

## CORPS HYPERSENSIBLES PAR-DELÀ LA DIFFÉRENCE DES SEXES

« Et à quoi somme-nous voués sauf à des problèmes qui exigent même la transformation de notre corps et de notre langue ? »

(Gilles Deleuze, *Différence et répétition*)

Certains corps vibrent au moindre contact. Ils perçoivent avec une extrême acuité les excitations externes les plus ténues, qu'elles touchent l'œil, l'oreille, la peau ou tout autre organe sensoriel. On parle d'hypersensibilité ou d'hyperesthésie lorsque cette capacité sensorielle exacerbée, comme chez certains autistes, menace à tout moment de déborder un sujet incapable d'endiguer des intrusions extérieures perçues comme trop excitantes ou douloureuses. Chez de tels individus, chaque sensation ressentie risque à tout instant de virer à la douleur aiguë. Cet excès de la sensibilité, on l'attribua jadis aux femmes dites hystériques : au XIX<sup>e</sup> siècle, tel docteur Briquet évoque ainsi une « hyperesthésie hystérique » ; à la Salpêtrière, Jean-Marie Charcot imagine une « hyperesthésie ovarienne ». Quant aux hommes hypersensibles, ils sont alors réputés appartenir à une espèce singulière et marginale, tolérée comme telle, celle des poètes et des artistes ; on relève bien chez eux certains traits réputés féminins mais on les tolère, en vertu peut-être de l'adage baudelairien : « Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie<sup>1</sup>. »

La question de nos jours s'est déplacée, sans doute parce que l'injonction à dissimuler ses émotions devenant moins impérieuse (pour les hommes en particulier), de plus en plus

---

1. Charles Baudelaire, « Fusées », *Journaux intimes* (1887), *Œuvres complètes I*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 661.

nombreux sont ceux et celles qui peuvent s'avouer fragiles, émotifs, vulnérables, voire « écorchés ». Il s'agirait donc moins à l'heure actuelle de se demander si l'hypersensibilité est sexuée (apanage du féminin ?) que d'interroger les mutations contemporaines de ses usages, et singulièrement dans des domaines où on l'attendrait le moins : la philosophie, la pensée critique, les études sociales. L'hypersensibilité pourrait bien apparaître alors comme un *outil d'analyse*, un instrument de connaissance fine au service d'un mode de pensée subtil, aussi fragile qu'endurant – retrouvailles par là même avec un certain savoir psychanalytique.

On connaît la fameuse image de Freud, comparant l'organisme vivant à une boule protoplasmique, « boule indifférenciée de substance irritable », sorte de vésicule vivante qui envoie ses pseudopodes tels des antennes vers le monde extérieur et les rétracte au moindre danger<sup>2</sup>. Ce fragile organisme archaïque ne doit sa survie qu'au développement d'une couche corticale, enveloppe protectrice filtrant et amortissant les excitations externes trop intenses risquant de le détruire. Dans la représentation freudienne, l'hypersensibilité est donc une caractéristique cellulaire bien en deçà de toute articulation sexuée ; c'est ainsi que commencerait l'histoire de l'organisation pré-humaine du vivant, à son stade le plus rudimentaire : défense contre l'intrusion, adaptation créatrice.

Cette image de la boule protoplasmique freudienne, Roland Barthes la reprend dans ses *Fragments d'un discours amoureux*. L'une des figures s'y nomme « l'écorché ». Barthes la décrit ainsi : « Sensibilité spéciale du sujet amoureux, qui le fait vulnérable, offert à vif aux blessures les plus légères. » Et plus loin, il précise, citant Freud : « Je suis “une boule de substance irritable”, je n'ai pas de peau (sauf pour les caresses). » Chez Barthes, comme l'on sait, le langage est tactile, il est l'outil sensible qui me permet de toucher l'autre à distance, par un subtil enveloppement indissociablement rhétorique et éroti-

2. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), traduction de S. Jankélévitch revue par l'auteur, in *Essais de psychanalyse*, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », p. 32.

que : « Le langage est une peau : je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots<sup>3</sup>. » Et de même, Gilles Deleuze dépeint avec fascination les hyperesthésies qui déforment les corps et brouillent les figures dans les tableaux de Francis Bacon ; l'œil haptique, devenu pinceau, « puissance manuelle déchaînée », touche du regard ce qu'il peint : « [...] on assiste plus profondément à une révélation du corps sous l'organisme, qui fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments, leur impose un spasme, les met en rapport avec des forces<sup>4</sup> [...] ». »

Bien des œuvres contemporaines – qu'elles soient narratives, plastiques ou théoriques – évoquent ainsi irrésistiblement ces corps hypersensibles tantôt écorchés, réceptifs aux plus subtils stimuli extérieurs, intensément déformés par la moindre émotion, tantôt au contraire crispés et en retrait, comme tétanisés sous leur carapace rigide ; un degré de plus et l'on y retrouverait la carapace psychique des « enfants crustacés » que décrit la psychanalyste britannique Frances Tustin<sup>5</sup>. J'analyse ici singulièrement quatre œuvres que je qualifie d'« hypersensibles », celles de Deleuze, de Barthes, de Duras, de Louise Bourgeois. Je fais l'hypothèse qu'en chacune d'elles se décèle une comparable oscillation entre une sensibilité tantôt hypertrophiée et triomphante, tantôt au contraire rétractée en une position quasi kératinisée. Ainsi par exemple, l'écriture sensible des nuances chez Barthes *et* l'amour des structures ; la plasticité des affects chez Deleuze *et* la raideur assertive ; l'omniprésence des sensations chez Duras *et* leur anesthésie au sein de vitalités dépeuplées ; les corps impuissants et blessés

3. Roland Barthes, *Œuvres complètes*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Le Seuil, 2002, volume V, respectivement p. 127 et p. 103. Sauf indication contraire, toutes les citations de Barthes renvoient à cette édition en cinq volumes ; j'indique désormais entre parenthèses le volume, suivi de la page.

4. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation 1*, Éditions de la Différence, 1985, p. 102 ; rééd. Le Seuil, 2002. Deleuze emprunte cette notion d'*haptique* (du grec *aptô* : toucher) à Alois Riegl, historien de l'art autrichien, *via* les travaux d'Henri Maldiney dans *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973.

5. Frances Tustin, *Autisme et psychose de l'enfant* [1972], Le Seuil, « Points ».

chez Louise Bourgeois *et* leur hypertension triomphalement bisexuée. Tous témoignent à mon sens de manière exemplaire de la complexité moderne de notre relation au corps et ses affects. L'hypersensibilité assumée devient une arme chez ces écrivains, artistes, créateurs : un outil d'exploration critique du monde. Par là même ils retrouvent la révolution radicale que Nietzsche imprime à la notion de sensibilité lorsqu'il postule que l'affectivité constitue la base de toute pensée<sup>6</sup>.

Petit détour par Antonin Artaud, c'est-à-dire par la formulation psychotique et poétique de ce lien que j'entends suivre entre hypersensibilité et pensée. L'émergence de la pensée, Artaud la voit dans le frémissement inaugural de ce qu'il nomme la Chair. Dès ses premiers textes poétiques, il oppose à la pensée personnelle frappée d'impuissance une pensée inchoative, impersonnelle et pulsionnelle, qui surgit dans la Chair. Il y a de la pensée avant moi qui la pense, suggère-t-il, et c'est elle qu'il me faut saisir : « Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la  *finesse*  des moelles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de ma vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair<sup>7</sup>. » Il y a, affirme Artaud, une pensée pré-identitaire qui surgit non en moi mais dans cette Chair qui pulse en deçà de mon corps anatomique et dans laquelle celui-ci est comme découpé. La Chair, il faut l'entendre comme une masse traversée par de l'énergie, une matière impulsive et vibrante où s'enracine « la substance pensante », autrement dit un pré-corps ni masculin ni féminin et les deux à la fois, un père-mère archaïque au sein duquel penser  *se conçoit*  – creuset organique de la pensée, hors processus générationnel. J'ai suivi autrefois les relations qu'on peut tisser entre la chair artaudienne et celle que conceptualisera plus tard Merleau-Ponty<sup>8</sup>. Sans reprendre ici la démonstration, je rappellerais simplement

6. Voir sur ce point Patrick Wotling, *La Philosophie de l'esprit libre. Introduction à Nietzsche*, Flammarion, 2008 (p. 18-20) ; également, *La Pensée du sous-sol. Statut et structure de la psychologie dans la pensée de Nietzsche*, Allia, 1999.

7. « Position de la Chair » [1925], *Œuvres*, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 146.

8. *Artaud, l'aliéné authentique*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 76-83.

que Merleau-Ponty appréciait suffisamment l'œuvre d'Artaud pour avoir eu l'intention de l'inclure dans un ouvrage qu'il projetait mais ne put réaliser, une étude de « cinq perceptions littéraires : Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud<sup>9</sup> ». On retrouve d'ailleurs dans *Le Visible et l'Invisible*, livre où le concept de chair est central, maintes notations qui semblent comme l'écho de la pensée d'Artaud dans le champ de la philosophie. Dans l'un et l'autre cas, il s'agit bien de prendre appui sur ces territoires primordiaux où le Moi ne se distingue pas – ou pas encore – des profondeurs d'un monde d'où il émerge. La chair dont parle Merleau-Ponty est un espace topologique fait d'enroulements et d'enveloppements, de réversibilité du dehors et du dedans, à la jointure du corps et du monde. C'est dans ce corps que la *Phénoménologie de la perception* avait déjà décrit, que naît la pensée ; c'est en lui qu'apparaît le *chiasme* « qui se manifeste par une existence presque charnelle de l'idée comme par une sublimation de la chair<sup>10</sup> ». Idée proche de celle d'Artaud : « Il y a un esprit dans la chair, mais un esprit prompt comme la foudre<sup>11</sup> », écrivait-il dans les années 1920. Plus encore, cette peau-membrane hypersensible est chez Artaud tout à la fois celle du corps et la surface de projection vibratile sur laquelle le peintre (comme Uccello, dans ses premiers textes) imprime la trace corporelle de son pinceau-poil :

« une circulation de rameaux, un treillage de veines, la trace minuscule d'une ride, le ramage d'une mer de cheveux. Tout est tournant, tout est vibratile, et que vaut l'œil dépouillé de ses cils. [...] Aussi tu peux faire tout le tour de cet œuf qui pend entre les pierres et les astres, et qui seul possède l'animation double des yeux<sup>12</sup>. »

Les auteurs et artistes dont je parle ici sont apparemment très éloignés d'Artaud : Duras et Louise Bourgeois l'ignorent, Barthes ne l'aime pas ; Deleuze, seul, s'approche du « schizo-

9. *La Prose du monde* (éd. Claude Lefort), Paris, Gallimard, 1969, p. VII.

10. *Le Visible et l'Invisible* [1964], rééd. Gallimard, « Tel », p. 191.

11. « Position de la Chair », *op. cit.*, p. 147.

12. « Uccello, le poil » [1926], in *L'Art et la Mort*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 198-199.

phrène ». Ce qui est en jeu pourtant dans ces œuvres si différentes au demeurant, est bien la patiente réinvention de nouvelles subjectivités créatrices : subjectivités hypersensibles impersonnelles, moins éloignées qu'on pourrait le penser de la chair d'Artaud, ce « Pèse-Nerfs » dont on sait qu'il rejoue l'anagramme sensible de la pensée. Rien n'est moins personnel qu'un affect, souligne volontiers Deleuze reprenant la leçon spinozienne. Plus encore, les agencements créateurs qu'inventent ces artistes ou penseurs modernes ne s'inscrivent plus guère dans l'ordinaire partage sexué qui longtemps divisa procréation (féminine) et création (masculine). Ainsi, Barthes s'efforce-t-il de définir une écriture du Neutre hors engendrement paternel ; de même la conception par le couple Deleuze-Guattari d'un nouveau mode d'écriture conceptuelle à deux, expérimente un mode de génération inédit, celui d'une œuvre trans-subjective, hors fantasme familial œdipien ; de même encore Duras explore avec une désarmante sauvagerie les figures de l'inceste et des amours interdites, défaisant les oppositions normées entre hommes et femmes, nature et culture, construisant l'œuvre d'une « dépersonne » qui aurait nom Duras. Et que dire des corps tissés, sculptés de Louise Bourgeois qui se rient des interdits sexués et inventent des assemblages angoissants et drôles : un homme ? une femme ? un animal ? Qu'il s'agisse de l'engagement de Duras dans les réflexions féministes de l'époque, de la reprise par Deleuze-Guattari d'un concept de « corps sans organes » inspiré d'un Antonin Artaud revu par Proust, postulant une « trans-sexualité microscopique à *n...* sexes » à l'intérieur de chaque sujet, ou encore de l'imaginaire d'une jouissance textuelle au neutre chez Barthes, chacun d'eux explore cette poussière de signes affectifs inaperçus de beaucoup, ces corpuscules textuels qui permettent d'inventer d'autres modalités créatrices étrangères à l'habituel partage sexué. C'est ainsi que l'hypersensible nous invite à l'exploration de territoires subtils peu à peu découverts.

Que trois de ces auteurs se soient connus ou croisés ici et là n'est pas ce qui nous retiendra. Lorsque Barthes participe au début des années 1960 au projet d'une revue internationale avec Blanchot et Vittorini, il se rend plus d'une fois à l'appar-

tement de Duras et Mascolo, rue Saint-Benoît. Deleuze est invité au séminaire de Barthes, l'un et l'autre se croisent dans tel colloque sur Proust (l'ombre de la *Recherche* flotte çà et là à Cabourg chez Duras). Barthes cite souvent Nietzsche à travers la lecture qu'en propose Deleuze dans son *Nietzsche et la philosophie* ; Duras aurait lu le *Michelet* de Barthes<sup>13</sup> ; Deleuze, de son côté, rend hommage dans *L'Image-temps* à la modernité du cinéma de Duras. Intersections aléatoires de trajectoires ; l'essentiel est ailleurs. Il est par exemple dans ces quelques phrases subtiles que Deleuze consacre à Barthes dans ses dialogues avec Claire Parnet, en 1977. Barthes, suggère Deleuze, « est parti d'une conception du "signifiant" pour devenir de plus en plus "passionnel", puis semble élaborer un régime à la fois ouvert et secret, d'autant plus collectif qu'il est le sien : sous les apparences d'un lexique personnel, un réseau syntaxique affleure, et sous ce réseau, une pragmatique de particules et de flux, comme une cartographie renversable, modifiable, coloriable de toutes sortes de façons<sup>14</sup> ». Même si cette supposée évolution de Barthes du signifiant au passionnel peut être discutée, on le verra plus loin (c'est précisément l'objet de l'approche hypersensible), il reste que Deleuze saisit ce qui chez Barthes sut dépasser les oppositions simples entre énonciation subjective et tissu impersonnel de particules sensibles.

Les relire sous l'angle de l'hypersensible nous invitera par exemple à revisiter les territoires de l'hystérie et singulièrement cette fondamentale hésitation entre masculin et féminin que Freud y voyait à l'œuvre. Ce qu'il relevait en effet de fantasmes bisexuels dans l'hystérie (qu'on relise son fameux article de 1908, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité »), peut sans doute nous aider à repenser l'articulation nouvelle que tracent ces trois auteurs entre hypersensibilité créative

13. Catherine Rodgers pense qu'il est possible que Duras ait lu ou relu *Michelet* à la lumière des analyses de Barthes. « En effet Robbe-Grillet, dans une conversation privée, m'a dit avoir fait lire les textes de Barthes à Duras » (*Duras : lectures plurielles*, sous la direction de Catherine Rodgers et Raynal Udris, Amsterdam, Rodopi, 2004).

14. Gilles Deleuze avec Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1977 ; rééd. « Champs-Flammarion », 1996, p. 138.

et exploration de nouvelles désidentités sexuées<sup>15</sup>. En ce sens, ils s'inscrivent dans ce profond remaniement des définitions ou indéfinitions du corps qui traversent la pensée moderne<sup>16</sup>.

L'hystérique, écrit le psychanalyste J.-D. Nasio « installe dans le corps de l'autre un corps nouveau aussi libidinalement intense et fantasmatique que l'est son propre corps hystérique. Car le corps de l'hystérique n'est pas son corps réel, mais un corps de sensation pure, ouvert au-dehors comme un animal vivant, une sorte d'amibe extrêmement vorace qui s'allonge vers l'autre, le touche, éveille en lui une sensation intense et s'en nourrit. Hystériser, c'est faire naître dans le corps de l'autre un foyer ardent de libido<sup>17</sup> ». Cette nouvelle définition de l'hystérie, entendue comme énergie érotique qui étend vers le dehors la présence intense d'un corps libidinal, permet de saisir plus clairement ce mouvement par lequel Artaud déjà cherchait à retrouver, à travers la notion de *cruauté*, l'existence de forces capables d'atteindre directement le corps sensoriel du spectateur (« c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits »). De ce modèle de la jouissance hystérique, indifférente à tout marquage sexué, Artaud reprenait la puissance de conversion, cette transformation d'énergie libidinale en innervation somatique : les mots, disait Lacan, peuvent « engrosser l'hystérique » ; les mots, suggère Artaud,

15. Je renvoie à la notion de *désidentité* que j'avais proposée dans *La Défiguration*, comme mouvement de déprise de nos identifications à une image-mirage narcissique statufiée (mon père, ma mère, cet autre en face de moi qui me ressemble, cet homme/cette femme que j'incarne), invention de figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement : *des identités*. À la fois une et plus d'une... (Minuit, 2004, p. 113-115).

16. Sur tout ceci, voir aussi Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?* La Découverte, Poche/Essais, 1998. Il souligne l'existence actuelle d'un immense *hypercorps* hybride et mondialisé virtuellement créé par les greffes qui organisent la circulation d'organes entre les corps humains, entre les morts et les vivants, voire d'une espèce à l'autre. Les implants et prothèses brouillent la frontière entre le minéral et le vivant ; les yeux (cornées), sperme, ovules, embryons, sont socialisés, mutualisés, préservés dans des banques spéciales ; un sang déterritorialisé coule de corps en corps à travers un énorme réseau international qui irrigue cet *hypercorps* collectif d'une humanité étendant ses tissus chimériques entre les épidermes et les espèces, par-delà les frontières et les océans.

17. J.-D. Nasio, *L'Hystérie ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*, [1990], Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2001, p. 22.

sont des forces qui touchent au corps ; toute émotion a des bases organiques, répète-t-il. L'hystérique, donc, a deux corps. L'un est ce corps hyper-érotisé, corps de sensation pure qui tend vers l'autre ses pseudopodes amibiens. L'autre est un corps anesthésié, frigide et distant, animé d'une profonde répulsion pour tout contact charnel. Ce dégoût du corps dit « organique » au profit d'un corps anorganique, d'un corps sans organes conçu comme masse indifférenciée de sensations, seul capable d'atteindre une jouissance sans limites, Gilles Deleuze le partage avec Antonin Artaud (n'en déplaise aux deleuziens qui, parfois, ne veulent pas voir dans cette philosophie des forces et des flux ce qui s'évite du corps biologique). Or, et c'est ce point qu'il faudra souligner, l'un et l'autre explorent le même paradoxe : comment atteindre l'autre (le lecteur, le spectateur), comment l'affecter, comment projeter en lui ces sensations, cette jouissance, que je peine à ressentir ? *Cruauté* chez Artaud, *affect* comme logique de forces, intensité de vie chez Deleuze. Et chez l'un et l'autre, le même refus d'un représenté qui laisserait le spectateur indifférent. Non plus l'image dogmatique, répète Deleuze, mais la pensée vivante.

Ainsi Deleuze, à propos de la peinture de Bacon : il ne s'agit plus de peindre des formes mais de « capter des forces ». Bacon, ajoute-t-il, de même que Cézanne, ne cherche pas à représenter à distance des objets : il peint des corps éprouvant des sensations. Qu'est-ce que la sensation ? C'est précisément ce qui transforme les formes, ce qui déforme les corps. Le peintre fait apparaître visuellement une « figure multisensible », écrit Deleuze. Ce qui intéresse Bacon, ce n'est « pas exactement le mouvement, bien que sa peinture rende le mouvement très intense et violent. Mais, à la limite, c'est un mouvement sur place, un spasme, qui témoigne [de] *l'action sur le corps de forces invisibles* ». Comment penser en effet cette insistance débordante de la présence que Deleuze nomme *l'affect* et qui tend, comme chez Artaud, à agir elle aussi « directement sur le système nerveux<sup>18</sup> » ?

18. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 31-36. De son côté, Artaud affirme à propos du spectateur de son théâtre : « ses sens et sa chair sont en jeu » (*Euvres*, *op. cit.*, p. 228).

Cette force de la sensation chez Deleuze, ce n'est pas le sentiment, comme l'on sait, mais ce qui le dépasse. Il y insiste, l'hystérie n'est pas celle du peintre, c'est celle de la toile. Ce n'est pas celle de l'acteur renchérit Artaud, c'est celle de la scène théâtrale : « L'action dénouera sa ronde, étendra sa trajectoire d'étage en étage, d'un point à un point, des paroxysmes naîtront tout à coup, s'allumeront comme des incendies en des endroits différents [...] <sup>19</sup>. » Scène hystérique ? Ce que Duras nomme « chambre d'écho », « chambre noire » où se croisent les trajectoires des voix et des corps : « On appelle tout à coup dans l'hôtel. On ne sait pas qui. On crie un nom d'une sonorité insolite, troublante, faite d'une voyelle pleurée et prolongée d'un *a* de l'Orient et de son tremblement entre les parois vitreuses de consonnes méconnaissables, d'un *t* par exemple ou d'un *l* <sup>20</sup>. »

De quoi s'agit-il finalement chez eux, Deleuze, Barthes, Bourgeois, Duras ? D'élargir le champ de nos perceptions et affects, d'inventer un espace transindividuel (artiste et spectateur, auteur et lecteur) qui nous ouvre à un autre corps de sensation, ni le mien ni un autre, à éprouver, à vivre, à penser – un corps où nos subjectivités, un temps, se défont et se recomposent, différentes. Les corps d'écriture, de peinture, sculpture ou cinéma qu'ils explorent, apprivoisent la force des pulsions selon une autre logique que celle de l'abrupte opposition binaire du masculin et du féminin. Ils inventent des assemblages étranges, des configurations rétives à nos rationalités ordinaires : espace au neutre (Barthes), chambre d'échos (Duras), disjonctions incluses (Deleuze), poupées-phallus (Bourgeois). Ils réhabilitent la finesse, la subtilité d'un corps non plus représenté comme objet mais vécu comme éprouvant des sensations, traversé et disjoint par elles, relié différemment, amoureux. Comme le narrateur proustien relu par Deleuze, ils nous apprennent à être sensibles aux impressions et qualités fines, imperceptibles. Sensibilité, sensations, impressions, nébuleuses de signes qui nous pénètrent et que nous ressentons, comme chez Proust, que tous trois relisent inlas-

19. Antonin Artaud, *Œuvres*, op. cit., p. 563.

20. Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Minuit, 1986, p. 11 ; rééd. « Double », 2014.

sablement. Ainsi ce splendide décryptage deleuzien des vibrations sensibles des visages d'Albertine, tour à tour décomposés et recomposés dans un baiser :

« Plus encore, dans le passage exemplaire du baiser à Albertine, ensemble mobile où brille le grain de beauté comme point singulier ; puis, à mesure que les lèvres du narrateur s'approchent de la joue, le visage désiré passe par une série de plans successifs auxquels correspondent autant d'Albertine, le grain de beauté sautant de l'un à l'autre : enfin le brouillage final où le visage d'Albertine se déboîte et se défait, et où le narrateur, perdant l'usage de ses lèvres, de ses yeux, de son nez, reconnaît “à ces signes détestables” qu'il est en train d'embrasser l'être aimé <sup>21</sup>. »

Corps inextricablement pénétrants-pénétrés, visage-paysage défait d'Albertine ; ou encore chez Duras, visage-mirage, visage-corps et mer liquide, coulée longue des formes ouvertes entre masculin et féminin, toujours en instance d'abandon, de séparation :

« Vous regardez encore. Le visage est laissé au sommeil, il est muet, il dort comme les mains. Mais toujours l'esprit affleure à la surface du corps, il le parcourt tout entier, et de telle sorte que chacune des parties de ce corps témoigne à elle seule de sa totalité, la main comme les yeux, le bombement du ventre comme le visage, les seins comme le sexe, les jambes comme les bras, la respiration, le cœur, les tempes, les tempes comme le temps.

Vous retournez sur la terrasse face à la mer noire.

Il y a en vous des sanglots dont vous ne savez pas le pourquoi. Ils sont retenus au bord de vous, ils ne peuvent pas vous rejoindre afin d'être pleurés par vous <sup>22</sup>. »

On connaît la fameuse image que propose Deleuze de ce narrateur proustien « doué d'une sensibilité extrême », devenu araignée tissant minutieusement la toile d'un livre en train de s'écrire : « à un bout de sa toile, elle [l'araignée] recueille la moindre vibration qui se propage à son corps en onde intensive, et qui la fait bondir à l'endroit nécessaire <sup>23</sup> ». Hypersen-

21. Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [1964], rééd. P.U.F., 1993, p. 212.

22. Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 26-27.

23. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 218.

sibilité du narrateur-araignée comme du lecteur-écrivain chez Barthes. Retrouver ces ondes de différenciation fine dans le tissage des textes permit ainsi à Roland Barthes de réhabiliter ce qui, en chacun de nous, apparaît trop souvent comme une faiblesse à surmonter : la fragilité, la vulnérabilité. Qualités dites « féminines » ? Ce dont les hommes en tout cas devaient autrefois se garder, préservant leur impénétrabilité – ce tabou fondateur de toute différenciation. On explora avec lui une autre conception des différences sexuées, mouvantes, paradoxales : une autre idée du Neutre. Il éleva ainsi au rang d'outil critique une hypersensibilité réceptive et créative qui est comme l'envers de la carapace où tout un chacun s'enferme, pensant se protéger... au risque de la stérilité.

Principe moral par là même : comment trancher abruptement si tout est infiniment complexe et presque insaisissable ? La *nuance* chez Barthes est l'envers des discours dogmatiques, autoritaires, ce qu'il appelait l'arrogance du savoir (la violence de la langue, aussi bien). On apprend peu à peu à y reconnaître un défi lancé à toute autorité paternelle : inventer une loi qui permette la relève des pères, tel fut aussi chez lui le rôle de la nuance. Le premier cours de Barthes au Collège de France ne s'appelait-il pas : « comment vivre ensemble » ? Autant dire : selon quelle autre loi non exclusivement paternelle et qu'il nous faut réinventer ? Selon quelle autre logique que celle de l'éternel partage sexuel qui oppose la douceur réceptive des unes à la force de pénétration des autres ? Question qui fut celle d'une époque, sans doute, et que posèrent eux aussi, dans des termes finalement peu éloignés, Deleuze, Derrida, Foucault, mais également quelques femmes peu soucieuses d'incarner la force phallique du pouvoir intellectuel de l'époque, comme Marguerite Duras, laquelle joua crânement l'idiotie ou Louise Bourgeois, l'éternelle femme-enfant destructrice et moqueuse. Question laissée en suspens (c'est sa définition même que d'imaginer le suspens des oppositions) et qu'il faut donc inlassablement reprendre.

On ne peut évoquer les corps hypersensibles des écritures modernes sans s'interroger un instant sur le rapport qu'ils entretiennent ou non avec ce que Jacques Rancière nomme

« le partage du sensible ». Il faut d'abord rappeler d'un mot la forte théorie politique que celui-ci a construite autour de cette notion de « partage » au double sens de découpe et de mise en commun. Partager, en effet, c'est d'abord diviser, découper en parts ou en parties (partage des voix, partage des biens entre héritiers, ligne de partage des eaux...). Mais aussi, très vite, partager c'est prendre part, ressentir en commun (partager le repas, partager la joie ou les idées). Le repas ... totémique ? ricanerait Louise Bourgeois.

De cette division ouvrant sur une mise en commun, Rancière revendique explicitement l'héritage aristotélicien : l'homme est politique parce qu'il possède la parole qui met en commun le juste et l'injuste alors que l'animal a seulement la voix qui signale le plaisir et la peine. Bruit animal d'un côté, parole humaine de l'autre : vieille partition que chacun connaît. Rancière à son tour précise : si l'homme est un animal politique, c'est parce qu'il est un animal littéraire, un animal détourné par les mots, par l'excès des mots disponibles par rapport aux choses à nommer. Il est un animal politique parce qu'il dispose du pouvoir de mettre en circulation ces mots en excès, ces mots sans utilité pratique directe. Mais aussi dans un second sens, il est un animal politique parce que cette capacité parlante lui est sans cesse contestée, déniée par ceux qui se proclament les maîtres des désignations et classifications<sup>24</sup>. Le « partage du sensible » c'est donc cette reconfiguration entre le visible et le dicible, les mots et les corps qui construit un nouveau champ de perception commune. C'est en cela précisément qu'il y a une nature « poétique » de la politique en tant qu'activité de reconfiguration des données sensibles. Le « partage du sensible » précise encore Rancière à de multiples reprises, c'est ce qui sépare le *sensible* comme monde commun éprouvé du *sensoriel* comme système de réponses à des stimulations.

24. Sur tout ceci qui parcourt l'œuvre de Rancière, voir par exemple, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, 2000 (« Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives », p. 12) ; *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004 ; *Politique de la littérature*, Galilée, 2007 ; *Et tant pis pour les gens fatigués, entretiens*, Éditions Amsterdam, 2009.

Il est indéniable que Jacques Rancière porte sur la littérature et les arts – du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle en particulier – un regard extrêmement éclairant quant à leurs enjeux politiques et sociaux. Il a incontestablement bouleversé ce qu'on appelait autrefois l'approche politique de la littérature, apanage un peu oublié des théorisations marxistes, en lui redonnant une force interprétative et une richesse nouvelles. Ses analyses des romans de Flaubert, Balzac, Tolstoï ou Proust, des écrits de Mallarmé ou Brecht, pour ne citer que ces exemples, ont sans aucun doute contribué à enrichir considérablement la perception que nous avons de leur ancrage social et de leur force de bouleversement historique. Davantage encore, puisque c'est à un renversement qu'il nous convie, qu'est-ce que la littérature pour Rancière ? Un régime historique de l'art d'écrire qui brouille les vieilles distinctions entre le monde de l'art et la vie prosaïque, entre le bon goût et le trivial de la vie ordinaire, un régime nouveau de la vérité (je cite là quelques-unes des définitions qu'il reprend çà et là dans ses textes et entretiens). L'un de ses centres d'intérêt majeurs, ce sont les grandes politiques d'émancipation sociale des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et la « promotion démocratique des vies quelconques » qu'elles encouragèrent à des degrés divers. Il faut relire ses pages éblouissantes sur Emma Bovary, « incarnation effrayante d'un nouvel appétit démocratique » ou encore ce passage à propos de la vie comme puissance des mots chez Proust (paradoxalement peut-être, peu de philosophes ont rendu plus bel hommage à la littérature que Jacques Rancière) :

« La littérature comme telle est née avec le renversement poétique qui a mis l'interprétation de la vie à la place de la logique des actions. La vie, au sens fort du terme, non point comme le cours empirique des choses mais comme la puissance qui domine individus et collectivités, est donc son objet propre. [...] Quelles sont ces puissances ? Il y en a une qui est depuis longtemps identifiée. C'est la puissance des mots. Les mots sont ces êtres sans corps qui ont le pouvoir d'arracher les existences à leur destination naturelle. C'est ainsi que des gens du commun qui auraient bien assez à s'occuper avec le souci de vivre, de gagner leur vie et de reproduire la vie, se laissent exalter par des mots tels que "liberté" ou "égalité" et veulent

en conséquence dire leur mot sur des affaires de gouvernement qui ne sont pas de leur compétence<sup>25</sup>. »

Pour Rancière donc, si l'art touche à la politique c'est parce qu'il opère un redécoupage de l'espace matériel et symbolique instituant un sensible commun, autrement dit une expérience esthétique et vitale *partagée* qui s'oppose à l'ancien rapport de domination où seuls les gens « raffinés » croyaient pouvoir affirmer la supériorité de leur sensibilité sur celle, brute, des prolétaires.

On touche ici à un point central, celui du désaccord fondamental qui sépare Rancière de l'esthétique deleuzienne, mais qui surtout l'empêche de percevoir à leur juste mesure les écritures hypersensibles que je cherche à définir. On connaît en effet la ferme critique de l'esthétique deleuzienne à laquelle se livre Jacques Rancière dans un certain nombre de textes. Que lui reproche-t-il ? Pour reprendre ses termes : une métaphysique de la littérature réintroduisant une transcendance dans la pensée de l'immanence, une conception d'un sensible pur, en excès sur le sens commun (ce que Deleuze nomme l'intensité) qui serait une lecture déviée du sublime kantien<sup>26</sup>. Autrement dit, traduit en termes plus directs, une conception finalement aristocratique de l'art dans laquelle seul l'artiste (tout comme dans leurs domaines respectifs, le philosophe et le scientifique, selon cette trilogie héroïque que Deleuze institue) peut entrer en contact avec des forces inhumaines capables de nous « redonner l'infini ». Non seulement on risquerait alors de renouer avec le vieux schéma dissymétrique du maître et de l'élève, du bourgeois et du prolétaire que combat Rancière mais surtout l'œuvre d'art retrouverait cette tentation de la démesure surhumaine, cette proximité à la maladie mentale (schéma romantique, là encore) dont elle eut tant de peine à se défaire.

25. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 77.

26. À propos de la récusation par Rancière de l'interprétation du « sublime » kantien chez Deleuze et Lyotard comme expérience sensible d'une démesure, d'une puissance inhumaine de la vie, voir entre autres : « Les confidences du monument. Deleuze et la "résistance" de l'art », in *Deleuze et les écrivains*, dir. B. Delas et H. Micolet, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 479-491.

Force est de reconnaître en effet avec Rancière que Deleuze, dans ses élans les plus lyriques et bouleversants, souligne volontiers la proximité des grands créateurs avec la démesure, la folie, le chaos. Par exemple ceci, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « La philosophie, la science et l'art veulent que nous déchirions le firmament et que nous plongeons dans le chaos. Nous ne le vaincrons qu'à ce prix. Et j'ai trois fois vainqueur traversé l'Achéron. Le philosophe, le savant, l'artiste semblent revenir du pays des morts. [...] L'artiste rapporte du chaos des *variétés* qui ne constituent plus une reproduction du sensible dans l'organe, mais dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de composition organique capable de redonner l'infini<sup>27</sup>. » Retour à l'esthétique romantique, trancherait Rancière, éloge de la folie qui ne peut conduire qu'à « l'absence d'œuvre », pour reprendre la formule célèbre de Foucault à propos de la folie de Nietzsche ou d'Artaud. Rancière précise ceci : « Le destin de l'œuvre se trouve alors suspendu à l'autre figure du "spirituel" : l'immanence dans la pensée de ce qui ne pense pas, le sans-fond de la vie indifférenciée, non-individuelle, la poussière des atomes ou des grains de sable. » Ou encore, un peu plus loin : « L'analyse de Deleuze [...] s'établit dans ces zones où la pitié – c'est-à-dire la sympathie avec la vie in-individuelle, voisine avec la folie, avec la perte de tout monde<sup>28</sup>. »

Rancière tient donc fermement sa théorie d'un sensible construit symboliquement par l'art et partageable par chacun. L'art ouvre à de nouvelles manières de voir, de ressentir, qui modifient le visible et le perceptible communs. Soit. Que se passe-t-il pourtant si la construction symbolico-politique de ce sensible partagé défaille ? Si, peu à peu, les règles s'affaiblissent, deviennent inefficaces ? De fait, le philosophe diagnostique avec lucidité le trouble qui affecte nos sociétés contemporaines dans lesquelles les processus de symbolisation du

27. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 190 ; « Reprise », 2005, p. 202-203.

28. Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », in *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, dir. E. Alliez, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1998, p. 535-536.

commun qu'il avait décrits fonctionnent de plus en plus difficilement. On ne peut que constater, reconnaît-il, « un phénomène de désymbolisation de l'ordre social », de perte de subjectivité politique. Et il ajoute ceci : « Des concepts comme le mouvement ouvrier ou le prolétariat étaient fondés sur la visibilité d'une déclaration des frontières, des partages et des places [...]. Or, dans la situation présente, la barrière est comme déniée, inconsistante, placée nulle part. Au fond, la difficulté est de la constituer, parce que justement elle intervient simplement sous la forme du dehors. Il y a subjectivation politique forte là où une société est structurée intérieurement par un certain nombre de barrières qui peuvent être rendues visibles et devenir l'enjeu d'un combat. [...] Un sujet politique, c'est quelqu'un qui est à la fois dedans et dehors, qui montre qu'il est en fait exclu par cela même qui prétend l'inclure et inversement qu'il a part à ce dont on prétend l'exclure. Exemplairement la catégorie du travail s'est prêtée à cette double démonstration. C'est peut-être cette force du rapport interne entre le dedans et le dehors qui fait défaut aujourd'hui<sup>29</sup>. » Il se pourrait bien alors que, par fidélité à cette générosité d'un partage entendu comme mise en commun, Rancière ne se résolve pas à déconstruire l'autre partage, ce découpage structurant des oppositions binaires, la coupure symbolique homme *vs* animal, symbolique *vs* vie indifférenciée, voire nature *vs* culture, pour reprendre cette très ancienne division que l'anthropologie contemporaine a patiemment réfutée<sup>30</sup>. Dans cette mesure, son approche permet-elle encore de penser les micro-partages mouvants, fluides, ces infimes mouvements et perceptions subtiles qui affectent des sujets modernes moins clairement différenciés et identifiables que nombre de ceux qu'il étudie ?

29. « Xénophobie et politique », entretien avec Yves Sintomer [2000], in *Et tant pis pour les gens fatigués*, op. cit., p. 202.

30. Voir par exemple Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005 ; Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique* [1991], rééd. La Découverte, « Poche / Sciences humaines et sociales » ; Jean-Marie Schaeffer, *La Fin de l'exception humaine*, Gallimard, « NRF Essais », 2007.

Plus précisément encore, se pourrait-il finalement que ces écrivains et artistes modernes dont je parle aient renoué avec le « tissu sensible de *Madame Bovary* » qu'analyse avec brio Jacques Rancière dans *Politique de la littérature*, cet univers de fines sensations, ce brassage incessant d'atomes et corpuscules qu'il nous décrit comme la tentation dont finalement nous devrions nous déprendre ? Emma, elle, aurait succombé. Rappelons l'argumentation que développe Rancière. Pourquoi Flaubert a-t-il tué Emma Bovary ? Parce qu'elle confondait la littérature et la vie. Sa faute ? L'esthétisation de la vie quotidienne. Tout comme le Diable de *La Tentation de saint Antoine*, Emma est celle qui connaît les formes de la vie impersonnelle, pré-individuelle, là où le monde se dissout en particules intenses où le dedans et le dehors fusionnent. Voilà ce qui arrive, commente Rancière avec subtilité : « des globules bleus sur des vaguelettes dans le soleil ou des panaches de poussière soulevés par le vent. Voilà ce que les personnages ressentent et ce qui provoque leur béatitude : un pur flux de sensations<sup>31</sup>. » Or, le personnage (tout un chacun aussi bien) ne peut sans risque se fondre dans ce sensible impersonnel où règnent les heccités deleuziennes ; il lui faut une vie, une histoire et non flotter ainsi dans ce tissu de micro-événements où toute individualité humaine se dissout. Traduisons : il lui faut une structuration narrative, une identité psychologique. Un lacanien dirait : il lui faut une structure identitaire ancrée dans le Symbolique, sous peine de sombrer dans les fluctuations et fusions d'ordre psychotique. Et Rancière de conclure son éblouissante démonstration : Emma la tentatrice (le rêve flaubertien d'impersonnel ?) doit donc disparaître pour que vive le personnage romanesque.

Précisément, Deleuze, Barthes, Bourgeois ou Duras ont tenté, chacun à sa mesure, d'explorer ce « pur sensible » de la vie pré-personnelle dont Rancière répète que nous devons nous séparer pour écrire et penser, ce « monde du sensible pur, du sensible senti par les pierres, les arbres, le paysage ou le moment de la journée<sup>32</sup> ». Mieux encore : ce serait précisément

31. « La mise à mort d'Emma Bovary », *Politique de la littérature*, op. cit., p. 72-73.

32. « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », art. cit., p. 535.

l'exploration de ces heccités pré-individuelles, cette poussière de micro-sensations qui informerait le tissu sensible de leurs œuvres. L'hypersensible se définirait alors non plus comme posture héroïque sur le mode révolutionnaire des avant-gardes politiques ou littéraires (et on peut en effet partager la méfiance de Rancière pour les formes dominatrices des « avant-gardes » donneuses de leçon) mais comme pari tenu, celui d'explorer les parages subtiles des modernes désidentités, leurs structurations fluctuantes, plastiques.

Trop fragile pour l'héroïsme ou trop lucide, l'hypersensible essaierait tout juste de nommer l'extrême intensité d'un vulnérable commun. Il ressemble en cela au Meidosem de Michaux, ce signe graphique, homme et femme indistinctement : « Dans son corps corseté pour sentir le résonnant, tendu vers un monde où la suée même est sonore, il cherche le drame voyageur qui sans trêve circule autour de lui et de tous ses frères meidosems inquiets et qui ne savent quoi saisir<sup>33</sup>. » Il persiste cependant et fait signe.

33. Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, in *Œuvres complètes II*, éd. Raymond Bellour avec Ysé Tran, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 214.