas de points de rencontre en effet.

¹¹⁵ L'auteur auquel j'ai consacré ma thèse de doctorat (*op. cit.*, avant-propos), Edward James, écrivait : « On ne devient que ce que nous croyons que nous sommes. » in « Les Chapeaux du Peuple et les Chapeaux de la Reine » *Minotaure* 9 (oct. 1936) 54-59.

¹¹⁶ C'est Annie Le Brun qui utilise la métaphore pour décrire avec un à-propos sidérant la position du Marquis de Sade par rapport à la tradition libertine, LE BRUN 305.

¹¹⁷ Denis Hollier *La Prise de la Concorde* (Paris : Gallimard, 1993) 52.

L'écriture vulnérable.

- Chapitre 2 -

The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.¹¹⁸

En termes philosophiques, la leçon du centre perdu se situe notamment, au vingtième siècle, dans l'éclatement des notions d'essence et de (dés)intéressement, qu'Emmanuel Lévinas rassemble précisément dans le titre du premier chapitre de son livre, *Autrement qu'être (au-delà de l'essence)*, livre – ou plutôt pensée – essentiels pour ce qui nous préoccupe :

La signification, avant d'être, fait éclater le rassemblement, le recueillement ou le présent de l'essence. En deçà ou au-delà de l'essence – signification – essoufflement de l'esprit expirant sans inspirer, désintéressement et gratuité ou gratitude – la rupture de l'essence est éthique. Cet au-delà. . . Cette rupture de l'identité – cette mue de l'être en signification, c'est-à-dire en substitution – est sa subjectivité de sujet ou sa sujétion à tout – sa susceptibilité, sa vulnérabilité, c'est-à-dire sa sensibilité.¹¹⁹

¹¹⁸ YEATS 294 (5-8).

¹¹⁹ Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être (ou au-delà de l'essence)*. 1978 (Paris : Kluwer – Biblio Essais, 2006) 30. Nos renvois ultérieurs à Lévinas concernent cet ouvrage mais on pourra également consulter du même auteur, *Entre nous (Essais sur le penser-à-l'autre)* 1991 (Paris : Grasset – Biblio Essais, 2004) et pour approfondir la notion de sensibilité chez Lévinas, consulter Gerhard Weinberger, « La sensibilité dans la pensée d'E. Lévinas et M. Merleau-Ponty » (Thèse, Paris X, dir. Chalier, 2001).

En amont, et à un niveau plus pragmatique et plus individuel, il suffira de se reporter au chapitre deux de mon essai TPR consacré aux années d'apprentissage de William Beckford (« Vertige des solitudes », en particulier 30-55) pour ressentir chez cet écrivain en devenir la rupture de l'identité (et même son au-delà), source des substitutions à venir et de sa fébrilité luxueuse. Dans ce domaine, comme l'a bien souligné Geoffrey Scott dans sa petite vignette citée dans le chapitre précédent, Beckford fut un cas extrême car son luxe n'était pas dans la débauche d'avantages matériels mais bien dans celle des possibles (menant, comme le dit Lévinas, à cet « essoufflement de l'esprit expirant sans inspirer »). Ayant été confronté très jeune à la mort d'un père tout puissant, contraint de toutes les manières par une mère qu'il désignait sous le titre de « Begum », et doté de multiple talents innés, Beckford, solitaire par tempérament, allait arpenter comme personne l'écart béant entre expérience et innocence (retrouvée, fabriquée, recomposée), et non pas l'inverse. Après avoir beaucoup rêvé dans les couloirs de la maison familiale, Fonthill Splendens, et dans ses conversations ou sa correspondance avec Alexander Cozens (le thème majeur de ces rêveries est sans conteste la perte de l'autre et la dépossession de soi), Beckford connaîtra plus tard tous les vertiges et divers degrés de la sensation, à la recherche sans doute d'un mouvement général qui l'aspirerait « en toute innocence ». Que ce soit dans le domaine de la confrontation intellectuelle (sa vie à Lausanne, puis en Italie, est peuplée de rencontres avec des esprits cosmopolites, curieux et enthousiastes dans tous les domaines de l'activité humaine, et pas seulement intellectuelle ou littéraire) ou dans celui des passions, cela ressemble tout d'abord à une rébellion (contre le mouvement général de la vie) qui passe par l'écriture et la lecture. C'est sans doute pour cela que l'on a si souvent comparé le style Beckford à celui de K.J. Huysmans, auteur de *À Rebours* et que bon nombre des auteurs sur lesquels je travaille inspirent à première lecture une légère indisposition en raison de la sensibilité anti-vitaliste qui semble les animer. La mesure est alors difficile à trouver, à retrouver, à rétablir.

Dans le domaine de l'esprit, dans celui de la chair, ou encore celui des émotions, la leçon libertine de la Marquise de Merteuil (dans *Les Liaisons dangereuses*), lorsqu'elle évoque « ce délire de la volupté où le plaisir s'épure par son excès », devient

capitale. Car c'est bien la conjonction brutale – nous y reviendrons – entre un afflux incontrôlable de perceptions (subies ou recherchées) et l'instinct qui pousse à s'ancrer dans un monde qui **intensifie** la sensibilité et qui peut mener paradoxalement à l'état apathique, à la manière dont les misanthropes négocient leur rapport trop aimant avec autrui. La sensibilité a évidemment une fonction qui l'apparente à une maïeutique, et c'est le sens de la *sinnlichkeit* kantienne (même si celui-ci la définit tout d'abord comme la capacité de recevoir des représentations par la manière dont les objets nous affectent¹²⁰) car elle est une double prédisposition de l'individu à acquérir des connaissances qui le rapprochent de sa/ses vérité(s) : d'une part, la sensibilité dite « naturelle » nous rappelle nos besoins « premiers » et nos tendances instinctives. C'est pourquoi dans un contexte ultra contemporain, il ne s'agit pas de ne voir qu'insensibilité post-humaniste. Par exemple, le mouvement « *In Yer Face* » du théâtre britannique, au cours de la dernière décennie, n'a eu de cesse de tester *ad nauseam* nos instincts dans les situations les plus prosaïques ou les plus inhumaines, trop humaines, ce qui soulève une problématique assez désagréable mais des plus intéressantes puisque l'on peut se demander si le geste ne passe pas du champ artistique au médical. C'est également le cas de la très accrocheuse écriture poubelle (*trash literature*) d'Irvine Welsh, dont j'étudie la portée éthique dans un article intitulé « De la cochonnerie » (Travaux XIV). D'autre part, je préfère retenir, pour mon exploration, les remarques de Condillac à celles de Kant : « Les objets agiroient inutilement sur les sens, et l'ame n'en prendroit jamais connoissance, si elle n'en avoit pas perception. Ainsi le premier et le moindre degré de connoissance, c'est d'apercevoir.¹²¹ » C'est dans cet esprit que je proposais comme exégèse à TPE et en regard à la composition fractale originale de l'artiste contemporain Pascal Dombis la maxime suivante : « Ouvrir les yeux, c'est déjà se laisser détruire ». Car il faut bien distinguer les trois étapes de l'apprendre sensationnel (appréhension, rapport haptique, apprentissage) : tout d'abord, la

¹²⁰ Voir, plus généralement, Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique* trad. M. Foucault (Paris : Vrin, 1964) en particulier les paragraphes 9, 10 et 11, et plus précisément, eu égard à la définition en question, *Critique de la raison pure* trad. Traymesaigues et Pacaud (Paris : P.U.F., 1960), la section en rapport (Théorie transcendantale des éléments, 1^{ère} partie, esthétique transcendantale, §1, 53 dans la première édition).

¹²¹ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines (ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain)* 1746 (Paris : Vrin, 2002) 21.

perception que nous éprouvons ; ensuite, le rapport que nous en faisons à quelque chose hors de nous ; et enfin, le jugement que ce que nous rapportons aux choses leur appartient bien.

A. Les promesses de l'enfance.

Même si la conception de la nature humaine, dans les œuvres abordées aux détours de la sensibilité, est loin d'être rousseauiste, Jean-Jacques Rousseau partageait néanmoins avec Condillac la conviction qu'il y aurait une relation essentielle entre l'humain, l'humanité et la sensibilité, et qu'elle serait ce qui excelle en tout devenir éducatif. Cet affect central, selon eux, ne serait rien d'autre que la tendresse qui permet, effectivement, la médiation et la transformation entre les pulsions et l'intellect, entre les sensations et les idées. Il noue secrètement, comme un noeud gordien, le psychisme et l'intégration des connaissances, qu'elles soient subjectives, intellectuelles, esthétiques, scientifiques, éthiques... Sans tendresse, le choc entre innocence et expérience se fait beaucoup plus brutal, il n'est pas absorbé, il immobilise ou rend plus créatif, selon que l'individu est terrassé ou galvanisé par de telles circonstances.

Chez Restif de la Bretonne, on retrouve un même arrêt dans le processus imaginaire, une curieuse nostalgie vagabonde qui n'est pas que de la rétrospection car le secret de la sensibilité advient, ou provient (il ne s'agit jamais d'immanence dans les cas qui nous occupent) des promesses de l'enfance, et non pas de la période de l'enfance elle-même. Dans *Aloys*, Astolphe de Custine, évoquant le cas difficile d'un certain type d'enfance sans père, écrit : « L'éducation des femmes est dangereuse comme la lecture des romans, elle développe prématurément une sensibilité que le monde ne peut plus satisfaire.¹²² ». Mais il ne s'agit pas seulement non plus d'une sensibilité née du hasard malheureux de circonstances biographiques (autrement dit, l'innocence foudroyée par l'expérience douloureuse), il s'agit aussi d'une sensibilité formée, déformée, réformée par la conjonction d'une expérience (souvent tragique), source de peine ineffable et, par

¹²² Cité dans TPR 18-19.

ailleurs, d'une aspiration individuelle irrépressible, une faiblesse, une prédisposition, une facilité sensualistes (libido gourmande gratifiée, appétits esthétiques comblés, addiction opiacée illimitée, pulsions dépensières ou meurtrières non contrariées, imaginaire délirant non bridé etc.). L'exemple le plus éclatant de ce curieux type de sensibilité dans la littérature anglaise, mis à part William Beckford, est sans conteste Thomas de Quincey, en particulier et surtout la première partie de son *Suspiria de Profundis*, intitulée « The Affliction of Childhood¹²³ ». Entre autobiographie et rêverie spéculative (un mélange des genres qui m'apparaît, rétrospectivement, au cours de cette synthèse, particulièrement surreprésentée dans les œuvres sur lesquelles j'ai travaillé), *Suspiria De Profundis* traite des mystères du temps, de la mémoire et de la mort, littéralement :

The relation in which the case stands to my latter opium experiences, is this: - Those vast clouds of gloomy grandeur which overhung my dreams at all stages of opium, but which grew into the darkest of miseries in the last, and that haunting of the human face, which latterly towered into a curse - were they not partly derived from this childish experience?¹²⁴

C'est d'ailleurs sans doute une piste de recherche intéressante pour l'avenir car il me semble que le genre du *bildungsroman* pourrait, dans cette perspective, dépasser largement le cadre canonique du tournant du dix-huitième au dix-neuvième siècle et être revu dans une perspective trans-historique ou même atemporelle – disons-le tout net, comme une sensibilité, et non plus comme un genre. Car cela ne fonctionne pas seulement par identification et par édification dans un quelconque contexte partagé entre narrateur et lecteur, mais aussi par l'absorption, l'aspiration, la cannibalisation du lecteur par une confession qui, d'intime, se fait franchement obscène. Non pas parce que cette confession dévoilerait des détails de plus en plus scabreux, honteux ou impudiques concernant un sujet¹²⁵, mais parce que le procédé et la manière de faire

¹²³ Thomas de Quincey, « *Suspiria de Profundis* » in *Confessions of an English Opium-Eater* éd. G. Lindop (Oxford : Oxford World's Classics, 1998) 95-139.

¹²⁴ DE QUINCEY (« Introductory notice ») 92.

¹²⁵ Voir Catherine Bernard, introduction aux actes du colloque « L'impudeur » reproduit in *Travaux* 188-191, avant mon article XIV.

s'emballent et broient tout sur leur passage, indifférents qu'ils sont devenus à l'objet de plus en plus indifférencié de l'exposition des faits et des sensations. C'est le cas de nombreux écrits de William Beckford, Salvador Dalí, Denton Welch, William Burroughs, Frank O'Hara, Irvine Welsh, et Will Self d'une certaine manière (cf. respectivement Travaux III, XV, XVI, XVII, VII, XIII, XIV, X). Mis à part les deux premiers écrivains (mais on se souvient de la célèbre revendication dalinienne qui peut s'appliquer également à l'auteur de *La Vision* : « La drogue, c'est moi ! ») on remarquera que tous ces auteurs (c'est une autre découverte dont je me fais ici le témoin passif) étaient/sont toxicomanes sans pour autant être – bien au contraire – les chantres d'une certaine culture de la drogue (*drug culture*) aujourd'hui canonisée et homogénéisée à la tradition qui va du romantisme au roman post-moderne. Là encore, Thomas de Quincey annonce et décrit au mieux la stratégie narrative dérivative de ce type d'écrivains qui envisagent le récit comme une narration non pas illustrative mais bien « fabulatrice » :

The true object in my “Opium Confessions” is not the naked physiological theme – on the contrary, that is the *ugly* pole, the murderous spear, the halbert – but those wandering musical variations upon the theme – those parasitical thoughts, feelings, digressions, which climb up with bells and blossoms round about the arid stock ; ramble away from it at times with perhaps too rank a luxuriance ; but at the same time by the eternal interest attached to the *subjects* of these digressions, no matter what were the execution, spread a glory over incidents that for themselves would be – less than nothing.¹²⁶

Le temps privilégié de cette écriture vulnérable nourrie aux promesses de l'enfance est en fait le futur antérieur. À en croire Merleau-Ponty :

Comme la chose, comme autrui, le vrai luit à travers une expérience émotionnelle et presque charnelle, où les « idées », – celles d'autrui et les nôtres –, sont plutôt des traits de sa physionomie et de la nôtre, et sont moins comprises qu'accueillies ou repoussées dans l'amour ou la haine. Certes, c'est très précocement que des motifs, des catégories très abstraites,

¹²⁶ DE QUINCEY 94.

fonctionnent dans cette pensée sauvage, comme le montrent assez les anticipations extraordinaires de la vie adulte dans l'enfance : et l'on peut dire que tout l'homme est déjà là. L'enfant comprend bien au-delà de ce qu'il sait dire, répond bien au-delà de ce qu'il saurait définir, et il n'en va pas d'ailleurs autrement de l'adulte. Un véritable entretien me fait accéder à des pensées dont je ne me savais, dont je n'étais pas capable, et je me sens *sui vi* quelquefois dans un chemin inconnu de moi-même et que mon discours, relancé par autrui, est en train de frayer pour moi. Supposer ici qu'un *monde intelligible* soutient l'échange, ce serait prendre un nom pour une solution, – Et ce serait d'ailleurs nous accorder ce que nous soutenons : que c'est par emprunt à la structure monde que se construit pour nous l'univers de la vérité et de la pensée.¹²⁷

Ce n'est pas une écriture anamnésique qui retrace le passage du temps ou même se projette dans un monde passé coupé du présent, c'est une écriture très « artificielle » qui prend en compte le passage du temps dans sa performativité même et qui tente, **en même temps**, sans effacer les coutures de ce continuum saccadé, de restituer un présent (certes à jamais perdu dans le passé) dans son devenir même. Un des cas les plus extrêmes dans ce genre-là est l'écriture de Denton Welch (Travaux XVII) qui nous montre par exemple un jeune homme alité, bien conscient des réalités de tous ordres qui l'entourent, en train de vivre la sensation de ce qu'il était à un moment donné de son enfance, mais avec toutes les incertitudes, les inquiétudes, les rêves qui l'agitent face à un futur qui reste foncièrement mystérieux et insondable. Et l'expérience (la connaissance rationnelle de ce qui s'est passé ensuite ou non) n'arrange rien à l'affaire, donnant raison à Oscar Wilde lorsqu'il fait dire au personnage de Dumbo dans *Lady Windermere's Fan*, sur le ton de la provocation spirituelle, que l'expérience n'est que le nom que chacun donne à ses erreurs passées¹²⁸. Il faudra attendre Marcel Proust pour voir se développer, en particulier à travers *Le Côté de Guermantes*, l'idée selon laquelle la souffrance est une sorte de besoin de l'organisme de prendre conscience d'un état nouveau inquiétant, et qu'il faut rendre la sensibilité adéquate à cet état. Autrement dit, un auto-façonnage de la littérature sensible à son propre manque d'intentionnalité

¹²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* éd. C. Lefort (Paris : Gallimard, 1964) 28-29.

¹²⁸ Dumbo : « Experience is the name every one gives to their mistakes », Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fan* Acte 3, *The Complete Plays* (Londres : Methuen Drama, 1989) 85.

devant la présence conjuguée, non tragique mais littéralement mystérieuse, de la mort et de la mémoire.

Dans le cas de l'écriture vulnérable, il ne s'agit donc pas d'anamnèse (ou même de mémoire à l'œuvre) mais de réminiscence au sens (et qui n'est pas si loin de l'*ars memorativa* du Moyen-Âge tardif ou de la Renaissance) que donnait Condillac à ce terme :

Ainsi la perception et la conscience ne sont qu'une même opération sous deux noms. En tant qu'on ne la considère que comme une impression dans l'âme, on peut lui conserver celui de perception ; en tant qu'elle avertit l'âme de sa présence, on peut lui donner celui de conscience. <...> La conscience, fondement de l'expérience. Sans elle, chaque moment de la vie nous paroîtroit le premier de notre existence, et notre connoissance ne s'étendroit jamais au-delà d'une première perception : je la nommerai *réminiscence*.¹²⁹

Dans un de mes articles (XVII), je mentionnais que l'une des conclusions de Jean-Louis Chevalier concernant les forces en présence dans l'univers de Denton Welch est « la perception du monde extérieur surréalisé par la mort¹³⁰ », ce à quoi on pourrait ajouter : la perception du monde extérieur surréalisé par la mémoire de la mort. Chez Will Self, il y a une forte présence de ce que j'ai nommé la mort anthume¹³¹, ouvrant à un champ de conscience inouï. Chez ces deux écrivains en particulier, l'élongation du temps fait alors qu'il devient espace, que *ago* devient *away* et que l'aventure et le parcours peuvent se démultiplier. La mémoire, bien plus que le genre de l'autobiographie, permet l'aventure en élargissant les parcours du possible. Laisser

¹²⁹ CONDILLAC *op. cit.* 25.

¹³⁰ Voir TRAVAUX XVII, 259-260. Dans cet article je donne quelques exemples du phénomène d'un point de vue strictement littéraire. Dans *Maiden Voyage* : « I found my way to the cathedral and stood staring at it. When I had seen it with my mother she had worn some woolen flowers on her tweed coat and they had got mixed up in my mind with the black marble pillars and the arches. » Dans *A Voice Through a Cloud* : « For I realized, even then, that everything in my daydreams had been invented for my pleasure. Even the ghosts and the mouse-droppings were for my pleasure. And everything was beautiful in my eyes, too. Everything was made in my image, and I was a sort of small god, keeping carefully within his own territory. »

¹³¹ Cf. TRAVAUX X, 145. « Le cadavre exquis est une créature bien vivante et non pas morbide, même s'il peut être à l'occasion un portrait voire un autoportrait de la mort anthume : « When your private reality is challenged, it yields to the truth » Will Self, « Rehabilitation » in *My Idea of Fun, A Cautionary Tale* 1993 (Harmondsworth : Penguin Classics, 1994) 139.

l'écriture trouver son propre chemin, c'est ainsi que l'écrivain nagual (celui qui écrit mais ne peut pas transmettre à la manière tonale et utopique de la littérature « réaliste » – seulement provoquer des expansions de la conscience qui passent par la sensation, et non pas l'entendement) met un terme à son dialogue intérieur (choisir, sélectionner, faire ou ne pas faire) et accède, en se donnant, au désir du lecteur. Travaillant avec l'inconnu, avec l'impensé, quelquefois avec l'impensable, l'écrivain nagual prédit l'avenir, non pas comme un oracle mais comme un sismographe du temps présent dont futur et passé sont constamment réactualisés. C'est ainsi que selon Burroughs, le rêve n'est pas prémonitoire mais il transporte le rêveur au moment où il va prendre conscience de l'avènement de telle ou telle circonstance. En ce sens, le futur n'est que le déroulement des pré-enregistrements du présent ; ou, pour reprendre les mots mêmes de l'auteur de *The Soft Machine*, « You are moving forward on your own time track to a moment of your own future awareness. » Ces propos ne sont pas sans évoquer – certes, à un degré de complexité moindre – la triple synthèse temporelle que décrit Gilles Deleuze dans *Différence et répétition* et selon laquelle deux des trois termes de la triade passé, présent et avenir deviennent tour à tour dimensions du troisième¹³². C'est le caractère composite du présent (distension augustinienne) ou l'interaction entre chacune de ses composantes, qui garantissent la possibilité de l'ouverture temporelle, et notamment de l'ouverture du présent¹³³. Une autre manière d'appréhender cette réalité est liée au concept de désignation mis en avant par Jean-Toussaint Desanti pour qui passé et futur se trouvent désignés, quasiment interpellés depuis le présent : « le présent se trouve 'nativement marqué', comme *point-source* où s'articulent les deux moments ekstatiques (passé, futur) qui s'y trouvent rassemblés sur le mode de la désignation.¹³⁴ ». Les deux manières d'échapper à la prison du présent pérennisé vont ainsi se fonder sur les figures de la rétention, d'une part, et d'autre part de la protension. Il s'agit d'autant de réponses paroxystiques à la mise en crise du présent, autre modalité d'exorcisme de la réputation de superficialité statique mise en avant par la critique contemporaine.

¹³² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. (Paris : Presses Universitaires de France, 1968) 125.

¹³³ Ainsi que le souligne Jean-Toussaint Desanti, *Réflexions sur le temps* (Paris : Grasset – Fasquelle, 1992), le présent est doublement borné ou marqué, à la fois par la naissance et par la mort, et il n'est que tension permanente entre ces deux pôles (Desanti 214).

¹³⁴ DESANTI 217

Plutôt que de fixer les images (ce que la mémoire peut très bien faire), la réminiscence fonctionne davantage comme un réactif, un révélateur chimique qui vient légèrement troubler la représentation comme ce fut le cas, à l'époque surréaliste, avec les collages, frottages et autres décalcomanies de Max Ernst en particulier. Nous y reviendrons au cours du chapitre quatre, mais avant de clore ce bref aperçu d'une perception et d'un traitement autre du temps, il nous faut bien reconnaître que ces différentes écritures que nous étudions sont fortement marquées par une conception atomiste du monde et qu'une tradition philosophique qui va de Lucrèce à Merleau-Ponty, en passant par Leibniz et Bergson, a pu les nourrir et les galvaniser¹³⁵. Selon Lucrèce, en effet, le temps est un continuum sensualiste : « The stream must flow without rest or intermission, since our senses are perpetually alert and everything is always liable to be seen or smelt or to provoke sensation by sound.¹³⁶ », ce qui s'accompagne de nombreux phénomènes disparates en termes d'interprétation et de signification :

Le premier effet de l'attention <...> c'est de faire subsister dans l'esprit, en l'absence des objets, les perceptions qu'ils ont occasionnées. Elles s'y conservent même ordinairement dans le même ordre qu'elles avoient quand les objets étoient présents. Par-là il se forme entre elles une liaison, d'où plusieurs opérations tirent, ainsi que la réminiscence, leur origine. La première est l'imagination : elle a lieu quand une perception, par la seule force de la liaison que l'attention a mise entre elle et un objet, se retrace à la vue de cet objet. Quelquefois, par exemple, c'est assez d'entendre le

¹³⁵ Preuve en est que l'auteur auquel j'ai consacré ma thèse de doctorat, Edward James, l'écrivain sans doute le plus marqué par la vulnérabilité et l'attrait de la dissolution de soi, a écrit au guru du mouvement Vedanta, Gerald Heard : « So now it is really long enough to be published either in a book all by itself or as the introductory poem to a series of Cantos, covering a whole kaleidoscopic range, philosophical and historical, even touching upon physics and anthropology. Nothing quite so ambitious in poetry has been undertaken since Lucretius wrote "DE RERUM NATURAE". I am not being conceited to say this, because that is a fact - unless one counts Ezra Pound's "Forty Cantos" - from which I derive the use of the word "Canto"; but Pound didn't, if I remember rightly, ever speculate on metaphysical or mystic problems in his Forty Cantos - though he touched upon economics and on almost every period of history. Indeed, I may owe it to Pound that my conception is so broad; but on the whole, I think it is more a question of the Zeitgeist than the fact that Ezra Pound ever attempted the same sort of thing, earlier in this century. Even if Pound had not written those Forty Cantos, it seems to me I would have got around to exactly this, of which I shall now submit you the first three Cantos, since you have already read the introductory "Proem" in its earlier and slightly shorter version. » Edward James, lettre à Gerald Heard, 1965 (Archives Edward James).

¹³⁶ Titus Lucretius Carus, *On the Nature of the Universe* trad. R. Latham (Harmondsworth : Penguin Classics, 1955) 137.

nom d'une chose, pour se la représenter comme si on l'avoit sous les yeux. <...> Il naît encore une opération de la liaison que l'attention met entre nos idées, c'est la contemplation. Elle consiste à conserver, sans interruption, la perception, le nom ou les circonstances d'un objet qui vient de disparaître. < . . . > On peut, à son choix, le rapporter à l'imagination ou à la mémoire : à l'imagination, si elle conserve la perception même ; à la mémoire, si elle n'en conserve que le nom ou les circonstances.¹³⁷

B. Sensibilité et proximité : Inscriptions et soustractions au monde.

Ni intentionnelle, ni réflexive, la relation du sujet à l'acte sensible pose cependant une question de droit. A quelles conditions l'être parlant peut-il en dire quelque chose ? En dire quelque chose à quelqu'un, puisque la sensibilité nous entraîne sans réserve vers l'autre fond sans fond qui est d'Être (et non d'étant), le fameux « Être autrement qu'être » d'Emmanuel Lévinas ; c'est, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, l'Autre invisible en son visage même. C'est en ce sens que l'apport de Lévinas est décisif ; la machine nazie ayant porté la chute de la sensibilité à son point le plus grave, le plus catastrophique, l'insensibilité du sujet se présente devant le visage de l'Autre dont on organise le meurtre en série. Ce projet fut celui d'une organisation délirante de la mort de l'Autre jusqu'à l'obsessionnelle volonté de faire disparaître tout témoignage sensible. Et c'est pourquoi dans une relation au temps qui intègre la mort, la réalité de la mort, et non pas la charge émotionnelle ou la convection des affects que cet événement peut déclencher, la sensibilité, jusqu'en ses détours, exige de restituer le présent hors temps, pour ainsi dire, de toute expansion de la conscience. Comme l'écrit Lévinas :

Vulnérabilité, exposition à l'outrage, à la blessure – passivité plus passive que toute patience, passivité de l'accusatif, traumatisme de l'accusation subie jusqu'à la persécution par un otage, mise en cause, dans l'otage, de l'identité se substituant aux autres : Soi – défection ou défaite de l'identité du Moi. Voilà, poussée à bout, la sensibilité. Ainsi sensibilité comme la

¹³⁷ CONDILLAC 27.

subjectivité du sujet. Substitution à l'autre – l'un à la place de l'autre – expiation. <...> La responsabilité pour Autrui – dans son antériorité par rapport à ma liberté – dans son antériorité par rapport au présent et à la représentation – est une passivité plus passive que toute passivité – exposition à l'autre sans assumption de cette exposition même, exposition sans retenue, exposition de l'exposition, expression, Dire.¹³⁸

Face à toutes les modalités et stratégies possibles de dire, d'écrire, de s'inscrire, les écrivains sensibles ne font ni dans la « spontanéité » ni dans la simplicité. Qu'il s'agisse de se faire un corps sans organes¹³⁹, ou de faire cesser le dialogue intérieur¹⁴⁰ auquel semble inviter le libre arbitre (une invention de l'Homme, selon F. Nietzsche, qui permet de juger et de condamner), certains poètes écrivains choisissent de ne pas choisir, mais de s'abandonner. S'abandonner à quoi ? Au flux du temps (un moment instable pris sur le continuum), aux sensations, à tout mouvement qui peut les excéder et éviter la vectorisation, l'utilitarisme, la transmission directe, l'intentionnalité... Leur écriture passe par une soustraction au monde qui se mesure tout aussi bien dans ses creux :

Il est vrai qu'entre cette matière et cette perception le réalisme scientifique ne saurait trouver un point de contact, parce qu'il développe cette matière en changements homogènes dans l'espace, tandis qu'il resserre cette perception en sensations inextensives dans une conscience. Mais si notre hypothèse est fondée, on voit aisément comment perception et matière se distinguent et comment elles coïncident. L'hétérogénéité qualitative de nos perceptions successives de l'univers tient à ce que chacune de ces perceptions s'étend elle-même sur une certaine épaisseur de durée, à ce que la mémoire y condense une multiplicité énorme d'ébranlements qui nous apparaissent tous ensemble, quoique successifs. Il suffirait idéalement de diviser idéalement cette épaisseur indivisée de temps, d'y distinguer la multiplicité voulue de moments, d'éliminer toute mémoire, en un mot, pour passer de la perception à la matière, du sujet à l'objet. <...> Les questions relatives au sujet et à l'objet, à leur distinction

¹³⁸ LÉVINAS 31.

¹³⁹ Voir en particulier G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux* (Paris : Minuit, 1981) 191, en particulier.

¹⁴⁰ « It is very hard to stop the internal dialogue. Try it. As soon as you try it you realize how difficult it is to beat. When you try to stop it, you find out that it's not you thinking the thoughts, you're being thought. » W. Burroughs, entretien avec R. Goldstein, 1978.

et à leur union, doivent se poser en fonction du temps plutôt que de l'espace.¹⁴¹

Et c'est paradoxalement dans l'enfermement architectonique que la plupart des auteurs que nous avons étudiés atteignent l'atemporalité, dépassant souvent ainsi le seuil de tolérance des lecteurs les moins « sensibles ». En une seule image, cela correspond assez bien à la sensation plutôt étrange et emblématique que tout spectateur ressent, quelles que soient ses connaissances rationnelles ou livresques de l'artiste et de son monde, devant une toile de Giorgio de Chirico de la période pré-surréaliste. Dans les romans de J.G. Ballard, dans les récits de Denton Welch, dans les contes (et la vie réelle) de William Beckford, le rapport à l'architecture est d'une telle contingence qu'il ne laisse place qu'à l'apathie ou à la béatitude, peut-être les formes les moins partagées de l'archi-sensibilité. Pour paraphraser Barbey d'Aurevilly¹⁴², c'est un peu comme s'il s'agissait d'évoquer le paradis vu depuis un œil de bœuf, dans les combles, au-dessus du dernier des nombreux étages d'une grande maison. Car le paradis, dans son étymologie persane (*pairidaeza*), ce n'est pas automatiquement un lieu de bonheur, de pureté absolue, de tentation diabolique ou encore moins de gratification de la sensibilité (sensualisme), c'est avant tout un lieu clos et protégé. La plupart du temps, l'univers diégétique de *Super Cannes*, pour prendre un seul exemple parmi les nombreux romans de Ballard, montre peu les effets nuancés de la lumière ; autrement dit, le spectre des rythmes lumineux à l'origine des couleurs est plus que restreint. Ainsi, les seules couleurs – qui ne sont d'ailleurs pas des couleurs – prédominantes dans le récit sont le blanc et le noir, sortes de purs absolus très artificiels¹⁴³, comme l'annonce de façon très stylisée la couverture du roman représentant la robe zébrée qui joue un rôle diégétique et métaphorique dans le roman, en particulier au chapitre vingt-sept, « Darkness curves », qui n'est qu'évocations architecturales. Dans ma préface à la traduction de

¹⁴¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire* (Paris : Quadrige/PUF, 1999) 73-74.

¹⁴² Cité in VE 437.

¹⁴³ L'artifice est d'ailleurs un des avatars les plus tangibles de l'écriture vulnérable. Citant Luigi de Poli dans Travaux XVII, je rappelle qu'« *artificiosa* n'est pas seulement l'adjectif qui qualifie une image créée par un artiste mais aussi une image créée pour la mémoire. < . . > Dans *Le Songe de Poliphile*, ces représentations mentales induites par la contemplation des images murales permettant au héros de mieux appréhender sa situation présente, de susciter en lui suffisamment de doute pour le pousser à agir. » (POLI 65).

Parreaux, *Excursions à Alcobaça et Batalha* (Travaux IV), je décris la plus grande réalisation de Beckford, Fonthill Abbey, comme un reliquaire sans âme. J'y insiste aussi sur le fait que la visite de ces monastères portugais (et qui servira de matériau à la réminiscence qu'est le livre imprimé, bien des années plus tard) marque la mort à trente trois ans d'un jeune écrivain qui allait substituer à l'art patient et intérieur de l'écriture, un autre, tout nouveau, celui de s'emmurier¹⁴⁴. Le miracle est peut-être à la hauteur du projet paradoxal de Goethe de tapisser une pièce avec un si joli papier peint représentant la nature autour de lui qu'il n'aurait plus de raison de sortir. Comme chez Goethe, le thème de l'enfermement chez Denton Welch, est omniprésent : il y a tout d'abord les toilettes¹⁴⁵, les poignées de portes¹⁴⁶, la chambre et l'hôpital. En fait, l'architecture semble avoir une place à part car elle utilise les formes et les matériaux les moins spirituels possibles, qu'elle remet en cause l'échange et l'interprétation des idées par la rhétorique, privilégiant ainsi de s'en tenir à l'art passif de la visualisation dans une proximité tangible.

C'est ce qu'a vu Michel Leiris dans l'écriture, éminemment vulnérable, de Raymond Roussel :

Le principal but que poursuive Roussel dans ses derniers écrits, c'est de créer un folklore. En plus du récit de la légende elle-même, il y a indication des circonstances qui ont donné lieu à cette légende. Le merveilleux se trouve ainsi transporté dans la vie : ce qui est merveilleux,

¹⁴⁴ Voir à ce sujet le chapitre entier de TPE consacré à ce sujet, et intitulé « De l'Art de s'emmurier avec élégance » 147-202.

¹⁴⁵ Dans *Maiden Voyage* « I suddenly felt terribly glad. I looked at my face in the glass. I was so anxious and happy that I thought I looked mad. I pulled my hat this way and that, wondering how to disguise myself. I thought I might dress up as a woman if I could get any clothes. < . . > My thoughts got mixed up with the jogging of the train. They hammered along the rails and my head felt hot and seething and cut off from my body. » 9-10 et dans *In Youth is Pleasure* : « He still had a room no larger than the bathroom, but he was rich and free now, if extremely recluse. The walls of his tiny hermitage were entirely encrusted with precious stones, enamel and painting. There would be diamonds, sapphires, rubies, emeralds, topazes, carbuncles, garnets, agates, onyxes, aquamarines, jades, quartzes, pearls, amethysts, zircons, chalcedony, carnelian, turquoise, malachite, amber. Whenever he learned a new name, he added it to his list. Set in these stones were the most beautiful Italian primitives and Russian ikons, together with medieval Limoges enamel plaques. » 51.

¹⁴⁶ Dans son journal, alors qu'il découvre une maison idéale lors d'une promenade, Welch écrit : « But it is just what would suit me ; tiny and perfect, with old mantels and two panelled doors with brass door handles, and one room with the walls panelled in pine. » *The Journals* 198 (09.06.1945) et dans *Voyage Through a Cloud* : « Looking at the sides of the windows, I saw that some of the beautiful brass handles of the shutters were broken or missing. I was given a vague uneasy feeling of universal damage and loss. » 9.

en effet, ce n'est pas tel ou tel événement relaté dans la légende, mais la formation même de cette légende. Ainsi la candeur la plus mystique s'allie au plus dur scepticisme.¹⁴⁷

Telle attitude dans la littérature ne permet pas vraiment l'exercice jouissif d'un « métier » (*mestiere*) que l'on exercerait et reproduirait à loisir pour peaufiner un art de plus en plus maîtrisé, ou au gré de l'inspiration que l'on viendrait chatouiller, confiant en un procédé de communication et une technique ayant fait ses preuves. Bien au contraire, les écrivains aux détours de la sensibilité sont un peu comme ces pervers polymorphes qui, ayant fait l'expérience d'un plaisir particulier jusqu'en ses limites s'en détournent à jamais ; l'insatisfaction doit être permanente pour assurer toute l'intensité de la nouveauté ; il s'agit en fait plus de décharge que de création. La répétition chez ces auteurs est bien souvent perçue comme le signe d'une mélancolie bien plus dangereuse que l'onanisme, à moins qu'il ne s'agisse, dans certains cas fort rares, d'une machine qu'ils ne contrôlent plus du tout. C'est, en ce sens, ce qui me motive dans mon activité de préfacier lorsque je cherche à montrer la part de refus (son étendue, sa nature, son intensité, ses modalités) qu'il y a dans telle ou telle œuvre afin de montrer en quoi elle est singulière, en quoi elle déchire le « paysage culturel » au moment de son écriture ou publication, au-delà des « constantes » reconnues par tout un chacun chez son auteur ou de la perspective historique diachronique dans laquelle elle pourrait s'inscrire. La littérature de la sensibilité, celle qui s'affirme comme non productive, inconséquente ou inutile, ne s'inscrit pas dans un mouvement de l'Histoire, elle la transfigure dans un geste qui est aussi éperdu qu'orgueilleux. C'est le cas du surréalisme d'Antonin Artaud dans sa célèbre « Déclaration du 27 janvier 1925 » :

- 1°) nous n'avons rien à voir avec la littérature < . . . >
- 2°) le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la pensée. Il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble. < . . . >
- 9°) le surréalisme n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Michel Leiris, *Journal (1922-1989)* éd. J. Jamin (Paris : Gallimard, 1992) 144 (mai 1929).

C'est pourquoi j'ai souvent tenté de montrer que l'actualité de mouvements tels que le néo-classicisme¹⁴⁹, le romantisme, le gothique¹⁵⁰, le surréalisme, le kitsch¹⁵¹ se situe toujours principalement dans leur inactualité, même si cela peut remettre en cause, au passage, le statut d'artiste de leur auteur. Dans AC, par exemple, je reprécise le rapport de Peacock, dans cette œuvre, au romantisme :

Formidable disséqueur des constructions mentales et du jeu des petits systèmes, ces variantes XVIIIème siècle de nos idéologies, Peacock reste incapable de discipliner sa plume et de s'en servir comme d'un médium entre son art et son public. L'auto-référence de Peacock l'empêche d'être un artiste, car il fait de ses lecteurs des voyeurs, non pas des acteurs, mais cela ne gêne en rien la pertinence de sa pensée, bien au contraire.¹⁵²

La littérature sensible, contrairement à celle du sensible, n'utilise ni les effets de la sensibilité ni les affects pour assurer le succès de sa rhétorique, elle traverse au contraire les zones vierges du ridicule, du mauvais goût, du superflu, de l'incohérence, de l'obscène, de l'intolérable, de l'hyperbole, de la démesure pour nous interroger sur *notre* sensible. L'expérience passée et intégrée ne saurait se répéter, au risque de reproduire le monde tel qu'il est et l'option choisie peut aller de la cruauté la plus inhumaine au simulacre le plus sincère. Évidemment, tel écrivain perd inmanquablement, à sa propre époque, son statut d'artiste puisqu'il ne fait pas là où on lui dit de faire. Bon nombre des auteurs représentés ici ne se soucient pas du conflit rousseauiste entre l'homme « naturel » et l'homme « civil » tel que l'on peut le lire dans *Emile: Ou, de l'éducation* (« L'homme naturel est tout pour lui : il est l'unité numérique, l'entier absolu qui n'a de rapport qu'à lui-même ou à son semblable. L'homme civil n'est qu'une unité fractionnaire qui tient au dénominateur, et dont la valeur est dans son rapport avec l'entier, qui est le corps social.¹⁵³ »), mais ils se passionnent pour les

¹⁴⁸ Antonin Artaud, « Déclaration du 27 janv. 1925 » tract original, Réserve de la Bibliothèque Nationale, Paris. Et reproduit dans de nombreux ouvrages de référence sur l'histoire du surréalisme.

¹⁴⁹ Cf. chapitre 1.

¹⁵⁰ Travaux IX, 108-113 et XII, 153-160.

¹⁵¹ Travaux VI, X, XIII, XVII.

¹⁵² AC 16.

¹⁵³ Jean-Jacques Rousseau, *Emile : Ou, de l'éducation* (Paris : Gallimard - Pléiade, 1969) 4 : 249.

turbulences entre l'indivisible et l'individu. Il s'agit bien, comme le dira Lévinas en termes philosophiques, d'un problème de proximité, d'immédiateté même :

La proximité, qui serait la signification du sensible, n'appartient pas au mouvement de la connaissance, à l'opération où l'idée que le mot substitue à l'image de l'étant, « élargit l'horizon » de l'apparaître résorbant l'ombre dont la consistance du donné projette l'opacité dans la transparence de l'intuition. L'intuition que l'on oppose au concept est déjà du sensible conceptualisé. La vision, par sa distance et son embrassement totalisant, imite ou préfigure l'« impartialité » de l'intellect et son refus de s'en tenir là auquel disposerait – ou que constitue – l'immédiateté du sensible.¹⁵⁴

Le risque – puisqu'il ne s'agit que de cela bien sûr – est de faire basculer un talent artisanal qui se voudrait tout d'abord inscription au monde et témoignage s'opposant au passage du temps, en une graphomanie de plus en plus opaque et moins encline à atteindre ses destinataires explicites, implicites ou même interdits, glissant inexorablement vers ce que certains critiques vitalistes décriraient sans hésitation comme des formes de lents suicides artistiques. Mais le retour à Lévinas est inévitable là encore – de quel droit écrire quoi et à qui ? – d'autant plus dans un contexte ultra-contemporain où la société est tout sauf une société de production :

What “production” consists of in the Age of Simulation. What is the “productive class”? <...> In any case, the answers to such questions are so complex that the TAZ tends to ignore them altogether and simply, picks up what it can use. “Culture is our Nature” – and we are the thieving machines, or the hunter/gatherers of the world of CommTech.¹⁵⁵

Dans diverses publications (AC, Travaux III, « Unconcerned but not Indifferent », mais également VII, IX, XIII, XV), j'ai montré à des époques très différentes de quelle manière le défaut d'intentionnalité et de visée utilitariste peut être comblé par une intensité pour ainsi dire sensationnaliste et qui fonctionne comme un déportement esthétique au sens que lui donne Friedrich von Schiller dans ses *Lettres sur*

¹⁵⁴ LÉVINAS 103.

¹⁵⁵ Hakim Bey, « The Net and the Web » in *The Temporary Autonomous Zone* (New York : Autonomedia, 1991) 108-09.

*l'éducation esthétique de l'Homme*¹⁵⁶. L'enjeu est de passer de la proximité sensible à la distance apathique entre soi et les autres, entre soi et l'autre mais surtout entre soi et soi, faisant de l'acte créateur un flux irrépressible qu'accompagne la dilution de l'ego, forme sensible du suicide, qu'il soit artistique ou non.

C. Solitudes *borderline* de la mécanique apathique.

The English-Latin word *ego* comes freighted & weighed with Freudian & protestant baggage. <...> *The Unique & His Own-ness* <by Max Stirner> would better reflect his intentions, given that he never defines the ego in *opposition* to libido or id, or in opposition to "soul" or "spirit". The Unique (*der Einzige*) might best be construed simply as the individual self. Stirner commits no metaphysics, yet bestows on the Unique a certain absoluteness. In what way then does this *Einzinge* differ from the Self of Advaita Vedanta? *Tat twam asi* : Thou (individual Self) art That (absolute Self). Many believe that mysticism dissolves the ego". Rubbish. <...> What mysticism really tries to surmount is false consciousness, illusion, Consensus Reality, & all the failures of self that accompany these ills. True mysticism creates a "self at peace", a self with power.¹⁵⁷

Le terme anglais *borderline* est utilisé dans la majeure partie des pays où se pratique la médecine occidentale – et en particulier, la psychiatrie pour désigner l'état clinique des patients souffrant de formes aiguës d'apathie. L'artiste, pour peu qu'il regarde sa vulnérabilité en face et ne la sublime pas par la maîtrise de son art, peut être pris de ce genre de vertige comme H. Bey lorsqu'il confesse : « Part of my self-induced stupidity, I confess, is to believe (& even feel) that art can change me, & can change others. That's why I write pornography and propaganda – to cause *change*. Art can never mean as much as a love affair, perhaps, or an insurrection.¹⁵⁸ ». Une extrême sensibilité, c'est-à-dire ouverte à l'outrage et à la blessure, même et surtout venant de ce que l'on estime par-dessus tout, peut se faire désir masochiste dans un monde que l'on conçoit alors comme fonctionnant à rebours et non pas seulement à l'envers. À moins qu'elle ne

¹⁵⁶ Friedrich von Schiller, *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen* éd. bilingue (Paris : Aubier Montaigne, 1973).

¹⁵⁷ Hakim Bey, « Communiqués of the Association for Ontological Anarchy » (Spring 1986 to 1990) in *The Temporary Autonomous Zone* (New York : Autonomedia, 1991) 67-68.

¹⁵⁸ BEY 78.

devienne totalement paralysante, la tension qui en résulte, atteignant même quelquefois un silence assourdissant, n'est pas étrangère à la « passivité de sujet » dont on parle depuis le début de ce chapitre ; elle devient comme une machine traversée par une électricité qui va jusqu'à former une sorte d'alliage troublant, mais résistant, entre sujet et objet, désormais indifférenciés. Partial, Ezra Pound ne déclarait-il pas : « the best artist is the man whose machinery can stand the highest voltage.¹⁵⁹ »? Avec cela en tête, on peut lire avec un relief tout neuf ce passage essentiel dans le texte de Lévinas qui peut devenir ainsi une sorte de traité de l'éthique et de la mécanique apathique :

Vulnérabilité, exposition à l'outrage, à la blessure – passivité plus passive que toute patience, passivité de l'accusatif, traumatisme de l'accusation subie jusqu'à la persécution par un otage, mise en cause, dans l'otage, de l'identité se substituant aux autres : Soi – défection ou défaite de l'identité du Moi. Voilà, poussée à bout, la sensibilité. Ainsi sensibilité comme la subjectivité du sujet. Substitution à l'autre – l'un à la place de l'autre – expiation.

La responsabilité pour Autrui – dans son antériorité par rapport à ma liberté – dans son antériorité par rapport au présent et à la représentation – est une passivité plus passive que toute passivité – exposition à l'autre sans assumption de cette exposition même, exposition sans retenue, exposition de l'exposition, expression, Dire.¹⁶⁰

Comme l'a rappelé Cyril Conolly, Beckford fait partie de ce petit groupe d'écrivains dont l'œuvre est comme une fenêtre ouverte, non pas qu'elle soit « moderne » – chaque création est, par essence, moderne – mais parce que l'auteur cherche à travers l'écriture à passer « en communication avec ce qui n'est pas encore né¹⁶¹ » comme si l'idéal ouvert par quelques bribes éparses et rares était trop beau, trop confidentiel, trop poétique pour qu'on ne le croit pas éphémère. C'est d'ailleurs ce qui caractérise bon nombre des œuvres étudiées jusqu'ici et qui pourrait susciter, à l'avenir, des travaux intéressants dans la recherche littéraire aussi bien contemporaine qu'aux siècles passés (et en particulier pour une approche sans frilosité ou mépris des phénomènes de culture de masse, qui ne me semblent pas moins représentés dans la littérature que dans la

¹⁵⁹ Ezra Pound, « Affirmations: As for Imagism » in *The New Age* (28 janv.1915) 350.

¹⁶⁰ LÉVINAS 31.

¹⁶¹ Cité in « Préface » *L'Esplendente et autres contes inédits op. cit.* 13.

culture visuelle) : je veux parler de ce qui fait d'un livre un objet **culte** car il me semble en effet que c'est bien cette communication inconcevable avec le « pas encore né », le « pas encore là » qui en est la caractéristique majeure. Précisons tout de suite que les pensées du compte à rebours et de l'apocalypse n'ont rien à voir avec cela, ils en seraient même le contrepoint le plus éclatant et le moins sensible qui soit (Travaux VII, XIV et XVIII). Ou, comme le dit Hakim Bey à sa manière :

One of the signs of that End Time so many seem to anticipate would consist of a fascination with all the most negative & hateful detritus of that Time, a fascination felt by the very class of thinkers who consider themselves most perspicacious about the so-called apocalypse they warn us to beware. I'm speaking of people I know very well – those of the “spiritual right” (such as Guenonnians with their obsession for signs of decadence) – & those of the post-philosophical left, the detached essayists of death, connoisseurs of the arts of mutilation. <...> Now the End of the World is an abstraction because it has never happened. It has no existence in the real world. It will cease to be an abstraction only when it happens – if it happens. <...> I have come to despise the “End of the World” as an ideological icon held over my head by religion, state, & cultural milieu alike, as a reason for *doing nothing*.¹⁶²

La paresse, ou plutôt l'acédie dont parle Burroughs dans un texte que j'ai analysé (Travaux VII), n'est en effet rien d'autre que la faiblesse humaine telle qu'elle se lit dans les structures molles dalinesques de cette *soft machine* qu'est l'individu (y compris sa conscience d'existant). On pourra en rapprocher les premières lignes d'un récit de voyages de William Beckford démarrant par « Shall I tell you my dreams ?¹⁶³ ». Et si l'acédie est le moteur de tous les autres vices présentés ici, c'est qu'à l'origine du mal, le désir se limite à l'auto référence et à la reproduction de lui-même : il révèle en somme une sorte d'onanisme mélancolique de l'activité humaine et d'obscurantisme au plan de la perception. D'ailleurs, l'artiste contemporain Jack Pierson, auquel la galerie Cheim and Read de New York vient de consacrer une exposition intitulée « Melancholia Passing into Madness », est-il récemment décrit par son galeriste dans son carton

¹⁶² H. Bey, « Against the Reproduction of Death » in *The Temporary Autonomous Zone* (New York : Autonomedia, 1991) 75-76.

¹⁶³ Je parle bien entendu du livre ayant pour heureux titre *Dreams, Waking Thoughts and Incidents* 1783.

d'invitation de la manière suivante : « His artistic wanderlust is fuelled by the poignancy of emotional experience (found in loss, love, lust) and by the sensations that permeate our individual response to memory and nostalgia, idealization and obsession, absence and grief.¹⁶⁴ ». Au dix-neuvième siècle, Stevenson pouvait encore défendre avec éloquence les vertus de l'oisiveté dans son *Apology for Idlers* (« Idleness so called, which does not consist in doing nothing, but in doing a great deal not recognised in the dogmatic formularies of the ruling class, has as good a right to state its position as industry itself. »), mais à l'heure de tous les simulacres et de la réalité virtuelle, c'est plutôt l'éloge de l'indifférencié (dont la devise pourrait être : *anything goes*) qui prend le dessus. C'est ce sur quoi je voudrais insister, cet état d'esprit *pop* ou *high camp* n'est pas pour autant plus pauvre en sensibilité vraie.

L'un des exemples les plus passionnants dans la littérature britannique de ce type de geste littéraire (que d'aucuns décriront comme relevant de la posture) est le cas de Brian Howard dont on ne peut lire aucun « livre » et qui pourtant « se lit » malgré tout. Dans la plaquette d'invitation rédigée pour son vingt-quatrième anniversaire, en 1929, « The Great Urban Dionysia », Brian Howard nous livre un véritable manifeste qui prend comme état d'esprit originel, celui de la négation, et comme idéal, le sentiment d'échec. Ce document n'est pas sans rappeler ce sur quoi j'ai tant insisté concernant Thomas Love Peacock (AC) par rapport à la condition mortelle de tout individu : le *cui bono* de l'existence et la joyeuse, sensible et vivifiante désespérance (*hopelessness*) de toute volonté :

I adore the sort of people who enjoy life just as much, if not more, after they have realized that they have not got immortal souls, who are proud and not distressed to feel that they are of the earth earthy, who do not regard their body as mortal coils, and who are not anticipating, after death, any rubbishy reunion, apotheosis, fulfilment, of ANY THING.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Anonyme, carton d'invitation pour l'exposition du 30 mars au 06 mai 2006, Cheim and Read Gal, New York.

¹⁶⁵ Le document se partage en deux listes "J'adore" et "J'accuse", il est reproduit dans Brian Howard, *Portrait of a Failure* éd. Marie-Jacqueline Lancaster (Londres : Macmillan, 1968) 332-333. B. Howard, au milieu du document, cite un passage de Jean Cocteau, tiré de la préface du livre de Jean Desbordes, *J'adore*, « Jeunes gens de partout, du vieux monde, je monte à un balcon en l'air qui domine les murs qu'on cherche à mettre entre nous,

Cet état apathique peut être considéré soit comme neo-païen et dionysiaque (les jeunes gens des années vingt auxquels « appartenait » Brian Howard ont été décrits comme des *Neo-Pagans*) soit comme dangereusement béat. Mais la béatitude ne rejoint-elle pas le désintéressement, compris comme perte de toute sensibilité intéressée aux choses, aux êtres, au monde ? Quand la sensibilité côtoie la complaisance, qui est selon Lévinas son « égoïté même, sa substantialité, <elle peut se faire> dénucléation du bonheur imparfait qui est le battement de la sensibilité : non-coïncidence du Moi avec lui-même, inquiétude, insomnie, au-delà des retrouvailles du présent. ¹⁶⁶ » Comment la sensibilité pourrait-elle, en effet, conduire, même épurée, même purgée, même exsangue, même déformée, à ce qui la repousse ou la nie ? C'est à cette question que vont tenter de répondre les deux derniers chapitres de manière plus illustrative et, à plus long terme et c'est ce questionnement qui représente le chantier principal que je désire explorer dans mes futurs travaux d'encadrement de recherche.

les mensonges et ma légende ; je vous parle : ce livre enseigne l'anarchie nouvelle qui consiste à aimer Dieu sans limites, à perdre votre prudence et dire tout ce qui vous passe par le cœur. »

¹⁶⁶ LÉVINAS 105.

L'au-delà de l'altérité : Pas, Ne pas, Non pas.

- Chapitre 3 -

Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand¹⁶⁷.

Traitant de sensibilité, la méthode de travail que j'utilise ne peut faire l'économie de la gradation, du désordre, du spasme, de la nuance, voire du paradoxe et elle se fait très suspicieuse quand elle rencontre des pensées binaires qui cherchent, consciemment ou non, à absorber la sensibilité, comprise avant tout – ainsi que nous l'avons vu dans les deux premiers chapitres – comme choc irraisonné. Elles risqueraient, par le mouvement de balancier mental qui fait passer si aisément d'un concept à son contraire, d'en neutraliser la force, celle qui déstabilise tout en assurant un mouvement vital et cyclique dans le monde des sensations. Dans les mots de Merleau-Ponty :

Ce qu'est la présence perceptive du monde : non pas, ce qui serait impossible, affirmation et négation de la même chose sous le même rapport, jugement positif et négatif, ou, comme nous disions tout à l'heure, croyance et incrédulité ; elle est, en deçà de l'affirmation et de la négation, en deçà du jugement, – opinions critiques, opérations ultérieures, – notre expérience, plus vieille que toute opinion, d'habiter le monde par notre corps, la vérité par tout nous-même, sans qu'il y ait à choisir, ni même à distinguer entre l'assurance de voir et celle de voir le

¹⁶⁷ YEATS 294 (9-10).

vrai, parce qu'ils sont par principe une même chose, – foi donc, et non pas savoir, puisque le monde n'est pas ici séparé de notre prise sur lui, qu'il est, plutôt qu'affirmé, pris comme allant de soi, plutôt que dévoilé, non dissimulé, non réfuté.¹⁶⁸

Sur cela, tout le monde semble positivement d'accord dans l'absolu, bien que le passage alternatif entre ces modes binaires dans le monde intellectuel et culturel soit encore et toujours bien vivace, désireux qu'est l'être humain de retrouver dans la pensée ce qui se vérifie si souvent en biologie : la symétrie. Beckford – et en cela, il rejoint de nombreux artistes et penseurs du dix-huitième siècle – opte toujours pour le « ou » plus qu'inclusif (« both/and ») au détriment du « ou » exclusif (« either/or »). Peacock, comme nous l'avons vu, est décrit par Clive Bell (AC 16) comme « the other side to every question » (et c'est bien le déterminant « every » qui nous intéresse plus ici que le sémantisme de l'adjectif « other »). Même si de nombreux artistes ou intellectuels contemporains applaudiraient spontanément et sans réserve à la déclaration d'Hakim Bey selon lequel « Two-sided issues are all without exception *delusions*, spectacular lies.¹⁶⁹ », il semble pourtant être irrésistible de céder à nouveau, en ce début du vingt-et-unième siècle, aux antagonismes superficiels. Preuve en est la mode (c'est une définition actuelle possible de la sensibilité lorsqu'on la met un peu trop facilement au pluriel) dans le domaine des expositions d'art moderne ou contemporain qui opposent deux peintres : Picasso / Matisse¹⁷⁰, Matisse / Vlaminck¹⁷¹ ou plus récemment, cet été même, à la Gagosian Gallery de Londres, où l'on pouvait voir des juxtapositions binaires entre les oeuvres de Francis Bacon et celles de Damien Hirst. Le seul intitulé de ces expositions, je dirais même l'ordre des patronymes dans ces intitulés, suffit à enlever au spectateur la capacité de se rendre sensible à ce qu'il voit, préparé et conditionné qu'il est par cette sommation à rendre un « jugement ». Cela n'épargne même pas, surtout pas, les critiques professionnels que l'on pourrait s'attendre à voir se regimber contre cette manière qu'ont désormais les commissaires d'exposition de ne plus se contenter de

¹⁶⁸ MERLEAU-PONTY 47-48.

¹⁶⁹ BEY 77.

¹⁷⁰ « Picasso / Matisse », Galeries nationales du Grand-Palais, Paris, 22.09.2002 au 6.01.2003.

¹⁷¹ « Matisse – Vlaminck, Collioure 1905 », Musée départemental d'art moderne, Céret, 18.06.2005 au 2.10.2005.

montrer des œuvres dans les meilleures conditions possibles, mais de proposer déjà un « discours sur la représentation », avant même que les spectateurs ne soient entrés au musée ou dans la galerie. Bien au contraire, la tâche des professionnels de la critique d'art semble en être simplifiée. Ainsi Jacky Wullschlager, dans un article récent, fait-elle mine de passer par divers parallèles et correspondances entre les deux artistes pour aboutir à cette lamentation dépitée : « Britart's conceptual carcasses <Hirst's> are trinkets by comparison with the hysterical reality and primal terror of this <Bacon's> canvas.¹⁷² » Lorsque l'expérience artistique n'a plus loisir d'être privée, intime, circonstancielle, individuelle, libre, lorsqu'elle n'est plus affaire de « conviction singulière »¹⁷³ ni du côté de l'artiste ni de celle de l'amateur, elle ne peut plus être sensible, elle devient tout juste « intéressante ».

Cela étant dit, le refus ou, tout du moins, la méfiance envers la pensée binaire se prolonge en une égale méfiance pour les études en imagologie ou autres pensées de l'altérité qui tentent de réduire le rôle (ou même l'existence) des polarités à néant, en décernant une même valeur au tout composite. La problématique, que nous avons essayé de concentrer dans le titre de ce chapitre, peut-être excessivement hermétique à la première lecture, ne tient pas au dogme ou à une *doxa*, c'est avant tout un problème de logique : la proposition « je ne mange pas de ce pain-là » (PAS) s'oppose à la double négation qui devient « je mange de ce pain-là » (NE PAS) mais elle s'oppose tout autant à une autre proposition sans rapport aucun (de bi-polarité) avec la première : « nous partirons à cinq heures », par exemple (NON PAS). En langage numérique, le monde se transcrit en codes 0 ou 1, mais avec cette même logique sensible (l'autre de l'altérité), j'y ajouterais ce qui n'est ni l'un ni l'autre, qu'il s'agisse d'un hybride plus ou moins proliférant des deux ou de la part du monde qui ne peut être codée, comme – disons – la foi ou, pour quelques années encore, les parfums. Ainsi, en termes strictement littéraires, et dans le cadre de cette étude, si l'on reprend ma préface sur Thomas Love Peacock (mais l'on pourrait bien sûr évoquer l'œuvre radicale de W.S.

¹⁷² Jacky Wullschlager, « Humanity in all its Agony and Emptiness. » *The Financial Times* (30.06.2006).

¹⁷³ Je fais bien sûr référence ici au volume *Écrits sur les écrivains. Convictions Singulières* d'Anthony Powell que j'ai traduit et qui est le troisième des ouvrages de recherche originaux (CS) que je sou mets en annexe à ce dossier de synthèse, et sur lequel je reviendrai longuement dans le développement de ce chapitre, en particulier dans le domaine de la traduction.

Burroughs, tout entière vouée à contrecarrer le pouvoir coercitif des mots et des syntagmes linéaires¹⁷⁴) dont nous avons beaucoup parlé dans le précédent chapitre, mon propos n'y est pas de sacraliser ou d'anoblir un « autre » (qui s'opposerait au canon, NE PAS) type d'écrivains mais de montrer en quoi la pratique de Peacock écrivain est affectée par une prédisposition, une sensibilité, une vulnérabilité à être tout autre chose (NON PAS) et à sortir du choix entre « écrire pour » ou « écrire contre » :

Aussitôt, il faut se méfier du faux miroir que représente le portrait de l'écrivain par la critique, fut-elle élogieuse, de l'écrivain ; on risquerait de ne voir en Peacock que l'écrivain, il n'était pas que cela, il n'était surtout pas que cela : Après avoir écrit la plupart des livres que nous connaissons de lui aujourd'hui, Peacock devint en 1836 un haut fonctionnaire compétent à l'Indian Company, en tant qu'Inspecteur des transports. Sous d'autres latitudes, sous d'autres horizons, il ne ressentit plus le besoin d'écrire. Il ne s'y força pas, il ne défendit pas frileusement sa tour d'ivoire, il n'en avait d'ailleurs pas. Il devait bien être le seul être de son époque à ne pas souffrir de la solitude, il ne savait que trop qu'il fallait voir en elle un état naturel, nécessaire même, de l'Homme. De cette tranche de vie, aussi épaisse que la précédente, notre "épicurien" ne tirera rien de quoi alimenter ses écrits postérieurs ; la vie est toujours ailleurs.¹⁷⁵

A. Éloge de l'intolérance – L'amour de l'étranger – Renvois et anthropologie – Rapports distanciés à soi.

Dans sa *Vie De Rossini*, Stendhal faisait ce constat un tantinet cabot : « Pourquoi parler ? Pourquoi se mettre en communication avec cet éteignoir de tout enthousiasme et de toute sensibilité : les autres ?¹⁷⁶ » mais il ne faut jamais sous-estimer la part d'humour (noir, ou plutôt gris anthracite) qui s'attache toujours, selon

¹⁷⁴ Même en privé, William Burroughs avait fait sienne la gymnastique disciplinée qui consiste à refuser de poser ou de répondre à toute question à laquelle on peut répondre par oui ou par non. J'en ai personnellement fait l'expérience dans mes rencontres avec l'écrivain (novembre 1995, à Lawrence, Kansas) : « Never ask either/or questions ! ». En termes de linguistique pragmatique, la pensée binaire est en effet beaucoup plus mortifère et coercitive que la négation impérative !

¹⁷⁵ AC 14. Il ne s'agit pas non plus, que ce soit dans le cas de Peacock, Beckford, Edward James, Dalí etc, d'écrivains frustrés ou résignés qui cessent d'écrire par dépit ou insuccès ; tous ces individus ont écrit à nouveau après de nombreuses années de silence.

¹⁷⁶ Stendhal, *Vie De Rossini* (Paris : Gallimard –Poche classiques, 1992).

Wordsworth dans son essai *Wit and Humour*, à la sensibilité et donc également à une certaine misanthropie. La plupart des auteurs dont j'étudie les œuvres sont en effet souvent associés à une vision très noire de l'Humanité et, d'une certaine façon, provoquent des réactions critiques passionnelles car ils font l'éloge, d'une manière ou d'une autre, de l'intolérance. Non pas qu'ils proposent un programme idéologique ou politique fasciste mais ils partent d'une appréhension sensible d'un monde qui ressemble à un casino où tout est possible, puisque rien ne va plus ! C'est en fait, plus sérieusement, une sorte d'attitude profondément anti-chrétienne. Ce qu'ils rejettent comme le leurre le plus intolérable, c'est l'amour inconditionnel du prochain, ce qui n'en fait pas pour autant des assassins dénués d'humour. La lecture de ce type d'œuvres est parfois déplaisante car la tolérance y est présentée comme une condition non suffisante de l'acceptation de l'autre, par la pointe de mépris qui y est presque toujours décelable. La tolérance prive en effet de sensibilité car il s'agit déjà d'une sensibilité raisonnée et contrôlée qui a conscience des enjeux raisonnables que cette prise de recul contient. Même d'un point de vue éthique (les cas les plus limites sont évidemment l'écriture d'Irvine Welsh, voir Travaux XIV¹⁷⁷, ou celle de J.G. Ballard, voir Travaux VI¹⁷⁸ car la situation d'énonciation y est très ambiguë¹⁷⁹), on sait bien que, contre toute attente dans le domaine, ce qui nous donne une direction morale, c'est bien l'expérience filtrée par notre sensibilité et non pas notre raison ; c'est d'ailleurs ce que développe nul autre que Maurice Barrès dans *La Grande Pitié des Églises de France*¹⁸⁰. À un niveau anthropologique, on pourrait avancer que l'Homme, à toutes époques, construit une *persona* qui n'a rien à voir avec un contrat social mais qui lui permet de

¹⁷⁷ « Les discours des différents narrateurs s'opposent aux discours utopistes collectifs et dominants et sont archi-réalistes : "The posters [la campagne "zero tolerance" contre les violences sexuelles à l'encontre des femmes à Edimbourg à la fin des années quatre-vingt] were prescriptive. They were talking about a world as it should be rather than as it is" (*MSN*, 260). Les rues de "Snuff" dans *The Acid House*, comme dans tous les autres romans, sont jonchées d'alcooliques, de canettes de bière, de préservatifs usagés et de déjections canines, l'habitat ordinaire est celui du *scheme*, décrit comme un camp de concentration pour les pauvres, et les différents styles de vie sont présentés comme un catalogue de "every low-life under the sun" (*T*, 227-39). » TRAVAUX 200.

¹⁷⁸ « So, the criterium on which sexuality is described in Ballard's novels does not depend on sexual identity but should be considered in terms of penetration: is there any, is there any possibility for human entities to visit one another? If so, what, who, which penetrates whom or what? What is the mode of this penetration? Is the penetration purely physical or is it assisted by other devices? » TRAVAUX 68-69.

¹⁷⁹ En effet, les narrateurs chez Welsh, pour ne prendre l'exemple que de cet auteur, ne sont jamais à la recherche d'une communion avec leurs lecteurs ou même leurs destinataires diégétiques. Les discours de ses narrateurs sont avant tout des soliloques violents, totalitaires, misogynes, homophobes, xénophobes...

¹⁸⁰ Maurice Barrès, *La Grande Pitié des églises de France* (Paris : Émile-Paul, 1914).

s'inscrire au monde par le truchement de mythes personnels qu'il se crée. Lorsque cet auto-façonnage est contrarié, il a recours à l'homogénéisation des éléments hétérologiques (au sens bataillien du terme¹⁸¹) qui meublent son monde pour pouvoir y être « toléré » à nouveau. En termes plus choisis et plus subtils, c'est ce que développe Roger Caillois dans son livre *Instincts et société* :

En somme, la société se comporte comme une seconde nature, aussi aveugle, inintelligente et insensible que la première. L'homme doit traiter comme telles l'une et l'autre et se défier de toutes deux. Chacune possède ses lois propres et son inertie particulière. Comme la société n'est faite que de l'homme, il a peine à croire qu'elle fait partie de la nature et qu'elle-même est nature. Il s'étonne qu'elle ne soit ni totalement transparente à sa réflexion ni totalement perméable à sa volonté. Il est surpris qu'elle possède une épaisseur, une opacité, une masse. Il attendait un milieu sans qualités ni pouvoirs, une manière d'espace absolu et géométrique, qui n'influerait pas sur ses mouvements et ne les contraindrait en rien, et il trouve une étendue inégale, magnétique, orientée, où tout est situé et où la situation entraîne de graves conséquences, où l'on ne se meut pas sans fatigue et où rien enfin n'est équivalent ou interchangeable. Il ne conçoit pas sans déplaisir qu'il ne puisse, là aussi, commander en obéissant. Il éprouve les limites de sa puissance plus étroites qu'il n'imaginait et, partout où elle ne l'atteint pas, voit commencer aussitôt le domaine de la simple mécanique, qui ne se soucie ni des douleurs de l'homme ni de sa joie, et moins encore de ses vertus.¹⁸²

À la fin du dix-huitième siècle, William Beckford n'est pas complice de l'aspiration de son temps à la modernité bien qu'il soit, à de nombreux autres titres (littéraire, artistique, esthétique), une sorte de précurseur ou de visionnaire. Bien au contraire, il en prend le contre-pied et s'oppose souvent à l'idée dérisoire de progrès et de libéralisme, même s'il est toujours là où les mondes s'écroulent, à observer tout cela d'un œil, non pas tragique, mais toujours curieux, amusé, passionné, vicieux parfois. Cinq ans avant la Révolution Française, il écrit :

¹⁸¹ Voir Georges Bataille, « Dossiers Hétérologie » in *Œuvres complètes* (Paris : Gallimard-Pléiade, 1970) II.

¹⁸² Roger Caillois, *Instincts et société* (Paris : Gonthier, 1964) 58.

Tout ce qui se voit, s'entend, se sent à Paris, des visages peints jusqu'à la protubérance des semelles des chaussures n'est que le produit de l'art le plus artificiel. Les poèmes en prose de Rousseau dédiés à la Nature ont été chantés en vain. Le naturel est oublié ou inconnu. J'abhorre ce verbiage précieux qui connaît une telle vogue ici en ce moment dans les cercles les plus choisis, à propos des revendications et des misères politiques, de l'admiration pour la rebelle Amérique et le mépris dans lequel on tient les Cathédrales et les Palais, y compris Versailles et Reims. Cette façon ampoulée de faire étalage des sentiments qu'aucun de ses débiteurs ou débitrices de niaiseries ne sont de toutes façons capables de ressentir, m'est parfaitement odieux. La sincérité de leurs vues libérales et leurs bons sentiments pour le peuple en général est si problématique que je suis plus que persuadé que ce prétendu petit lait de philanthropie tournera bien vite en poison fatal à la première manifestation populaire d'orage patriotique.¹⁸³

Aux détours de la sensibilité, se rencontrent un certain éloge de l'intolérance et un amour littéral pour l'étranger, non pas l'Étranger mais ce qui est étranger et étrange à soi. Tout vivant est simultanément rapport à soi comme totalité réalisant à chaque instant son propre équilibre et rapport à un autre que soi comme individu confronté à un milieu, à d'autres individus. C'est principalement ce que j'essaie d'aborder dans mes recherches concernant le roman contemporain, qu'il soit britannique ou américain, et en marge de ce que l'on appelle la veine post-humaniste¹⁸⁴. Ce que je nomme ici « sensibilité » est ce qui rend possible cette relation à soi et cette confrontation même. Je voudrais approfondir l'étude de ce que Roger Bruyeron décrit comme « cette exposition aux choses et au monde qui fait que la sensibilité ne nous rapporte à nous-même (immanence) que parce qu'elle nous expose à l'autre que nous-même (transcendance). Etre sensible, pour l'être vivant, c'est reconnaître et produire en même temps son monde comme familier et comme étrange.¹⁸⁵ ». C'est précisément ce que réalise l'auteur populaire Irvine Welsh, avec tous les risques qu'un tel geste

¹⁸³ Lettre de William Beckford, traduite et citée dans M. Gallet, Ledoux (Paris : Picard, 1980) et citée dans TPR 126-27.

¹⁸⁴ Voir par exemple le projet « Alien Chic : Posthumansim and the Other Within » mené à l'Université de Cardiff par Neil Badmington, auteur de *Posthumanism. Readers in Critical Theory* (Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000).

¹⁸⁵ BRUYERON 12.

médiatisé et/ou récupéré peut comporter. En fait la scène publique, dans ses romans, n'est pas une entité délimitée et globalisante avec des marges ici et là, mais une sorte de collage de mondes non « interpénétrants ». La réalité obscène aliène et c'est du cœur de cette aliénation que naît une nouvelle expression hétérologique obscène, ce que j'ai nommée le « trash obscène »¹⁸⁶, sorte de refus de l'homologie et de sa version sociale, l'intégration, dont on trouve beaucoup d'illustrations dans n'importe lequel de ses romans.

À l'époque surréaliste, de nombreux écrivains britanniques, aujourd'hui mis de côté dans l'histoire littéraire, s'abandonnaient à l'hétérogénéité du monde qu'ils traversaient souvent de manière hallucinée et « oublieuse » de leur passé euro centriste. Ils ne partageaient pas non plus tous les vues universalistes et « tolérantes » de certains écrivains plus conservateurs, je pense en particulier aux écrivains voyageurs auxquels Paul Fussell fait référence dans son ouvrage *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*¹⁸⁷. En effet, qu'il s'agisse d'esthètes comme Robert Byron, Christopher Sykes, Peter Fleming, Norman Douglas, Alan Pryce-Jones, Peter Quenell, Evelyn Waugh ou de ceux que l'on regroupe généralement sous la bannière « Pink Brigade » (W. H. Auden, Louis Mac Neice, Christopher Isherwood, ou Stephen Spender), l'accent est généralement mis sur la spécificité toute britannique du regard que porte l'auteur, à travers une approche biographique, politique, ethnographique, ou encore esthétique, des pays visités. On ne retrouve jamais chez Edward James ou chez aucun des collaborateurs de la revue *Minotaure* (je pense à Gerald Berners ou à E.L.T. Mesens par exemple) les traces de cette tradition vaguement impérialiste et, dans certains cas plus ou moins néo-colonialiste, du récit de voyage anglais. Il suffira de comparer les poèmes mexicains d'Edward James avec le livre de commande de 1939 d'Evelyn Waugh, consacré également au Mexique, *Robbery Under Law*¹⁸⁸ pour en prendre la mesure. Dans ce dernier ouvrage, Waugh parle de ce pays révolutionnaire en crise comme un lieu envahi par les idéologues et les charlatans, en particulier les Américains en quête de refuge spirituel. Dans sa croisade catholique,

¹⁸⁶ TRAVAUX 201-208.

¹⁸⁷ Paul Fussell, *Abroad: Or, British Literary Traveling Between the Wars* (New York : O.U.P., 1982).

¹⁸⁸ Evelyn Waugh, *Robbery under Law: The Mexican Object-Lesson*. (Londres : Chapman and Hall, 1939).

l'auteur va même jusqu'à dessiner un lien douteux entre le système politique en place et le fascisme, se fondant en particulier sur le pouvoir symbolique de l'image du serpent à plumes, analogue, toujours selon l'auteur, à une image iconoclaste (« post-chrétienne ») telle qu'a pu en exploiter le régime nazi : « The Nazis have been able to stimulate a cult of pre-Christian deities.¹⁸⁹ ». Waugh utilise en fait le Mexique comme un théâtre exotique qui lui permet de mettre au goût du jour des idées conservatrices sur la politique et la religion et qui dépassent rarement, pour tout dire, le cadre d'un débat européen. Dans son récit de voyages, Waugh s'attache surtout à combattre ce qui, selon lui, représente l'un des maux les plus marquants de son époque, l'anarchie :

Civilization has no force of its own beyond what is given from within < . . . > There are criminal ideas and a criminal class in every nation < . . . > The danger does not come merely from habitual hooligans; we are all potential recruits for anarchy. Unremitting effort is needed to keep men living together at peace; there is only a margin of energy left over for experiment however beneficent. Once the prisons of the mind have been opened, the orgy is on. There is no more agreeable position than that of dissident from a stable society.¹⁹⁰

Selon les termes d'Aristote¹⁹¹, la sensibilité est l'activité d'une âme étroitement liée au corps dont elle est la forme, mais il est bien difficile de ne pas voir dans le toucher l'une des premières formes d'exploration de sa propre sensibilité car alors, ce qu'Aristote appelle l'âme peut porter hors de soi, au-delà de l'altérité, hors de la relation entre soi et non soi, les conditions de son exigence. Il s'agit en fait d'un double mouvement auquel s'ajoute toute une combinatoire qui vient troubler le jeu et la perception, et par là même, nourrir la sensibilité qui se diversifie et se métamorphose parfois : il y a la prise de conscience de l'hétérogène à partir d'une extension homogène de son corps à autre chose mais aussi exposition de son corps, désormais tangible, parmi d'autre corps, c'est en fait la leçon à tirer de la *Petite anatomie de l'inconscient physique ou*

¹⁸⁹ WAUGH 271.

¹⁹⁰ WAUGH 278-79.

¹⁹¹ Voir Aristote, *De l'Âme* trad. Tricot (Paris : Vrin, 1959) en particulier Livre III, chapitre 2.

*l'anatomie de l'image*¹⁹² d'Hans Bellmer. La sensibilité particulière qu'est l'érotisme est au cœur des œuvres que j'étudie, bien entendu, puisque tout n'y est que recherche sensualiste, et, en ce qui concerne mes analyses, exploration des paramètres pornographiques qui peuvent venir aiguïser, troubler, annihiler, démultiplier, fragmenter, diffuser la relation désirante bi-latérale entre un sujet (désirant) et un objet (du désir). Tout ce qui déborde hors de cette vision simplificatrice du désir entre dans le champ de la sensibilité et de ses environs. Car bon nombre des auteurs considérés ici ne décrivent pas le désir, ils ne le disent pas, ils tentent de le pénétrer, de le nourrir, de se faire absorber par lui, comme l'a fait par exemple Salvador Dalí quand, aidé par Edward James, il se consacra à une sculpture (à la fois théâtre et installation) pour la Foire Mondiale de New York en 1939. Aux yeux d'un témoin privilégié de son temps, Diana Cooper, voici ce à quoi ressemblait *Le Rêve de Vénus* :

The entrance is between a lady's legs, and when you get in, it's dark except for a dimly-lit tank full of organs and rubber corpses of women. Ceaselessly a beautiful living siren, apparently amphibious, drives slowly round her own bubbles, completely naked to the waist. She fondles the turtles and kisses the rubber corpses' mouths and hands. In the dark I could see Duff's face glowing like a Hallowe'en turnip. I infinitely preferred the Hall of Medicine, where you can see a foetus (genuine) brilliantly lit in spirits and glowing pink (not green) from the word "Go!" to the ninth month, in nine close-ups. You can see livers and kidneys pulsating, transparent men and women with pounding hearts, pools of v.d. bugs greatly exaggerated in size, and real babies in incubators, snug and warm and calm, unconscious of their doom and greatly to be envied.¹⁹³

Par ailleurs, un tract était distribué aux visiteurs du pavillon dalinien, les invitant à participer eux-mêmes à cette brutale irruption dans les sables mouvants que sont les lieux de naissance du désir :

¹⁹² Hans Bellmer, « Les images du moi » *Petite anatomie de l'inconscient physique ou l'anatomie de l'image* réédité in *La Petite anatomie de l'image* (Paris : Eric Losfeld, 1977).

¹⁹³ Diana Cooper, *Autobiography* (Wilton : Michael Russell, 1979) 502.

Vénus : Rentres dans la coquille de ma maison et vous verres mes rêves. < . . . >

Des pianos mous vivans et enchenes se convulsent aux pies de mon lit et des troupeaux de girafes en feu exploisent, come l'ejaculation étoile des feux d'artifice, dans le ciel tres pale de l'enfance.

Queur domes supliants et impératif : Venus, Venus! nous voAyons tout cela, nous voyons ton reve et Nous le croAyons pas!

Venus : Rentres, Rentres, homes de toutes les especes, victimes de la realite! vous avez le droit que le reve merveilleux oubre ces ailes obscures un instan sur le chemin apre et imonde du soleil de votre vie.¹⁹⁴

Severo Sarduy a développé une réflexion sur la nature du monstre, en particulier dans le théâtre de Calderón¹⁹⁵, mais son analyse est applicable au pouvoir érotique de toute chose étrangère – de tout corps étranger en fait – capable d'éveiller le désir. Il indique que le monstrueux n'est pas l'effet de traits animaloïdes ou grotesques, mais le produit de la rencontre illogique d'une espèce et d'une autre, autrement dit de deux figures possibles mais contradictoires. En d'autres termes, le saut d'une expérience à l'autre (la sensation bergsonienne et cézanienne), d'une espèce à l'autre, d'un monde à un autre, d'une partie du corps à d'autres, est l'espace imaginaire privilégié de la sensibilité érotique et cet espace est secoué par le plaisir entendu comme une souffrance déplacée :

La modification réflexive du corps serait une tendance à désorienter, à dédoubler une douleur, à créer un centre « virtuel » d'excitation. < . . . > Cela est certain et engage à concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image. L'expression avec ce qu'elle comporte de plaisir, est une douleur déplacée, elle est une délivrance.¹⁹⁶

Edmund White a montré la valeur et l'originalité littéraire des scènes sexuelles dans les textes de Burroughs : « All these exotic homosexual (and heterosexual) couplings are quick, explosive, sometimes lethal but never romantic. As Burroughs once remarked, "I think that what we call love is a fraud perpetrated by the female sex, and

¹⁹⁴ Salvador Dalí, manuscrit pour *Le Rêve de Vénus*, <1939>, archives Edward James.

¹⁹⁵ Severo Sarduy, « Un art monstre » in *Baroques* catalogue (Paris : Musée d'Art Moderne de Paris, 1981). 37.

¹⁹⁶ BELLMER 12.

that the point of sexual relations between men is nothing that we could call love, but rather what we might call recognition".¹⁹⁷ ». Ce qui n'est pas si éloigné de la remarque facétieuse de Dalí selon qui l'amour (du moins masculin, comment pourrait-il parler de l'amour féminin n'étant pas, à son plus grand désespoir, femme ?¹⁹⁸) était une chose inabordable (le poème *L'amour et la mémoire*¹⁹⁹ fut intitulé ainsi pour montrer à quel point ces deux fonctions chez l'Homme sont inconciliables) – chose inabordable mais dont la trajectoire est pourtant facile à tracer : elle entrerait par l'oeil et sortirait par l'extrémité du pénis en une petite giclée plus ou moins abondante, selon les mots mêmes du Grand Masturbateur. A partir de là, la coprophagie, l'onanisme spéculaire, le narcissisme voyeur, le cannibalisme deviendront autant de rapports distanciés à soi et de déportements du désir vitaliste (et donc tout aussi sensibles, tout aussi troublants, que la pure langueur virginale de certains poètes du dix-huitième siècle) et la scène artistique et littéraire du vingtième siècle deviendra, comme le dit Catherine Bernard, une série d'attentats à la pudeur²⁰⁰.

Entre-deux. Déportements.

Dans cette même introduction, l'organisatrice du colloque « L'impudeur »²⁰¹, fait deux autres remarques à ce point sensibles que nous n'avons pas hésité à en reproduire le texte avant notre propre article consacré à des aspects particulièrement intolérables dans le domaine de la littérature d'aujourd'hui (Travaux XIV), en raison des perspectives esthétiques et éthiques qu'il jette sur ce qui suit. Tout d'abord, « l'impudeur porte la perturbation au cœur du commerce social et brouille les frontières du convenu et des convenances » car elle ne transgresse pas vraiment les limites ou les seuils de tolérance, elle les déporte, vers un ailleurs très mal circonscrit.

¹⁹⁷ Edmund White, « This is not a Mammal : A Visit with William Burroughs » *SoHo News* (18.2.1981).

¹⁹⁸ Deux études récentes viennent confirmer cette hypothèse que j'ai toujours eue depuis que je travaille sur les textes de Dalí : MILLET *op.cit.* et Jean-Louis Gaillemain, *Dalí, Désirs inassouvis, du purisme au surréalisme 1925-1935* (Montréal : Le Passage, 2002).

¹⁹⁹ Salvador Dalí, *L'Amour et la mémoire* (Paris : Éditions surréalistes, 1931).

²⁰⁰ Catherine Bernard, « Introduction » Actes du colloque L'impudeur, novembre 2000 in *EBC* n°21 (déc. 2001) et reproduit dans Travaux 188-191.

²⁰¹ Novembre 2000, Paris-VII, Institut Charles V.

Catherine Bernard ajoute enfin que « se soumettre au test de l'impudeur impose que l'on dépasse le régime binaire et que l'on se tienne sur cette frontière où les contraires s'abolissent » et de continuer en évoquant « ces moments de vacillement toujours incompris, ce secret où se cache la douleur du vivre »²⁰².

L'indicible et l'ineffable tiennent généralement à une expérience vécue sensiblement (à moins qu'il ne s'agisse d'un processus vital inacceptable pour le sujet, car au-delà de son plaisir ou de sa douleur mêmes) qui devient, dans les deux cas, incommunicable. Le but de la littérature n'est pas forcément de communiquer cet indicible par le truchement de la découverte ou du dévoilement de la nature du mystère qui, d'enfoui (au dedans), se retrouverait en pleine lumière (au dehors). C'est précisément pourquoi le déportement auquel il est fait référence ci-dessus est essentiel car il s'agit, aux détours de la sensibilité, de rester dans le secret, de dépasser le mythe du dehors et du dedans (à la suite d'Épicure, de Lucrèce, de Condillac et même de Kant, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents) en ne le rompant pas. Nous plongeons alors dans un autre espace où nous retrouvons *notre* monde, mais légèrement de côté, en porte-à-faux ou de travers, avec des conséquences souvent démesurées, prenant parfois l'intensité de révolutions ou de cataclysmes qui, indifféremment, détruisent ou remettent les choses en place. C'est, pour simplifier à outrance, le phénomène bien connu de l'amour ou encore celui d'une souffrance nouvelle sur une partie du corps qui nous fait oublier la précédente et qui pourtant occupait tout notre esprit (et même nos sensations) il y a quelques minutes encore. Si la nouveauté de cette intensité surprenante nous engage tout entier, il ne faudrait pas *a contrario* se bercer de l'illusion qu'il n'y a pas réminiscence (telle que définie au chapitre deux) à l'œuvre, et en parallèle, du premier mal. Les sauts, les spasmes, et les turbulences que créent ces mises en réseau sont ce dont la sensibilité se nourrit et ce qui la fait prospérer et parfois proliférer. Invité à préfacier le livre de J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, W. S. Burroughs a écrit : « The line between inner and outer landscapes is breaking down.²⁰³ ».

²⁰² TRAVAUX 188-190.

²⁰³ W.S. Burroughs, « Préface » in J.G. Ballard, *The Atrocity Exhibition* (San Francisco : ReSearch, 1990) 7.

Une telle proposition semble inviter l'expérimentation romanesque à se faire éloger de la porosité, proposée comme invitation à se confondre avec quelque chose d'autre, qu'il soit le produit de fantasmes ou du domaine de la réalité physique et organique. D'un point de vue strictement littéraire, qu'il s'agisse d'auteurs du dix-huitième ou du vingtième siècles, il semblerait que le chemin le plus court pour abolir ces bornes conventionnelles soit de fuir le réalisme psychologique. Dans les années 1780, W. Beckford écrivait d'étranges contes et faisait d'étranges traductions de contes arabes que détracteurs ou admirateurs, pétris de ce réalisme psychologique qui colle toujours et encore au canon littéraire depuis l'avènement romantique, ont toujours voulu lire comme autobiographiques. Toutefois, la recherche la plus innovante dans le domaine de l'analyse de ces textes²⁰⁴ nous fait actuellement entrevoir un « tout » autre à la relation dichotomique entre expression pré-romantique et écriture autistique. C'est le cas du marquis de Sade, comme celui, selon Malou Wilhelm, de « William Beckford, ou le divin emportement »²⁰⁵.

En ne respectant pas les conventions (et en ne cherchant pas non plus à les contrecarrer ou à les annuler), ces auteurs enlèvent à leurs personnages comme à leurs lecteurs la possibilité de se créer une proximité et donc, de se situer. C'est, appliquée au roman, la leçon de Georges Bataille lorsqu'il déclarait : « L'homme est ce qui lui manque.²⁰⁶ ». C'est aussi ce qui motive encore certains auteurs ultra-contemporains, d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, adeptes de ce que l'on appelle le « cyberpunk » ou le « porno-trash », et dont l'écrivain britannique Will Self est, peut-être, l'hybride le plus improbable. D'une sensibilité particulièrement morbide, et non dénuée d'humour (Travaux X), Will Self reconnaît lui-même dans un entretien avec Martin Amis : « It's true, I'm not really interested in character at all. Indeed, I don't even really believe in the whole idea of psychological realism.²⁰⁷ ». Dans ses premiers textes,

²⁰⁴ Voir Dick Claésson, *The Narratives of the Biographical Legend op. cit.*

²⁰⁵ Malou Wilhelm, 4^{ème} de couverture, TPE.

²⁰⁶ Cité par Denis Hollier, *La Prise de la Concorde* (Paris : Gallimard, 1993) 125.

²⁰⁷ <http://sushi.st.usm.edu/mrw/07oct/07amis.html> (consulté avril 2006) et reproduit dans Will Self, *Junk Mail* (Harmondsworth : Penguin Books, 1996) 372-402.

l'identification du lecteur avec des personnages bourreaux ou des personnages cadavres est fort improbable étant donné le peu de réalisme psychologique cédant toujours la place à l'allégorie satirique, forme privilégiée, semble-t-il, pour traiter de la mort en littérature :

So it had been with the series of modern apocalyptic paintings he had embarked upon the following week. In Martin's canvases the body was violate, or inviolate, but always violable. In Simon's the human bodies would be scarcely viable <...> Simon conceived of a large canvas showing the interior of a Boeing 747 as its nose explodes on the Earth's crust.²⁰⁸

B. Communication, passage et trahisons – Lissages – Désir, plaisir et conviction – La séduction vulgaire – Angles vifs et angles morts.

Si le mythe de la transmission et du passage reste l'idéal qui motive et nourrit la littérature romantique et réaliste, il existe néanmoins d'autres modalités possibles, plus rares certes mais non moins remarquables. Antonin Artaud vivait le langage comme un sort qu'il jetait à la ronde, ou comme un moyen d'élimination de la pensée, ou encore comme une source qui sert à alimenter la déraison. Au siècle où, dit-on, eut lieu l'invention de la sensibilité, les auteurs du roman noir (gothique), sans flatter ni combattre les attentes de leurs lecteurs, atteignaient néanmoins un effet romanesque en jouant sur toute la gamme des sensations convoquées. Cela pouvait et peut encore aller (d'une lecture à une autre relecture, ou d'un passage à un autre) d'une sincère terreur burkienne jusqu'à un effet de dépaysement (ou de déterritorialisation) en passant par l'amusement enfantin (et faussement naïf) à se laisser conter des histoires auxquelles on ne croit pas. Le plaisir romanesque tient alors, non pas à la transmission d'une certaine vérité (par empathie, par conviction ou par accord tacite) mais au plaisir de faire résonner le vide en soi, celui qui naît de l'incapacité à se relier à quoi que ce soit dans le monde donné. Plus récemment, Burroughs utilisait l'écriture pour combattre le

²⁰⁸ Will Self, *Great Apes* (Harmondsworth : Penguin Books, 1998) 24.

langage et en particulier son pouvoir aliénant qui tient, en grande partie, à la linéarité du syntagme. Par effet de lissage, la construction symbolique et iconographique prévisible des propositions (Burroughs repérait déjà le phénomène dans l'élaboration par la civilisation Maya de ses calendriers²⁰⁹) fonctionne comme un conditionnement moral et social qui se développe de manière virale. Le travail que j'ai fait sur les œuvres de W.S. Burroughs, dans le cadre d'un séminaire du programme master du département des études anglophones à l'Université Perpignan-Via Domitia mais aussi dans un livre à paraître, *Le Temps dévoré*, m'a déporté moi-même vers de nouvelles écritures qui utilisent et exploitent la technologie de l'hyperlien pour échapper à la linéarité de gauche à droite, de phrase en phrase, d'une page à la suivante, du début à la fin. Dans le cas de l'hyperfiction, la lettre peut prendre véritablement corps, se faire image ; et le mot, à des années lumière de la distinction arbitraire entre signifiant et signifié, pourrait même devenir signe de ponctuation permettant un décrochage (par simple clic) vers d'autres agencements de mots. Il ne s'agit plus de construction ou de déconstruction, mais d'une écriture littéralement cyclique, fractale et aléatoire. De plus, elle est directement sensationnelle (la première lecture de ce type de littérature se fait par écran interposé qui se substitue à la page, et les soubresauts de lecture qu'il convoque sont **d'abord** un phénomène de stimuli visuels, et non pas d'associations ou de dissociations mentales). Pour l'instant, mes incursions dans le domaine sont balbutiantes mais il me semble que cela pourrait devenir un axe de recherche prometteur pour la critique à venir lorsqu'elle s'applique à la littérature contemporaine. Il ne faudrait pas non plus oublier, dans ce catalogue des écritures qui démentent le mythe de la transmission l'envie d'écrire pour ne pas se faire comprendre par un certain public (Travaux X ; XIV, XVII), celle qui a pour but de leurrer, de dissimuler, en un mot de mentir, et qui transforme le livre parfois en un énorme emballage (*wrapping*) autour d'un paquet vide ou trompeur :

A hexameter of Dionysius Cato reads: *Sermo hominum mores et celat et indicat idem* ("Men's practice, words may hide as well as tell"; language simultaneously hides and reveals human morals). His sceptical doctrine

²⁰⁹ Voir la section « The Mayan Caper » dans William Burroughs, *The Soft Machine* (New York : Grove Press, 1992).

attracted its followers, Voltaire writes a dialogue between a cock and a hen, and puts in the beaks of his high-flying orators this harsh judgment of the human race: “They only apply their minds to excuse their injustices; they only use words to cover up their thoughts.” If you don’t believe the cock, perhaps Talleyrand will persuade you. He is traditionally supposed to have remarked, in conversation with the Spanish ambassador Izquierdo in 1807, “Speech was given to man to hide his thoughts.”²¹⁰

En pratique, tous les déportements littéraires que nous évoquons par rapport à une pensée/écriture alternative nous amènent à une conception de l’œuvre non pas comme un centre, serait-il perdu, mais comme une nébuleuse excentrée, un trou noir, un vortex. Ce n’est pas une vision pessimiste, fataliste ou mortifère ; elle est au contraire très vivante puisqu’elle intègre la part de risque et d’inconnu (d’impensable, de non communicable, de « nagual ») qu’il y a dans la vie sensible. Burroughs écrivait dans son journal : « I am trying, like Klee, to create something that will have a life of its own, that can put me in real danger, a danger which I willingly take on myself.²¹¹ ». Dans un genre apparemment moins « dangereux », chez la plupart des auteurs que nous traitons ici, à la manière des amateurs d’allégories du Moyen-Âge tardif ou du début de la Renaissance, le récit est avant tout une succession de tableaux qui, par leur discontinuité et parfois même dans leur répétitivité, traverse l’espace imaginaire non alternatif. Ainsi, la séquence démarre-t-elle généralement avec une fuite, puis un élargissement de la vision avant qu’un arrêt baroque sur un élément d’une beauté irrégulière ne ralentisse le rythme ; la mémoire (réminiscence, rêverie) transporte alors la séquence dans un autre monde iconographique où se succèdent, de plus en plus vite, des scènes riches et complexes. Ensuite, la progression est comme décélérée avant qu’une destination topographique ne soit atteinte, le plus souvent un lieu fermé interdisant toute progression supplémentaire, laissant le lecteur dans une étrange frustration. Cette progression n’est pas si originale, c’est peut-être celle de nos fantasmes, celle de nos rêves physiologiques également, et c’est la trajectoire du dessin même du

²¹⁰ WEINRICH 10.

²¹¹ Cité par James W. Grauerholz, *Catalogue William Burroughs Painting* (Londres – Amsterdam : The October Gallery – Suzanne Biederberg Gallery, 1988, sans pagination).

maze anglais dont le centre symbolise toujours la mort, non pas conçu comme un arrêt tragique de la vie mais comme un de ses éléments constitutifs et dynamiques. Cette manière de manier le récit n'est pas, bien entendu, sans rappeler l'analyse deleuzienne de l'image et de la représentation dans ses multiples fonctionnements : figuratif, figural, figuré. En élaborant sa *Logique de la sensation* à partir de l'œuvre de Francis Bacon, Deleuze montre comment la représentation de la « figure » est une autre manière d'échapper aux valeurs illustrative et narrative (toutes deux linéaires et, d'une certaine manière, alternatives) des images. A sa manière, le philosophe, grand lecteur de William Burroughs, aborde cette zone inexplorable et particulièrement sensible, que l'on appelle le trou :

La formule courante, « passer par un trou de souris » rend banale l'abomination même ou le Destin. Scène hystérique. Toute la série des spasmes chez Bacon est de ce type, amour, vomissement, excrément, toujours le corps qui tente de s'échapper *par* un de ses organes, pour rejoindre l'aplat, la structure matérielle. <...> Et le cri, le cri de Bacon, c'est l'opération par laquelle le corps tout entier s'échappe par la bouche. Toutes les poussées du corps.²¹²

Ce qui différencie Burroughs de Deleuze toutefois, tient aux notions de plaisir et de désir. Chez Burroughs, comme chez Frank O'Hara (Travaux XIII), l'acte créatif doit permettre de dépasser un certain dialogue intérieur, autrement dit trouver le désir qui ne provient pas du manque. Chez Deleuze, dans un contexte culturel et intellectuel différent, une vingtaine d'années plus tard, le rapport désir/manque est différent : « Le désir ne comporte aucun manque ; ce n'est pas non plus une donnée naturelle, il est processus, contrairement à structure ou genèse ; il est affect, contrairement à sentiment ; il est 'haecceité' <. . >, contrairement à subjectivité ; il est événement, contrairement à chose ou personne.²¹³ ». Afin d'échapper à la séduction vulgaire du plaisir (dans le sens que donne Deleuze à ce concept), il faut lui ajouter l'intensité de la conviction, à défaut d'intention. On retrouve ici un débat qui n'a pas

²¹² DELEUZE 17

²¹³ Gilles Deleuze, « Désir et plaisir » *Deux Régimes de Fous* (Paris : Minuit, 2003) 111-112 .

fini d'agiter les artistes contemporains, et auxquels ont participé activement à leur époque des intellectuels de tous horizons comme Pasolini, Marcuse ou Foucault : la relation entre pouvoir et désir. Ainsi, le sexe est-il résistance au pouvoir ou bien le plus subtil de ses instruments ? C'est la détermination, linguistique et autre, en fait (d'où mon article « Sex(ual Identity) Is Dead », voir Travaux VI) qui prive de la possibilité d'être autre, tout autre :

Consider the is of identity. When I say to be me, to be you, to be myself, to be others -whatever I may be called upon to be or to say that I am - I am not the verbal label "myself". Telling the pilot to be the plane, then who will pilot the plane? <...>

The purpose of a virus is to SURVIVE. To survive at any expense to the host invaded. To be an animal, to be a body; To be an animal body that the virus can invade. To be animals, to be bodies. To be more animal bodies, so that the virus can move from one body to another.

The word BE in the English language contains, as a virus contains, its precoded message of damage, the categorical imperative of permanent condition.²¹⁴

La critique au-delà de l'altérité n'est pas que théorique, elle peut s'appliquer à la pratique de la traduction. Il ne faut pas hésiter, pour un temps, à accepter l'idée que le destinataire puisse être totalement méprisé ou nié, qu'il ne s'agit pas de lui fournir, dans aucun cas, de la « belle écriture ». La priorité, à mon avis, devrait être donnée à la valeur de délivrance du discours, dans ses circonstances mêmes. Il s'agit de rendre les angles vifs et les angles morts d'une écriture, plus que de la rendre aimable. Irvine Welsh, par exemple, donne le langage tel qu'il s'entend, phonétiquement, dans des microsociétés qui ont pourtant bien des points communs. En particulier, le langage n'y est pas seulement pris pour instrument du passage du déchet, le langage est lui-même déchet et on peut y retrouver la notion de "Das Gerede" telle que l'aborde Heidegger²¹⁵ ou même peut-être "Das verhalle Gerede", un verbe dégradé et pollué par la prose quotidienne, purement instrumental et utilitaire, asservi à la communication et non pas

²¹⁴ William Burroughs, « The Mayan Caper » *The Soft Machine op.cit.* section 7.

²¹⁵ Georges STEINER *Martin Heidegger* (Paris : Flammarion, 1981) 126.

à la transmission. Comment, dans ce cas, traduire certains idiolectes dans une langue cible, censée elle-même être homogène, alors que le texte original, s'il est « lu » par de nombreux lecteurs, n'est absolument pas « compris » par la majeure partie des lecteurs anglophones n'ayant pas accès aux idiolectes et sociolectes de l'argot utilisé par les personnages maniant, à leur manière, la langue *scots*. On voit bien, par ce seul exemple, que les notions canoniques de langue/texte source et langue/texte cible sont inopérantes. Et que dire d'œuvres dont le texte n'est pas stabilisé, quand plusieurs versions co-existent, cas plus fréquent que ne le voudrait le canon ?

En ce qui concerne l'œuvre à traduire, si elle est particulièrement digressive ou ambiguë dans son récit, on pourra s'inspirer de ce que J.G. Ballard nomme la « triangulation » et qui consiste, selon l'écrivain, en un recours à l'intertextualité mythologique tout en faisant à la fois, d'une part, un travail de démythification des « valeurs » et des principes de fonctionnement de la société qu'il décrit et de l'autre, une tentative de créer sa propre mythologie du « futur proche » comme l'annonce le titre d'un de ses autres livres²¹⁶. Dans le cas des auteurs sensibles, il s'agit surtout de faire un bilan des polarités (au-delà d'un rapport binaire) en présence. Ainsi, lorsque j'ai attaqué la traduction de *La Vision* (voir Travaux XV), beaucoup plus complexe par exemple que celle de certains autres contes de Beckford²¹⁷, il fallait avant tout prendre en compte l'absence de « maîtrise » de l'auteur (là encore un rapport que l'on veut bilatéral entre créateur et création) sur cette rêverie, fausse confiance ou vraie lettre fleuve. Si bien que la lourdeur du style, l'omniprésente parataxe, l'abondance des superlatifs devaient être respectés et non pas neutralisés par la traduction, afin que l'effet d'hyper sensualité, voire d'asphyxie sensorielle, soit perceptible avec la même intensité qu'en anglais, au risque de rendre la lecture insupportable à certains, comme cela fut le cas, à d'autres époques. En se laissant gagner par un idéal centriste, il ne serait pas très difficile de faire de ce texte le modèle parfait du pré-romantisme canonique, ce qui lui enlèverait toute la portée, dérangeante. Afin de traduire et de ne pas trahir, il s'agit de privilégier ce qui

²¹⁶ J.G. Ballard *Myths of the Near Future* 1982 (Londres : Vintage, 1994).

²¹⁷ Voir par exemple *L'Esplendente et autres contes inédits op. cit.*

passer par le voir et le sentir, et non pas s'en tenir à l'entendement, à la grammaire ou au mot juste ; la traduction étant pour moi, avant tout, affaire de style que j'identifierais comme l'écart creusé par un écrivain par rapport aux conventions de la réception. Trop de traductions sont encore des adaptations *a posteriori* à une perspective historicisante arbitraire alors que les mots sont pourtant bien là, noir sur blanc, souvent dans des documents manuscrits consultables. Nous avons par exemple montré comment le texte anglais de *Vathek* est plus exotique et « couleur locale » alors que la version française est avant tout un conte moral (ou immoral)²¹⁸, mais ceci ne doit pas pour autant nous convaincre de traduire tous les autres écrits de W. Beckford, par souci d'homogénéisation, dans un sens ou (exclusif) dans l'autre. C'est pourquoi je ne peux que me réjouir de collaborer à la nouvelle traduction que prépare le professeur Graham²¹⁹ de *Vathek* et que personne d'autre avant lui n'avait osé entreprendre (depuis Samuel Henley, auteur de la plus célèbre trahison-traduction dans l'histoire de la littérature anglo-française²²⁰) à partir de mon édition des versions françaises du texte.

Les auteurs sur lesquels porte cette étude sont souvent des créateurs polymorphes qui débordent du seul domaine de la littérature, et la traduction de certains de leurs livres s'apparente alors à un travail de traduction de spécialité, tant les apports épistémocritiques se multiplient. Dans *Écrits sur les écrivains. Convictions singulières* (CS), Anthony Powell se livre à la critique littéraire, sans rien renier de ses autres réalités, celles de romancier, de bon père de famille, d'homme appartenant à une certaine classe sociale, etc. Le plus grand manipulateur de la double négation que la littérature britannique ait connue (en soi, une gageure qui ne peut pas seulement passer à la traduction par d'autres double négations en français, bien moins inusitées dans cette langue) écrit sur un ton que son ami Stuart Preston, le préfacier de ce volume, décrit comme :

²¹⁸ Voir Travaux V, 37 en particulier.

²¹⁹ Kenneth Graham est le chargé d'édition de la seule édition anglophone sérieuse du texte de *Vathek and Its Episodes* (Peterborough, Canada : The Broadview Press, 2001) dans laquelle, pour la première fois, on a pu lire une version anglaise des *Épisodes* traduits à partir des textes manuscrits.

²²⁰ Voir VE, « Postface » 438-45.

Un ton avant tout informel, personnel, tout différent de celui des théoriciens de la littérature et <né> des seules affinités ou antipathies de l'auteur. Il y développe ce qu'il aime (ou ce qu'il n'aime pas) et le pourquoi de ses goûts, il ne prétend jamais imposer au lecteur ce qu'il devrait aimer.²²¹

L'autre défi de cette traduction, outre les coupes arbitraires qu'il a fallu faire (le projet initial contenait 300 pages supplémentaires) tenait bien évidemment au traitement de l'intertextualité. Le style Powell, dans ces écrits, est celui de la conversation et de la confrontation avec les auteurs convoqués mais aussi avec le lecteur, si bien que les références sont parfois très lointaines et ses commentaires, exprimés généralement de manière fort nuancée et sophistiquée, se font néanmoins, au détour d'une virgule ou d'un compliment, d'une férocité déstabilisante. Le traducteur peut facilement se surprendre quelquefois à passer à côté d'une évidence, hypnotisé qu'il peut être par un contre-sens qui l'attire, comme lorsque l'auteur suggère que le talent de Virginia Woolf est très surestimé, ou qu'il explique pourquoi l'écrivain Sade est si important, alors que le traducteur s'attendrait à lire (et à comprendre) le contraire sous une telle plume. Au-delà de l'altérité, on retrouvera également dans cette traduction, la manière qu'a Anthony Powell de développer ses analyses (sur des points très précis) en traitant les plus grands auteurs sur un pied d'égalité qui pourrait parfois, là encore, passer pour un discours intolérant et que nous n'avons rien fait pour arrondir. Ainsi lorsqu'il aborde Honoré de Balzac, il démarre par les mots suivants : « Dans tous les sens du terme, Balzac est impossible à digérer. Selon Proust, "la vulgarité de son esprit était si pesante qu'une vie entière n'aurait suffi à l'alléger » (CS 67), ce qui ne l'empêche pas par la suite de faire l'un des plus beaux éloges que cet écrivain ait reçus. En revanche pour accabler Victor Hugo de l'ennui qu'il lui inspire, Powell établit dès le début de son article (CS 107) : « Victor Hugo est l'un des monstres de la littérature et, en ce qui me concerne, je n'ai aucune envie de rouvrir un jour *Les Misérables* ni d'assister à une quelconque représentation supplémentaire de Ruy Blas. <...> Les Français ont fait de lui l'un des très grands, si ce n'est le plus grand poète français. Ils exagèrent. » La critique de

²²¹ Stuart Preston, « Préface » CS 9-10.

Powell brille en fait par l'hétérogénéité foncière de son traitement analytique des œuvres littéraires et d'un encyclopédisme qui balaie les nationalités et les époques d'un même revers de main. La traduction d'un tel voyage critique nécessite un réajustement constant entre des bornes instables.

Au-delà de l'altérité, la démesure guette quand les mots s'abandonnent.

Les mots à l'abandon.

- Chapitre 4 -

The Second Coming ! Hardly are those words out
When a vast image out of *Spiritus Mundi*
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,
Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.²²²

Étant donné : 1° le centre perdu 2° la rêverie éperdue, la littérature sensible in-sensible a le pouvoir d'un code secret. Totalement inutile si on ne la pénètre pas, elle permet néanmoins de barrer l'accès au vulgaire (communicationnel). Au musée des Beaux-Arts de Philadelphie, au bout d'une aile de cet immense bâtiment, et au fond d'une salle particulièrement « moderne », dans un recoin, une belle porte faite de bois ancien²²³ surprend un peu dans cet univers fonctionnel mais l'œil éduqué du visiteur (non averti de ce qu'il va voir) peut ne pas vraiment s'y attarder, le filtre de la « raison » rejetant cette réalité sensible tout simplement parce qu'elle l'interprète comme un ornement précieux dans un lieu institutionnel avide de rassembler des reliques exotiques du passé.

²²² YEATS 294-95 (11-17).

²²³ Voir reproduction page 112.

A. Eau et gaz en chaque image.

Le visiteur curieux et sensible, quant à lui, après avoir traversé de nombreuses salles où il a pu admirer le spectacle parfait d'œuvres d'art indiquées comme telles ou en profiter esthétiquement, peut avoir envie de s'en approcher, attiré par la matière brute du bois, matière qu'il peut même toucher afin de retrouver enfin une sensation non sublimée dans ce lieu de conservation. Il peut ensuite continuer sa route mais il peut être également pris d'un doute qui se fait plus précis : pourquoi cette porte ? Pour aller où ? Aucun signe n'indique une issue de secours (la raison s'accroche encore). Puis en faisant quelques pas en arrière, soit pour réfléchir soit pour reprendre sa visite, il se rend compte qu'il perçoit comme une sorte de petite lumière qui lui parvient par intermittence. Rien alors ne l'arrête plus, il se rapproche de la porte et n'a plus conscience de lui-même en train de regarder quelque chose, il est comme le prédateur insensible ou le chasseur aux instincts meurtriers, il est excédé par son propre désir d'en savoir, sentir, voir plus et par le besoin de satisfaire ce désir « meurtrier ». Au bout de quelques tentatives assez ridicules (un témoin extérieur s'amuserait de la vision de ce visiteur le nez collé à une porte qui ne mène nulle part et le pickpocket, qui se serait immiscé là, y trouverait la situation idéale pour dépouiller ce rêveur qui n'a plus conscience de ce qui se passe autour de lui), le visiteur trouve enfin l'interstice, le petit trou d'où venait cette lumière vacillante (il découvrira plus tard qu'il y a un second orifice, mais ce sera déjà le temps du retour de la raison se débattant avec la sensibilité et qui veut comprendre et assimiler l'expérience en la reproduisant : « Est-ce que je vois la même chose si je regarde par un autre trou ? »). L'œil du visiteur, étranger, obscène, à travers ce vide de quelques millimètres, est immédiatement débordé de toutes parts par un spectacle qu'il ne sait définir, s'agit-il d'un trompe-l'œil, s'agit-il d'une sculpture en trois dimensions, y aurait-il quelque chose de vivant dans cette scène « hyper - méta - réaliste » ?

<L'image> ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. < . . . > Une image n'est pas forte parce qu'elle est **brutale** ou **fantasque** - mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. < . . . > L'analogie est un moyen de création - C'est une **ressemblance de rapports** ; or de la nature de ces rapports dépend la force ou la faiblesse de l'image créée. Ce qui est grand ce n'est pas l'image - mais l'émotion qu'elle provoque. < . . . >

On crée, au contraire, une forte image, neuve pour l'esprit, en rapprochant sans comparaison deux réalités distantes dont **l'esprit seul** a saisi les rapports.²²⁴

Toujours est-il que l'image est bien là, inévitable : dans un paysage bucolique aux couleurs sursaturées (un peu comme un arrière-plan à la Léonard), se trouve le corps très pâle d'une femme nue, cuisses largement écartées vers le visiteur voyeur, et dont on ne voit pas la tête (est-elle renversée, est-elle arrachée ?) par la position en contre-plongée qui nous est offerte. Le corps (cadavre ?) tient à la main une sorte de lampe à huile véritable et en état de fonctionnement et l'on entend - l'entend-on vraiment ? - un bruit d'eau qui coule. On se surprend à regarder entre les jambes, on cherche dans le paysage une source jaillissante... On hésite, on ne sait plus, on recule et on y revient, on se met à renifler l'interstice à la recherche d'autres indices sensationnels, on s'aperçoit alors qu'au premier plan une sorte de muret (où s'agit-il d'une cloison de son domicile qui aurait explosé, libérant la vue et la conscience sur une scène aussi proche qu'invisible) sépare encore sa perception de la scène « véritable », et puis l'instinct revient, pourquoi ne pas aller profiter de ce corps offert à notre tour, après tout, une simple porte nous en sépare et puisque rien ne va plus pour la malheureuse (il s'agit d'ailleurs peut-être d'une ruse de nymphomane), autant jouer, et jouir. Ou bien, si l'objet du désir ne réveille pas quelque pulsion sexuelle, faut-il aller porter secours à cette pauvre victime (le voyeur à ce stade n'est plus dans la réalité) ou rejeter le tout, au contraire, en criant au scandale d'être le jouet d'un viol pornographique à rebours alors qu'on était venu là pour voir du Beau, avec la distance qui sied à un tel acte de communication et de consommation. Quoi qu'il en soit, l'expérience reste et restera inédite, délicieusement irritante (aujourd'hui encore malgré

²²⁴ Pierre Reverdy, « L'image » *Nord-Sud* n° 13 (mars 1918), sans pag.

l'industrie critique sur Marcel Duchamp et sur cette œuvre en particulier, *Étant donné* 1° la chute d'eau 2° le gaz d'éclairage, mise au point sur vingt ans, entre 1946 et 1966, l'effet de l'œuvre, qui n'est pas forcément d'art, reste éminemment sensible) car si le visiteur revient voir la chose (après tout, ce n'est qu'une porte fermée qu'il a failli prendre pour ce qu'elle est : une porte fermée) à la fin de sa visite du musée, ou quelques années plus tard, il y retournera avec beaucoup d'autres associations mentales qui viendront neutraliser quelque peu sa relation sensible à ce donné, même si la réminiscence de sa première expérience ne s'effacera jamais complètement et déportera inexorablement sa compréhension, ses lectures, ses connaissances de tout ce qu'il apprendra sur l'œuvre historique. D'un bout à l'autre de l'expérience, il ne s'agit ni d'un mirage ni d'une illusion d'optique ; notre perception visuelle reste tout le long insoupçonnable car, comme le dit Condillac : « Nous ne sortons point de nous-mêmes ; et ce n'est jamais que notre propre pensée que nous apercevons.²²⁵ », ce qui n'empêche pas – bien au contraire – d'être susceptible, vulnérable, sensible au reste du monde puisque comme le dit Hegel avec une sobriété toute économique : « rentrer en soi c'est aussi sortir de soi.²²⁶ ».

Pour faire simple, il ne faut pas oublier que cette importante œuvre ou installation de Marcel Duchamp est le prolongement d'une longue confrontation muette, silencieuse, très peu « sensible » (au sens conventionnel du terme) avec le petit panneau métallique peint en bleu que l'on trouvait sur bon nombre d'immeubles urbains d'après-guerre et qui affichait en lettres blanches le message suivant : « Eau et gaz à tous les étages ». Ce *ready-made*, certainement la forme la moins spontanée des œuvres d'art, est, parmi beaucoup d'autres de Duchamp, le résultat d'une passion pour les mots chez ce plasticien joueur d'échecs qui s'enracinait dans ce que Françoise Le Penven a nommé sa « logophobie » foncière :

Cette inclinaison n'est pas devenue radicale – Duchamp ne s'est pas transmué en écrivain – mais elle s'est manifestée avec toujours plus de

²²⁵ CONDILLAC 13.

²²⁶ Cité in MERLEAU-PONTY 73.

conscience ; Duchamp a introduit du verbal dans ses travaux, il était aussi faiseur de mots. <...> « Dès qu'on dit un mot on se trompe. Du moment que vous parlez vous dites des bêtises. De même tout ce qui est écrit est faux dans le sens communication du mot, comprenez-vous ? Poésie tant que vous voulez, mais le mot communication est une commodité aussi, une facilité, mais ça n'a pas de sens réel. » Cet aveu fait comprendre comment l'association de Duchamp avec le langage peut devenir une trahison si l'on n'en nuance pas les modalités. C'est au cœur d'un paradoxe que l'on aboutit rapidement : « J'ai une horreur du mot, vous savez. » Il les considérait comme des véhicules très incommodes pour les messages, des outils de communication très douteux : « Il y a comme une explosion dans le sens de certains mots : ils valent plus que ce qu'ils veulent dire dans le dictionnaire. » <...> « Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage » <l'auteur de l'article cite ici un extrait de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*> cette découverte est au cœur de la réflexion que j'engage ici ; car s'énonce là une expression juste des propres rapports de Duchamp avec le langage ; Sa logophilie en matière de poésie ne doit jamais dissimuler sa logophobie.²²⁷

Ce que je viens de décrire, précisément parce qu'il s'agit de « peinture » et non pas de littérature, pourra permettre de faire un saut sensationnel (d'un domaine de sensation à un autre, donc sensible) dans le champ de la littérature. Cette manière d'aborder l'œuvre d'art plastique, en chacune de ses étapes, peut être transposée, « traduite », perçue, vers celui de la chose écrite, même si celle-ci, selon Merleau-Ponty pose de fait le problème de ce qu'il appelle « la foi perceptive et son obscurité » :

Nous voyons les choses mêmes, le monde est cela que nous voyons : des formules de ce genre expriment une foi qui est commune à l'homme naturel et au philosophe dès qu'il ouvre les yeux, elles renvoient à une assise profonde d'« opinions » muettes impliquées dans notre vie. Mais cette foi a ceci d'étrange que, si l'on cherche à l'articuler en thèse ou énoncé, si l'on se demande ce que c'est que nous, ce que c'est que voir et ce que c'est que chose ou monde, on entre dans un labyrinthe de difficultés et de contradictions.²²⁸

²²⁷ Françoise Le Penven, « Du Verbal au verbe : Duchamp à l'infinitif. » *Étant donné Marcel Duchamp* n°1 (Premier semestre 1999) 37.

²²⁸ MERLEAU-PONTY 17.

En évitant de prendre des exemples dans le même domaine sensible, mon propos ne tente pas de soumettre la raison du lecteur/de la lectrice à une évidence amplement illustrée par l'exégèse, mais au contraire d'éveiller chez lui/elle l'« enthousiasme pour » dont j'ai parlé dans l'introduction. À l'instar d'une œuvre plastique nourrie à la rumination d'un spectacle langagier, le type de récits que j'étudie²²⁹ ne profite pas de la fréquentation des dictionnaires ou d'autres livres, mais de celle d'images en tous genres : images réelles (*ekphrasis*) introduites dans la trame de l'intrigue ou de l'argument, images mentales télécommandées par diverses techniques descriptives (*perekphrasis*), images neuro-physiologiques produites par le sujet en parallèle à l'action de lire pour des raisons souvent indépendantes de l'activité principale (rêves éveillés, hallucinations, phénomènes de déjà-vu, superpositions de champs visuels à proximité, diversement focalisés, etc.), images intra-textuelles (souvent métaphoriques) venant du maniement des mots, de leurs référents et des jeux de mots entre eux.

En reprenant cette description, on pourra ainsi remplacer *Êtant donnés* par *Naked Lunch* de William Burroughs ou les arabesques de William Beckford, par exemple, et saisir ce que j'ai essayé de montrer tout au long de cette synthèse : ces œuvres, apparemment très artificielles, ont quelque raison d'être relégués dans les contre-allées de l'histoire littéraire, si on les prend pour ce qu'elles sont **aussi** : journal incohérent d'un toxicomane, d'une part ; et variations ludiques de réécriture de manuscrits orientaux, d'autre part. Si l'on reste sourd à l'étrange lumière vacillante qui en émane (ou aveugle à la musique qui s'en détache), l'écriture reste opaque et peut devenir pour le moins intolérable. Dans le domaine de la littérature aux détours de la sensibilité, l'eau et le gaz (permettant l'action explosive et corrosive, gratuitement terroriste, ou révélatrice d'autres réalités) correspondent à la vitesse et à l'intensité de la propagation des images (en termes musicaux, le rythme et la tonalité) une fois relayées par les mots et l'écriture. Le travail critique qui a été le mien est d'observer ces

²²⁹ Voir, par exemple, Travaux VII, X, XIII, XVI, XVII et XVIII.

démesures kaléidoscopiques²³⁰ en leur appliquant un certain travail de décélération mentale²³¹ :

C'est ce qui me trompa, quand je m'imaginai que je baissais involontairement la paupière, sans perdre connoissance que je fusse dans les ténèbres. <...> Mon erreur provenoit de ce que la perception des ténèbres étoit si prompte, si subite, et la conscience foible, qu'il ne m'en restoit aucun souvenir. En effet, que je donne mon attention au mouvement de mes yeux ; cette même perception deviendra si vive, que je ne douterai plus de l'avoir eue.²³²

D'un point de vue artistique, pour les dominicains, pour Francesco Colonna, auteur du *Songe de Poliphile*, précédemment cité et, après lui, St Ignace de Loyola, il n'y avait pas de pensée sans image mais on peut aisément concevoir que l'afflux trop rapide et incontrôlé de « pensées-images » puisse entraver l'empreinte de celles-ci dans la mémoire et provoquer un état de rêverie proche de l'apathie, celle d'un esprit naturellement porté ou conditionné à concevoir par associations (trop souvent binaires) alors que l'image produite, et d'autant plus s'il s'agit d'une image portée par les mots, a un effet déliant, dissociant, délirant parfois. C'est le risque vers lequel tendent des arts comme ceux d'Edward James ou de Denton Welch, et plus particulièrement son dernier roman, *Voyage Through a Cloud*²³³, peut-être parce que la construction en est moins bien rythmée, peut-être aussi parce que les images ne sont plus les seules sensations que l'auteur voulait rendre au plus juste et qu'ici, le trop n'est plus juste assez. Nous sommes dans le champ de l'intensité. Comme je le rappelle²³⁴ ou comme le

²³⁰ Je parle bien sûr d'œuvres allant au-delà de l'altérité, riche de polarités mais dont le projet et l'ambition sont à la fois « incompréhensibles » (défiant l'entendement) mais qui attirent comme un kaléidoscope, dont les effets sur les sens sont apparemment chaotiques bien qu'il y ait une modalisation complexe non euclidienne dans sa structure, qu'elle soit maîtrisée ou pas.

²³¹ Entendu comme une prise de conscience du facteur temps dans la fabrication de l'œuvre, ce qui me pousse moi, critique, à me concentrer sur l'observation du phénomène, et m'interdire dans un premier temps d'accélérer ou de multiplier les liens et associations intertextuelles avec ce que je décris.

²³² CONDILLAC 2.

²³³ *Op. cit.*

²³⁴ TRAVAUX XVII 275.

souligne C. Filteau²³⁵ à propos du style de W. Beckford, il y a dans ce type d'écriture ce que l'on trouve dans les *Confessions* de St Augustin :

Ne faut-il point dire que la mémoire est en quelque sorte à l'esprit ce que l'estomac est au corps... Ne serait-ce point de même que les animaux ruminants, au moyen de cette faculté qui leur est propre, font revenir de leur estomac dans leur bouche la nourriture qu'ils ont prise, de même nous ramenons à l'esprit, par le souvenir, les choses qui sont dans la mémoire.²³⁶

L'image de saint Augustin renvoie elle-même à l'*Apocalypse* de saint Jean, lorsque l'ange demande à Jean de dévorer le livre pour se pénétrer de son contenu. La mémoire est donc imaginaire mais également passive et roborative : on lit ou l'on voit quelque chose et il s'agit de ruminer, non pas véritablement de s'exprimer.

Si l'on s'accorde sur le fait que le sublime est avant tout une « sensibilité » plus qu'un mouvement littéraire, et surtout, bien plus qu'un type d'affect, la définition qu'en donne Kant (« ce qui plaît immédiatement par la résistance qu'il oppose à l'intérêt des sens²³⁷ ») semblerait jouer la sensibilité contre la sensation. Mais à l'époque de Blake, comme à la nôtre, la sensibilité au sublime est avant tout cette « attention fouinarde » dont parle C. Millet à propos des textes et des images de S. Dalí²³⁸, ces « merveilles de la miniature » dont Edward James fit l'éloge dans *Minotaure*²³⁹, cette poésie anecdotique radicale que l'on retrouve chez Goethe comme chez Frank O'Hara²⁴⁰ ou, comme l'écrit James Fenton à propos de la première manière de l'artiste Samuel Palmer :

But it shares a Blakean sense of scale. Neither Palmer nor the other Ancients made the mistake that bedevilled some other Romantic careers, that of believing that sublimity depended on scale. Blake, in his furious

²³⁵ Cité dans TRAVAUX II, 10.

²³⁶ St Augustin, *Les Confessions* trad. M. de Saint Victor, Livre 10, ch. 14 (Paris : Librairie Charpentier, 1852) 286-87.

²³⁷ BRUYERON 49.

²³⁸ MILLET 38-39.

²³⁹ Edward James, « The Marvel of Minuteness » *Minotaure* n°9 (octobre 1936) 20-24.

²⁴⁰ Voir TRAVAUX XIII 178-180, Frank O'Hara décrivait ses propres poèmes comme des « I do this I do that poems ».

and brilliant annotations to Reynolds's discourses on art which Palmer also came to know, jumps on a phrase of Reynolds's about early Raphael, "a dry, Gothick, and even insipid manner, which attends to the minute accidental discriminations of particular and individual objects." Blake comments: "Minute Discriminations is Not Accidental. All Sublimity is founded on Minute Discrimination." And again: "Execution is the Chariot of Genius." And: "Without Minute Neatness of Execution the Sublime cannot Exist! Grandeur of ideas is founded on Precision of Ideas."²⁴¹

Quant à la vitesse, il faut l'apprécier quand le terrain topographique tend à l'infini, littéralement, et que le **déroulement** du récit épouse ou anticipe ce mouvement impossible. La progression est souvent fractale. La vitesse n'est plus graduée par des mesures – comme le mètre étalon moqué et pensé par M. Duchamp²⁴² – mais par une « célérité » spatio-temporelle auto-référentielle, au sens mathématique et relativiste du terme. L'exemple le plus flagrant dans le cadre de notre synthèse est bien sûr le conte manière Beckford mais cela se retrouve également chez Burroughs, Welch ou Self. Si le lecteur est souvent pris par un ravissement (dans le cas de lecteurs conquis) ou par une sensation du vertige (dans les cas moins hospitaliers), c'est qu'il y a comme un principe d'homologie²⁴³ entre l'espace « imagé » et le récit textuel. Comme je l'ai écrit, il me semble encore convaincant de dire qu'alors tout devient comparable à tout : j'ai montré (Travaux IX et XII) comment, dans *Histoire du prince Ahmed*, le protagoniste passe physiquement d'une cellule monacale aux raies d'un filet de pêcheur ; dans *The Vision*, comment la multiplication des colonnes (trois mille) ne se lit pas comme une donnée architecturale (un décor) mais presque comme une perspective exponentielle qui ne se développe qu'à cause d'un récit emportant le lecteur toujours plus loin, au-delà même de l'abstraction, donnant raison à Montesquieu dans son *Essai sur le goût* lorsqu'il

²⁴¹ James Fenton, « In Samuel Palmer's Garden », *The New York Review of Books* (11.05.2006) 35-36, à propos de William Vaughan (éd.), *Samuel Palmer (1805-81): Vision and Landscape* (New York : Museum of Modern Art, 2006).

²⁴² Voir en particulier Marcel Duchamp, *Réseaux des stoppages étalon* (1914) et *Tu m'* (1918) reproduits et commentés in *Marcel Duchamp* catalogue de la rétrospective au Palazzo Grassi, Venise, 1993 (Milan : Bompiani, 1993) 47 et 67.

²⁴³ Voir E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. Bourdieu (Paris : Minuit, 1967), en particulier 103-05.

décrit la dynamique de l'architectonique gothique rejoignant le sublime tel qu'évoqué ci-dessus :

L'architecture gothique paraît très variée ; mais la confusion des ornements fatigue par leur petitesse ; ce qui fait qu'il n'y en a aucun que nous puissions distinguer d'un autre, et leur nombre fait qu'il n'y en a aucun sur lequel l'œil puisse s'arrêter. < . . . > Un bâtiment d'ordre gothique est une espèce d'énigme pour l'œil qui le voit ; et l'âme en est embarrassée comme quand on lui présente un poème obscur.²⁴⁴

Mon essai (TPE) traite avec obstination des nombreux emportements de William Beckford dont le véritable secret, selon J.-J. Mayoux, tient au fait que ce qui touche les sens, dans ses écrits, est éprouvé comme manifestation, et transcrit comme symbole. La transparence de l'apparent (autrement dit, l'obscène dans un monde qui privilégie le simulacre, à l'époque moderne mais surtout contemporaine) révélerait la tension des forces et des énergies qu'il recèle, ou – ajoute Mayoux – « le dessin cruel des nécessités²⁴⁵ ». On le voit, la littérature sensible in-sensible se joue des rapports entre l'opaque et le transparent, pour ne pas dire le translucide. De nombreux passages dans cet essai (TPE 62-94, 130-146, 163-204) ont pour objet de sonder des zones frontières où la seule manière sensible et sereine de dire dans une réalité obscène du monde semble être de passer au silence textuel²⁴⁶.

B. Simulations, virtualisations, substitutions.

De quelque manière que l'on entreprenne la réflexion sur nos perceptions (venant de l'intérieur ou de l'extérieur, nous avons vu qu'il s'agissait là d'un faux problème), les images d'autrui, du divers et de l'autrement autre produisent de l'intelligible dans le sensible, et de l'idée dans la sensation. Il s'agit du lien, au sens

²⁴⁴ Cité par A.O. Lovejoy et M. Baridon, *Le Gothique des lumières - The First Gothic Revival and the Return to Nature* (Paris : Gérard Monfort, 1991) 18-19.

²⁴⁵ Voir Travaux XVI 244.

²⁴⁶ Voir Travaux XIV 199.

littéral, entre la chair et l'idée et que les détours du sensible mettent particulièrement en évidence, comme le dit Merleau-Ponty²⁴⁷ et, avant lui, Henri Bergson, de manière encore plus explicite :

Tout se passe comme si, dans cet ensemble d'images que j'appelle l'univers, rien ne se pouvait produire de réellement nouveau que par l'intermédiaire de certaines images particulières, dont le type m'est fourni par mon corps. < . . . > J'appelle matière l'ensemble des images, et *perception de la matière* ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps.²⁴⁸

L'essentiel à retenir du dictionnaire des analogies et antagonismes qu'est le dictionnaire de l'image (et, dans le cas de l'érotisme, de façon encore plus évidente qu'ailleurs) est que tel détail du corps, telle jambe, tel coude, telle nuque, ne sont perceptibles et accessibles à la mémoire et disponibles – bref, ne sont réels que si le désir ne les prend pas fatalement pour une jambe, un coude ou une nuque. Autrement dit, l'image de l'objet identique à lui-même reste sans réalité. C'est la leçon d'Hans Bellmer²⁴⁹ qui combine substitution (transposition des corps et des objets du désir entre eux) et simulation (dissimulation des pulsions dont le quantum d'affect n'est pas à sous-estimer). L'illusion, dans tous les domaines de la perception, passe généralement pour des circonstances anormales ou exceptionnelles qui viendraient fausser les perceptions des sens, même si, dans le même temps, le doute est entretenu sur le fait que toute perception des sens devrait être fiable :

Are these all “material things”? If not, exactly which are not, and exactly why? No answer is vouchsafed. The trouble is that the expression ‘material thing’ is functioning already, from the very beginning, simply as a foil for ‘sense-datum’; it is not here given, and is never given, any other role to play, and apart from this consideration it would surely never have occurred to anybody to try to represent as some single kind of things the things which the ordinary man says that he ‘perceives’. <...> There is no more a simple contrast between what the ordinary man believes when all

²⁴⁷ MERLEAU-PONTY 195.

²⁴⁸ Henri Bergson, *Matière et mémoire* (Paris : Quadrige/PUF, 1999) 12 et 17.

²⁴⁹ BELLMER 24.

is well (that he is ‘perceiving material things’) and when something is amiss (that his ‘senses are deceiving him’ and he is *not* ‘perceiving real things’) than there is between what he believes that he perceives (‘material things’) and what philosophers for their part are prepared to admit, whatever they may be. The ground is already being prepared for *two* bogus dichotomies.²⁵⁰

Cela serait sans compter avec le trop de réalité dans nos sociétés, à la fin du dix-huitième siècle comme, davantage encore, dans la nôtre. Contrairement à l’idée reçue, et comme le développe de manière approfondie Annie Le Brun dans son essai²⁵¹, le monde contemporain met en avant les réalités virtuelles et le simulacre, non pas vraiment parce qu’ils auraient acquis une place prépondérante et sensible dans le paysage culturel, mais parce que ces théories savamment médiatisées sous couvert de discours éloquent, dépité et cynique sur un monde allant à vau-l’eau (Paul Virilio en est sans doute le représentant le plus remarquable à la fin du vingtième siècle) dissimulent une vérité bien plus obscène : la part de refus du réel disparaît au profit de l’utilitarisme, de la « commodification », et de la professionnalisation (avec les valeurs sociales ajoutées qui les accompagnent) de la création artistique. Tous ces artefacts confirment en revanche une foi dans le réel – sa maîtrise, son contrôle, qui se veulent effectifs jusque dans sa virtualité même – proprement obscène, bien plus obscène que n’importe quel scandale médiatisé si facilement et si rapidement recyclé dans le monde de l’édition et de la culture visuelle. Aux détours du sensible, il existe toutefois quelques individualités qui renouent avec une pratique artistique dépassant le débat entre art et non art, pertinent dans un contexte moderne ou postmoderne, mais beaucoup plus vain aujourd’hui :

D’ailleurs, la solution proposée ne recouvre rien qui doive inciter les soupçons de la rigueur : elle insinue seulement qu’à côté de l’instinct de conservation qui en quelque manière polarise l’être vers la vie, se révèle très généralement une sorte d’instinct d’abandon le polarisant vers un mode d’existence réduite, qui, à la limite, ne connaîtrait plus ni

²⁵⁰ AUSTIN 8-9.

²⁵¹ Annie Le Brun, *Du Trop de réalité* (Paris : Stock, 2000) en particulier 7-11, 49-61, 135-143, 191-201, 233-45.

conscience ni sensibilité : l'inertie de l'élan vital, pour ainsi dire, cas particulier de la loi générale qui veut que toute action engendre en se développant, et proportionnellement à ce développement, une réaction qui la contrarie.²⁵²

Nous avons largement évoqué les écrits d'Hakim Bey à New York, et depuis Rome, avec un même enthousiasme éperdu (*hope-less*), Mario Perniola a proposé un processus créatif (qui peut être, de plus, existentiel et politique) anti-vitaliste dans son essai, *Le Sex-appeal de l'inorganique*²⁵³, qui pourrait se révéler formidablement opératoire pour rendre compte de certains gestes ultra contemporains (pensons par exemple, dans les arts plastiques, à l'art de Matthew Barney ou celui de Robert Rauschenberg et dans la littérature, à ces mouvements dont nous avons précédemment parlé comme le théâtre britannique « In Yer Face » ou le roman « cyberpunk »). Mais cela peut nous aider également à relire certains « classiques » d'une autre manière, à la lumière de l'« inertie de l'élan vital » dont parle Roger Caillois ci-dessus. John Updike termine son dernier recueil d'articles critiques avec cette remarque, beaucoup plus sensible qu'elle n'y paraît : « His <Warhol's> heritage is all around us, whenever reality feels like a television show and art like a silk-screened Weegee.²⁵⁴ ». Cela semble donner raison à Perniola pour lequel la conception d'une pulsion intérieure bouillonnante, née d'un manque ou d'une mélancolie, et cherchant à déborder hors du sujet pour exploser à la face du monde, amenant le créateur à une sorte d'orgasme réparateur (avant que le cycle ne reprenne inexorablement) est un schéma qui appartient au passé. Parti d'un questionnement assez grossier (Quels liens établir entre le sentiment esthétique et le désir sexuel ? Entre la spéculation théorique et les aventures de la libido ?), l'essayiste propose ni plus ni moins de mettre à mal la vieille opposition entre sujet et objet ; il s'agit, selon lui, d'amener l'individu à l'état de « chose sentante » et de passer à une transformation littérale du sujet en objet, sans désir, sans « volonté ». Chemin faisant, le « créateur » ne maîtrise certainement pas son œuvre mais offre à l'autre les modalités d'un retour à l'impersonnel et les moyens d'atteindre la frustration, ressentiment qui

²⁵² Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* 1938 (Paris : Gallimard, 2002) 121-122.

²⁵³ Mario Perniola, *Le Sex-appeal de l'inorganique* (Paris : Léo Scheer, 2003).

²⁵⁴ John Updike, *Still Looking: Essays on American Art* (New York : Knopf, 2006) 222.

permet de s'alléger de tous ses autres désirs, dans un rapport affranchi de l'économie orgasmique et au profit d'une sexualité « neutre, indifférenciée et inorganique.²⁵⁵ ».

Peut-être faut-il, aux détours d'un art qui se cherche, le confronter aux nouveautés de la science et de l'innovation technologique, comme au temps de la Renaissance, et le laisser tout simplement se trouver. Car comme ont su le dire Condillac et d'autres auteurs ouvrant des fenêtres sur l'inconnu (voir chapitre 1), la sensibilité est également le liant qui fait passer du choc de perceptions inouïes à la connaissance : « Supposez, s'il est possible, de nouveaux sens dans des animaux plus parfaits que l'homme. Que de perceptions nouvelles ! Par conséquent, combien de connoissances à leur portée, auxquelles nous ne saurions atteindre, et sur lesquelles nous ne saurions même former des conjectures !²⁵⁶ ». Il faut en fait avoir recours à l'artifice : reconstruit (re- « fabriqué ») comme dans le cas de cette passion qu'avaient certains esprits du dix-huitième pour les hiéroglyphes²⁵⁷ par exemple ; ou agrégé, comme le fait William Beckford lorsqu'il écrit les *Épisodes de Vathek* en français²⁵⁸, en particulier dans la version que j'ai baptisée D13 (en utilisant la codification de Timothy Rogers de la Bodleian Library où se trouvent la majeure partie des manuscrits) qui est précisément différente des autres en raison de la qualité moins factuelle, plus aléatoire, plus fantaisiste du récit. C'est un cas parfait d'abandon aux mots mais aussi d'abandon des mots car il n'est plus un outil servant une stratégie de communication mais un précipité des images qu'il peut convoquer.

En fait, après les parti pris esthétiques des années vingt et trente²⁵⁹, la période transitoire entre la première et seconde moitiés du vingtième siècle vient au contraire soumettre la graphie et l'ornementation à la nature du discours, comme générées par lui, avant qu'il ne s'efface à son tour. Le conte ne force plus seulement son

²⁵⁵ PERNIOLA 9 et suivantes.

²⁵⁶ CONDILLAC 21.

²⁵⁷ Je pense à l'essai de Warburton sur les hiéroglyphes égyptiens (1744) ou les contes hiéroglyphiques de Walpole (1785).

²⁵⁸ Voir TRAVAUX V 30, 34-37.

²⁵⁹ Concernant le manuscrit du poème de James pour *Paradise Lost*, œuvre du compositeur Igor Markévitch en 1935, Marie-Laure de Noailles écrit : « The manuscript of Paradise Lost is like an antiphonaire in size and bulb. It looks wonderful. The wording amazing a bit like like Goethe. » Marie-Laure de Noailles, lettre à Edward James, 7 sept. 1935, archives Edward James.

imagerie mais encore la représentation iconographique du verbe. Ce n'est qu'avec Deleuze (et Guattari), au tournant des années soixante-dix à quatre-vingts, que la réflexion sur la représentation littéraire a pu prendre une dimension qui à la fois montre la misère, non pas de la poésie, mais de celle de la littérature et du langage. Bien que Deleuze, dans *Logique de la sensation*, parle de peinture, la question qu'il pose sur une nouvelle immédiateté possible de la Figure et de l'aplat, par rapport au figuratif, peut faire entrevoir comment les nouvelles technologies (numériques) façonnent ce que je j'appelle l'hyperfiction :

Mais l'histoire qui se raconte déjà d'une figure à une autre annule dès l'abord les possibilités que la peinture a d'agir par elle-même. Et il y a là une difficulté très grande. Mais un jour ou l'autre quelqu'un viendra, qui sera capable de mettre plusieurs figures sur une même toile. Quel serait donc cet autre type de rapports, entre Figures accouplées ou distinctes ? Appelons ces nouveaux rapports *matters of fact*, par opposition aux relations intelligibles (d'objets ou d'idées). <...> Cette difficulté, la peinture abstraite l'atteste : il a fallu l'extraordinaire travail de la peinture abstraite pour arracher l'art moderne à la figuration. Mais n'y a-t-il pas une autre voie, plus directe et plus sensible ?²⁶⁰

L'hyperfiction (nommée également parfois « cybisme ») est comme le résultat contemporain des retrouvailles classiques entre art et science, séparés pour un temps, comme ce fut déjà le cas dans l'histoire, mais réunis à nouveau autour d'une présomption d'objectivité défailante. C'est comme une invitation, par écrans et modems interposés (la réalité imprimée n'a rien à voir avec le processus et le livre n'a rien à craindre concernant sa pérennité en tant qu'objet), à renouer avec un nouveau genre de magie naturelle, entre infinitude spirituelle et misérabilisme matériel, qui ne passe pas par l'argumentation articulée traditionnelle du syntagme linéaire.²⁶¹ Au plan critique, c'est l'abandon de l'analyse réductiviste au profit de la synthèse féconde et enthousiaste : connaître plus (en y incluant l'expérience, le hasard, le risque) pour développer d'autres possibles. Et c'est en cela que le recours à la technologie numérique

²⁶⁰ DELEUZE 10 et 14.

²⁶¹ Voir les ouvrages de Richard Rorty en général, et plus précisément Manuel De Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy* (Londres : Continuum, 2002) ainsi que *A Thousand Years of Nonlinear History* (Cambridge, Mass. : Zone Books, 2000)

(non pas l'asservissement à, ou l'illustration par, mais une manipulation innovante de ce qui est à portée de la main de l'Homme) permet l'expansion et les distorsions de la conscience, éprouvées par simulation (des objets non réels provoquant, dans certaines circonstances, des sensations véritables). Pour s'en convaincre, il suffit de penser aux appareils sophistiqués qui permettent l'apprentissage des techniques de vols aériens ou spatiaux par simulateurs et dans le maniement de jeux vidéo (toutes ces expériences sont d'ailleurs *affabulatrices*), en temps réel, par le truchement d'avatars qui développent des réflexes ou instincts que l'on ne se connaissait pas. S'il y a bien risque, c'est que l'hyperfiction peut singer des activités ludiques compulsives ou virer à l'excès et à la démesure par trop de facilité programmatique (écritures assistées, *blogs*, programmes informatiques de génération automatique de textes, *bots*, etc.). Toutefois, si cet art de l'excès est vécu passionnément et artificiellement (je reviens ici à ce que j'annonçais dans l'introduction sur la rationalisation dans le domaine du sensible), s'il est maintenu à un état latent, il peut servir une stratégie de découverte personnelle, à partager, ou non, avec les autres, et qui ne prend pas pour acquis les limites de la perception ordinaire et des simulacres figuratifs.

It's only when we acknowledge that art partakes in synthetic connecting activity that we can have a social linkage into consideration, art as a synthetic psychological thought-vision. Hyper totality is an allover, elaborate, spreadout distribution of visual incident procedure of spatial summation which unconsciously totalizes the visual excess encountered. This conceptual edge is obviously very important today after we have learned that modernist reductionist assumptions are not easily changed by mere postmodern negations. Postmodernists typically reject scientific reductionism but often assume a kind of fracturing cultural-political reductionism, while some stay trapped in the scientific objectivist model because it is largely the only working one out there politically.²⁶²

Ainsi la modélisation d'un art synthétique excessif offre-t-elle une possibilité particulièrement sensible car la simulation des affects joue sur le dépassement (au sens littéral) des aptitudes physiologiques ou neurologiques de l'être humain à

²⁶² Entretien entre Catherine Perret et l'artiste et philosophe américain Joseph Nechvatal (nov. 2005 – janv. 2006). Reproduit dans le site de l'artiste, consultable sur <http://www.eyewithwings.net/nechvatal/articles.html> (consulté juin 2006).

discerner, garder en mémoire, et concevoir de façon synchrone. Il peut alors échapper à ses propres limites de manière pour ainsi dire « algorythmique ». C'est dans un espace tiers (un peu à la manière de ce *The Third Mind* développé par William Burroughs et Brion Gysin²⁶³) que Wolfgang Iser²⁶⁴ situe la rencontre avec un texte écrit, celui d'une interaction indéterminée entre le lecteur organique et le corps du texte imprimé ou affiché, qu'il nomme l'œuvre.

C. La musique des mots.

Enfouir la mémoire visuelle dès le départ de l'acte d'écriture permet un recours à la simulation qui libère et délite la construction sociale du moi, permettant au sujet de s'abandonner à des expériences hyper intenses et hyper sensibles qui contrecarrent le contrôle que sous-tend tout langage. S'oublier passe également par la participation à la chute de certaines valeurs attachées à la réalité en privilégiant le rapport non illustratif, non cognitif, non logique – en un mot le rapport impossible – entre la poésie et l'image peinte ou (re)construite. À propos des images poétiques d'Edward James, dont on préfère généralement commenter la collection de toiles surréalistes, le peintre René Magritte lui écrivait :

Vous êtes un poète en peinture – plus peut-être qu'un peintre, si j'ose le dire. Mais un grand poète. <...> Mais les vôtres < « vos figures » > ne sont pas en eux-mêmes distordues ; c'est par leur désagrégation qu'elles nous défient, qu'elles nous somment. Les formes de Picasso, dont je pense, (même quand elles ne courent pas) crient avec des gorges étouffées ; les vôtres lisent à haute voix.²⁶⁵

On oublie également qu'Edward James était un grand mélomane²⁶⁶, qu'il finança une saison entière de ballet au Théâtre des Champs Élysées (« Les Ballets 1933 »), qu'il collabora avec des compositeurs tels Francis Poulenc, Henri Sauguet, Igor Markévitch et cela nous ramène, dans le cadre de cette synthèse, à considérer le cas des poètes / musiciens comme un champ de recherches fertile pour l'avenir de mes activités

²⁶³ W. Burroughs et B. Gysin, *The Third Mind* (New York : The Viking Press, 1978).

²⁶⁴ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture* (Paris : Mardaga, 1995).

²⁶⁵ René Magritte, lettre à Edward James, 16 janv. 1938, archives Edward James.

²⁶⁶ Voir D. Girard, « Edward James : Poète hypnagogique », thèse *op. cit.*

professionnelles. Dans l'article consacré au rythmes et aux lumières dans l'œuvre de J.G. Ballard (Travaux XVIII), je n'ai fait qu'évoquer, en parallèle, l'œuvre (au sens qu'Iser donne à ce terme, voir ci-dessus) du poète et compositeur Giacinto Scelsi qui a vécu en Angleterre et écrit dans diverses langues. Ce dernier a consacré une étude à *L'évolution du rythme*²⁶⁷ dans le domaine musicologique au vingtième siècle. Si la recherche et les inventions en termes d'harmonie ont été étudiées et analysées pour leur rôle dans l'invention d'un nouvel esprit contemporain en musique (et si le pionnier dans le domaine a été sans conteste Richard Wagner), le rythme n'en est pas moins la grande révolution dans l'évolution musicale (que l'on peut déjà sentir dans la *Faust Symphonie* de Liszt, en particulier dans la troisième partie, mais surtout, au vingtième siècle, chez les compositeurs russes et ce que l'on appelait la musique nègre). Selon Scelsi, le rythme se fait « plus souple, plus fragmentaire, parfois il tend à la syncope », d'où sa violence élémentaire, sa puissance bouleversante et la sensation d'euphorie panique (l'apothéose dans tous ces domaines étant bien sûr *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky) et il ne faut pas le confondre avec un effet mélodramatique, il ne s'agit pas d'accidents imposés au son, il ne s'agit pas de recréer l'effet d'un arrêt du cœur mais de donner une nouvelle puissance aux silences. En fait, le sens réel du rythme est l'établissement de rapports et des consonances entre l'homme et le dynamisme universel (un sens dégagé du ou des sujet(s) et même des « accidents » au sens philosophique du terme). Le compositeur montre enfin que l'esprit occidental n'a pas pu reprendre ces influences africaines et orientales tel quel, mais a voulu les circonscrire et les inscrire dans une nouvelle structure, une architecture.

La philosophie – et pourquoi pas la littérature sensible in-sensible ? – a pour vocation de penser l'impensable jusqu'à l'extrême frontière au-delà de laquelle le discours deviendrait impossible : à partir de cette interzone, la poésie et la musique relayeraient la philosophie. Vladimir Jankélévitch a étudié les formes les plus impalpables de ce qu'il appelle le *presque rien* : l'ineffable musical, le je-ne-sais-quoi impondérable de l'innocence et de l'intention, la mort elle-même qui est l'indicible par

²⁶⁷ Giacinto Scelsi *Evolution du rythme* (Rome : Le parole gelate/Fundazione Isabella Scelsi, 1992) 7-13.

opposition à l'ineffable du mystère amoureux et enfin la pureté : « C'est en effet l'impur qui est dicible et connaissable ; seule l'épaisse, onctueuse impureté peut passer pour connaissable et descriptible et racontable.²⁶⁸ » ou, en d'autres termes et dans une visée bien différente, mais qui nous ramène à l'effet de « sécrétion » de la littérature sensible :

L'intervention d'autrui ne résout pas le paradoxe interne de ma perception : elle y ajoute cette autre énigme de la propagation en autrui de ma vie la plus secrète – autre et la même, puisque, de toute évidence, ce n'est que par le monde que je puis sortir de moi. Il est donc bien vrai que les « mondes privés » communiquent, que chacun d'eux se donne à son titulaire comme variante d'un monde commun. La communication fait de nous les témoins d'un seul monde, comme la synergie de nos yeux les suspend à une chose unique. Mais dans un cas comme dans l'autre, la certitude, tout irrésistible qu'elle soit, reste absolument obscure ; nous pouvons la vivre, nous ne pouvons ni la penser, ni la formuler, ni l'ériger en thèse. Tout essai d'élucidation nous ramène aux dilemmes.²⁶⁹

La tentation est alors grande de se taire tout à fait (ne pas dire, mais s'oublier) et de s'exprimer en couleurs, en matières, en compositions, en immédiatetés. Aldous Huxley, que Denton Welch appréciait au plus haut point²⁷⁰, cite dans son livre *The Doors of Perception* un autre esprit, maître écrivain mais parfaitement conscient des faiblesses du langage, je veux parler de Goethe : « We speak far too much. We should talk less and draw more. I personally should like to renounce speech altogether and, like organic Nature, communicate everything I have to say in sketches.²⁷¹ ». Il semble en fait que pour ces écrivains tentés par le silence textuel que ce soit la chasse à la signification et à l'essence, inhérente au système linguistique utilisé, qui mine la littérature, tout comme la philosophie parfois :

Mais la philosophie n'est pas un lexique, elle ne s'intéresse pas aux « significations des mots », elle ne cherche pas un substitut verbal du monde que nous voyons, elle ne le transforme pas en chose dite, elle ne

²⁶⁸ V. Jankélévitch, *Le Pur et l'impur* (Paris : Flammarion, 1960) 9.

²⁶⁹ MERLEAU-PONTY 27.

²⁷⁰ Denton Welch, « Lettre à Alex Comfort » (05.01.1943) à propos de *Time Must Have a Stop* de A. Huxley.

²⁷¹ Aldous Huxley, *The Doors of Perception* 1954 (Hammersmith : Grafton, 1977) 59. Dans le même esprit, D. Welch écrit à Peggy Kirkaldy (lettre du 24.08.1945) : « I must admit that when a book first comes out I hate the thought of others reading it <. . .> Unlike painting one can never see writing as a whole. One just has to trust to the word. »

s'installe pas dans l'ordre du dit ou de l'écrit, comme le logicien dans l'énoncé, le poète dans la parole ou le musicien dans la musique. Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu'elle veut conduire à l'expression.²⁷²

Si la plupart des écrivains que j'étudie ont renoncé à un moment ou à un autre à l'écriture, c'est également parce qu'ils ont tous été des écrivains voyageurs, larguant régulièrement les amarres d'une tradition qui les contraignait soit à se répéter (se reproduire) soit à dire trop. À l'instar de Fernando Pessoa, ils pensaient que :

1. La littérature, comme toute forme d'art, est l'aveu que la vie ne suffit pas.
2. Tout l'art est une forme de littérature, parce que tout l'art consiste à dire quelque chose. Il y a deux façons de dire : parler et se taire. Les arts qui ne sont pas la littérature sont les projections d'un silence expressif.
3. Dans la vie, la seule réalité est la sensation. Dans l'art, la seule réalité est la conscience de la sensation.²⁷³

Comme William Beckford, James s'est détaché du livre et de l'écrit pour construire matériellement : « This is a bit of free architecture that is being erected in the forest. I think I may even have started on it, because these constructions cannot get lost like manuscripts.²⁷⁴ ». En ajoutant l'icône à la graphie, l'imaginaire du poète a pu construire et se construire : c'est un peu comme si dans le sanctuaire qu'est son univers, seule une inscription du silence (Edward James a pris pour un temps le nom de William Silence comme pseudonyme) permettrait une vraie expansion de la conscience, mystère aussi antique que visionnaire. Comme William Burroughs, Thomas Love Peacock a cessé d'écrire pour sur-vivre. Comme Salvador Dalí, Irvine Welsh s'interrompt de temps en temps pour jouir de la vulgarité de la célébrité... « Vivre, c'est sentir, et sentir est d'abord une affaire de tact. L'animal le plus riche en monde sera celui dont le tact sera le plus développé, l'animal possédant la main, c'est-à-dire l'homme.²⁷⁵ ».

²⁷² MERLEAU-PONTY 18.

²⁷³ Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile* trad. Hourcade, 1984 (Paris : Rivages - Poche, 1990) 53.

²⁷⁴ Edward James, entretien avec Michael Schuytt, *Edward James* (Amsterdam : Utrecht Hypotheekbank NV Ed., 1981, sans pag.).

²⁷⁵ BRUYERON 13.



Conclusion²⁷⁶.

The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born.²⁷⁷

Les hypothèses de départ de cette étude sont ancrées dans une pratique de l'écriture ou de la lecture qui ne supplée pas, ne sublime pas ou ne s'oppose pas à d'autres modalités des activités humaines, et c'est pourquoi j'avais proposé, dès l'avant-propos, une rationalisation dans l'affaire du sensible (en non pas l'inverse, comme c'est souvent le cas dans la critique littéraire) : la littérature peut ne pas être une activité noble, elle peut être une forme d'addiction aliénante ; la lecture n'édifie pas forcément,

²⁷⁶ Je ne développe pas ici mes projets de direction de recherche, l'ayant fait précédemment aux différentes étapes du développement de cette synthèse, afin de les mettre en perspective. Voir pages 17, 25, 51-52, 65-67, 68, 84, 106-108.

²⁷⁷ YEATS 295 (18-22).

elle peut toucher et faire réagir le sujet comme une peau réagit de manière imprévisible au contact d'éléments naturels, chimiques ou encore aux attaques virales ; le livre n'est peut-être pas, comme l'est la larme par exemple, cet outil moral que l'on identifie facilement comme tel, mais plutôt un article essentiel d'un possible contrat asocial qui remet la littérature dans un domaine où il s'agit d'abord de renier la réalité, même lorsque l'on puise dans les formes les plus irrationnelles ou subjectives du réel. En bref, je ne suis pas parti de la conception communément admise selon laquelle la sensibilité est consubstantielle à l'entendement dans la pratique artistique et littéraire. J'ai préféré, dans le domaine, puiser à nouveau dans les textes de Hume (chez qui la sensibilité se situerait entre croyance et *feeling*), de Leibniz (la pluralité des mondes possibles et compossibles) et de Condillac (le monde se transforme dans sa perception plus que dans son interprétation) pour étudier une sensibilité qui a nourri et continue de nourrir des esprits retors qui se sont vus un jour écrire, bien conscients de la vanité d'une telle grapho-manie.

Il ne s'agissait donc pas pour moi de revoir les nuances de la sensibilité « dix-huitième » pour l'appliquer à des périodes ultérieures mais de dégager dans les circonstances inactuelles de telle ou telle œuvre une certaine manière de recréer artificiellement les effets du sensible à travers l'écriture ou la lecture. Cette investigation passe principalement, dans les quatre temps de cette synthèse, par une investigation « apathique », sans pathos, sans espoir (idéalisé ou apocalyptique), de la sensibilité entre réception et création, autrement dit la sensibilité à l'épreuve de l'art. Cela ne veut pas dire comme, il en a été question au chapitre deux, que tout ce matériau soit froid et insensible, la vulnérabilité peut avoir une composante humoristique (et humorale) et pour reprendre à l'envers l'opinion de T.S. Eliot que j'ai commentée, il ne s'agit peut-être pas dans le cas des œuvres qui nous travaillent de mesurer l'écart grandissant entre raison et effusion mais bien au contraire, un écart qui se réduit comme peau de chagrin, emportant créateurs et lecteurs vers l'opaque, l'indistinct et l'indifférencié. J'ai montré dans les chapitres un et deux que certaines formes d'écriture « passive » à la fin du vingtième siècle comme au dix-huitième brillent (ou plutôt miroitent) par un apparent

« n'importe quoi » ou « je ne sais quoi » qui ne sont pas moins porteurs de sensibilité que d'autres écritures plus facilement transmissibles.

Dans cette exploration du commerce culturel et communicationnel, l'*ego* et ses nombreux artefacts, sources de cohérence structurelle pour une expression aussi protéiforme et malléable soit-elle, n'ont pas une place centrale. C'est là sans doute où se situent les limites de mon corpus, qui l'écartent du romantisme et du réalisme triomphants. Je veux parler bien sûr du triomphe du vrai et de la « sincérité » sur le beau et la fantaisie. C'est ainsi que je suis parvenu à concevoir la sensibilité d'abord comme la confrontation sensationnelle à un choc irraisonné puis comme un ensemble de prédispositions, physiologiques et spirituelles, à vivre des sensations d'une intensité excessive. Je m'intéresse en fait, aux détours de la sensibilité, à ces recoins et moments perdus (comme on parlerait d'une salle des pas perdus) où les choses se passent avant, ou en parallèle, à l'expression et à l'extériorisation des affects. Ainsi, l'ordre du divisible (Moi/les autres/l'hétérogénéité du donné) forme-t-il une nature en soi qu'en intégrant la compréhension de l'inégal, de l'asymétrique et de l'incohérence propre au sensible mais sans gommer la réalité solide, pour ne pas dire sensible, des polarités qui se dégagent comme autant de formes de résistance et de déni possibles. Faudra-t-il alors suivre le fil d'Ariane d'un Nietzsche qui, justement, dans sa volonté de renversement du platonisme réhabilite, au-delà de Kant, la faculté du sensible en tant que précisément celle-ci ne peut plus du tout être suspectée d'intention ou de jugement mais d'un écart différentiel vis-à-vis de ces deux fonctions de la représentation: l'intensité, la saisie plurielle des sensations ? Cela commence dès le contact ou la fréquentation du livre objet :

On ne saurait, en effet, rêver plus matérialiste conception du mal, où le livre, désordre fauteur d'autres désordres, n'existe que par sa puissance d'incitation, qui en fait à la fois le substitut du corps et le précipité de la pensée. Mais à la condition indispensable qu'inscription et corruption s'y confondent, comme la seule technique pour continuer d'agir en marquant et pour marquer en continuant d'agir.²⁷⁸

²⁷⁸ Annie Le Brun, *De l'éperdu* (Paris : Stock, 2000) 151.

Ce que l'étude a révélé, c'est que la littérature aux détours de la sensibilité semble, tout en refusant l'intentionnalité, le vitalisme et l'utilitarisme, faire naître une bien curieuse stratégie, celle de la « sécrétion », une production de secret dont l'effet recherché est tout sauf la résolution de l'énigme ou son exégèse subtile. Il ne s'agit pas d'aller des ténèbres aux lumières mais de s'en tenir soit à la pénombre soit à l'éclairage néon d'origine. De manière sans doute inconsciente, j'écrivais dans l'une de mes publications, relativement ancienne, à propos de Casanova et de Beckford qu'il y avait comme « un scepticisme de fond que cachent des excès de sensibilité.²⁷⁹ » Et à la manière dont le mal de dent irradie la sensibilité à l'être tout entier (même lorsque l'abcès est déclaré et bien identifié), il semblerait que la plupart des artistes sur lesquels j'ai travaillé (Beckford, Burroughs, O'Hara, Peacock, Self, Swift, Welsh, Welch) mais également ceux convoqués pour les besoins de cette synthèse (Artaud, Bellmer, Mallarmé, Beckett, Blake, Cravan, Dalí, Duchamp, James, Klee, Magritte, Palmer, de Quincey, Redon, Rimbaud, Scelsi, Roussel, Warhol) dévient la sensibilité de ses canaux conventionnels pour la laisser s'engouffrer là où on ne l'attendrait pas forcément. C'est l'autre sens, locatif, du préfixe in-sensible. Ces créateurs ont produit des œuvres pour mieux cacher ce qui était pourtant bien là, parfois de manière obscène. Le but du critique (et le plaisir éventuel du lecteur) n'est pas d'élucider ce mystère mais de le traverser ou de se laisser traverser par lui.

J'ai montré, dans le chapitre deux comment fonctionne la réminiscence dans la plupart de ces œuvres et chez Thomas de Quincey en particulier, ce « genre » instable qu'est la rêverie autobiographique (ou ce que l'on pourrait désigner comme la rêverie auto-accidentelle). Dans un contexte ultra contemporain, et consumériste de masse, une attitude théorique telle que celle d'Hakim Bey remet le secret au centre du geste créatif. Les conséquences d'ailleurs ne touchent pas qu'à l'esthétique du simulacre mais bien à la politique et à l'éthique :

A Tong can perhaps be defined as a mutual benefit society for people with a common interest which is illegal or dangerously marginal – hence the

²⁷⁹ Cf. Travaux IV 24.

necessary *secrecy*. < . . . > So the modern Tong cannot be elitist – but there’s no reason it can’t be *choosy*. Many non-authoritarian organizations have foundered on the dubious principle of open membership, which frequently leads to a preponderance of assholes, yahoos, spoilers, whining neurotics, & police agents. If a Tong is organized around a special interest (especially if illegal or risky or marginal interest) it certainly has the right to compose itself according to the “affinity group” principle. If secrecy means (a) avoiding publicity & (b) vetting possible members, the “secret society” can scarcely be accused of violating anarchist principles. < . . . > Of course the marginal press & radio (probably the only media in which this *sermonette* will appear) are practically invisible anyway – certainly still quite opaque to the gaze of Control. Nevertheless, there’s the principle of the thing: secrets should be respected. Not everyone needs to know everything! What the 20th century lacks most - & needs most – is *tact*. We wish to replace democratic epistemology with “dada epistemology” (Feyerabend). Either you’re on the bus or you’re not on the bus. Some will call this an elitist attitude, but it is not – at least not in the C. Wright Mills sense of the word: that is, a small group which exercises power over non-insiders for its own aggrandizement.²⁸⁰

Un ami de ce très étrange monsieur Chouchani²⁸¹, qui fut si important pour Emmanuel Lévinas et Elie Wiesel, en particulier, voulait qu’on inscrivît sur sa tombe : « *Leidato vehaiav setoumim behida* » (« Sa naissance et sa vie sont scellées dans l’enigme »). C’est à peu près le destin de tous les écrivains « culte », pas toujours très populaires mais résistant à la mort de la mémoire collective grâce à une confrontation volontaire, enthousiaste ou risquée, à ce qui n’existe pas encore ou à ce qui a définitivement cessé d’exister.

Leidato vehaiav setoumim behida.

²⁸⁰ Hakim Bey, *Immediatism* (San Francisco - Édimbourg : AK Press, 1994) 13-17.

²⁸¹ Solomon Malka, *Monsieur Chouchani* (Paris : Jean-Claude Lattès, 1994).

Index des noms cités²⁸²

A

Aristote. 7, 77.
Ackroyd, Peter. 40.
Ader, Monique Sophie. 13.
Adorno, Theodor. 37.
Alberti, Léon Battista. 28.
Amis, Martin. 82.
Arendt, Hannah. 16.
Artaud, Antonin. 61-62, 83, 116.
Auden, Wytan Hugh. 76.
Augier, Émile. 34.
Augustin (saint). 99.
Austin, John Langshaw. 103.

B

Bacon, Francis. 13, 71, 86.
Badmington, Neil. 75.
Ballard, James Graham. 9, 59, 73, 81, 88, 109.
Balzac, Honoré de. 90.
Banville, Théodore de. 34.
Barbey d'Aurevilly, Jules. 59.
Baridon, Michel. 101.
Barney, Matthew. 104.
Barrès, Maurice. 73.
Bataille, Georges. 74, 82.
Baudelaire, Charles. 34, 39.
Beckett, Samuel. 4, 116.
Beckford, William. 6, 7, 9, 15, 17, 22-24, 29, 33, 40-41, 43, 48, 51-52, 59, 65, 66, 70, 72, 74, 75, 82, 88-89, 96, 99-101, 105, 111, 116.
Bedford, John Russell (6^{ème} duc de). 40.
Bell, Clive. 70.
Bellmer, Hans. 78, 102, 116.
Benjamin, Walter. 37.
Bergson, Henri. 56, 59, 102.
Bernard, Catherine. 51, 80-81.
Berners, Gerald. 41, 76.
Bey, Hakim. 28, 31, 32, 63, 64, 66, 70, 104, 116-17.
Blake, William. 99-100, 116.
Bloom, E & L. 9.
Bloom, Harold. 13.
Boullée, Étienne Louis. 36.
Bredvold, Louis I. 9.
Brissenden, R.F. 10.
Brown, Charles Brockden. 15.
Brunoy (marquis de). 33.
Bruyeron, Roger. 6-8, 75, 111.

Buchloh, Benjamin. 37.
Burke, Edmund. 83.
Burroughs, William Seward. 6, 9, 17, 22, 41-42, 52, 55, 58, 60, 66, 72, 79, 81, 83-86, 96, 100, 108, 111, 116.
Burton, Richard. 21.
Bychenkov, Vladimir. 17, 29.
Byron, Robert. 76.

C

Caillois, Roger. 4, 25, 74, 104.
Calderón de la Barca, Pedro. 79.
Casanova de Seingalt, Giacomo Girolamo. 116.
Caton, Dyonisus. 84.
Cézanne, Paul. 36-37.
Châtel, Laurent. 42-43.
Chirico, Giorgio di. 59.
Chouchani, Mordehaï. 117.
Claésson, Dick. 82.
Clark, Kenneth. 23.
Cocteau, Jean. 67.
Colonna, Francesco. 98.
Condillac. 18, 49, 50, 54, 57, 81, 95, 98, 105, 114.
Connolly, Cyril. 65.
Constant, Benjamin. 16.
Cooper, Diana. 78.
Copernic, Nicolas. 39.
Coudreuse, Anne. 10.
Cousin, Victor. 8.
Cozens, Alexander. 15, 44.
Cravan, Arthur. 41, 116.
Craven, Lady Elizabeth (puis Margravine of Anspach). 40.
Craven, Thomas. 36.
Crosby, Harry. 41.
Custine, Astolphe de. 16, 50.

D

Dalí, Salvador. 17, 24, 32-33, 52, 66, 72, 78-80, 99, 111, 116.
Darwin, Charles. 39.
Delanda, Manuel. 106.
Delaroche (peintre). 34.
Delavigne, Casimir. 34.
Deleuze, Gilles. 5, 8, 13, 16, 40, 44, 55, 58, 86, 106.
Desanti, Jean-Toussaint. 55.
Desbordes, Jean. 67.
Descartes. 7, 8.
Diderot, Denis. 10, 15, 33, 44.
Didi-Huberman, Georges. 31.
Dombis, Pascal. 49.
Douglas, Norman. 76.
Duchamp, Marcel. 17, 41, 95-96, 100, 114.
Dufour-Kowalska, Gabrielle. 13.

²⁸² Les numéros de pages indiqués renvoient à la pagination de ce volume (texte principal) et ceux en italiques aux notes de bas de page.

Duhem, Martine. 13.

E

Eliot, Thomas Stearns. 12, 114.
Ellis, F. 10.
Ellison, Julie. 10.
Ensor, James. 24, 36.
Épicure. 7, 81.
Ernst, Max. 56.
Esprit, Jacques. 21.
Everest, K. 13.

F

Fenton, James. 99, 100.
Feyerabend, Paul. 117.
Filteau, Claude. 99.
Firbank, Ronald. 24.
Flaubert, Gustave. 34.
Fleming, Peter. 76.
Freud, Sigmund. 38-40, 45.
Friedrich, Caspar David. 36.
Fukui, Hisashi. 13.
Furetière, Antoine. 34.
Fussell, Paul. 76.

G

Gaillemin, Jean-Louis. 80.
Gallet, Michel. 75.
Ganteau, Jean-Michel. 29.
Giocondo (Fra). 28.
Girard, Didier. 17, 29, 108.
Gligorov, Robert. 104.
Goethe, Johann Wolfgang von. 17, 36, 60, 99, 110, 116.
Goldstein, R. 58.
Gombrich, Ernst H. 37.
Goya y Lucientes, Francisco de. 36, 37.
Graham, Kenneth. 43, 89.
Grandville, Jean-Gérard. 36.
Grauerholz, James. 85.
Guattari, Felix. 16, 40, 58, 106.
Gysin, Brion. 22, 108.

H

Hauptman, Jodi. 24.
Heard, Gerald. 56.
Hegel, Friedrich. 95.
Heidegger, Martin. 87.
Henley, Samuel. 40, 89.
Henry, Michel. 7.
Hilles, F. 13.
Hirst, Damien. 70-71.
Hogarth, William. 14.
Hollier, Denis. 16, 46, 82.
Hotz-Davies, Ingrid. 25.

Houlihan Flynn, Carol. 12.
Howard, Brian. 41, 67-68.
Hugo, Victor. 20.
Hume, David. 7, 11, 114.
Hutcheson, Francis. 11.
Hutchings, W.B. 13.
Huxley, Aldous. 110.
Huysmans, Joris Karl. 24, 49.

I

Ignace de Loyola (saint) 98.
Iser, Wolfgang. 108-109.
Isherwood, Christopher. 76.

J

James, Edward. 9, 45, 56, 72, 76, 78, 98, 99, 105, 108, 111, 116.
Jankélévitch, Vladimir. 109-110.
Jean (saint) 99.
Jones, Chris. 13.
Jouffroy, Théodore-Simon. 11.
Jünger, Ernst. 36.
Juvénal. 10.

K

Kann, Roger. 25, 43.
Kant, Emmanuel. 8, 11, 20, 49, 81, 99, 114.
Klee, Paul. 85, 116.

L

La Bretonne, Restif de. 15, 50.
La Rochefoucauld. 21.
Lacan, Jacques. 17.
Lautréamont. 35.
Le Brun, Annie. 4, 13, 45, 103, 114.
Le Penven, Françoise. 95.
Lebensztejn, Jean-Claude. 19, 22, 24, 44.
Ledoux, Claude-Nicolas. 36, 44, 75.
Lee, Sophie. 15.
Lees-Milne, James. 29.
Leibniz, Gottfried Wilhelm von. 7, 56, 114.
Leiris, Michel. 5, 60, 61.
Lequeu, Jean-Jacques. 36.
Lévinas, Emmanuel. 16, 47, 48, 57, 63, 65, 68, 117.
Lévy, Paule. 25.
Lewis, Matthew. 15.
Liszt, Franz. 109.
Locke, John. 7.
Lotterie, Florence. 10.
Lovejoy, A. O. 101.
Louis-Philippe. 34.
Lucretius Catus, Titus. 7, 56, 81.
Lutz, Tom. 10.

M

MacGann, Jerome. *10*.
MacMillen Conger, Sidney. *13*.
MacNeice, Louis. *76*.
Magritte, René. *29, 108, 116*.
Malebranche, Nicolas de. *7*.
Malka, Solomon. *117*.
Mallarmé, Stéphane. *29, 30, 38, 116*.
Marc, Franz. *36*.
Markévitch, Igor. *105, 108*.
Matisse, Henri. *36, 37, 70*.
Mauclair, Camille. *36*.
Mayoux, Jean-Jacques. *27, 32, 101*.
Merleau-Ponty, Maurice. *5, 47, 52, 53, 56, 69, 95, 102, 110-111*.
Mesens, E.L.T. *76*.
Millet, Catherine. *17, 80, 99*.
Montesquieu, Charles de Secondat, Baron de la Brède et de. *100*.
Moreau de Tours, Paul. *35*.
Mowl, Timothy. *22*.
Mullan, John. *9*.
Munch, Edvard. *24*.

N

Nechvatal, Joseph. *107*.
Nerval, Gérard de. *24*.
Nietzsche, Friedrich. *27, 58, 114*.
Noailles, Marie-Laure de. *105*.
Novalis, Friedrich, Baron von Hardenberg, dit. *36, 38*.

O

O'Hara, Frank. *6, 41, 52, 86, 99, 116*.
Ober, William B. *13*.

P

Paffe, Markus. *11*.
Palladio, Andrea di Pietro, dit. *28*.
Palmer, Samuel. *99, 116*.
Panofsky, Erwin. *37, 100*.
Parreaux, André. *30, 42, 43, 60*.
Peacock, Thomas Love. *6, 9, 16, 22, 27-28, 32, 41, 62, 67, 70-72, 111, 116*.
Perniola, Mario. *104*.
Perret, Catherine. *107*.
Pessoa, Fernando. *111*.
Picasso, Pablo. *36, 70*.
Pierson, Jack. *66*.
Pinker, Steven. *31*.
Plaisant, Michèle. *13*.
Platon. *7, 114*.
Plutarque. *25*.
Poli, Luigi di. *44, 59*.
Ponsard, François. *34*.
Porter, Roy. *12*.

Poulenc, Francis. *108*.
Pound, Ezra. *56, 65*.
Powell, Anthony. *9, 42, 71, 89-90*.
Preston, Stuart. *42*.
Prévost d'Exiles, Antoine-François (Abbé). *43*.
Proust, Marcel. *53, 90*.
Pryce-Jones, Alan. *76*.

Q

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrysostome. *19, 22*.
Quenell, Peter. *76*.
Quincey, Thomas de. *51, 52, 116*.

R

Raphaël, Raffaello Sanzio, dit. *100*.
Redon, Odilon. *24, 116*.
Régnier, Henri de. *16*.
Reid, Thomas. *11, 21*.
Reverdy, Pierre. *94*.
Reynolds, Joshua (Sir). *100*.
Richardson, Samuel. *10, 15, 43*.
Richter, Gerhard. *37*.
Rimbaud, Arthur. *24*.
Rogers, Timothy. *105*.
Rolfe, Frederick (dit Baron Corvo). *24*.
Rorty, Richard. *106*.
Rosenblum, Robert. *13*.
Rossini, Gioacchino. *72*.
Rousseau, G.S. *12*.
Rousseau, Jean-Jacques. *50, 62, 75*.
Roussel, Raymond. *41, 60, 116*.
Rowlandson, Thomas. *3, 4*.
Ruddick, W. *13*.

S

Sade, Donatien Alphonse François. *15, 44, 90*.
Sant, Ann Jessie van. *10*.
Sarduy, Severo. *79*.
Sartre, Jean-Paul. *95*.
Sauguet, Henri. *108*.
Scelsi, Giacinto. *109, 116*.
Schiller, Friedrich von. *7, 63*.
Scott, Geoffrey. *23, 28, 29, 48*.
Sedlmayr, Hans. *35-38, 42, 45*.
Self, Will. *6, 7, 9, 44, 52, 54, 82-83, 100, 116*.
Senancour, Étienne Pivert de. *15*.
Serlio, Sebastiano. *28*.
Seurat, Georges. *36, 37*.
Shaftsbury, Anthony, Earl of. *11*.
Simic, Charles. *24*.
Sindt, Gérard. *13*.
Smith, Adam. *11*.

Spender, Stephen. 76.
Spengler, Oswald. 36.
Spinoza, Baruch. 8.
Starck mme de 40.
Steiner, George. 87.
Stendhal, Henri Beyle, dit. 72.
Stevenson, Robert Louis. 67.
Stewart, Dugald. 11.
Stirner, Max. 64.
Stravinsky, Igor. 109.
Swift, Jonathan. 79, 15, 116.
Sykes, Christopher. 76.

T

Talleyrand-Périgord, Charles-Maurice (prince de).
85.
Tennant, Stephen. 41.
Todd, Janet. 12.
Torga, Miguel. 2-3.

U

Updike, John. 104.

V

Valéry, Paul. 44.
Verlaine, Paul. 34.
Vernet, Horace. 34.
Vilaseca, David. 33.
Vincent Buffaut, Anne. 10.
Virilio, Paul. 103.
Vlaminck, Maurice de. 70.
Voltaire (dit, alias François-Marie Arouet). 85.

W

Wagner, Richard. 109.
Walpole, Horace. 22.
Warhol, Andy. 104, 116.
Warburton, William. 105.
Waugh, Evelyn. 76-77.
Weinberger, Gerhard. 47.
Weinrich, Harald. 26-27.
Welch, Denton. 69, 44, 52, 53, 54, 59, 60, 98, 100,
110-111, 116.
Welsh, Irvine. 9, 14, 49, 52, 73, 75, 87, 116.
Whistler, James MacNeill. 24.
White, Edmund. 79.
Wiesel, Élie. 117.
Wilde, Oscar. 53.
Wilhelm, Malou. 82.
Winkfield, Trevor. 29.
Wood, Christopher. 37.
Woodward, Christopher. 13.
Woolf, Virginia. 90.
Wordsworth, William. 73.
Wright Mills, Charles. 117.
Wullschlager, Jacky. 71.

Y

Yarrington, A. 13.
Yeats, William Butler. 19, 47, 69, 92, 113.

Z

Zeri, Federico. 23.

Ouvrages cités.

- ACKROYD, Peter. *The Biography*. New York : Nan A. Talese – Doubleday, 2005.
- ADER, Monique Sophie. « Le Thème des ruines dans la sensibilité et la réflexion philosophique de 1750 à 1850 ». (Thèse) Paris 4, Marquet, 2000.
- ANONYME. *La Sensibilité dans l'Homme et dans la nature*. Paris : P.U.F., 1943.
- ANONYME. *La Sensibilité dans la littérature française de l'Abbe Prévost a Madame de Staël*. Fasano : Schena ; Paris : Didier Érudition, 1998.
- ANONYME. *La Sensibilité dans la Suisse des Lumières : entre physiologie et morale, une qualité opportuniste*. Genève : Slatkine ; Paris : diff. H. Champion, 2005.
- ANONYME. « Éditorial » *Minotaure*. n°1 (1 juin 1933)
- ANONYME. « Éternité du Minotaure » *Minotaure*. n°12-13 (mai 1939).
- ANONYME. *A Paper for Ennobling Species*. Londres, 1755.
- ARISTOTE, *De l'Âme*. éd. J. Tricot. Paris : Vrin, 1959.
- ARTAUD, Antonin. « Déclaration du 27 janv. 1925 » Tract original, Réserve de la Bibliothèque Nationale, Paris.
- AUGUSTIN (saint). *Les Confessions*. trad. M. de Saint Victor. Paris : Librairie Charpentier, 1852.
- BADMINGTON, Neil (éd.) *Posthumanism. Readers in Critical Theory*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2000.
- BALLARD, James Graham. *Myths of the Near Future*. 1982 ; Londres : Vintage, 1994.
- _____. *The Atrocity Exhibition*. San Francisco : ReSearch, 1990.
- BARRÈS, Maurice. *La Grande pitié des Églises de France*. Paris : Émile-Paul, 1914.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard – Pléiade, 1970, Vol. 2.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Peintre de la vie moderne*. 1859/1863 ; *Curiosités esthétiques*. *L'art romantique et autres œuvres critiques*. Paris : Garnier, 1962.
- BECKFORD, William. *L'Esplendente et autre contes inédits*. Paris : Corti, 2003.

- _____. *Vies authentiques de peintres imaginaires* trad. R. Kann. Paris : José Corti, 1990.
- _____. *Dreams, Waking Thoughts and Incidents*. 1783 ; trad. R. Kann *Voyage d'un rêveur éveillé*. Paris : José Corti, 1989 et 1990, 2 volumes.
- _____. *Vathek and Its Episodes*. éd. Kenneth Graham. Peterborough, Canada : The Broadview Press, 2001.
- BELLMER, Hans Bellmer. *La Petite anatomie de l'image*. Paris : Eric Losfeld, 1977.
- BERGSON, Henri Bergson. *Matière et mémoire*. Paris : Quadrige/PUF, 1999.
- BERNARD, Catherine. « Introduction au colloque L'impudeur » *EBC* n°21 (déc. 2001).
- BEY, Hakim. *The Temporary Autonomous Zone*. New York : Autonomedia, 1991.
- _____. *Immediatism*. San Francisco – Édimbourg : AK Press, 1994.
- BLOOM, E. & L. (éds.) *Addison and Steele: The Critical Heritage*. Londres : Routledge et P. Kegan, 1980.
- BREDVOLD, Louis I. *The Natural History of Sensibility*. Detroit : Wayne State University Press, 1962.
- BRETONNE, Restif de la. *Les Nuits de Paris*. Paris : Gallimard-Folio, 1986.
- _____. *Œuvres Érotiques*. Paris : Fayard – L'Enfer de la Bibliothèque Nationale, 1985.
- BRISSENDEN, R.F. *Virtue in Distress: Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*. New York : Harper & Row, 1974;
- BRUYERON, Roger. *La Sensibilité*. Paris : Armand Colin, 2004.
- BUFFAULT, Anne Vincent. *Histoire des larmes*. Paris : Payot, 2001.
- BURROUGHS, William Seward *The Soft Machine*. New York : Grove Press, 1992.
- BURROUGHS, W.S. et GYSIN, Brion. *The Third Mind*. New York : The Viking Press, 1978.
- CAILLOIS, Roger. *Cohérences aventureuses*. Paris : Gallimard, 1976.
- _____. *Le Mythe et l'homme*. 1938 ; Paris : Gallimard, 2002.
- _____. *Instincts et société*. Paris : Gonthier, 1964.
- CHÂTEL, Laurent. « Les Sources des contes orientaux de William Beckford (*Vathek* et la 'Suite des contes arabes') : bilan de recherches sur les écrits et l'esthétique de Beckford, Gilbert, Kepler » *Études Epistémè* n°7 (printemps 2005).

- CLAËSSON, Dick. *The Narratives of the Biographical Legend. The Early Works of William Beckford*. Göteborg : Göteborgs Universitet, 2001.
- CLARKE, Kenneth. *The Gothic Revival. An Essay on the History of Taste*. 1928 ; Harmondsworth : Pelican Books, 1964.
- COLONNA, Francesco. *Le Songe de Poliphile*. 1499 ; Paris : Imprimerie Nationale, 1994.
- CONDILLAC. *Essai sur l'origine des connaissances humaines (ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain)*. 1746 ; Paris : Vrin, 2002.
- CONSTANT, Benjamin. *Journal intime*. éd. P. Delbouille et K. Kloocke. Tübingen : M. Niemeyer, 2005, 7 volumes.
- COOPER, Diana. *Autobiography*. Wilton : Michael Russell, 1979.
- COUDREUSE, Anne. *Le Goût des larmes au 18^{ème}*. Paris : P.U.F., 1999.
- CRAVAN, Arthur Cravan. « Des Paroles » *Maintenant* n°2 (juillet 1913) et *Œuvres*. Paris : Lebovici, 1987.
- CUSTINE, Astolphe de. *Aloys*. Paris : Librairie Fontaine, 1983.
- DALÍ, Salvador. *L'Amour et la mémoire*. Paris : Éditions surréalistes, 1931.
- _____. Manuscrit pour *Le Rêve de Vénus*. <1939> Archives Edward James Foundation, Chichester, Angleterre.
- DE LANDA, Manuel. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. Londres : Continuum, 2002.
- _____. *A Thousand Years of Nonlinear History*. Cambridge, Mass. : Zone Books, 2000.
- DELAVIGNE, Casimir. *Les Comédiens*. Bruxelles : H. Rémy, 1820.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Les éditions de la différence, 1981, 2 volumes.
- _____. *Empirisme et subjectivité*. 1953 ; Paris : P.U.F. Épiméthée, 1980.
- _____. « Désir et plaisir » *Deux Régimes de Fous*. 1975 ; éd. D. Lapoujade, Paris : Minuit, 2005.
- _____. *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- DESANTI, Jean-Toussaint. *Réflexions sur le temps*. Paris : Grasset – Fasquelle, 1992.
- DESCARTES. *Les Passions de l'âme*. éd. F. Alquié, Paris : Garnier, 1973.

- DIDEROT, Denis. *Œuvres* éd. A. Billy, Paris : Gallimard – Pléiade, 1951.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris : Minuit, 1990.
- DUCHAMP, Marcel. « Catalogue de la rétrospective au Palazzo Grazi ». Milan : Bompiani, 1993.
- DUFOUR-KOWALSKA, Gabrielle. *L'Art et la sensibilité*. Paris : J. Vrin, 1996.
- DUHEM, Martine. « Jardins et sensibilité en Allemagne à la fin du dix-huitième siècle » (Thèse), Paris 4, Mazingue, 1985.
- ELLIS, F. *Sentimental Comedy: Theory and Practice*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- ELLISON, Julie. *Cato's Tears and the Making of an Anglo-American Emotion*. Chicago : University of Chicago Press, 1999.
- ÉPICURE, *Lettres et maximes*. éd. M. Conche. Paris : PUF, 1990.
- FENTON, James « In Samuel Palmer's Garden » *The New York Review of Books* (11.05.2006).
- FREUD, Sigmund. *La Vie sexuelle*. trad. D. Berger et J. Laplanche. Paris : P.U.F., 1970.
- _____. « Une difficulté de la psychanalyse » 1917 *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* trad. B. Féron. Paris : Gallimard - Folio, 1998.
- FUKUI, B. Hisashi. « Sensibilité de Sade – La philosophie paradoxale du bonheur et de la vertu. » (Thèse) Montpellier, Weil, 1998.
- FUSSELL, Paul Fussell. *Abroad: Or, British Literary Traveling Between the Wars*. New York : O.U.P., 1982.
- GAILLEMIN, Jean-Louis. *Dalí, Désirs inassouvis, du purisme au surréalisme 1925-1935*. Montréal : Le Passage, 2002.
- GALLET, Michel. *Ledoux*. Paris : Picard, 1980.
- GANTEAU, Jean-Michel. « "He Imitated Those Appearances & Produced Effect": William Beckford's Shameless Sacrifice (*L'Esplendente*) » *Inscribing Dreams*. éds. V. Bychenkov et D. Girard. Kaluga, Russie : RuBriCa, 2006.
- GIRARD, Didier. « Edward James, poète hypnagogique. » (Thèse) Paris IV – Montpellier, Bonnerot – Blayac, 1995.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Romans*. trad. B. Groethuysen, P. du Colombier, B. Briod. Paris : Gallimard-Pléiade, 1954.
- _____. *Erotische Gedichte*. Francfort : Insel Verlag, 1991.
- _____. *Nouvelles*. trad. J. Porchat. Strasbourg : Circé, 1991.
- GRAUERHOLZ, James W. (éd.) *William Burroughs Painting*. Londres – Amsterdam : The October Gallery – Suzanne Biederberg Gallery, 1988.
- HAUPTMAN, Jodi. (éd.) *Beyond the Visible: The Art of Odilon Redon*. New York : MOMA, 2006.
- HENRY, Michel. *Le Dualisme de l'âme et du corps*. Paris : Vrin, 1991.
- HILLES, F. et BLOOM, H. (éds.) *From Sensibility to Romanticism*. New York : Oxford University Press, 1965.
- HOLLIER, Denis. *La Prise de la Concorde*. Paris : Gallimard, 1993.
- _____. *Les Dépossédés*. Paris : Minuit, 1993.
- HOULIHAN FLYNN, Carol. « Running Out of Matter: The Body Exercised in Eighteenth-Century Fiction. » in *The Languages of Psyche: Mind and Body in Enlightenment Thought*. éd. G. S. Rousseau. Berkeley : University of California Press, 1990.
- HOWARD, Brian. *Portrait of a Failure*. éd. Marie-Jacqueline Lancaster. Londres : Macmillan, 1968.
- HUTCHINGS, W.B. et RUDDICK, W. (éds.) *Thomas Gray: Contemporary Essays*. Liverpool : Liverpool University Press, 1993.
- HUXLEY, Aldous. *The Doors of Perception*. 1954 ; Hammersmith : Grafton, 1977.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*. 1884 ; Paris : Gallimard – Folio, 1977.
- _____. *En Ménage. / À Vau-l'eau*. Paris : UGE – 10/18, 1975.
- ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture*. Paris : Mardaga, 1995.
- JAMES, Edward. « Les Chapeaux du Peuple et les Chapeaux de la Reine » et « The Marvel of Minuteness » *Minotaure* n°9 (oct. 1936).
- _____. « Entretien avec Michael Schuytt » *Edward James*. Amsterdam : Utrecht Hypotheekbank NV Ed., 1981.

- _____. « Lettre à Gerald Heard. » (1965) Archives Edward James Foundation, Chichester, Angleterre.
- JANKĚLĚVITCH, V. *Le Pur et l'impur*. Paris : Flammarion, 1960.
- JONES, Chris. « Radical Sensibility in the 1790s. » in *Reflections of Revolution: Images of Romanticism* éd. A. Yarrington et K. Everest. Londres : Routledge, 1993, et, plus développé,
- _____. *Radical Sensibility: Literature and Ideas in the 1790s*. Londres : Routledge, 1993.
- JOUFFROY, Théodore-Simon. *Nouveaux mélanges philosophiques*. Paris : Joubert, 1842.
- JUVĚNAL. *Satires*. Paris : Les Belles Lettres, 2002.
- KANT, Emmanuel. *Fundamental Principles of the Metaphysic of Ethics*. trad. T. Abbott. Londres : Longman, 1923.
- _____. *Critique of Pure Reason*. éd. Paul Guyer. Cambridge : C.U.P. 1999, et *Critique de la raison pure*. trad. Traymesaigues et Pacaud. Paris : P.U.F., 1960.
- _____. *Anthropologie du point de vue pragmatique*. trad. M. Foucault. Paris : Vrin, 1964.
- LACAN, Jacques. « Le problème du style et les formes paranoïaques de l'expérience. » *Minotaure* n°1 (1933).
- LAUTRĚAMONT (Isidore Ducasse, dit Comte de). *Les Chants de Maldoror*. 1869 ; Paris : Garnier Flammarion, 1969.
- LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *De l'imitation dans les beaux-arts*. 1982 ; Paris : Éditions Carré -Arts et esthétique, 1996.
- LE BRUN, Annie. *Du Trop de réalité*. Paris : Stock, 2000.
- _____. *De l'Éperdu*. Paris : Stock, 2000.
- _____. *Soudain, un bloc d'abîme, Sade*. Paris : J.J.Pauvert, 1986.
- LEDOUX, Claude-Nicolas. *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*. 1804 ; Nördlingen : A. Uhl, 1990-94.
- LEES-MILNE, James. *William Beckford*. Tisbury : Compton Russell Ltd., 1976.
- LEIBNITZ, Gottfried Wilhelm. *La monadologie*. Paris : Garnier - Flammarion, 1996.
- _____. *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*. 1705 ; Paris : Flammarion, 1993.
- LEIRIS, Michel. *Journal (1922-1989)*. éd. J. Jamin. Paris : Gallimard, 1992.

- LE PENVEN, Françoise. « Du Verbal au verbe : Duchamp à l'infinif. » *Étant donné Marcel Duchamp*. n°1 (Premier semestre 1999).
- LĒVINAS, Emmanuel. *Autrement qu'être (ou au-delà de l'essence)*. 1978 ; Paris : Kluwer – Biblio Essais, 2006.
- _____. *Entre nous (Essais sur le penser-à-l'autre)*. 1991 ; Paris : Grasset – Biblio Essais, 2004.
- LĒVY, Paule. « Introduction » *Ēcritures contemporaines de la différence*. éd. Paule Lévy R.F.E.A. n° 96, Paris : Belin, 2003.
- LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. 1706 ; éd. Tom L. Beauchamp. New York : O.U.P., 1999.
- LOTTERIE, Florence. *Littérature et sensibilité*. Paris : Ellipses, 1998.
- LOUIS-PHILIPPE. « Réponse du roi à l'adresse de la ville de Gaillac (Tarn) » 29 janvier 1831, *Le Moniteur universel* (31 janvier 1831).
- LOVEJOY, A.O. et BARIDON, M. *Le Gothique des lumières - The First Gothic Revival and the Return to Nature*. Paris : Gérard Monfort, 1991.
- LUCRETIUS CARUS, Titus. *De Rerum Natura*. trad. R. Latham *On the Nature of the Universe*. Harmondsworth : Penguin Classics, 1955.
- LUTZ, Tom. *Crying: A Natural and Cultural History of Tears*. New York : Norton, 2001.
- MacGANN, Jerome. *The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style*. Oxford : Clarendon Press, 1996.
- MacMILLEN, Sydney. *Sensibility in Transformation: Creative Resistance to Sentiment from the Augustans to the Romantics*. Londres : Associated University Press, 1990.
- MAGRITTE, René. « Lettre à Edward James. » 16 janv. 1938, Archives Edward James Foundation, Chichester, Angleterre.
- MALEBRANCHE, *De la Recherche de la vérité: Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur des sciences*. Paris : Vrin, 2002.
- MALKA, Solomon. *Monsieur Chouchani*. Paris : Jean-Claude Lattès, 1994.
- MAYOUX, Jean-Jacques. *Un Ēpicurien anglais*. (Thèse) Paris, 1932.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- MILLET, Catherine. *Dali et moi*. Paris : Gallimard – Art & artistes, 2005.

- MONTESQUIEU. *Essai sur le goût*. Paris : Rivages, 1993.
- MOREAU DE TOURS, Paul. *Les Excentriques. Étude psychologique et anecdotique*. Paris : Société d'éditions scientifiques, 1894.
- MOWL, Timothy Mowl. *Composing for Mozart*. Londres : John Murray, 1998.
- _____. « Dangerously Dark » *Times Literary Supplement* (08.08.2003).
- MULLAN, John. *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford : Clarendon Press, 1988.
- OBER, William B. « Eighteenth-Century Spleen » *Psychology and Literature in the Eighteenth Century*. éd. Christopher Fox. New York : A.M.S. Press, 1987.
- PAFFE, Markus. *Considérations sur la sensibilité mise à sa place, et présentée comme essentiellement distincte du principe intellectuel*. Paris : Le Normant, 1832.
- PANOFSKY, Edwin. *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. Bourdieu. Paris : Minuit, 1967.
- PERNIOLA, Mario. *Le Sex-appeal de l'inorganique*. Paris : Léo Scheer, 2003.
- PESSOA, Fernando. *Fragments d'un voyage immobile*. trad. Hourcade. Paris : Rivages – Poche, 1990.
- PINKER, Steven. *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. New York : Penguin Books, 2003.
- PLAISANT, Michèle. *La Sensibilité dans la poésie anglaise au début du XVIIIe siècle*. Lille : Service de reproduction des thèses Lille III, 1974.
- PLATON. *Phédon*. trad. M. Dixsaut. Paris : Garnier – Flammarion, 1991.
- _____. *Timée-Critias*. trad. L. Brisson. Paris : Garnier – Flammarion, 1992.
- _____. *Théétète*. trad. M. Narcy. Paris : Garnier – Flammarion, 1995.
- _____. *La République*. trad. G. Leroux. Paris : Garnier – Flammarion, 1992.
- PONSARD, François. *L'Honneur et l'argent*. Bruxelles : H. Tarlier, 1853
- _____. *Œuvres complètes*. Paris : Lévy et Frères, 1865, Vol. II.
- PORTER, Roy. *Flesh in the Age of Reason*. Londres : Allen Lane, 2003.
- POUND, Ezra. « Affirmations: As for Imagism » *The New Age* (28 janv.1915).
- PROUST, Marcel. *Le Côté de Guermantes*. Paris : Gallimard – Folio, 2003.

- QUATREMÈRE de QUINCY, Antoine-Chrysostome. *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*. Paris, 1823.
- QUINCEY, Thomas de. « Suspiria de Profundis » *Confessions of an English Opium-Eater* éd. G. Lindop. Oxford : Oxford World's Classics, 1998.
- REID, Thomas. *An Inquiry into the Human Mind on the Principles of Common Sense*. 1764 ; éd. D. R. Brookes. Edimbourg : Edinburgh Univ. Press, 1996, et *Thomas Reid's Inquiry and Essays*. éds. K. Lehrer et R. E. Beanblossom. Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1975.
- REVERDY, Pierre. « L'image » *Nord-Sud*. n° 13 (mars 1918).
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. 1740 ; Londres : Everyman, 1991.
- _____. *Clarissa*. 1747 ; Londres : Everyman, 1989.
- RICHTER, Gerhard. « Interview with Benjamin H. D. Buchloh » 1986 ; Terry A. Neff éd. *Gerhard Richter: Paintings*. New York - Londres : Thames and Hudson, 1988. En français, *Textes trad. C.M. Bürhendt*, éd. H.U.Obrist, Dijon : Temps réel, 1995.
- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. éd. A. Adam. Paris : Gallimard - Pléiade, 1972.
- ROSENBLUM, Robert. *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. 1967 ; Princeton : Princeton University Press, 1989.
- ROUSSEAU, G.S. « Nerves, Spirits, and Fibres: Towards Defining the Origins of Sensibility. » in *Studies in the Eighteenth Century* Toronto : University of Toronto Press, 1976.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile : Ou, de l'éducation*. Paris : Gallimard - Pléiade, 1969, vol. 4.
- SANT, Ann Jessie (van), *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel: The Senses in Social Context*. Cambridge : C.U.P., 1993.
- SARDUY, Severo. « Un art monstre » *Baroques*. Paris : Musée d'Art Moderne de Paris, 1981.
- SCELSI, Giacinto. *Evolution du rythme*. Rome : Le parole gelate/Fundazione Isabella Scelsi, 1992.

- SCHILLER, Johann Friedrich von. *Briefe über die Ästhetische Erziehung des Menschen*. Paris : Aubier Montaigne, 1973, édition bilingue.
- SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism*. New York – Londres : Norton, 1999.
- SEDLMAYR, Hans. *Art in Crisis. The Lost Centre*. 1958 ; Somerset, NJ : Transaction Publishers, 2006.
- SELF, Will. *Junk Mail*. Harmondsworth : Penguin Books, 1996.
- _____. *Great Apes*. Harmondsworth : Penguin Books, 1998.
- _____. *My Idea of Fun, A Cautionary Tale*. Harmondsworth : Penguin Classics, 1994.
- SIMIC, Charles. « The Powers of Invention. » *The New York Review of Books* (09.03.2006)
- SINDT, Gérard. *Le Plaisir et la peur*. Paris : Centurion, 1979.
- SMITH, Adam Smith. *The Theory of Moral Sentiments*. Cambridge : C.U.P., 2002.
- STEINER, Georges. *Martin Heidegger*. Paris : Flammarion, 1981.
- STENDHAL, *Vie De Rossini*. Paris : Gallimard, 1992.
- STEWART, Dugald. *Outlines of Moral Philosophy*. 1793 ; *Esquisses de philosophie morale*. trad. Théodore-Simon Jouffroy. Paris : A. Johanneau, 1826.
- TODD, Janet. *Sensibility. An Introduction*. Londres : Methuen, 1986.
- UPDIKE, John. *Still Looking: Essays on American Art*. New York : Knopf, 2006.
- VILASECA, David Vilaseca. « Le Réel dans l'œuvre autobiographique de Salvador Dalí » *Lire Dalí*. éd. Frédérique Joseph-Lowery, *Revue des Sciences Humaines*. n°262. Lille : Presses de l'Université Ch. De Gaulle-Lille III, 2001.
- VAUGHAN, William. (éd.) *Samuel Palmer (1805-81): Vision and Landscape*. New York : Museum of Modern Art, 2006.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. 1764 ; New York : O.U.P., 1998.
- _____. *Hieroglyphic Tales*. 1786 ; Londres : Alan Rodgers Books, 2006.
- WAUGH, Evelyn. *Robbery under Law: The Mexican Object-Lesson*. Londres : Chapman and Hall, 1939.
- WEINBERGER, Gerhard. « La sensibilité dans la pensée d'E. Lévinas et M. Merleau-Ponty » (Thèse) Paris X, Chalier, 2001.
- WEINRICH, Harald. *The Linguistics of Lying & Other Essays*. Seattle – Londres : Univ. of Washington Press, 2005.

- WILDE, Oscar. *Lady Windermere's Fan. The Complete Plays*. Londres : Methuen Drama, 1989.
- WOOD, Christopher. « Introduction » in *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Method in the 1930s*. Cambridge, Mass. : Zone Books, 2003.
- WHITE, Edmund. « This is not a Mammal: A Visit with William Burroughs. » *SoHo News*. (18.2.1981).
- WOODWARD, Christopher. *In Ruins*. Londres : Chatto and Windus, 2001.
- WORDSWORTH, William. *Selected Prose*. éd. J.O. Hayden. Harmondsworth : Penguin Classics, 1984.
- WULLSCHLAGER, Jacky. « Humanity in all its Agony and Emptiness. » *The Financial Times*. (30.06.2006).
- YEATS, William Butler. *Yeats's Poems*. éd. A.N. Jeffares. Londres : Papermac, 1989.
- ZERI, Federico. *Renaissance et Pseudo Renaissance*. 1988 ; trad. C. Paolini, préface P. Mauriès ; Paris : Rivages, 1995.

Contenu du « Dossier Travaux ».

(volume en annexe au présent dossier de synthèse).

La pagination indiquée dans les deux pages qui suivent renvoie à celle du volume joint.

Ière partie :

- **Publication I.** 4.
«The Beckford-Clarke Correspondence, 1830/1834» in *Beckford Newsletter* (Printemps 1991) 7.
- **Publication II.** 6.
«Literary Curiosities» in *Beckford Newsletter* (Printemps 1989) 4-10.
- **Publication III.** 11.
«Unconcerned, But Not Indifferent, Paris 1792» in *Beckford Newsletter* (Printemps 1993) 5-9.
- **Publication IV.** 17.
«Préface» in W. Beckford, *Souvenirs d'Alcobaça et Batalha* (trad. A. Parreaux), Paris : José Corti, 1989, 9-18.
- **Publication V.** 28.
«Exposure and Repentance in W. Beckford's French Manuscripts» in *Beckford and the New Millenium* (éd. K. Graham), New York : AMS Press, 2004, 95-118.
- **Publication VI.** 54.
«Sex(ual Identity) Is Dead : J.G. Ballard's Post-Humanist Myths of the Near Future» in *RuBriCa: The Russian & British Cathedra* Vol. 13 (éds. V. Bychenkov et A. Chentsov), Moscou - Kalug : Polygraph - Inform, 2004, 53-66.
- **Publication VII.** 72.
«Compte à rebours des Sept péchés capitaux de W. Burroughs» in *Répressions et sexualité* (ed. Grandjeat), Talence : Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, 107-118.

IIème partie :

- **Publication VIII.** 86.
«Préface : L'art de conter en attendant la mort,»
in W. Beckford, *Suite de contes arabes*, Paris : José Corti, 1992, 9-21 et *Histoire du Prince Ahmed*, Paris : José Corti, 1993, 7-8.
- **Publication IX.** 105.
«L'univers obscène et para-gothique des arabesques de William Beckford,» in *Introspections/Rétrospections* (éd. M. Amfreville), Orléans, P.U.O, 2004, 55-75.
- **Publication X.** 128.

«Anatomie des corps morts : le cadavre plus ou moins exquis de W. Self,» in *Études britanniques contemporaines* 17 (décembre 1999), 105-120.

IIIème partie :

- **Publication XI.** 146.
«Un mélange de morgue et de générosité, » in *La Quinzaine Littéraire* 899 (01-15.05.2005) 9-10.
- **Publication XII.** 148.
«The Gothic Charivari,» in *The Beckford Journal* 8 (Printemps 2002) 50-65.
- **Publication XIII.** 166.
«Frank O'Hara anti-disciplinarian discipline,» à paraître in *RuBriCa: The Russian & British Cathedra* Vol. 17 (éds. V. Bychenkov et A. Chentsov), Moscou - Kaluga : Polygraph - Inform, 2006.
- **Publication XIV.** 187.
«De la cochonnerie chez I. Welsh,» in *Études britanniques contemporaines* 21 (décembre 2001) 19-33.

IVème partie :

- **Publication XV.** 210.
«Préface,» in W. Beckford *La vision*, Paris : José Corti, 1990 (trad. D. Girard) 9-20.
- **Publication XVI.** 223.
«Infernal Mystique and the Power of Images,» in *Beckford and the Arts: The Reception of British Authors in Europe* (éds. E. Shaffer & J. Wilton-Ely), Londres : The Athlone Press, 2005.
- **Publication XVII.** 253.
«L'hypnérotomachie de D. Welsh : De la progression des images du rêve,» *Études britanniques contemporaines* 20 (juin 2001) 19-40.
- **Publication XVIII.** 277.
«De l'éclipse à l'apocalypse de l'art : Le *Super Cannes* de J.G. Ballard,» in *Rythmes et lumières de la méditerranée* (éd. P. Carmignani), Perpignan : P. U. P., 2003, 359-74.

- Index des noms cités dans les Travaux.** 295.

- Synthèse bibliographique réactualisée.** 301.

Outre les publications rassemblées dans le volume « Dossier Travaux »,
seront mis à la disposition des membres du jury
les ouvrages (de recherche originaux) suivants,
tous publiés chez José Corti :

William Beckford *Vathek et ses Episodes* 2003 (édition critique/historique) abrégé VE
Thomas Love Peacock *L'abbaye du cauchemar* 1993 (préface) abrégé AC
Anthony Powell *Convictions singulières* 1994 (traduction) abrégé CS
Didier Girard, *Terroriste au palais de la raison* 1993 (essai) abrégé TPR

N. B. Les renvois à ces publications dans le corps du texte et dans les notes de bas de page du mémoire de synthèse se feront donc de la manière suivante : Travaux (renvoyant au présent volume rassemblant les articles) suivi du numéro de la page dans ce volume, ou VE/AC/CS/TPR suivi de la page dans l'édition publiée.

Table des matières.

Avant-propos.	3
I. Au centre perdu, éperdu.	19
A. Le vrai/le faux ; le vrai/le beau.	20
B. Les convenances de l'affabulation.	25
C. L'excentricité de Sedlmayr.	33
D. S'écarter, pour ne plus y revenir.	40
II. L'écriture vulnérable.	47
A. Les promesses de l'enfance au futur antérieur	50
B. Sensibilité et proximité. Inscriptions et soustractions.	57
C. Solitudes <i>borderline</i> de la mécanique apathique.	64
III. L'au-delà de l'altérité : Pas, Ne pas, Non pas.	69
A. Éloge de l'intolérance.	72
A. L'amour de l'étranger.	75
A. Renvois et anthropophagie.	77
A. Rapports distanciés à soi.	79
A.B.C. Déportements.	80
B. Communication, passage et trahisons.	83
B. Désir, plaisir et convictions.	85
B. La séduction vulgaire.	87
B. Angles morts et angles vifs.	88
IV. Les mots à l'abandon.	92
A. Eau et gaz en chaque image.	93
B. Simulations, virtualisations, substitutions.	101
C. La musique des mots.	105
Conclusion.	113
Index des noms cités.	118
Ouvrages cités.	122
Description du contenu du volume Travaux et ouvrages de recherche originaux.	133