

Artaud, « l'aliéné authentique »

Evelyne Grossman

(éditions Farrago-Léo Scheer, Tours, 2003)

Introduction

Être un *aliéné évident* ... étrange expression par laquelle Artaud évoque, à la fin de sa vie, la résistance de l'homme à la mort et au néant. Parfois encore, il parle d'*aliéné authentique* :

“ Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique ? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. [...] Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités ”¹.

Débordant les formes stables de l'identité personnelle (le tranquille “ je suis moi ” de l'affirmation identitaire), il s'agit donc peu à peu, au fil des textes et des années, d'affirmer sans relâche qu'on est à la fois soi-même et ... un autre. “Moi Antonin Artaud ”, je suis Dieu, écrit-il ainsi dans *Suppôts et Supplications* (“ dieu de son vrai nom s'appelle Artaud ”), je suis le gouffre sans nom, la mère vierge, le maître des éléments, le corps unique d'où tout est sorti

Qu'un tel discours puisse, à tort ou à raison, inspirer des commentaires psychiatriques, n'est évidemment pas ce qui est ici en cause. Une question, plutôt, m'intéresse : que signifie pour la pensée de la littérature moderne, qu'un sujet, héritier direct de Rimbaud, de Mallarmé, et très distant contemporain des surréalistes, puisse se dire infini, cherche à s'écrire à l'infini ? Comment tenter de comprendre celui qui prétend : Je suis, moi Antonin Artaud, le nom innommable de l'infini ? Comment lire ce geste sans mesure qui récuse toute notion d'*auteur* entendu comme signature, propriété, intention² ? Moi, l'*Auteur*, affirmerait ainsi Artaud, je suis ... l'*Autre*. C'est cette mise en acte, cette mise en espace théâtrale et poétique d'un devenir autre dans l'écriture qu'il nomme, n'en doutons pas, “ aliénation ”.

On connaît la phrase de Rimbaud, qu'Artaud cite souvent approximativement : “ Un tel est un chien et il ne le sait pas ”. Lui, Artaud, la prend au pied de la lettre dans le sens quasi-deleuzien d'un devenir-animal. Ainsi, en 1947, dans sa dernière conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, devant le tout-Paris des arts et lettres : “ Or moi, Artaud, je me sens cheval et non homme / et j'ai envie de ruer des quatre fers, / de m'ébrouer des deux naseaux, sans qu'on puisse me prendre au mot / parce que je ne dis rien... ” (XXVI, 23).

Se sentir animal, pierre, arbre, soleil ... ou Dieu, ne relève pas exclusivement, contrairement à ce que penseraient certains esprits rationnels, d'une identification régressive à un environnement non humain, apanage de l'animisme des “primitifs”, des enfants, des mystiques ou des fous. Pour quelques écrivains, philosophes et poètes, ce fut d'abord une

¹ *Van Gogh le suicidé de la société, Œuvres complètes*, Gallimard, tome XIII, p. 17. Pour toutes les références aux *Œuvres complètes*, on notera entre parenthèses le tome en chiffres romains suivi de la page en chiffres arabes.

² Sur cette question du nom propre et de la signature, je revoie aux travaux de Jacques Derrida, notamment : *Otobiographies, l'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, 1984.

expérience de pensée dans l'écriture, une expérience extrême, bouleversante *de l'inhumain dans l'homme*.

Dans ses "Messages révolutionnaires", écrits durant son séjour au Mexique en 1936, Artaud salue en Hegel celui qui explora au plus près "la force intérieure de la pensée". On peut voir plus qu'un symbole dans cet hommage. Comme le notait Kojève, *L'Ethique* de Spinoza et la *Logique* de Hegel sont deux livres impossibles. *L'Ethique* "n'a pu être écrite, si elle est vraie que par Dieu lui-même" et de même la déclaration que fait Hegel au seuil de sa *Logique*, affirmant que le contenu en sera "la présentation de Dieu tel qu'il est dans son être éternel avant la création de la nature et d'un esprit fini", transforme ce livre en texte inhumain dont les phrases n'ont pu être écrites par un homme, en énoncé dont l'énonciation est impossible : ou bien Hegel pense être Dieu et il est fou ou bien il prétend pouvoir le devenir et il frôle la folie³. Ainsi Bataille, dans *L'Expérience intérieure*, suggère-t-il l'effondrement de Hegel faisant l'expérience d'être Dieu, reculant d'horreur devant la révélation proprement inhumaine du Savoir absolu :

“ [...] j'imagine lire l'épuisement, l'horreur d'être au fond des choses – d'être Dieu. Hegel, au moment où le système se ferma, crut deux ans devenir fou : [...] peut-être liant la certitude d'avoir atteint le savoir absolu à l'achèvement de l'histoire [...] s'est-il vu, dans un sens profond, devenir mort.; peut-être même ces tristesses diverses se composaient en lui dans l'horreur plus profonde d'être Dieu ”⁴.

Cette horreur de la dépossession de soi, ce déracinement anthropologique, c'est aussi, sans doute ce qu'éprouva Antonin Artaud. La littérature, lorsqu'elle est portée à ce degré, est une expérience fondamentalement inhumaine. Ou encore, comme l'énonce sobrement Artaud dans ses "Notes sur les cultures orientales" : "Plus l'homme se préoccupe de lui, plus ses préoccupations échappent en réalité à l'homme, / égocentrisme individualiste et psychologique / opposé à l'humanisme, / l'homme quand on le serre de près, cela aboutit toujours à trouver ce qui n'est pas l'homme, / la recherche du caractère, [...] / c'est de la spécialisation anti-humaine" (VIII, 115-116).

³ Sur tout ceci, voir Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel*, Gallimard (1947), 1976, p. 351-356; également : Vincent Descombes, *Le même et l'autre*, Minuit, 1979, p. 58-63.

⁴ Georges Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, tome V, p. 128.

D'UNE ANATOMIE " FURTIVE "

Il n'est guère envisageable, on en conviendra, d'intervenir *furtivement* dans un colloque. Le colloque est, par définition, le lieu d'exposé de savoirs, fussent-ils modestes, partiels, ou lacunaires⁵. Imagine-t-on de surcroît qu'on y faille à l'engagement d'occuper sa place, de tenir son rôle ? Le furtif manque de corps et de tenue. Il ne s'expose pas, s'entr'aperçoit à peine. Pour qui cependant ne jouit d'aucun savoir à révéler (ni critique ni, *a fortiori*, clinique), le *furtif* recèlerait peut-être des promesses d'éclaircies imprévues, surgies comme à la dérobée : dans les défaillances des discours constitués, à la faveur d'hypothèses improbables, de questions incongrues. Peut-on rêver d'un discours furtif rétif à la fixation en thèse, corps de savoir, corps de doctrine ?

Le savoir met en jeu du symptôme et du signe, du découpage, du système, bref, une organisation. Face à un texte littéraire, la critique elle aussi tente de mettre en œuvre un certain savoir interprétatif : théorique, méthodologique. Foucault, on s'en souvient, soulignait sa méfiance envers toute conception de l'écriture littéraire comme marque, c'est-à-dire, comme symptôme, comme signe⁶ parce qu'on lui prête alors, qu'on le veuille ou non, un caractère religieux – et le religieux, c'est ce qui fait lien, comme chacun sait. Pour ma part, j'ajouterais que c'est peut-être aussi, pour nous, ce qui fait corps, dans ce qu'il est convenu d'appeler l'Occident chrétien, imprégné de la fameuse Trinité fantasmatique : incarnation-mort-résurrection. Traiter l'écriture comme un signe, c'est donc, pour Foucault, risquer de retrouver réaffirmé le vieux principe théologique du caractère sacré de l'écriture, celui d'un sens caché à interpréter. Dieu sait que de ce risque, nous ne sommes guère exempts ! Il n'est pas jusqu'à certaines " dissections critiques " de textes littéraires qui ne me paraissent parfois rejouer ce très ancien rituel religieux de l'interprétation des viscères d'animaux sacrifiés. Et pourtant – et c'est l'une des questions que j'aimerais poser ici : sommes-nous tellement sûrs d'avoir encore les mêmes enveloppes corporelles que celles qui nécessitaient le scalpel de l'anatomiste, ou le couteau des sacrifices ?

Essayons donc de penser ce que pourrait signifier une " anatomie *furtive* ". L'expression est d'Antonin Artaud, dans l'un de ses derniers textes, *Aliéner l'acteur*, en 1947. Il y évoque ce *nouveau corps humain* auquel le Théâtre de la Cruauté devait donner lieu. Le corps, dit Artaud, n'est pas un objet qu'on enferme dans un organisme, une organisation, une forme, une " figure d'être ". Au lieu de " dépecer les dieux ", dit-il, et de les donner en pâture à l'homme " bassement humain ", il aurait fallu " la constitution et l'INSTITUTION de cette nouvelle et palpitante anatomie *furtive* que tout le théâtre réclamait ". Je m'arrête un instant sur cette expression étonnante : " dépecer les dieux ". Ce n'est pas, suggère-t-il, que l'on dépèce des animaux ou des victimes humaines pour les offrir aux dieux en sacrifice, ce sont

⁵ Cette communication fut présentée lors du colloque "Arts littéraires, Arts cliniques" qui s'est tenu à l'université de Cergy-Pontoise, les 7 et 8 mars 2002. J'ai choisi d'en conserver l'aspect oral.

⁶ " Qu'est-ce qu'un auteur ? " (1969), *Dits et Ecrits*, I, 1964-1975, Quarto-Gallimard, p. 823

les dieux que l'on dépèce ; c'est sur eux que l'on projette notre conception anatomique de corps à ouvrir.

Que faut-il donc entendre dans cette étrange expression d'« anatomie furtive » ? Jacques Derrida a proposé autrefois une très belle analyse de ce terme de « furtif » dans *L'Écriture et la différence*, analyse qui risque toutefois de figer quelque peu la pensée d'Artaud. Il n'est pas aisé, lisant Artaud, de toujours éviter l'écueil de prendre au mot les termes qu'il emploie. Nul mieux que Derrida, d'ailleurs, ne le sait. Les mots, chez Artaud, bougent, fluctuent, se dérobent à la fixation dans un sens. Derrida analyse donc le « furtif » selon la structure du dérobement et de la dépossession. Il y a, écrivait en effet Artaud en 1923 à Jacques Rivière, « un quelque chose de *furtif* qui m'enlève les mots que j'ai trouvés ». Le furtif, commente Derrida, c'est le vol de l'origine, c'est ce qui, irréductiblement me sépare de moi (et, en effet, *furtum*, signifie le vol, le larcin). Dès que je parle, les mots que j'ai trouvés, sont originellement *répétés*. Et de même, mon corps m'a été volé à la naissance, comme par effraction. Depuis que je suis né, depuis que j'ai un corps, je ne le suis pas, donc je ne l'ai pas. Il y aurait donc pour Artaud une sorte de grand Autre, un dieu voleur invisible, persécuteur furtif qui me *double* partout⁷.

Cette analyse, incontestablement, est vraie, lumineuse. Elle correspond à la lettre de ce que l'on sait de la paranoïa d'Artaud. Elle l'éclaire, la prolonge, la rend à la force littéraire et poétique de son écriture. Le *furtif*, c'est donc cela, et pourtant ce n'est pas cela seulement. La structure paranoïaque du vol existe, naturellement, chez Artaud. Inversement cependant, et simultanément, dans un de ces gestes contradictoires (un geste logiquement « fou ») qui sans cesse défont sous nos yeux ce que l'on croyait avoir saisi, la « cruelle » écriture d'Artaud fait voler en éclats cette structure. Les mots chez lui sont mouvants, vivants : « Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a – ba de l'écrit⁸ ». On ne peut arrêter leur élan sauf à les réduire à une stase de la pensée et du sens. Sauf à les mettre à mort et à s'interdire d'en suivre les lignes de vie. Car *furtif* est un mot *furtif* : il dit la *fuite* éperdue des mots sur leur lancée. *Furtif*, *fugitif*, *fugace* s'inscrivent dans une logique sérielle, non oppositionnelle.

Le sens alors est fugace, inapte à toute préhension, à toute compréhension ; si on le saisit (dans tous les sens du terme), il s'évanouit, il disparaît. Ainsi, *furtif* ne dit pas seulement le vol mais l'envol, l'envolée du sens : si le sens de tout mot *se dérobe*, c'est la structure même de la possession et du vol qui est alors déjouée. Prévenant le vol à venir de mon corps dans une naissance qui me mettait au monde, m'exproprie du même coup, mon anatomie sera *furtive* ou ne sera pas. Voilà ce qu'il faut tenter de « tenir », pour Artaud, cette étrange appartenance qui fait que cette langue n'est pas la mienne, que ce corps n'est pas le mien : « *mon corps* » n'est pas à moi. Ce qui me lie à lui est une structure de dépossession, de dérobement (en effet) et c'est ainsi que j'écris dans ce lien paradoxal : à la dérobée, dans l'envol infini de mots, la vitesse de leur saisie, l'insaisissable de leur visée. Le *furtif* ne peut se fixer dans une forme, ne se saisit qu'à la dérobée, à l'oblique (« de traviole »), dans l'éclair de ce qui déjà disparaît, comme on le dit d'un regard entr'aperçu. Le furtif : la force à l'infini de l'insaisissable, l'incompréhensible. « Comprendre, disait Artaud, c'est polluer l'infini (XVIII, 114).

⁷ Jacques Derrida, « La parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 264-268.

⁸ Antonin Artaud, « Préambule » d'août 1946 à ses *Œuvres complètes* (I*, 10).

On pourrait alors proposer l'hypothèse suivante : l'anatomie furtive serait celle d'un corps (et d'un corps textuel, aussi bien) qui ne serait *ni un signe ni un cadavre*. Un corps éternellement vivant ("sempiternel", dit Artaud). Un corps qui ne serait plus entièrement déterminé par l'économie générale des signes, leurs valeurs discrètes, oppositionnelles, ni totalement soumis à une logique binaire (corps mort vs corps vivant, corps fermé vs corps ouvert, Chair d'un côté, Verbe de l'autre ... et "transsubstantiation" de l'un à l'autre...). Le fantasme de la littérature comme transsubstantiation avait, on le sait, hanté l'écriture de Proust – lui-même emploie le terme – mais il n'est pas sûr que ce concept (si c'en est un) nous permette encore de penser la littérature moderne. L'anatomie furtive – celle des textes d'Artaud, entre autres – serait celle qui essaie de sortir de l'alternative incarnation / désincarnation – question majeure de l'écriture du XX^{ème} siècle, comme l'on sait, (comment produire un texte qui soit un corps vivant ?), question que l'on retrouve de façon extrêmement aiguë chez des écrivains comme Beckett, Joyce, Céline, Michaux, ou encore Bernard Noël.

Furtif, serait ce corps d'écriture qui n'est plus le corps-symptôme du clinicien ni le corps-signe d'une critique littéraire qui se prend pour une symptomatologie.

Peu avant sa mort, dans sa fameuse conférence au Vieux-Colombier, Artaud dénonce une fois de plus la *constitution symbolique* du corps anatomique par la médecine ("l'assignation symbolique", aurait dit Foucault) : "L'anatomie où nous sommes engoncés est une anatomie analytique, logique, créée par des ânes bâtés, médecins et savants" (XXVI, 157). Déjà en 1936, lors d'une de ses conférences au Mexique, Artaud s'en prenait très clairement à la médecine occidentale, celle qu'il appelle "la médecine des laboratoires" :

"Quant à la médecine des laboratoires, incapable de percevoir l'âme subtile et *fugace* des maladies, elle traite l'homme vivant comme s'il était un cadavre..." (VIII, 266 ; je souligne).

Autrement dit, cette science des microscopes n'atteint jamais dans ses dissections que de "la matière morte". Question à poser aussi, naturellement, à la critique littéraire : comment parler d'un texte *hors* dissection, comment analyser un corps d'écriture sans le traiter comme un cadavre ?

Ce qu'il est convenu d'appeler "le corps propre" est une invention récente, on le sait. Ceux qui ont étudié les discours médicaux et cliniques du XV^{ème} au XVIII^{ème} siècle, montrent clairement comment une longue histoire a été nécessaire pour que le corps individuel soit "isolé" à la manière dont on isole un corps en chimie. Le découpage individualiste et médical circonscrit ainsi peu à peu un espace "corporel" *propre* dont on peut progressivement analyser les éléments. C'est le corps sécable, dissécable des anatomistes, puis celui de la physique des corps en mouvement des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles avant que ce modèle ne soit remplacé, au XIX^{ème} par la référence thermodynamique et chimique⁹. On connaît mieux désormais cette "machinerie de la représentation" dont parle Michel de Certeau, cette articulation des corps par les discours qui pousse les vivants à devenir des signes. Je renvoie par exemple, non seulement, évidemment aux travaux de Foucault mais aussi à toutes ces théories post-foucaaldiennes d'inspiration américaine qui

⁹ Michel de Certeau, "Des outils pour écrire le corps", *Traverses*, 14/15, 1979.

suggèrent que c'est la force performative des discours qui engendre la matérialisation des corps ¹⁰.

Je rappelle ceci pour mémoire et aussi parce qu'il faut nuancer ces discours critiques. Pour deux raisons. D'abord parce que, en eux-mêmes, ils manquent parfois singulièrement de nuance et qu'il y a dans certaines approches de Foucault, un risque d'arrogance discursive, voire de sadisme théorique, qu'il n'évite pas toujours et qu'on ne peut pas ne pas interroger. "L'anatomie furtive" est sans doute l'inverse de la croyance (du désir paranoïaque ?) en l'assignation des sujets à une norme, en un assujettissement symbolique des corps qui s'exercerait au travers de forces d'injonction et de disjonction. Ensuite, et surtout, parce que ces discours critiques reproduisent trop souvent sans l'analyser la logique binaire de l'exclusion et du rejet dont le "furtif", précisément, tente de sortir.

Or, nous n'avons déjà plus les mêmes corps et il n'est pas sûr que l'approche foucauldienne nous aide à appréhender non seulement ce qu'il en est de nos corps (de nos vies biologiques et psychiques) mais aussi ce qu'il en est des nouveaux corps-textuels dans la littérature des XX^{ème} et XXI^{ème} siècle. Nous n'avons déjà plus les mêmes corps, et sans doute, nous aurons de moins en moins ce qu'autrefois on appelait un corps : un corps-signe, un corps anatomique génétiquement procréé, un corps sexué - au sens de la coupure sexuelle binaire : *ou* un homme *ou* une femme et pas "ni l'un ni l'autre *et* l'un *et* l'autre". Je ne détaille pas ici, faute de temps, je ne *dissèque* pas ce qui nécessiterait sans doute de plus longs développements, des analyses plus fines. Je me contente d'énumérer un certain nombre de constats ou d'interrogations :

Et d'abord, premièrement, ce constat que fait la clinique psychanalytique, celui de l'actuelle *porosité* des enveloppes psychiques et corporelles. On pourrait énumérer, à ce titre, par exemple et d'abord, la moderne défaillance de l'image du corps, dans des troubles que la psychanalyse tente parfois de regrouper sous l'appellation de *borderline*: narcissismes blessés, failles de l'imaginaire, affaissement de l'image orthopédique du corps que construit le moi spéculaire, troubles des enveloppes corporelles (anorexie, boulimie, psychosomatoses, défaillances du moi-peau, engluement mortifère dans le corps maternel, dés-incorporations mélancoliques...). Disons, d'un mot trop rapide : mise à mal de l'image unifiée d'un corps singulier.

Ceci nécessiterait dès lors l'élaboration d'une réflexion collective sur – au moins – les deux questions suivantes. D'une part, la réinscription culturelle et sociale de cet affaissement des limites qui n'est plus l'apanage des schizophrènes, des drogués, des transsexuels, brefs des marginaux, voire des "anormaux", les notions mêmes de marge ou de norme s'avérant désormais caduques. D'autre part, la réinscription politique d'un trouble des frontières qui n'est plus l'apanage des apatrides ou de ceux qu'on appelle parfois les "extra-territoriaux".

Deuxièmement, et pour se borner à ces exemples, ce constat du côté de la clinique médicale, d'une plus en plus grande *transparence* de nos enveloppes corporelles. Ainsi, loin du très ancien débat dissection / vivisection, le fait que l'imagerie médicale actuelle ne nécessite plus l'ouverture des corps, l'effraction des enveloppes, le viol des viscères. Les nouvelles techniques d'imagerie s'appellent, on le sait, échographie, scanner, IRM (imagerie à résonance magnétique), tomographie, etc... Le corps n'est plus ni ouvert ni fermé : le vivant organique n'est plus enfermé dans le secret d'une intériorité, il est visible par transparence.

¹⁰ Voir sur ce point les théories des *Queer* ou *Gender Studies*. Par exemple, Judith Butler, *Bodies that matter*, Routledge, New York, 1993.

Jusqu'au cerveau dont on s'efforce maintenant de visualiser en temps réel l'activité : prodiges dans lesquels s'engouffrent les neurosciences et autres théories cognitives, héritières en ce sens des anciennes investigations trépanatrices. Exemple encore, la banalisation à venir et déjà présente (que cela nous plaise ou non) de ces corps que Jean-Luc Nancy appelle "écotechniques"¹¹ : corps greffés, médicalement procréés, génétiquement modifiés, techniquement assistés, clonés, "télé-techniquement" disloqués (en même temps et à la fois, ici *et* ailleurs, présents *et* absents). Que cela nous plaise ou non : et ceci implique d'analyser ces angoisses archaïques toujours propres à resurgir de corps robotisés, corps-machines hors humanité, cette peur paranoïde du grand Autre diabolique qui (là, encore) me vole mon corps, ce dieu d'une *techné* malfaisante auquel on oppose alors la fantasmatique d'une "naturalité" : la supposée "bonne" Nature, voire "Mère" Nature originelle.

"L'anatomie furtive", ce serait donc cela : une nouvelle plasticité psychique et corporelle intégrant pour en jouer, la logique des formes stables et des contours fixés. Celle que la clinique, progressivement, apprend à reconnaître. Celle que la critique (littéraire, artistique au sens large) peu à peu n'a plus peur d'affronter. Il conviendrait pourtant d'interroger les peurs et rejets, voire l'horreur que suscitent en nous un certain nombre d'expressions littéraires ou plastiques contemporaines.

De nouvelles plasticités corporelles signifierait donc, entre autres : des corps intégrant l'*impropre*, c'est-à-dire précisément tout ce qui a été rejeté par ces mécanismes symboliques qui construisent l'identité propre de l'objet "homme", au sens générique du terme : mécanismes d'excrétion et de diabolisation de l'analité, de l'animalité, du féminin, d'une supposée froide et inhumaine *techné*, etc... Corps impropres au sens où ils se déferaient de cette dialectique qu'on prétend au fondement même de l'hominisation : celle du pur et de l'impur, du dehors et du dedans. "Ailleurs, écrit Bernard Noël, est de l'autre côté / il suffit de se digérer soi-même / pour y aller". Ou encore : "La forme me traverse / mon moi n'est plus mon moi"¹².

Cela signifierait aussi des corps pouvant jouer de la *défiguration* (hors "figure d'être", comme dit Artaud), pouvant se déprendre des linéarités généalogiques, des rapports de parenté et de filiation, pour s'ouvrir à d'autres généalogies plus souples, à une multiplicité d'appartenances (pas forcément phallo-centrées, filiales et générationnelles). Un "nouveau corps humain", comme dit Artaud, qu'on pourrait dire peut-être *spectral* non seulement au sens de ce qui défie les lignes de partage entre la vie et la mort, le visible et l'invisible, mais aussi et surtout au sens de ces multiples lignes de force sans contour déterminé que tracent les spectres lumineux, magnétiques ou électromagnétiques... "Comme si donc, écrit Artaud, tout était dit d'une anatomie [...] / dans le corps fait, délimité, terminé / alors que la chose est le terrible en-suspens / en-suspens d'être et de corps".

En-suspens aussi, ce corps innommable, sans dehors ni dedans, sans enveloppes ni contours – corps impropre – qu'explorent bien des poèmes de Bernard Noël. Ainsi :

" Au commencement, l'œil visita la moelle, et je naquis. Un sexe émergea à l'opposé de l'œil pour regarder le temps, et lentement, ma moelle fila une pelote de nerfs autour de laquelle les heures vinrent s'égoutter. Ce fut le ventre. L'eau eut alors soif de se

¹¹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Editions Métailié, 2000, p. 93.

¹² Bernard Noël, *Extraits du corps*, UGE-Flammarion, 1976.

saisir, et elle condensa la peau. Le mou engendra son contraire, et l'os parut. Il y eut un dedans et il y eut un dehors, mais le dedans contenait son propre dehors qui disait *moi* pendant qu'il disait *je*. L'œil les mit au noir et se tourna vers le dehors dehors. J'eus un visage, un volume, un corps. Je fus un plein, qui allait toujours de l'avant. Mais voici que mon œil s'est inversé. Maintenant, je vois derrière, maintenant je suis creux, et mon corps est à recommencer. ”¹³

On y reconnaît naturellement la reprise défigurée des premières lignes de la Genèse : “ Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. / Or la terre était un chaos, et il y avait des ténèbres au-dessus de l'abîme, et l'esprit de Dieu planait au-dessus des eaux. / [...] Dieu appela la lumière “ jour ”, et les ténèbres, il les appela “ nuit ”. Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour ”. Au commencement, donc, pour Bernard Noël, il n'y a plus de commencement, plus d'origine, plus de partage : il y a du recommencement, de la transparence et du retournement plastique à l'infini. Plus de genèse, plus d'ordre des générations, mais quelque chose d'une généalogie sans cesse défigurée à travers l'engendrement réciproque des corps et des mondes, semblable à ce que Joyce appelait, dans *Finnegans Wake*, un *chaosmos*, c'est-à-dire la réinscription, dans une langue poétique et plurielle, d'un infini désordre vivant. Ce qu'invente la littérature actuellement, ce serait peut-être ceci : l'ordre esthétique, les figures esthétiques de la défiguration. Cela ne signifie en aucune manière que l'ordre symbolique, cet ordre qui, paraît-il, nous préserve de la folie, soit menacé par la plasticité de nos “ anatomies furtives ”, mais cela peut suggérer, en revanche, qu'il nous faut à notre tour réinventer d'autres lois symboliques, d'autres formes éthiques et politiques pour ces corps plastiques et infiniment déformables. Inventer donc des enveloppes souples, des limites changeantes, des suspens de frontières : l'inverse en somme des normalisations cliniques et réglementaires. Il ne me semble pas que ce soit impossible.

¹³ Bernard Noël, *Op. cit.*, p. 27.

ANTONIN ARTAUD, “ L’HOMME ACTEUR ”

“ Car un plat de lentilles simples vaut beaucoup mieux que les Védas [...] pour atteindre le basson reculé des ténèbres de la chambre basse où *l’homme acteur* rote des canons en mâchant la lentille oculaire de l’œil sur le plat de sa souffrance, - ou aboie des imprécations quand ses fibres se disloquent sous le scalpel ” (Antonin Artaud, XIV*, 23 ; je souligne).

Artaud nous est-il devenu lisible, perceptible ? Question posée non seulement face à ses premiers textes poétiques marqués par le Surréalisme, aux fameux écrits du *Théâtre et son Double*, traduits dans la plupart des langues, mais aussi et surtout, face à ce qu’improprement on nomme ses derniers “ textes ” et “ dessins ”, ceux postérieurs à l’enfermement asilaire de 1937, ceux, fulgurants et fous, des dernières années de sa vie. Lisible, perceptible, ... entendons : hors annexion idéologique, hors canonisation en “ artiste maudit ”, hors répétition mimétique. Il est possible en effet qu’Artaud soit devenu pour nous, comme l’était pour lui Lautréamont, l’autre nom d’une étrange familiarité, à la fois reconnue et niée (*unheimlich*) – pour nous, sujets post-identitaires du XXI^{ème} siècle, désormais moins à l’abri des limites rassurantes des névroses familiales qu’ouverts aux explorations des bords identitaires de la subjectivité, ces territoires des plasticités psychiques et corporelles autrefois réservés à ceux qu’il est convenu d’appeler les “ psychotiques ”.

Il faut envisager *l’homme acteur* dans son “ harmonieuse discorde ” (ce que j’ai appelé son *discorps* : corps et discours intriqués, discordance et accords ¹⁴), c’est-à-dire dans l’étendue et la diversité de ses engagements : poésie, théâtre, cinéma, musique, dessin, textes politiques et théoriques. “ La réalité, écrit-il, n’est pas dans la physiologie du corps mais dans la recherche perpétuelle d’une incarnation qui [...] n’est pas de chair mais d’une matière qui [...] soit un être entier de peinture, de théâtre et d’harmonie.. ”.

Les termes d’*acteur* et de *théâtre*, tels qu’Artaud, constamment, les emploie –ou plutôt, ne les emploie pas -, ont suscité bien des malentendus. “ Les mots que nous employons, écrit-il dans *Cogne et foutre*, en 1946, on me les a passés et je les emploie, mais pas pour me faire comprendre, pas pour achever de m’en vider, / alors pourquoi ? / C’est que justement *je ne les emploie pas* ”. Ce qu’il nomme théâtre, on le sait, est étranger à ce que l’on entend d’ordinaire sous ce terme : ni spectacle, ni représentation, ni art (“ Faire de l’art c’est priver un geste de son retentissement dans l’organisme ”). Le théâtre, donc, est un *acte*.

“ Le théâtre vrai m’est toujours apparu comme l’exercice d’un acte dangereux et terrible,
où d’ailleurs aussi bien l’idée de théâtre et de spectacle s’élimine
que celle de toute science, de toute religion et de tout art.

¹⁴ A propos du *discorps* d’Artaud, ce corps poétique dissonant, je renvoie à ce que j’ai développé dans *Artaud / Joyce, le corps et le texte*, Nathan, collection “ Le texte à l’œuvre ”, 1996.

L'acte dont je parle vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain.

Pourquoi ?

Parce que le théâtre n'est pas cette parade scénique où l'on développe virtuellement et symboliquement un mythe
 mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,
 par piétinement d'os, de membres et de syllabes,
 se refont les corps
 et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps.¹⁵ ”

Formulation lapidaire que l'on n'a sans doute pas suffisamment prise au sérieux, alors même qu'il en réaffirma, jusqu'à la fin, l'énoncé ¹⁶. A peine formulé, cependant, le principe est immédiatement contredit. “ Théâtre ” peut aussi s'entendre au sens “ occidental ” du terme et “ acte ” dans l'acception la plus classiquement dramaturgique. Ainsi en allait-il encore des *Cenci*, tragédie “ en quatre actes et dix tableaux ”, qu'il monta en 1935 au Théâtre des Folies-Wagram. Le principe, chez Artaud, est mouvant par définition – à la fois lui-même et l'autre de lui. C'est ainsi que, pulvérisant toute logique énonciative, dénaturant la langue, il emploie aussi les mots dans leur sens ordinaire. Tout lecteur d'Artaud connaît le caractère retors, déstabilisant de son énonciation. Il faut, pour le lire, être à la fois dans la langue et hors d'elle, dans le sens et hors-sens.

Si le théâtre est un acte, “ l'homme acteur ” a donc peu à voir avec ce qui se définit d'ordinaire sous l'appellation de comédien. Ce qu'Artaud s'efforce de penser, d'écrire, de dessiner – ce qu'on appellera son “ théâtre ” - , c'est la possibilité d'une autre incarnation du sujet, non plus sur le modèle de la Sainte Famille chrétienne et son “ inchristation ” dans l'être, ou celui - et c'est le même – d'une reproduction sexuée qui voue le corps au tombeau, mais une incarnation qui soit un acte jamais achevé et sans cesse rejoué dans chacun des gestes qui la réitère. L'acte est l'envers de l'être, son excécration.

“ l'être, c'est du corps arrêté,
 épouvantable sphincter de la constriction oculaire qui paralyse ce qui doit marcher,
 une espèce de putréfaction animale ”.¹⁷

Déjouant les catégories aristotéliennes, le “ corps sans organes ”, délivré du carcan du corps anatomique, est un acte en puissance, un corps sempiternel sans début ni fin, sans naissance ni mort. L'image d'un corps “ suspendu entre toutes les formes ” apparaît dès les premiers textes ; bien avant l'enfermement de Rodez, dans *L'Automate personnel*, il décrit des corps flottant entre ciel et terre, comme rattachés par des fils invisibles à la voûte céleste. Déjà en 1925, il évoque le balancement d'un corps en suspens dans l'espace, libéré des contraintes de la pesanteur et des contractions musculaires (“ il me faut le libre jeu de toutes les articulations de mon être ”), ce corps qu'il verra soudain incarné, dix ans plus tard, sur la scène du théâtre balinais, avec ses danseurs semblant flotter, légers et “ comme suspendus en l'air ”. Ce motif du corps *en suspens* est à double valence, cependant. Positive, la *potence* décrit la vibration infinie, l'oscillation orgastique d'un corps-acte perpétuellement *en*

¹⁵ Le Théâtre et la science ”, *L'Arbalète* n°13, été 1948.

¹⁶ Les formulations de ce type abondent dans les premiers manifestes du *Théâtre et son Double*. Par exemple : “ ... je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique ” (IV, 110) ; “ Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler ” (IV, 83).

¹⁷ *Suppôts et Supplications*, op. cit., p. 213

puissance : “ Or moi j'étais potent que je puisse le faire parce que suspendu je gis, perçant l'agis ” (XIX, 90). Négative, lorsque l'oscillation se coagule en forme, lorsque l'acte vire à l'être. Alors la potence redevient instrument de persécution et de torture, le corps se balance impuissant au bout d'une corde et hurle la souffrance de ses *suppliciations* : “ Et il me revint qu'il y a un point du Thibet où des moines abjects usent de potences et de treuils dans une certaine vallée qu'ils ont appelée l'utérus de la forme humaine et où ils ont la prétention de retenir enchaînées toutes les consciences d'hommes qui veulent échapper à leur notion particulariste de l'homme ” (XIV*, 40). Artaud décrit alors cette “ espèce d'anatomie archétype ”, ce “ carcan ” corporel individuel dans lequel étouffe le corps infini et sans identité.

La machine à enfermer dans un corps, cet appareil qui le persécute, il l'évoque dans les nombreux textes où il affirme être à chaque instant littéralement envoûté. C'est l'objet même de la *Conférence au Vieux-Colombier*. L'appareil persécuteur d'Artaud a plus d'un point commun avec “ l'appareil à influencer ” schizophrénique que décrit Tausk, cette “ machine de nature mystique ” se composant “ de boîtes, manivelles, leviers, roues, boutons, fils, batteries, etc. ” et dont le schizophrène imagine qu'elle lui dicte ses pensées et ses actes ¹⁸. C'est dans des termes analogues qu'Artaud décrit la machine des Lamas dans la vallée du Thibet : “ On y voit donc des carcans, des taus, des potences, des nœuds coulants, des équerres, des treuils, des cordes sans fin et des garrots, que les moines de temple en temple font fonctionner [...] ” (XIV*, 40). On connaît la théorie de Tausk : la genèse de l'appareil à influencer s'explique par une perte des limites du moi; le schizophrène régresse à ces premiers stades du narcissisme où le corps propre était perçu comme un double étranger et paraissait régi par des puissances extérieures, de même que la pensée fut d'abord considérée comme venant de l'extérieur avant d'être attribuée au moi comme fonction. Tausk montre que l'appareil à influencer est non seulement la projection de l'organe génital “ abandonné ” par le sujet, mais que cet organe correspond à une sexualité plus ancienne que la symbolique . Dire que le sujet entier se sent “ tout organe génital ” ne signifie rien d'autre que : “ Je suis tout sexualité ” - ou encore, comme l'écrit Artaud : “ Je suis un génital inné ” (I*,9). Ainsi, la machine à influencer correspond-elle à une projection d'un double corporel, érogène en sa totalité, que le malade ne reconnaît plus comme étant le sien.

Chez Artaud, le mécanisme est très clairement décrit dans des textes où, par un renversement de l'ordre logique, il présente ses propres projections comme une défense contre les envoûtements : “ Comme magie je prends mon souffle épais, et [...] je le projette contre tout ce qui peut me gêner. / Et combien y a-t-il maintenant en l'air, de boîtes, de caissons, de totems, de gris-gris, de parois, de surfaces, de bâtons, de clous, de cordes, et de cent de clous, de cuirasses, de casques, de blindages, de masques, de cardeuses, de carcans, de treuils, de garrots, de potences et de cadrans, par ma volonté projetés ” (XIV**, 144-145). C'est le corps-acte, le “ corps sans organes ” entièrement sexuel qu'Artaud projette avec force dans ses dessins et ses textes : *La projection du véritable corps* est d'ailleurs le titre d'un dessin qu'il réalise vers décembre 1947. Bien des objets projetés comme armes dans les textes de 1947 sont des représentations déplacées des sexes d'hommes châtrés et brandis au cours de ces rites phalliques d'Emèse qu'Artaud évoquait dix ans plus tôt dans *Héliogabale*. Là se trouve sans doute la genèse de l'appareil à influencer. Ainsi ce rite “ du triage des sexes ” métamorphosant en objets sacrés les sexes sectionnés des Galles, rendant le “ membre érectile ” à sa vocation de “ membre-force ”, qu'il décrivait comme un rituel guerrier -- le sexe devenant arme :

¹⁸ V. Tausk, "De la genèse de 'l'appareil à influencer' au cours de la schizophrénie" (1919), *Œuvres psychanalytiques*, Paris, Payot, 1976, p. 179.

“ des objets faits de membres d'hommes tendus, tannés, noircis du bout comme des bâtons durcis au feu. Les membres, - fichés au bout d'un bâton comme des chandelles au bout de clous, comme les pointes d'une masse d'armes; pendus comme des clochettes à des arceaux d'or recourbés; piqués sur des plaques énormes comme des clous sur un bouclier ”(VII, 96; je souligne).

Ces fragments de corps détachés, projetés et qui reviennent par un mécanisme de rétorsion persécutoire l'envoûter, sont de représentations solidifiées du corps-acte : que la force en effet retombe et la projection infinie du corps *potent* se coagule en forme. Surgissent alors la *potence* et les treuils qui martyrisent les corps; alors la danse des automates balinais, ces “ mannequins animés ” suspendus à des fils invisibles, devient gigue grinçante de pantins humains dont on tire les ficelles : “ nous sommes une vie de pantins menés, / et ceux qui nous mènent et tiennent les ficelles du sale guignol tablent avant tout [...] sur l'amour-propre invétéré d'un chacun [...] / Nous sommes un monde d'automates sans conscience, ni libertés, nous sommes des inconscients organiques greffés sur corps, nous sommes des corps greffés sur rien ”¹⁹. L'appareil à influencer d'Artaud, sa “ machine ” persécutrice, est changeante et protéiforme : appareil à produire les électrochocs, machine radiophonique²⁰, machines de guerre des Américains ou encore machine sociale dans son ensemble. C'est contre cette dernière machine, la plus redoutable, “ cette sempiternelle anonyme machine appelée société ” dont les impitoyables rouages brisent tous ceux qui tentent de lui échapper, c'est contre elle qu'il se bat et avec lui tous les “ suicidés de la société ” comme Ducasse, Van Gogh, Baudelaire, Edgar Poe ou Nerval. Artaud ne connaissait certes pas le texte de Tausk, mais la version poétique qu'il en donne fait mieux qu'exemplifier les théories du psychanalyste ; elle en déploie la force créatrice impensée et la réinscrit dans une autre logique : non plus la régression à une conception archaïque, pré-symbolique du corps²¹ mais l'attention suraiguë aux “ fluctuations plastiques de la matière ”²², la perception de cet informe primitif qu'Artaud appelle le Kha, la Chair, le Double, ou encore le *suppôt*.

Qu'est-ce qu'un *suppôt*? Le mot chez Artaud figure dans le titre du dernier recueil qu'il ait composé : *Suppôts et Supplications*. Il entre dans une série de termes qui s'appellent en écho et que les derniers textes associent fréquemment : supplice, supplique, suppurer, supputer. Par exemple : “ des propositions lentement supputées, comme on dit qu'une plaie suppure ” (XIV**, 63). Le terme vient du latin *suppositus*, participe passé de *supponere* et signifie “ placer dessous ”. Le *suppôt* est parent de ce *subjectile* dont Jacques Derrida a montré la prégnance chez Artaud. “ L'âme est un suppôt, écrit Artaud à Georges Le Breton, non un dépôt mais un suppôt, ce qui toujours se relève et se soulève de ce qui d'autrefois a voulu subsister, je voudrais dire rémaner, demeurer pour réémaner, émaner en gardant tout son reste, être le reste qui va remonter ” (XI, 194). Le *suppôt* est soulèvement de l'être, insurrection du corps, l'inverse de la chute des corps humains dans le monde phénoménal des organismes séparés. Chute des corps, des êtres-étrons, “ au dépositaire interne ”²³, version prosaïque de la déclinaison des atomes de Démocrite racontée dans la langue d'Alice - chute

¹⁹ *La conférence au Vieux-Colombier*, (XXVI, 142)

²⁰ Déçu de l'accueil réservé à son émission, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il écrit à Paule Thévenin le 24 février 1948 : “Là où est la machine c'est toujours le gouffre et le néant ...” (XIII, 146; Artaud souligne).

²¹ Selon cette “ chronologie du psychisme humain ”, ce préjugé évolutionniste de la psychanalyse, que Benveniste reprochait à Freud. Pour une autre conception psychanalytique de la régression, voir Pierre Férida, *Par où commence le corps humain : retour sur la régression*, PUF, 2000.

²² “ Un Athlétisme affectif ”, *Le Théâtre et son Double* (IV, 127).

²³ “ [...] cette tombe atomique du corps où par chute au dépositaire interne se perd la force qu'il apportait ” (IX, 184).

de Humpty-Dumpty : “ Or ce fut un être d'avant, du temps où le soma summum était que les êtres qui n'étaient pas êtres mais vivaient s'affirmaient êtres par la chute, l'écroulement, la descente, la cascade, la delglilution delglilglition, la dégringolade et on avait la dégringolade, les êtres ” (XX, 133). Ou encore, ce qu'affirmera la séance au Vieux-Colombier, “ l'homme de la chute fut un être, l'homme devint un être en tombant, [...] / Être suppose une ration, un arrêt, une sorte d'arrêt de mort ” (XXVI, 82).

Le *suppôt* est la substance au sens philosophique; c'est le sujet existant avant ses accidents. En termes de l'École, l'humanité est le suppôt de l'homme, précise Littré. Pascal : “ Un homme est un suppôt, mais si on l'anatomise, que sera-ce? la tête, le cœur, l'estomac, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur du sang ” (*Pensées*, 65-115). Le corps sans organes d'Artaud est ce suppôt pascalien redevenu indivisible, force en suspens antérieure aux coupures anatomiques (*anatemnein* : couper, disséquer) : “ car le suppôt se sait entier ” (XII,185)²⁴. Que l'on anatomise un suppôt, suggère Artaud, et l'on découvrira le corps supplicé de l'homme dans sa dispersion organique. Alors surgiront les démons et succubes, suppôts de Satan.

“ Et ce n'est pas d'un suppôt de Satan mais d'un suppôt acharné de soi-même que je parle dans cet être dormant [...]. L'homme qui vit sa vie ne s'est jamais vécu soi-même, il n'a jamais vécu son soi-même, comme un feu qui vit tout un corps dans l'étendue intégrale du corps, à force de consumer ce corps, [...] il est tantôt genoux et tantôt pied, tantôt occiput et tantôt oreille, tantôt poumons et tantôt foie, tantôt membrane et tantôt utérus, tantôt anus et tantôt nez, [...] le moi n'est plus unique parce qu'il est dispersé dans le corps [...] ” (XI, 103).

Entre les deux versions du suppôt, le corps-acte s'est figé en forme, dissocié de lui-même : du rejet au déchet, ainsi se constitue l'appareil à influencer. “ Car la conscience n'est pas faite et les mauvais esprits ne sont que des suppositions, des supputations, ce qu'on appelle des suppôts de Satan ” (XXII, 49). Seule la force d'une écriture théâtrale en acte, qui relance sans arrêt le mouvement infini du corps peut empêcher qu'il s'anatomise et se disperse en fragments qui reviennent envoûter. Contre la *schizophrénie* et ses machines corporelles, Artaud joue la *xylophénie* verbale et ses glossolalies : une écriture qui déploie l'espace plastique d'une tension, d'un *discorps*, entre le son, la lettre, le dessin. Alors les mots s'appellent et se répondent, devenus acteurs vivants sur la page : “ Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le b a – ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que j'écris ” (I*, 10).

C'est dans *Suppôts et Supplications* que se dessine ainsi une dernière fois la figure qui traverse toute l'œuvre d'Antonin Artaud, d'un corps infiniment plastique et déformable. En ce sens, la “ supplication ” est à entendre à la fois comme supplice et comme supplication.

²⁴ Plus d'un indice dans les textes montre qu'Artaud a lu Pascal attentivement. Ainsi telle allusion au “ gouffre infini ” évoque l'homme pascalien (*Pensées*, 148-425); ou encore Artaud déforme, à la manière de Lautréamont, des définitions métaphysiques; ainsi, le monde visible chez Pascal : “ C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part ” (*Pensées*, 199-72) devient chez Artaud : “ La circonférence partout et c'est le centre ” (XXI,317). On relève aussi un extrait du *Mémorial* : “ joie, joie, pleurs de joie ” (XXI, 336), ou même une reprise de la métaphore pascalienne du corps “ plein de membres pensants ” (*Pensées*, 300-482) qui devient : “ Les idées ne vont pas sans membres, et alors ce ne sont plus des idées mais des membres, des membres guerroyant entre eux ” (XIV**,48).

Benvéniste le rappelle, “ supplier ” et “ supplicier ” remontent au même *supplicium*²⁵. Corps d'Artaud pendu à une potence, *supplice* qui évoque d'autres *suppliques*, comme celle de François Villon, ce frère qu'il compte avec Baudelaire ou Nerval au nombre des “ suicidés de la société ” : “ Frères humains qui après nous vivez... ”. Ainsi encore se tisse le lien entre la forme (l'être), l'envoûtement, la sexualité et la mort. La libido, répète Artaud, est la définition en nous d'un désir de cadavre. Le sexe, c'est l'inscription en l'homme de la mort : “ Cette sexualité fait mourir, j'en cherche une qui fasse vivre ” (XXII, 204). Son rejet du corps sexué au profit d'un corps intégralement sexuel a donné lieu à bien des simplifications interprétatives, certains croyant y voir un intégrisme puritain, un appel à la pureté originelle d'un corps enfin “ propre ”, alors même que le corps-acte est tout entier puissance d'être, force pulsionnelle atomique. Le sexe, écrivait Artaud à André Breton est une force de propulsion, à condition de ne pas le réduire au coût :

“ Ainsi donc le corps est un état illimité qui a besoin qu'on le préserve,
qu'on préserve son infini.
Et le théâtre a été fait pour cela.
Pour mettre le corps en état d'action active,
efficace,
effective,
pour faire rendre au corps son registre organique entier,
dans le dynamisme et l'harmonie.
Pour ne pas faire oublier au corps qu'il est de la dynamique en activité.
[...] le coût de la sexualité n'a été fait que pour faire oublier au corps par l'éréthisme
de l'orgasme qu'il est une bombe, une torpille aimantée devant laquelle la bombe
atomique de Bikini n'a plus et n'est plus que la science et la consistance d'un vieux
pet rentré ” (*Le Corps humain*, mai 1947).

L'homme acteur incarne cette puissance d'inachèvement du corps humain. “ Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité ”, écrivait Artaud en 1936. C'est ainsi qu'il faut entendre son plaidoyer pour une “ authentique aliénation ”, celle du poète, de l'artiste, de l'acteur, celle de “ l'homme dément ” accueillant le pouvoir de désintégration de l'informe et du monstrueux, en inventant la nouvelle représentation littéraire et plastique. La psychanalyse, dit-il en substance, a eu peur de l'inconscient et de la folie qu'il révèle ; elle s'est employée à en canaliser la violence desubjectivante. Or, l'aliénation est la force défigurante de l'autre en moi, ce mouvement qui m'agite et m'empêche de me stabiliser en “ être ”, sujet d'une identité, maître de ma pensée. Elle est ouverture à l'infigurable : un voir traversé par de la lettre, une écriture trouée par de l'inaudible, de l'invisible. Le corps aliéné de l'acteur est cette plasticité en acte : “ spectre plastique et jamais achevé ”, dit Artaud. C'est cet infigurable qu'il nous donne à lire et voir, en un bref éclair, dans l'écart qui déchire la rétine, le hiatus qui ouvre le mot et fait entendre cet autre qu'il taisait (“ Je me souviens de n'être jamais né ”). L'écriture, le dessin, esquissent les limites mouvantes d'un espace instable, celui du procès à jamais inachevé d'une disparition en acte, persistant assez pour être saisie, pas assez pour parvenir à son terme (*être* disparition), à jamais tendue dans l'entre-deux : l'à peine entrevu qui déjà s'efface (l'imperceptible), l'à demi saisi qui déjà se dérobe (le furtif). L'insensé entrouvrant le sens impensable. Reprise inlassablement déplacée, procès sans fin : le même théâtre qui se répète d'un texte à l'autre, d'un dessin à l'autre, de

²⁵ “ *Supplicium* est d'abord l'offrande matérielle de ‘supplication’ puis il prend le sens de ‘supplice’ lorsque l'offrande de réparation consiste en peine corporelle ” (Emile Benvéniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Ed. de Minuit, 1969, t.2, pp. 245-254).

l'un à l'autre, sans jamais s'accomplir ni s'achever en forme. En aucun cas création d'un corps d'écriture, nouvelle naissance, refondation de l'être et de son discours, fût-il poétique. Rien ne naît chez Artaud ni ne meurt. Il ne s'agit pas de se remettre au monde mais de tenir - l'espace d'un instant suspendu - l'avortement en acte de la pensée, de la figure, du discours. C'est ce corps théâtral qu'il nous faut tenter de saisir, dans la dissolution qui le fait être, dans le procès d'une mort infinie qui n'est pas un néant. Négation hors nihilisme qui nous contraint à penser une œuvre qui s'inaugure de sa disparition, un corps qui, refusant de mourir, vit sa destruction en acte. Hors nihilisme comme hors dépression : la toute-puissance de la mort s'inscrit dans le procès d'une fondamentale vitalité.

En ce sens, le corps-acte d'Artaud, irréprésentable, moléculaire et dansant, ce corps-théâtre pluriel et inconcevable (dans tous les sens du terme) peut sans doute nous aider à appréhender ce qui se dessine dans les écritures modernes et, plus largement, dans les imaginaires contemporains, d'une nouvelle défiguration : celle d'un corps impropre, post-identitaire, pas nécessairement structuré par le symbolisme phallique (" quelle belle image qu'un châtré ", dit Artaud d'Abélard, puisqu'il est enfin coupé d'un sexe qui le séparait de son corps infini) -- un corps multiple et poreux, ni ouvert ni fermé, inachevé : " Le corps est une multitude affolée ". En d'autres termes encore, face à la théologie du dogme catholique et son fantasme métaphysique de l'incarnation d'un corps-verbe qui, comme le suggère Jean-Luc Nancy, modèle notre pensée du sujet, peut-on concevoir un autre corps, un autre sujet ? Artaud le dirait " sempiternel ", hors concept, hors forme, jouant à jamais le procès de l'effacement de toute figure, dans l'éclosion infinie de sa disparition : " [...] on ne liquéfie pas une énergie vitale, on ne tronçonne pas le caillot d'un soupir, la transe électrique d'un soupir, on ne répartit pas l'orifice d'un spasme... " (XXVI, 182).

Certes, resterait à penser la possible (ou impossible) inscription idéologique d'un tel sujet. La rupture entre Artaud et les surréalistes s'opéra largement d'une incompatibilité absolue de leurs conceptions respectives du sujet : un " je " collectif dans un cas, une écriture encadrée par des règles - fussent-elles hasardeuses -, des engagements politiques, un cadre, un groupe, une " Centrale " ; de l'autre, un sujet multiple, informe, plastique, impropre à toute fixation dans une doctrine. Artaud peut, quasiment du même geste, écrire à Hitler et rejeter toute forme de totalitarisme nazi, " être " raciste, antisémite, et aussi l'inverse, haïr les femmes et inventer des " filles de cœur ". L'œuvre-acte d'Artaud, dans sa radicalité, éclaire et anticipe la remarquable labilité des positions idéologiques, politiques, éthiques des actuels sujets défigurés. Elle est tout à la fois promesse d'ouverture à une nouvelle sacralité de la figure humaine (hors système de pensée religieuse) et, en même temps, menace de régression à cet irréductible en l'homme de l'inhumain, celui-là même dont la psychanalyse, depuis Freud, tente de dire et d'appriivoiser la violence. Loin d'Artaud, et si proche pourtant, l'œuvre de Céline témoigne de la tragédie de la défiguration, tant il est vrai que l'informe porte en lui le risque de l'infâme.

MAUDIRE / MALDIRE : SUPPLICIER LA LANGUE

Bénédiction, malédiction

En 1884, Verlaine publiait chez Léon Vanier *Les poètes maudits*, petit opuscule dont le titre allait faire fortune. Il y évoquait trois "précieux noms" : "l'un obscur, l'autre à demi inconnu, l'autre méconnu, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé"²⁶. Lui-même se sentait si peu étranger au trio qu'il s'inclura plus tard dans la liste sous les traits du "Pauvre Lélian", anagramme de son nom. On peut s'étonner du choix de ces noms. Corbière est mort obscur à 30 ans, Rimbaud a fui il ne sait où, abandonnant la poésie. "Ainsi, maudit par lui-même, ce Poète Maudit!", commente-t-il. De Mallarmé enfin, poète à ses yeux mécompris, Verlaine, de douze ans son cadet, recopie dans son recueil quelques poèmes "absolument inédits", dont *Le Guignon* et *Apparition*²⁷. Je verrais volontiers dans cette étrange Trinité qui relie le scandaleux Rimbaud au très respectable poète-professeur de la rue de Rome (*via* la "brutalité charmante" du "fougueux" Corbière-Verlaine?), une tentative d'absolution rétrospective toute personnelle. Rien cependant dans le recueil n'évoque la figure sulfureuse de l'artiste maudit dont Artaud reprendra le mythe pour l'amplifier dans l'image torturée du "suicidé de la société". Verlaine lui-même dans son *Avertissement* en fait la remarque : "les vers de ces chers Maudits sont très posément écrits (nous n'en voulons pour preuve que leurs perfections de toute sorte), de même leurs traits sont calmes...". Le *Poète maudit* de Verlaine est l'inverse d'un proscrit, tout juste un écrivain dont la voix reste inconnue d'un grand public peu soucieux d'exigence stylistique. Rien de diabolique dans une mise sous silence et comme sous scellés provisoires d'_uvres somme toute fort éloignées de la tradition satanique d'un certain romantisme noir auquel se rattache, par exemple, Lautréamont, représentant par excellence de la lignée artaudienne des poètes maudits : "à bas le faux romantisme et vive la ligne pure, obstinée (...) qui traduit si bien, à travers la structure matérielle, l'idéal incompressible", conclut Verlaine²⁸.

Loin de tirer d'un supposé "enfer" littéraire pour les exhiber des _uvres réputées maléfiques ou corruptrices, Verlaine dans son recueil entend faire _uvre de piété. Evoquant

²⁶ Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, Editions Le temps qu'il fait, collection *Mémorables*, préface de François Boddart, 1990, p.60. La version complète de 1888 (avec des notices sur Marceline Desbordes-Valmore et Villiers de l'Isle-Adam) figure dans les *Œuvres en Prose complètes* de Verlaine, éd. Jacques Borel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

²⁷ *Op. cit.*, p.56. Les poèmes que cite Verlaine sont en effet des pièces anciennes inédites que Mallarmé, qui les avait écartées pour diverses raisons des poèmes publiés en 1866 dans *le Parnasse Contemporain*, lui confia en 1883 pour ses *Poètes maudits*.

²⁸ *Op. cit.*, p. 17. Sur cette tradition d'un romantisme noir, héritier du marquis de Sade, "avide de monstruosité sexuelle et d'horreurs sadiques", voir par exemple l'ouvrage de Mario Praz, *La chair, la mort et le Diable dans la littérature du XIXème siècle; le Romantisme noir*, 1977, rééd. Gallimard, "Tel", 1999.

Rimbaud, ce maudit poète qui a déserté la littérature et abandonné les siens, il réhabilite à titre quasi posthume une œuvre que son auteur semblait promettre au silence définitif de l'oubli. Obsession verlainienne sans doute, donner voix au silence des "voix chères qui se sont tuées".

"Mais l'amitié, la dévotion littéraires que nous lui porterons toujours nous ont dicté ces lignes, nous ont fait indiscret. [...] Tout ne sera pas perdu du trésor oublié par ce plus qu'insouciant possesseur, et si c'est un crime que nous commettons, *felix culpa*, alors!"²⁹.

L'apostrophe augustinienne souligne assez la ferveur quasi religieuse avec laquelle Verlaine mène cette entreprise de salut. Tout au long du recueil, sa voix s'efface devant celle des poèmes qu'il donne à lire. Travail de *bénédictin* qui recopie pieusement dans l'ombre les mots des autres? Travail plutôt, dit joliment Verlaine, de "*malédicte*", puisqu'il s'agit, renversant la malédiction du silence, de re-*dire* les poèmes de ses *alter-ego* ou, pour citer Corbière, de faire rimer *malédicte* avec *saint* et *sacristain* :

"Elle est éteinte / L'église sainte, / Il est éteint / Le sacristain ³⁰ !".

Que les *maudits* se muent en saints dans cette version christianisée du mythe du poète révolté, suggère assez clairement la reprise opérée de la figure diabolique du romantisme noir. Du *bénédictin* au *malédicte*, la filiation est assurée et suggère finalement chez Verlaine, comme chez Artaud, une commune dette à l'égard de cette lignée poétique mêlant le blasphème et la malédiction, la référence au sacré et son rejet violent et dont l'un des emblèmes les plus flamboyants serait le *Childe Harold* de Byron. On n'a pas assez souligné, en effet, ce que doit Artaud, *via* Lautréamont et d'autres, à la tradition du romantisme noir. C'est moins *Le Moine* pourtant que j'évoquerai ici que les derniers écrits d'Artaud, ceux de la veine persécutrice du "noir insurgé" en proie aux envoûtements. Lorsqu'il donne en 1930 sa propre version réécrite du *Moine* de Matthew Gregory Lewis, cet auteur gothique anglais du XVIII^{ème} siècle, Artaud rend certes hommage au "savoureux humour de son satanisme de pacotille", mais il y souligne avant tout cette " sorte de sorcellerie verbale³¹ " qu'il n'aura de cesse lui-même de mettre en oeuvre dans ses propres écrits, des *Tarahumaras* à la *Lettre sur Lautréamont*.

La Chanson d'Artaud : " l'ardence "

Renversée chez Verlaine, exacerbée chez Artaud, l'évocation de la malédiction change de signe et devient plus nettement une affaire de langue : la sorcellerie se fait "verbale". On sait qu'Artaud, dès ses premiers textes, s'est inscrit dans cette lignée des poètes maudits du XIX^{ème} siècle. Ses propres poèmes de jeunesse sont marqués de l'empreinte de Baudelaire et Rimbaud - Rimbaud dont il se plaît à rappeler qu'il est mort à Marseille, ville où lui-même est né. L'un de ses premiers poèmes, *Le Navire mystique*, est un quasi décalque du *Bateau ivre*; dix ans plus tard encore, le titre qu'il donne à une partie du *Pèse-Nerfs*, les *Fragments d'un Journal d'Enfer*, se réfère clairement à la *Saison en Enfer* de Rimbaud. Au fil des années, à côté de la cohorte des "filles de coeur à naître", ces filles-amantes rêvées qui l'entourent

²⁹ *Op. cit.*, p.45.

³⁰ *Op. cit.* p.47.

³¹ *Avertissement au "Moine de Lewis raconté par Antonin Artaud" (VI, 13-17).*

depuis Rodez, Artaud convoque dans ses textes ces "frères humains", artistes maudits ou "suppliciés du langage" avec lesquels, littéralement, il fait corps et voix. C'est ainsi qu'il évoque le Baudelaire aphasique de la fin de sa vie, Edgar Poe "trouvé mort un matin au bord d'un trottoir à Baltimore", Nerval "pendu à son réverbère", d'autres comme Lautréamont mort étrangement à 24 ans dans sa chambre d'hôtel, ou encore Nietzsche, Kierkegaard, van Gogh...

"J'aime les poèmes des affamés, des malades, des parias, des empoisonnés : François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval, et les poèmes des suppliciés du langage qui sont en perte dans leurs écrits³²".

Il existe, répète Artaud, une vérité de la littérature dont la société ne veut rien savoir, elle qui confond l'écriture et le texte, là où tout écrit est corps et théâtre, elle qui étouffe les cris dans du "papier imprimé" et taxe de folie les visions exorbitées de ses artistes. Or, la poésie de Baudelaire, celle de Poe, de Lautréamont, de Villon, de Rimbaud, de Nerval, de tous ces aliénés authentiques est *vraie*. En février 1946, la *Lettre sur Lautréamont* est un réquisitoire vengeur contre une société criminelle, celle du "bourgeois hypocrite et méprisant" qui dévore ses poètes. Le poète maudit, dans la version d'Antonin Artaud, est apparemment fort éloigné du repentir verlainien. La malédiction qu'il profère est un discours rétorsif visant "une humanité de singe lâche et de chien mouillé" (XIII, 53), cette bestialité de masse, "gouffre totem de l'indécrottable bestialité rassise (et l'idée de la beauté est rassise, comme le dit Arthur Rimbaud)" (XIV*, 33). Face aux "exécuteurs" de Van Gogh, de Baudelaire ou de Lautréamont, le maudit se fait maudissant, "noir individu répulsif", "insurgé du corps" qui, aux persécutions, répond par des anathèmes, des sorts, des "lettres d'invectives contre les prêtres, la police et la société" (XIV*, 76) ou les "interjections" de *Suppôts et Supplications* :

"[...] pas d'esprit, / pas d'âme, / [...] pas de dialectique, / pas de logique, / pas de syllogistique, / pas d'ontologie, / pas de règle, / pas de règlement, / pas de loi, / pas d'univers, / pas de conception, / pas de notion, / [...] pas d'anarchie, / pas de bourgeoisie, / pas de partis, / pas de classes, / pas de révolution, / [...] la Révolution, / l'anarchie, / la nuit, / la logomachie, [...]" (XIV**, 14-15).

De Dublin déjà, en 1937, Artaud envoyait des *sorts* à ses correspondants. Deux ans plus tard, à l'asile de Ville-Evrard, il reprend cette pratique du *sort* écrit et dessiné dont la fonction varie : talisman protecteur, gri-gri, ou malédiction adressée à tout agresseur potentiel ("J'envoie un sort au premier qui osera vous toucher..."). Il écrit en février 1947 : "Le but de toutes ces figures dessinées et coloriées était un exorcisme de malédiction...". On connaît les litanies d'invectives, de reniements qu'Artaud dévide verticalement sur les pages de ses Cahiers à Rodez : "je renie l'esprit, / la science, / l'intelligence, / la conscience, / la sensibilité, / la vie" (XIV**, 152). Les chapelets de malédiction et de reniements sont la forme tout à la fois hypertrophiée et renversée que prennent chez Artaud les litanies religieuses. Elles ont la force incantatoire et lancinante qu'Artaud reconnaissait aux histoires d'épouvante racontées par Lewis ou Edgar Poe. En ce sens, les textes du dernier Artaud, se réappropriant, après bien d'autres, la figure mythique du poète maudit, en écrivent pour le XX^{ème} siècle la version paroxystique et hallucinée, à la mesure même de l'apocalypse privée et collective dont il témoigne parce qu'il l'a, avec le siècle, traversée : "Je suis un charnier en marche", écrit-il en 1946 (XXII, 242).

³² Lettre de Rodez du 22 septembre 1945 à Henri Parisot (IX, 170).

Artaud, comme Verlaine, a sa *Chanson*; ni bonne ni douce, pourtant, mais fulminante, volcanique, truffée d'invectives et d'explosions verbales - fidèle en cela à ces "détonations de la parole", ces "mitrailleurs de je ne sais quelle mythique colère" qu'il cultive après Rodez. Écrire alors revient à *maudire* sans relâche, activité paroxystique qui engage le corps poétique en son entier, ce corps-théâtre de la cruauté :

"Fraper mon corps/ jusqu'à ce qu'il rende l'âme / et il devient de plus en plus opaque, / épais et sur-bondé, / [...] c'est-à-dire se révolte et *s'ardence* à un plus fort brasier (tonus) de vie, / les étincelles reviennent, / tout fond, / néant".(*Chanson*, XIV**, 40-41; je souligne)

Le corps *s'ardence*, dit Artaud qui toujours entend l'en-deçà de la langue, entre écoute psychotique et poétique. *Maudire est alors une danse*, émanation gazeuse explosive³³, feux follets ou de Saint-Antoine qui brûlent comme la peste, mal des ardents, épidémie et pestilence, soulèvement et danse macabre :

"La terre se peint et se décrit
Sous l'action d'une terrible danse
à qui on n'a pas encore fait donner
épidémiquement tous ses fruits" (XIII, 115).

Maudire : une mal diction (poème pour les Tarahumaras)

Si *maudire* s'entend comme "dire du mal" (du bas latin *maledicere* à l'ancien Français *maldire*), c'est aussi pour Artaud un "mal dire", une pratique concertée du lapsus, de l'écorchement de la langue communautaire, celle qui structure le lien social. Les poètes maudits en ce sens sont précisément ces "perdus" qui *mal disent*. S'ils "brament de douleur et d'horreur", écrit Artaud, c'est qu'ils ont abandonné "le langage et ses lois pour les *tordre*". Tordre, non pas le cou de l'éloquence, - Artaud n'est pas Verlaine - mais la langue. Ce que fit Nietzsche : "[...] celui qui avait quelque chose à dire comme Nietzsche l'a bramé, / il n'a pas construit un système, / c'est beau de dire il y a ça et ça, et puis après ça ne dépasse pas le papier imprimé" (XXVI,26). Mal dire est infliger aux mots une *torsion* qui les ouvre sur cet autre de la langue qu'est la poésie. C'est cette torsion violente qui creuse dans les textes poétiques d'Artaud ces faux lapsus innombrables qui déchirent, dépècent littéralement la pensée. En témoigne par exemple l'extraordinaire corpus poétique qu'Artaud consacra pendant plus de dix ans aux rites des Tarahumaras, ces Indiens de la sierra mexicaine chez qui il se rendit, comme l'on sait, dans l'espoir de retrouver le secret d'une langue poétique vivante, corporelle et rythmée, une langue explosive et dansée.

Le recueil qui réunit les textes poétiques dédiés aux Tarahumaras forme un palimpseste complexe de textes rédigés de 1936 à 1947, soit à des époques très différentes de sa vie, avant, pendant, puis après l'enfermement asilaire. Pour accentuer encore la complexité de ce *corpus* tarahumara, l'un des textes, *Tutuguri, le Rite du Soleil noir* sera finalement inséré parmi ceux destinés à l'émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*, un autre fera partie de la conférence du 13 janvier 1947 au Vieux-Colombier. C'est dire à quel

³³ "[...] et c'est alors que j'ai senti l'obscène / et que j'ai pété / de déraison / et d'excès / et de la révolte / de ma suffocation" (XIII, 97).

point ces poèmes s'inscrivent dans une logique certes répétitive, mais musicale et chorégraphique plus qu'obsessionnelle : thème et variation. En témoigne la table des matières du recueil au tome IX des *Œuvres complètes* : lettres explicatives ou de mise en garde, *Supplément*, *Appendice* et *Post-Scriptum* (il songe même un moment ajouter à ce *Post-Scriptum* un *Sous-Avertissement* mais il y renonce), sans parler des notes marginales qu'il adjoint au texte lors de relectures, comme pour *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* écrit en 1943 et remanié en 1947. Textes de textes, reprises correctives et répétitions qui en génèrent d'autres, à l'infini. Comme toujours, l'écriture d'Artaud s'exerce au-delà du vrai et du faux. A moins de se livrer à une enquête anthropologique voire journalistique sur la teneur exacte des rites tarahumaras et de l'expérience qu'Artaud vécut dans les sierras mexicaines (vaine entreprise : le dessein d'Artaud n'est *jamais* anthropologique), il est impossible à la lecture de distinguer ce qui appartient au récit d'expérience de ce qui en est la ré-élaboration dans l'écriture. Il n'est que de comparer ces textes mexicains avec les récits fictifs à finalité alimentaire qu'Artaud donna quelquefois au magazine *Voilà* pour réaliser que la marge entre vrai et faux chez lui est singulièrement imprécise. Ainsi des textes comme *Galapagos, les îles du bout du monde* ou *L'amour à Changai* qu'il rédige à propos de contrées où il n'est jamais allé et à l'aide d'ouvrages d'explorateurs, peuvent paraître aussi véridiques que ceux des *Tarahumaras*. Et de même que le narrateur de *Galapagos* insiste sur l'authenticité de son histoire ("Vous la trouverez d'un romanesque invraisemblable, fou. Elle est pourtant vraie"³⁴), de même dans une lettre qu'il adresse à Paulhan à son retour du Mexique, il n'a de cesse d'affirmer le caractère authentique de ses visions et redoute manifestement l'incrédulité de son destinataire : "c'est un fait", "j'ai vu un rocher strié...", "j'ai vu la dent phallique...", "j'ai vu la figure de la mort." martèle-t-il (IX, 102-103). Enfin, comme pour achever de confondre les frontières entre le vrai et le faux, les Tarahumaras firent également l'objet d'un court texte, *La Race des hommes perdus*, qu'Artaud donna au magazine *Voilà* en 1937.

La Danse du Peyotl de 1937, l'un des premiers textes consacrés aux Tarahumaras, développe pour la première fois un thème persécutoire qui se renforcera au cours des années, celui d'avoir été non l'acteur mais le patient d'un rituel au cours duquel il a subi, à son corps défendant, une violence symbolique qui lui en rappelle d'autres :

"Ils m'avaient couché bas, à même la terre, au pied de cette poutre énorme sur laquelle les trois sorciers, d'une danse à l'autre, s'asseyaient.

Couché bas, pour que tombe sur moi le rite, pour que le feu, les chants, les cris, la danse et la nuit même, *comme une voûte animée*, humaine, tourne vivante, au-dessus de moi. Il y avait donc *cette voûte roulante*, cet agencement matériel, de cris, d'accents, de pas, de chants" (IX, 49; je souligne).

Il fut donc, au sens littéral du terme, *envoûté*, voilà ce qu'il nous faut entendre. Formulons une hypothèse : le rite du Peyotl chez les Tarahumaras est à la fois, comme Artaud lui-même le souligne dans la seconde *Danse*, un rite "d'anéantissement" et "de création"; c'est ce rite de renaissance, banal dans toutes les mythologies, qu'il réinterprète progressivement pour l'intégrer à l'intérieur d'une longue série de persécutions dont la première est précisément d'avoir été enfermé dans la *voûte utérine* d'un corps qui prétend l'avoir engendré et mis au

³⁴ (VIII, 25). A propos de *L'Amour à Changhaï*, Paule Thévenin indique en note que ce texte fut publié pour la première fois dans VOIR en 1952, accompagné de cet étrange chapeau : "Le grand Antonin Artaud nous avait laissé ces quelques notes merveilleuses et cruelles sur un passage qu'il fit à Changhaï [...]. Elles prouvent que l'oeil de l'écrivain était celui du reporter et témoignent de l'authenticité de ce poète maudit ..." (VIII, 335, n.1). Artaud n'est naturellement jamais allé en Chine.

monde. Ce rite mexicain qu'il décrit comme une tentative pour le faire naître aux forceps, apparaît ainsi comme l'après-coup (au sens psychanalytique du terme) qui lui permet d'élaborer sa théorie de l'engendrement sexuel comme pratique généralisée de l'*envoûtement*. C'est, singulièrement, une image semblable évoquant la "voûte" maternelle, qu'Artaud reprendra, entre regret et rejet, dans une des "interjections" de *Suppôts et Supplications* :

"C'est un *envoûtement*, *l'envoûtement* incontestable, pieds ligotés de bleu dans la chaîne molle de corde, noire, d'un esprit à noeuds [...]. / main qui tranche dans l'entonnoir évasé noir ... du ventre d'oripeaux, // c'est là qu'il est, // c'est l'Antonin Nalpas / de la mère bleue mariée, / pellicule d'une mamelle de lait de variole bleu lunée" (XIV**, 102-103; je souligne).

Supplicier la langue

Artaud avait déjà évoqué, dans *Héliogabale*, "la respiration des pierres parlantes", ces Bétyles sacrés rendant par leurs sifflements des oracles mystérieux que les prêtres interprètent. C'est une similaire écriture des pierres qu'il retrouve dans la montagne tarahumara. Plus encore, le récit-poème *La Montagne des Signes* y énonce ce qui deviendra un des leitmotifs du dernier Artaud : *l'écrivain est celui que la langue torture*. Un thème revient constamment en effet dans ce texte, celui de l'inscription à même la roche, et depuis semble-t-il des temps immémoriaux, de corps d'hommes massacrés par les signes :

"[...] ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toutes parts pourchassée" (IX, 35).

"[...] un corps d'homme qu'on torture sur un rocher [...]" (*ibid.*).

"[...] un thème de mort se dégage dont c'est l'homme qui fait obstinément les frais, - et à la forme écartelée de l'homme répondent celles *devenues moins obscures*, plus dégagées d'une pétrifiante matière, des dieux qui l'ont depuis toujours torturé" (*ibid.*).

"Cet homme nu qu'on torturait, je l'ai vu cloué sur une pierre et des formes travaillaient dessus" (p.36).

Ce ne sont là que quelques exemples de l'extraordinaire insistance avec laquelle Artaud évoque ces formes humaines découpées qu'il découvre à chaque pas, dessinées sur la roche par des jeux de lumière, comme si la montagne tarahumara tout entière gardait la trace de tueries autrefois perpétrées en ces lieux. "Il me sembla partout lire une histoire d'enfantement dans la guerre, une histoire de genèse et de chaos, avec [...] ces statues humaines tronçonnées. Pas une forme qui fût intacte, pas un corps qui ne m'apparût comme sorti d'un récent massacre" (p.37). Ainsi, ces coupures dont Artaud a constamment répété que la langue les instaure se trouvent ici projetées, lisibles, sur les rochers. Ces hommes écartelés, "noyés, à demi mangés par la pierre", sont l'image agrandie et reproduite à l'infini, jusqu'à l'hallucination, d'un corps anatomique fantasmatiquement découpé par la langue, écartelé et torturé. *Par la langue*, il faut y insister car il s'agit ici de signes : des croix, des triangles, des pointes, et au milieu d'eux, "un signe en forme d'H fermé d'un cercle" qui sans doute est le signe de l'*Homme*.

Si Artaud raconte plus tard avoir été envoûté dans la montagne des Tarahumaras, c'est que partout il y a trouvé le précédant, la voûte utérine du "père-mère", cette syntaxe où il se

trouve écrit et mis au monde ("une histoire d'enfantement ... une histoire de genèse"), une histoire de massacre où il est découpé, une histoire tout court où il trouve à se lire avant même d'avoir pu s'écrire. C'est très exactement ceci qu'exprime en 1944 à Rodez sa *Révolte contre la poésie*:

"Nous n'avons jamais écrit qu'avec la mise en incarnation de l'âme, mais elle était déjà faite, et pas par nous-mêmes, quand nous sommes entrés dans la poésie. / Le poète qui écrit s'adresse au Verbe et le Verbe a ses lois. [...] Quelque chose est en germe dans sa nuque, où il était déjà quand il a commencé" (IX, 121-123).

Dans le texte qu'il rédige à Rodez pour le Docteur Ferdière, *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, Artaud reprend en le modifiant ce thème qui lie la montagne tarahumara et les signes écrits. Mais alors que dans *La Montagne des Signes*, il découvrait cette langue qui le précédait et où il se lisait *déjà écrit*, écartelé et mutilé, à même la pierre, la danse rituelle qu'il répète, déplace et invente à Rodez devient la diction d'un autre sujet, illimité et transpersonnel : "leurs pieds dessinaient sur la terre des cercles, et quelque chose comme les membres d'une lettre, un S, un U, un J, un V" (p.22). On y lit l'amorce d'un SUJet qui *se* naît dans les signes qu'il trace, au fur et à mesure qu'il les dessine dans le présent d'un acte. Des signes émergent alors dans le rite du Peyotl au cours d'une vision hallucinée où "l'on ne sent plus le corps que l'on vient de quitter et qui vous assurait dans ses limites" (p.26). Et c'est *littéralement*, entendons lettre à lettre, que le JE sort du corps; un JE illimité dont l'hiéroglyphe s'écrit et s'écoute, entre œil et oreille :

"Et au fond de ce vide apparut la forme d'une racine échouée, une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un *œil*. - Des flammes sortirent de l'*oreille* gauche de J et passant par derrière lui semblèrent pousser toutes les choses à droite, du côté où était mon foie, mais très au delà de lui" (p.26; je souligne).

Ce Je qui se produit contre le Verbe déjà écrit, dans l'immédiate profération d'une diction sans antériorité, c'est - dans sa version extrême -, celui des glossolalies. Mais aussi celui qui à son tour, écartèle le mot et la syntaxe pour retrouver dans les coupures et les plaies de la langue, la *force* d'une décomposition *en acte*, cette force qu'il appellera plus tard *l'escharrasage*³⁵. Il l'écrit en septembre 1946 dans une extraordinaire lettre à Peter Watson où il définit ainsi cette lutte à mort contre la langue d'où émerge l'écriture : "Le combat a repris plus bas, alors quoi? L'escharrasage à perpétuité? Le raclement indéfini de la plaie. Le labourage à l'infini de la fente d'où sortit la plaie!" (XII, 236). Le voyage à travers la montagne des Tarahumaras est ainsi la métaphore d'une traversée de la langue et l'on peut y suivre au fil des années la progression d'une écriture qui retourne la torture subie en force qui écartèle les mots. A son tour, Artaud écorche les mots et supplicie la langue : "*Suppôts et Supplications*". Alors les mots décomposés deviennent humus, et la langue fécale et fertile. La voûte utérine se renverse, elle est à présent "madame utérine fécale" (IX, 174), ce gouffre d'où émerge le sujet à chaque fois qu'il parle. Et de façon emblématique, le nom même des Tarahumaras, symbole des premiers envoûtements de la naissance, par la force performative d'une écriture qui produit l'acte qu'elle dit, se décompose et devient humus. Artaud ouvre leur nom et de ce nom l'écriture prolifère :

³⁵ Voir la glose de ce terme dans l'article de Paule Thévenin, "Entendre/Voir/Lire", in : *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, 1993, pp. 203-204.

"[...] la poésie perdue est une âme dont personne ne veut plus aujourd'hui. Je ne sais pas si les *Tarahumaras* ont bien voulu de cette âme, *humus viride* de décomposition, et qui par *humus* et *virus* fait *acide*, acide de la *survie* dans la vie. Vivre c'est éternellement se survivre en remâchant son moi d'excrément, sans nulle peur de son âme fécale, force affamante d'enterrement" (IX, 175; je souligne).

De mal dit en maladroit

Que le poème naisse de la décomposition du verbe, Artaud ne cessera plus dorénavant de le redire, pour en jouer. La poésie ? Un *tétanos de l'âme*. Lettre écrite en 1945, depuis l'asile de Rodez, à Henri Parisot :

"Tout ce qui n'est pas un tétanos de l'âme ou ne vient pas d'un tétanos de l'âme comme les poèmes de Baudelaire et d'Edgar Poe n'est pas vrai et ne peut pas être reçu dans la poésie. [...] On peut inventer sa langue et faire parler la langue pure avec un sens hors grammatical mais il faut que ce sens soit valable en soi, c'est-à-dire qu'il vienne d'affre, - affre cette vieille serve de peine, ce sexe de carcan enfoui qui sort ses *vers* de sa maladie" (IX, 169; je souligne).

Artaud, comme toujours, prend les mots au pied de la lettre : les *vers* sortent de la terre des mots, du cadavre d'un Verbe en décomposition. Je suis, dit-il ailleurs, "le déterreur de mots", celui qui creuse la terre des mots, qui les déterre dans la terreur et fait entrer le corps de la langue en décomposition. "Ce qui veut dire que les choses ne se font pas sans descendre dans les bas-fonds et sans s'y frotter avec la perte (...) / (car pourquoi arrêtons-nous les mots à leurs petites odeurs de truffes sans descendre dans leurs charniers)" (XXIII,311). Si les poètes "maudits" constituent la seule famille qu'Artaud se reconnaisse, c'est qu'ils ont affronté la pourriture, la "peste langagière". Pas la beauté donc, le style, l'euphonie, mais la dissonance, la *disharmonie* du Verbe, le *discorps*. Pas Ronsard, mais Villon :

"Je me méfie avant tout des poèmes beaux et réussis, qui de par le bonheur des mots ou les artifices de l'idée sont parvenus à enclorre quelque chose de définitif, dans le cadre de leur euphonie... [...]
Que vif et mort ton corps ne soit que rose,
moi j'aime mieux voir un corps arraché par Villon au cimetière des innocents..." (XI, 248).

Lors de son ultime conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, il déclare : "Je ne vais pas faire une conférence. / Je ne sais pas parler, / quand je parle je bégaye parce qu'on me mange mes mots". Et c'est très exactement la mise en acte de ce discours troué, *poétiquement* aliéné qu'Artaud *joue* sur la scène du Vieux-Colombier: un discours du mal dit, du ratage artistique, de l'avortement créateur, du lapsus qui met à jour la vérité de la langue. On pourrait résumer ainsi sa trajectoire. "Tout ceci est très *mal dit*", écrivait-il à Jacques Rivière, au début de ses tentatives d'écriture. On voit l'évolution après Rodez : faire du *mal dit*, de la malédiction des mots, *œuvres complètes* à paraître, Artaud écrit ceci : "Je sais que quand j'ai voulu écrire, j'ai raté mes mots et c'est tout" (I,9). C'est la même pratique poétique du ratage créateur qui inspire l'impressionnante série des dessins de Rodez et du retour à Paris. En témoigne ce commentaire du dessin *La maladresse sexuelle de dieu* :

"Ce dessin est volontairement bâclé, jeté sur la page comme un mépris des formes et des traits, afin de mépriser l'idée prise et d'arriver à la faire tomber. / L'idée maladrite volontairement mal dressée sur la page / mais avec une répartition et des éclats consonants de couleurs et de formes qui fassent vivre cette malfaçon..." (XX, 170-173).

Eloge encore de la maladresse créatrice, du *mal dit* poétique, ce texte d'avril 1947, "*Dix ans que le langage est parti...*", que l'on peut considérer à bien des égards comme l'Art poétique d'Artaud, non au sens d'un traité mais d'une démonstration pratique dans l'art du maladroit. "On s'en rendra compte, écrit-il, par mes dessins *maladroits* mais si *retors*, et si *adroits*"³⁶. Ainsi, les derniers vers :

"Je suis, paraît-il, un *écrivain*. / Mais est-ce que j'écris?/ Je fais des phrases./ Sans sujet, verbe, attribut ou complément. / J'ai appris des mots, / ils m'ont appris des choses. / A mon tour de leur apprendre une manière de nouveau comportement. / Que le pommeau de ta tuve patin / *t'entrumène* une bivilt *ani rouge*, / au *lumestin du cadastre utrin*. / Cela veut dire peut-être que *l'utérus* de la femme tourne au rouge, quand le Van Gogh le fou protestataire de l'homme se mêle de trouver leur marche aux *astres* d'un trop superbe *destin*. / Et ça veut dire qu'il est temps pour un écrivain de fermer boutique, et de quitter la lettre écrite pour la lettre" (je souligne).

La langue du dernier Artaud entremêle (*entrumène*) ainsi discours glossolalique et bribes de syntagmes normés. De l'un à l'autre les mots entrent en fermentation, créant les *vers*, la substance et le rythme même des signes animés qui constituent sa poésie théâtrale et chorégraphique. C'est ainsi qu'on voit (et qu'on entend en même temps) comment résonnent en écho *cadastre* et *astre*, *lumestin*, *destin* et *utrin*.

"*Ani rouge*" : vers 1934, sur le boulevard du Montparnasse, Artaud rencontra Annie Besnard, devenue dès lors l'une des "filles de coeur". "Anie est une abréviation de Nenekka [le nom de sa grand-mère, mythiquement grecque], qui veut dire besoin de Kah, le souffle anal, *f_tal utérin*" (XI, 151). Ou encore : "Ani, en grec *aniksa*, cette vieille *ananké* de l'âme..." (destin, en grec). Les mots riment ainsi de loin en loin, d'un texte à l'autre : *Ani*, *utérus*, *rouge*, *utérin*, *destin*, *lumestin* (lustre, lumière, lutrin...)...*écrivain*. "Poète, prends ton luth!..." Comment encore ne pas entendre dans *entrumène*, cet antre-caverne, *humaine*, cet utérus menaçant, qu'il nomme dans *Ci-Gît* "l'interne cadastre" : "Pour désarticuler Artaud dans l'anathème de ses os/ pendus sur *l'interne cadastre*" (XII, 91).

De Verlaine à Artaud, plus qu'une trajectoire, c'est un cheminement qui s'est dessiné, "pour en finir avec..." le mythe doloriste ou post-romantique du "poète maudit". La malédiction devenue mal-diction s'entend désormais comme force de déformation, de propulsion. C'est une reprise semblable de la damnation, de la culpabilité retournée en faute de langue, en bégaiement créateur, que l'on retrouve quelques années plus tard chez Beckett. Ainsi un texte comme *Mal vu mal dit* joue-t-il de similaires séries paradigmatiques patiemment dévidées.

³⁶ "*Dix ans que le langage est parti...*", *Luna Park* n°5, octobre 1979.

"Qu'a-t-il bien pu venir y faire? (...) En sous-entendant qui plus est que c'est lui le *fautif*. Et à partir de lui comme d'un foyer *maléfique* que le comment *mal dire* que le *mal* s'est répandu ³⁷".

Pour Artaud cependant, "le langage est parti", morte la phrase maternelle (cette "Eu-phrasie", la mal nommée), et avec elle, peut-être, la faute :

La poésie : un avortement. [...] / Que les mots dépassent le texte, que le texte sorte de l'écrit, et fasse oublier la langue ouverte, le verbe reçu, la syntaxe parlée, c'est le moins que j'aie recherché et peut-être d'écrit en écrit le lecteur trouvera que j'y arrive"(XXIII, 46)

³⁷ Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Ed. de Minuit, 1981, p. 9-10.

Artaud et les modernes ... mélancoliques

" C'est la vision de vos corps morts que je poursuis [...]. Je suis peintre en cadavres d'abord ". (XXIII, 219).

On connaît ce très beau texte de *L'Art et la Mort*, "Qui, au sein..." dans lequel Artaud évoque une fois de plus ce corps-paysage rêvé – corps fantasmatiquement bisexué – qui souvent affleure dans ses premiers poèmes. Plus qu'un simple reflet de la nostalgie d'un anténatal paradis perdu, j'y verrais volontiers la trace d'un essentiel *appétit* pour la mort, comme disait Lacan, une avidité marquée du sceau d'une essentielle mélancolie.

“ Rien qui ressemble à l'amour comme l'appel de certains paysages vus en rêve, comme l'encerclement de certaines collines, d'une sorte d'argile matérielle dont la forme est comme moulée sur la pensée.

Quand nous reverrons-nous? Quand le goût terreux de tes lèvres viendra-t-il à nouveau frôler l'anxiété de mon esprit? La terre est comme un tourbillon de lèvres mortelles. La vie creuse devant nous le gouffre de toutes les caresses qui ont manqué ” (I*, 126).

Le mélancolique, on le sait, est hanté par le deuil impossible de l'objet maternel³⁸. Qu'on y voie l'expression archaïque d'une inguérissable blessure narcissique ou la conséquence de la désignation impossible d'une perte jamais survenue, la mélancolie est l'une des manifestations psychiques qui témoigne avec le plus d'acuité de l'inscription de la pulsion de mort dans le moi, de cette fondamentale intrication qui, selon Freud, lie le vivant à la mort. On y décèle l'ombre de la Chose, ce pré-objet indéterminé à la fois perdu à jamais et jamais perdu, auquel le mélancolique demeure fusionné faute d'avoir pu s'en détacher. La Chose, "la mère primordiale, archaïque, la mère visée par l'inceste"³⁹, peut par éclairs *revenir*, comme on

³⁸ A propos de la théorie psychanalytique de la mélancolie, outre les textes canoniques de Karl Abraham (articles de 1912 et 1924) et de Freud ("Deuil et mélancolie" écrit en 1915), je renvoie aux théorisations plus récentes de Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique*, Anthropos-Economica, 1993; et Jacques Hassoun, *La Cruauté mélancolique*, Aubier, 1995, rééd. Champs-Flammarion, 1997.

³⁹ Jacques Hassoun, *Op. cit.*, p. 26. Lacan, dans son séminaire *L'éthique de la psychanalyse*, entend par la Chose (*das Ding*) "le hors signifié", le premier extérieur, l'Autre préhistorique "impossible à oublier, [...] étranger à moi tout en étant au coeur de ce moi" : "[...] le Souverain Bien, qui est *das Ding*, qui est la mère, l'objet de l'inceste, est un bien interdit" (Seuil, 1986, p.85).

le dit du fantôme, ce ni mort-ni vivant qui hante à jamais l'entre-deux. C'est du moins, me semble-t-il, le pari de l'artiste mélancolique lorsqu'il tente de saisir cet insaisissable non-objet. "Saisir ce qui sous-tend, écrit Henri Michaux. [...] vers plus d'insaisissable"⁴⁰. Et Artaud: "Le raclement indéfini de la plaie. Le labourage à l'infini de la fente d'où sortit la plaie" (XII, 236). Il arrive que la Chose resurgisse sous les traits paradoxaux de l'*infigurable* : un Double au visage effacé, images hallucinées aux traits arrachés qui peuplent les peintures et poèmes de Michaux ou les terreurs nocturnes du jeune Malte Laurids Brigge, hanté par le fantôme d'un double maternel. "Visages sans " Je " dit Michaux⁴¹, "Non-visage" écrit Rilke :

“ La femme s'effraya, s'arracha d'elle-même. Trop vite, trop violemment, de sorte que son visage resta dans ses deux mains. Je pouvais l'y voir, y voir sa forme creuse. [...] Je frémissais de voir ainsi un visage du dedans, mais j'avais encore bien plus peur de la tête nue, écorchée, sans visage⁴² ”.

On méconnaît souvent la mélancolie, on l'assimile à l'ombrageuse tristesse de tel petit Romantique, à l'ennui "fin de siècle" des Décadents. Elle est pourtant l'un des traits commun à bien des écrivains de notre XXe siècle, qu'elle prenne la forme de l'apathie dépressive ou de la violence révoltée puisque, comme le souligne Jacques Hassoun, elle a le double visage de Janus. Extase passionnelle et cruauté peuvent constituer des traits mélancoliques au même titre que le fameux accablement désespéré, l'*acedia* des Pères de l'Eglise⁴³. Giorgio Agamben proposait de mettre à jour la liste des mélancoliques (maladie de "l'homme de génie", comme l'on sait), à partir de ceux cités par Aristote dans le *Problème XXX* (Héraclès, Héraclite, Démocrite). Il distinguait ainsi trois âges de la mélancolie : une première résurgence (après la poésie d'amour des Troubadours) se situerait à la Renaissance (Michel-Ange, Dürer, Pontormo), une "seconde épidémie" dans l'Angleterre élisabéthaine (John Donne), un troisième âge enfin apparaîtrait au XIXe siècle (Baudelaire, Nerval, Coleridge, Strindberg, entre autres). On pourrait ajouter à la liste d'Agamben un quatrième âge, celui de ces modernes mélancoliques que furent par exemple, Sartre, Leiris, Beckett ou Céline.

La mélancolie d'Artaud, telle qu'elle apparaît dans ses premiers textes, présente la forme violemment exacerbée de traits que l'on retrouve chez d'autres écrivains modernes. Mélancolie double là encore, désespoir et cruauté, dans laquelle je vois pour ma part l'une des sources essentielles du futur Théâtre de la Cruauté. D'une part, l'abîme et l'effondrement, une "effroyable maladie de l'esprit", un accablement nauséux décrit dans des termes proches de l'*acedia* de la littérature patristique :

“ [...] une rétractation devant le mouvement, [...] le renoncement au geste simple, [...] une fatigue renversante, centrale, une espèce de fatigue aspirante. Les mouvements à recomposer, une espèce de fatigue de mort [...]. Les choses n'ont plus d'odeur, plus de sexe. (...) Les mots pourrissent à l'appel inconscient du cerveau ” (I*, 58-9).

⁴⁰ *Saisir*, Fata Morgana, 1979, édition non paginée.

⁴¹ Henri Michaux, *Passages*, Gallimard, 1963, p. 58.

⁴² Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 1929; trad. Maurice Betz, Seuil, 1966, p. 14.

⁴³ Voir sur ce point le livre de Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale* (1981, rééd. Rivages poche, 1998).

D'autre part, la violence des attaques qui renversent le dégoût de soi en haine d'adversaires mythiquement dressés, "médicales punaises" (I*, 67), "pharmaciens en fumiers", "gent littéraire ... cochonne", "législateur moutonniers", et qui diffère essentiellement par ses accents passionnellement subjectifs de la violence (révolutionnaire ? groupusculaire à tentation terroriste ?⁴⁴) surréaliste. On sait d'ailleurs que Breton, inquiet du caractère violemment personnel qu'Artaud insufflait aux textes de *La Révolution surréaliste*, reprend dès le numéro 4 la direction de la revue. En effet, il faut le souligner, cette virulence d'Artaud est exactement la même dans les accusations qu'il s'adresse à lui-même et dont le *lamento* traverse ses premiers textes : œuvre manquée, vie ratée, existence avortée, lambeaux arrachés au néant (leitmotive de la correspondance avec Jacques Rivière), "châtirage" de sa pensée ("Je me sens châtré jusque dans mes moindres impulsions" (I*, 114). Thèmes que l'on retrouve inchangés, dirigés contre ces "larves" de la pensée (futurs démons et succubes de Rodez) que désignent ses lettres-manifestes de *La Révolution surréaliste* comme la "Lettre aux écoles du bouddha" : "Nos écrivains, nos penseurs, nos docteurs, nos gribouilles s'y entendent à rater la vie. Que tous ces scribes bavent sur nous, qu'ils y bavent par habitude ou manie, qu'ils bavent par châtirage d'esprit ...[...] sauvez-nous de ces larves" (I**, 44).

La mélancolie chez un écrivain s'inscrit au cœur même du rapport singulier qu'il entretient avec sa langue maternelle, ce style (*ces* styles pluriels, multiples) qu'il invente et avec lequel il tente de faire corps : phrasé "émotif" de Céline, ruptures de Michaux, mots-corpuscules de Beckett, "supplications" d'Artaud. Elle est à la fois passion de la langue et cruauté exercée à son égard, mots triturés, déformés, syntaxe mise à mal. Je verrais pour ma part dans cette *puissance de défiguration* le trait majeur de l'écriture mélancolique moderne, par où se marque l'empreinte inaltérée d'un *infigurable* archaïque qu'elle tente de rejoindre, – "trajets pictographiés" dit Michaux –, au croisement de l'œil et de l'oreille.

Œil vide, regard avide

On a pu faire l'hypothèse, en référence au stade du miroir de Lacan, d'une absence de regard maternel constituant qui aurait, chez le futur mélancolique, rendu impossible l'identification à une image spéculaire. Cette défaillance de l'*imago* maternelle aurait dès lors induit, à la place de l'image de soi, un cadre vide qui laisse le mélancolique, en perte d'illusion et d'imaginaire, affronter seul un face à face mortel avec le néant : "S'efforcer de capter un regard qui traverse le corps au point de le rendre transparent, à cela s'épuise le sujet mélancolique⁴⁵".

Stephen, le mélancolique héros de Joyce, erre sur la plage de Sandymount, hanté par le regard mort de sa mère : "Ses yeux vitreux, du fond de la mort, fixés sur mon âme pour l'ébranler et la courber"⁴⁶. Il tente d'éprouver, alors qu'il marche les yeux fermés, ce que voit un regard aveugle, un regard de mort ... ou de mère. La question pour Stephen est en effet celle-ci : comment aux autres se rendre visible, lui dont la mère riait en écoutant le vieux

⁴⁴ C'est l'hypothèse de José Pierre, qui, à la suite du témoignage d'André Thirion, décèle chez les Surréalistes une "tentation permanente de se constituer en groupuscule terroriste" (in *Le Magazine littéraire*, n° 254 : "André Breton", mai 1998, p. 32).

⁴⁵ Marie-Claude Lambotte, *Op.cit.*, p. 218 et chap. VIII. J. Hassoun également évoque le regard vide de la mère du mélancolique, un regard qui l'aurait traversé sans le circonscire (*Op.cit.*, p. 57-58).

⁴⁶ *Ulysse* (1922), Paris, Gallimard, 1975, p. 14.

Royce chanter "I am the boy / That can enjoy / invisibility". Comme si, souligne très justement Georges Didi-Huberman, il lui avait fallu fermer les yeux de sa mère pour qu'elle commence à le voir ⁴⁷.

L'obsession du regard vide ou "retourné sur lui-même" traverse toute l'oeuvre d'Artaud, de l'œil-œuf d'Uccello capable de fixer "la trace et la naissance d'un cil" (I*, 141), au regard avide de Van Gogh, du "décollement de la rétine" de *La mort et l'homme* à "l'œil vide et retourné vers le dedans" du *visage humain*. Il faut rapprocher cette obsession de l'œil *avide* (paradoxe conjonction de *vide* et d'*avide* où se lit le désir) de la fascination avouée du premier Artaud pour les "voyantes"⁴⁸, ces femmes à qui il demande "qu'elles [le] haussent vers un seuil corporel" (I*,132). C'est ainsi qu'on retrouve dans la "Lettre à la voyante" de *L'Art et la mort* le même corps-paysage bisexué que dans "Qui au sein...", "une suite de cimes retournées et rentrées émoisées en moi" :

" Vous me prenez tout petit, balayé, rejeté, (...). Et cet œil, ce regard sur moi-même, cet unique regard désolé qui est toute mon existence, vous le magnifiez et le faites se retourner sur lui-même, et voici qu'un bourgeonnement lumineux fait de délices sans ombres, me ravive comme un vin mystérieux" (I*, 132).

C'est un semblable objet paradoxal, pointé et retourné, transperçant et creux, gonflement globulaire et orbites vides que l'on retrouve à travers tous ces textes. Risquons une hypothèse : on assisterait ici à la métamorphose poétique de l'un de ces premiers objets vecteurs de l'illusion, objet-fétiche et transitionnel que la psychanalyse décèle à l'origine de tout phénomène sublimatoire⁴⁹. L'*œil avide* serait l'une des formes *princeps* que revêt chez Antonin Artaud la transfiguration poétique de l'innommable Chose mélancolique en objet-fétiche. L'*œil avide*, représentation déplacée dans l'écriture, c'est *l'œil qui manque à la mère*⁵⁰. Par là se trouve inscrit son potentiel miroitement d'objet bi-sexué.

On pourrait relire dans cette perspective *l'Histoire de l'œil* de Georges Bataille. Là encore, de l'obsédante culpabilité mélancolique à l'écriture hallucinée de la série d'objets érotiques qu'il y décline (œil, œuf, urine, soleil, couille, vulve), se lit la progressive constitution d'un signe paradoxal qui soutend chez Bataille l'écriture de la transgression. Fétichiste en son essence et reliée à l'image-écran de l'égarement muet du père paralytique, la

⁴⁷ *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p. 12.

⁴⁸ *Lettre à la voyante*, publiée dans le n°8 de la *Révolution surréaliste* du 1er décembre 1926 (I*, 128), *A une voyante*, lettre du 6 avril 1931 (I**, 167). Voir aussi les six lettres (1935-1937) à Marie Dubuc, "voyante" rencontrée en 1935 chez Lise Deharme, in *Nouveaux Ecrits de Rodez*, présentation et notes de Pierre Chaleix, Gallimard, 1977.

⁴⁹ Si l'objet transitionnel, au sens de Winnicott, s'inscrit dès l'origine dans un corps-à-corps avec la mère, on s'accorde de plus en plus à noter son indissoluble lien avec l'objet-fétiche. Ainsi André Green souligne-t-il qu'en "délocalisant" la relation du fétiche à la perversion, "on a pu relier sa fonction à l'organisation de la phobie autant qu'à celle de l'aire intermédiaire des phénomènes transitionnels" (*Le travail du négatif*, Ed. de Minuit, 1993, p.161).

⁵⁰ Rappelons que dans la théorie psychanalytique, le fétiche est le substitut du pénis qui manque à la mère (Freud, "le fétiche", 1927, in *La vie sexuelle*, P.U.F., 1969). Compromis qui est le résultat d'un déni de la réalité ayant pour conséquence une véritable fracture du moi, le fétiche est tout à la fois présence de ce rien qu'est le pénis maternel et signe de son absence.

série réitère secrètement la jouissance qui perce dans la vide prunelle de l'aveugle lorsqu'il urine, *assis comme une femme*, sous le regard à la fois horrifié et fasciné du fils :

"Il avait de grands yeux très ouverts, dans un visage émacié, taillé en bec d'aigle. Généralement, s'il urinait, ces yeux devenaient presque blancs; ils avaient alors une expression d'égarément; ils n'avaient pour objet qu'un monde que lui seul pouvait voir et dont la vision lui donnait un rire absent"⁵¹.

On trouverait chez le Meidosem de Michaux la même oscillation bisexuée référée au regard, entre creux et pointe, œil crevé ("percé") et perçant, regard vide et avide : "Mais ces yeux? Obliques, dégringolés, percés. Mais cet entre-deux yeux? Si grand, si grand, si vide. Pour avaler quoi avec ce vide?"⁵² . Ou, plus loin :

"Par des plafonds *crevés* surgissent des têtes *avidés*, curieuses, effarées, des têtes de Meidosems.

Par les cheminées, par les fentes, par tout ce qui peut recevoir *l'appareil à regarder*"⁵³.

Beckett également, que plus d'un trait relie à Artaud et chez qui l'on retrouve la même affirmation d'être déjà mort ou pas encore né. " Je suis mort depuis longtemps, disait Artaud, je suis déjà suicidé. ON m'a suicidé, c'est-à-dire " (I**, 20). Et de même le Malone de Beckett n'en finit plus de tenter de naître dans la mort : " Oui, voilà, je suis un vieux fœtus à présent, chenu et impotent, ma mère n'en peut plus, je l'ai pourrie, elle est morte, elle va accoucher par voie de gangrène [...] "⁵⁴. La fascination tout à la fois éblouie et morbide de Beckett pour la Chose maternelle se lit dans la déclinaison, tout au long de son œuvre, d'objets paradoxaux d'essence là encore fétichiste, de "l'abcès déhiscent" de ses premiers livres (cette décomposition humide des corps à la fois tumescents *et* ouverts, déchets fertiles) jusqu'aux *corpuscules* épurés des textes de la fin, transfigurant la décomposition abjecte des corps et des mots en poussière éternelle de ruines et de sable, en atomes-lettres investis d'une aura de sacré⁵⁵. S'il parvient dans ses textes à une telle transfiguration poétique de l'accablement mélancolique c'est que son œuvre, placée sous le signe de la mélancolique silhouette du Belacqua de Dante (personnification sans doute moins de la paresse, comme on le dit d'ordinaire, que de l'*acedia* médiévale), est à bien des égards *le tombeau de la Chose*, au sens tout à la fois poétique et funèbre du terme, miroitement du fétiche là encore, oscillant à l'infini entre vie et mort. Offerte aux corps pour toujours fusionnés et confondus du fils et de la mère, fantomatiques silhouettes asexuées qui reviennent hanter les derniers textes, l'œuvre de Beckett *représente* alors la Chose maternelle que s'épuisait à *dire* le dernier volume de la trilogie, *l'Innommable*.

Et que dire de Céline, dont les vociférations haineuses recouvrirent pour longtemps la perception de son essentielle mélancolie : "La vérité de ce monde, c'est la mort", affirmait déjà *Le Voyage au bout de la nuit*. Je ne relèverai qu'un unique objet prélevé dans la complexe

⁵¹ Georges Bataille, *Madame Edwarda - Le mort - Histoire de l'_il*, (1967) U.G.E. 10/18, 1979, p. 176.

⁵² Henri Michaux, *La Vie dans les plis*, Gallimard, 1972, p. 132.

⁵³ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁴ Samuel Beckett, *Malone meurt* (1952), Minuit, 1969, p. 94.

⁵⁵ Je renvoie à ce que j'ai développé dans *L'esthétique de Beckett*, SEDES, 1998.

configuration mélancolique qui caractérise cette œuvre. L'objet-fétiche célinien est là encore une conjonction paradoxale, clôt-ouvert, aérien-souterrain, dressé-effondré : un *équilibre*. Figurant à la fois les *pointes* de la danseuse (image idéalisée de la bisexualité de l'homme-écrivain) et leur inscription dans l'écriture, ces *points de suspension* qui ferment et ouvrent simultanément la phrase, il désigne l'équilibre de la phrase entre fini et infini. Ses pointes à elle, ses points de suspension à lui... Le fameux style de Céline *est* ce suspens tenu entre le féminin visqueux, la coulée boueuse de mort et de fécalité dont son écriture se nourrit *et* le raffinement de la phrase référée à la dentelle maternelle, à l'aérienne légèreté de la danseuse. Le "métré émotif" figure cette conjonction paradoxale — péristaltique fécalité et vitesse — qui soutient la phrase et lui confère, l'espace d'un suspens, l'équilibre tendu de la danseuse sur ses pointes.

Ces objets paradoxaux, traduction de la Chose dans l'écriture, m'apparaissent comme les indices de la moderne mélancolie dont témoignent ces écrivains. Ils éclairent la constante référence à une bisexualité idéalisée qui imprègne ces écritures. Leur attachement forcené à une Chose maternelle dont ils ne peuvent se déprendre revêt en effet un double aspect (Janus mélancolique, là encore) : d'une part, héritier de l'*acedia*, le dégoût accablé d'y rester englué, à la limite extrême de l'aphasie, du néant, ou de la psychose; d'autre part, l'éblouissante extase fusionnelle atteinte parfois dans de bouleversantes retrouvailles orgastiques avec la Chose. Ainsi, chez Artaud, le corps d'Abélard fusionné à celui d'Héloïse :

"Et il y a un point phosphoreux où toute la réalité se retrouve, mais changée, métamorphosée, - et par quoi? - un point de magique utilisation des choses. Et je crois aux aérolithes mentaux, à des cosmogonies individuelles" (I*, 92).

Le corps mort de la mère

Une figure maternelle complexe et ambivalente hante les premiers textes d'Artaud. Je vois pour ma part une essentielle complicité entre cette image maternelle et le corps mutilé et souffrant des premiers écrits. Si le lancinant *lamento* d'avoir un corps mort revient si souvent dans ces textes, c'est d'abord, me semble-t-il, par identification imaginaire au corps supplicié de d'une mère dont on ne peut s'arracher qu'avec violence tant son corps fait corps avec le mien. Effrayante symbiose où Je ne peux me détacher qu'en m'arrachant, en ravageant le corps de celle qui n'en finit pas de ne pas me mettre au monde.

Si la mère tue ses enfants par une mise au monde qui est l'équivalent d'un avortement (c'est le thème qu'il développera plus tard), ce pouvoir mortifère s'inverse aussi en martyr subi : suppliciée-suppliante, la mère est double. A Rodez, le fantôme de la mère réapparaît à plusieurs reprises sous les traits de "la morte revenue" : "Ce gouffre de la Mère est venu à moi ce matin dans son bonjour cave [...]. Combien d'autres fois est-elle morte, revenant me voir chaque matin avec un sourire et puis m'oubliant et changeant pendant le jour" (XV, 276-281). La Mère mi-morte mi-vivante de Rodez dont le corps disséminé resurgira sous les traits des "filles de cœur" de sa biographie mythique (ces filles-amantes martyrisées et immortelles, éternellement mourant et renaissant), cette mère est présente dès les premiers textes où son visage se dissimule sous des masques divers.

Ainsi sans doute sous les traits paradoxaux d'Ida Mortemart, entre burlesque et tragédie, dans la pièce *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Roger Vitrac, écrite à l'intention du

Théâtre Alfred Jarry et mise en scène par Artaud. Dans une lettre adressée à l'actrice pour la convaincre de jouer le rôle de cette Mortemart où il entend peut-être "morte mère", il écrit ceci : "Ida Mortemart se devait d'apparaître comme un fantôme [...]. Son état de fantôme, de femme spirituellement crucifiée, lui procure la lucidité des voyantes" (II, 44). C'est une vision semblable de femme martyre qu'il avait proposée peu de temps auparavant à Germaine Dulac pour le film qu'elle réalisait d'après son scénario, *La Coquille et le Clergyman* : "J'ai aussi une autre idée que je voudrais vous communiquer. C'est celle d'une nouvelle tête de femme éternellement douloureuse, lamentable, dont on ne verrait presque jamais les yeux : un regard navrant [...]. Comme une obsession, une sorte de remords ancien continuellement dévorée [...]. Elle apparaîtrait comme une buée, un signe vite éteint" (III, 134).

Nombreux parmi les premiers poèmes d'Artaud sont ceux où l'on peut déceler la trace d'un fantôme maternel. En dépit d'influences fortement marquées de Baudelaire, Mallarmé ou Rimbaud (*Le navire mystique* de 1913 est une reprise à peine voilée du *Bateau ivre*), ces poèmes dissimulent pourtant des accents qui semblent infiniment plus personnels et secrets. On ne peut manquer d'être frappé, pour peu qu'on y prenne garde, par l'abondance des images qui lient les femmes à la mort. Ainsi ce poème au titre étrange, *Les arbres de la mer lui crevèrent les flancs* qui évoque "des nefs glissant sur les eaux mortes" et paraît suggérer une mère tout à la fois mourante et donneuse de mort :

"Sentais-tu pas alors partir ton âme forte
Et lente disparaître un soir un tendre soir
Dans l'azur incertain d'invisibles miroirs
Jonché de lilas noirs et de corolles mortes?" (I*, 166)

Qu'il s'agisse d'évoquer des femmes, "Et la neige de leurs beaux corps aux fleurs éteintes" (I*, 169) ou, dans *L'Antarctique*, le sang figé d'une vie arrêtée dans un univers frappé par le gel – "Les coraux parlent dans les flancs des vaisseaux morts / Une musique froide se fige dans leurs veines" (I*, 168) –, c'est la même évocation d'un monde dont la vie s'est retirée, un univers pétrifié par la glace ou englouti dans les eaux amères de la mort⁵⁶ :

"Et d'imprégner les eaux amères de teintures
Arrachées à la fleur du jour qui s'exila,
Ce qui rend les eaux malades et le jour froid" (I*, 174).

On trouve aussi dans ces premiers poèmes de jeunesse l'écho d'un désir de retour fusionné au corps de la mère, dans les retrouvailles d'une mort bienheureuse et rassemblante qu'elle incarnerait. La mère prendrait alors son fils avec elle, dans une mort qui accueillerait leurs corps à nouveau réunis : une Mère, Marée, Marie... Euphrasie-Marie-Lucie⁵⁷...

"Palpitante marée, marée pleine de corps,
D'os murmurants, de sang, de poussières d'écailles,
De lumières broyées, de coquilles d'étoiles,
Sainte marée qui rassembles les corps" (*Marée*. I*, 177).

⁵⁶ Echo que l'on retrouvera à Rodez : "le souffle du Mort Amer mord" (XV,73).

⁵⁷ Euphrasie Marie Lucie, c'est on le sait, le triple prénom de la mère d'Artaud.

Tout au long de ces premiers vers s'élève la plainte douloureuse d'un monde brutalement envahi par les "terres de la mort" (I*, 180), le raz-de-marée des "eaux noires", l'étrangeté des dernières lueurs "du soleil chaviré" (I*, 181) sur une "mer muette et sombre" (I*, 183). Poèmes-Tombeau peut-être, écrits à la mémoire d'une mère perdue, dans une langue qui s'efforce de donner voix à son silence pour la faire revivre et renaître avec elle. En témoigne le dernier quatrain d'un poème qu'il intitule à nouveau, *La Marée* :

"Ici je veux planter une plume vivante.
Qu'elle s'inscrive sur vos visages scintillants,
Mirages de la mer, le signe qui vous rende
La liberté dans les pacages de mon sang" (I*, 182).

Dans les années 1925-1927, il dédie trois textes au thème de la momie, *La momie attachée*, *Invocation à la momie* et *Correspondance de la momie*. La momie, c'est ce corps-tombeau, corps-carcen qui est celui de sa mère avant d'être le sien. C'est la forme que revêt le corps maternel dans la crypte secrète où il repose⁵⁸, frigide et lointain, corps sans chair, sans organes, os et peau :

"Ces narines d'os et de peau
Par où commencent les ténèbres
De l'absolu, et la peinture de ces lèvres
Que tu fermes comme un rideau" (I*, 264).

L'or et les ornements du corps inaccessible et momifié de la mère dissimulent mal les "entrailles noires" où gît, mêlé à elle, le corps de son fils : "C'est par là que je te rejoins,/ par la route calcinée des veines". Identifié au corps intouchable de la mère, corps embaumé mais qu'il sait putride et décomposé, le fils est vite envahi par ce cadavre momifié. Prisonnier de la crypte maternelle, s'épuisant à la nourrir et affamé à son tour, il étouffe dans un corps-carcen dont la peau s'est muée en écorce desséchée :

"Cette chair qui ne se touche plus dans la vie,/ cette langue qui n'arrive plus à dépasser son écorce,/ [...] cette cervelle enfin où la conception ne se détermine plus dans ses lignes,/ tout cela qui fait *ma momie de chair fraîche* donne à dieu une idée du vide où la nécessité d'être né m'a placé./ Ni ma vie n'est complète, ni ma mort n'est absolument avortée./ Physiquement je ne suis pas, de par ma chair massacrée, incomplète, qui n'arrive plus à nourrir ma pensée" (I**, 57; je souligne).

Ici s'ébauche un des aspects du paradoxe inextricable que revêt pour Artaud l'impossible nécessité d'avoir un corps séparé et autonome. Suspendu entre vie et mort, il hésite et se balance au-dessus du vide maternel : momie avec elle ou chair vivante sans elle. Mais aussi l'inverse et le paradoxe, comme souvent, est un jeu à quatre coins : momie sans elle ou chair vivante avec elle. C'est ce va-et-vient d'un corps en suspens entre vie et mort, entre manque et excès, que décrivent les premiers textes.

⁵⁸ Sur la notion de "crypte" mélancolique, voir *L'Ecorce et le noyau*, Nicolas Abraham et Maria Torok, Aubier-Flammariion, 1978. André Green quant à lui fait l'hypothèse, face à certaines manifestations de l'angoisse contemporaine, de l'existence d'un syndrome de "la mère morte", in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Ed. de Minuit, 1983, pp. 222-253.

La théorie de la chair

Le corps intégral, ce *continuum* corps-pensée non encore rompu, Artaud lui donne d'abord le nom de *Chair*. "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" (I**, 50). Il y a, affirme-t-il, de la pensée pré-identitaire qui surgit non en moi mais dans la chair qui pulse en deçà de mon corps anatomique et dans laquelle celui-ci est comme découpé. La chair est un double indissociable de matière et d'esprit, d'organique et de spirituel fusionnés. Dans les textes surréalistes de 1925, la Chair - qu'il orthographe souvent avec une initiale majuscule - désigne ce milieu fondamental où matière et intellect se mêlent. C'est une masse traversée par de l'énergie, du corps à la fois solide et subtil, une matière impulsive et vibrante où s'enracine la *substance pensante* : "J'imagine un système où tout l'homme participerait, l'homme avec sa chair physique et les hauteurs, la projection intellectuelle de son esprit" (I**, 50).

L'existence de cette "masse plastique" vitale, il en trouve confirmation à l'occasion d'expériences limites où le corps se dilate et s'ouvre sur l'infini. De telles expériences, qu'il s'agisse de rêves, d'hypnose, d'extases opiumniques ou d'écriture automatique, ont en commun de dissoudre le sujet de la maîtrise logique; en un éclair ce sont les territoires primitifs du Moi, en deçà de toute frontière, qui semblent resurgir et singulièrement, ceux de "certaines situations de l'enfance où la mort apparaissait si claire" :

"Cette mort ligotée où l'âme se secoue en vue de regagner un état enfin complet et perméable, [...] / après avoir perforé elle ne sait plus quelle barrière, - et elle se retrouve dans une luminosité où finalement ses membres se détendent, là où les parois du monde semblent brisables à l'infini" (I*, 126-127).

C'est précisément dans ces rencontres fulgurantes, phosphoreuses dit Artaud⁵⁹, qu'est retrouvée la certitude de ce corps infini et archaïque qui est comme l'ombre de l'autre. On a parfois cru reconnaître dans cette notion de "chair" qu'il utilise à l'époque une réminiscence de *l'élan vital* de Bergson. Henri Gouhier par exemple, y voit comme chez le Bergson de *L'Evolution créatrice*, une idée de psychique coextensif au biologique où la vocation poétique se confond avec l'impulsion vitale⁶⁰. Pourtant même si l'on peut à l'occasion évoquer, comme Derrida lui-même l'a fait, à propos de telle ou telle formulation d'Artaud une "veine bergsonienne"⁶¹, il reste que cette notion de "chair" selon nous, renvoie davantage à Merleau-Ponty qu'à Bergson, là encore, "avec les précautions requises". Jacques Garelli dans le chapitre de conclusion du livre qu'il consacre à Artaud⁶² évoque la possibilité d'un rapprochement avec la pensée de Merleau-Ponty sur ce point essentiel qui concerne la

⁵⁹ "J'imagine une âme travaillée et comme soufrée et phosphoreuse de ces rencontres, comme le seul état acceptable de la réalité" (I*, 82).

⁶⁰ Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, 1974, p. 20-21.

⁶¹ Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967, p. 267. Notons cependant que c'est surtout à propos des théories théâtrales d'Artaud que J. Derrida suggère le nom de Bergson.

⁶² Jacques Garelli, *Artaud et la question du lieu*, José Corti, 1982.

nécessité de réviser nos notions réalistes et absolues concernant les frontières du corps. "Où mettre la limite du corps et du monde, demande Merleau-Ponty, puisque le monde est chair"⁶³.

Il ne s'agit certes pas d'assimiler purement et simplement le concept de "chair" chez les deux auteurs mais plutôt de tenter un instant de relire ces premiers textes d'Artaud à la lumière de la phénoménologie de Merleau-Ponty puisque l'on décèle chez l'un et l'autre une interrogation voisine sur les rapports de la pensée et du corps. On sait en outre que Merleau-Ponty appréciait suffisamment l'œuvre d'Artaud pour avoir eu l'intention de l'inclure dans l'ouvrage qu'il avait projeté de réaliser, une étude de "cinq perceptions littéraires : Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud"⁶⁴. Même si l'ouvrage ne fut jamais écrit, on retrouve 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. L'un et l'autre en effet veulent 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, sur ces espaces pré-subjectifs, cette "pré-égologie"⁶⁵ qu'ils explorent.

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"⁶⁶. Idée proche de celle d'Artaud : "Il y a un esprit dans la chair, mais un esprit prompt comme la foudre" (I**, 51). De même chez Merleau-Ponty, la réversibilité du voyant et du visible: "le corps visible, par un travail sur lui-même, aménage le creux d'où se fera une vision, déclenche la longue maturation au bout de laquelle soudain il verra, c'est-à-dire sera visible pour lui-même, il instituera l'interminable gravitation, l'infatigable métamorphose du voyant et du visible [...]. Ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée"⁶⁷. C'est une gravitation semblable et le même creusement du corps charnel que l'on retrouve par exemple dans *l'Ombilic des Limbes* :

"La peinture est bien enfermée dans la toile. Elle est comme un cercle fermé, une sorte d'abîme qui tourne et se dédouble par le milieu. Elle est comme un esprit qui se voit et se creuse, elle est remalaxée et travaillée sans cesse par les mains crispées de l'esprit. Or, l'esprit sème son phosphore" (I*, 60).

La chair chez Merleau-Ponty n'est pas un autre nom pour le corps mais plutôt, comme le souligne J.-B. Pontalis avec ce concept, "nous passons de l'individu à l'indivis"⁶⁸. C'est bien aussi comme *indivis* que la chair, - cette *membrane* qui s'incarne ici dans la peinture et que l'on retrouvera comme *subjectile* dans les textes ultérieurs -, apparaît dans les premiers

⁶³ *Le Visible et l'Invisible*, 1964, "Tel-Gallimard", p. 182.

⁶⁴ *La prose du monde* (éd. Claude Lefort), Gallimard, 1969, p. VII.

⁶⁵ *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 274.

⁶⁶ *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 193.

⁶⁸ "Présence, entre les signes, absence", in *L'Arc*, n°46 sur Merleau-Ponty, 1971, p. 65.

textes d'Artaud; antérieure aux coupures corporelles, elle est un substrat polymorphe et mouvant. "Faire une psychanalyse de la Nature : c'est la chair, la mère" écrivait Merleau-Ponty dans ses dernières notes⁶⁹ et cet espace sans limites que décrit Artaud dans les textes de l'extase, évoque irrésistiblement lui aussi un corps dilaté aux dimensions du monde. La peau-membrane devient alors tout à la fois le volume où il baigne et cette surface de projection vibratile sur laquelle Uccello imprime la trace 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" (I*, 140-141).

Qu'Artaud choisisse un peintre comme double projectif ne surprendra pas si l'on se souvient de l'intérêt constant qu'il porte à la surface entoillée des tableaux, qu'il s'agisse de ceux d'André Masson dont il fréquenta à l'époque l'atelier de la rue Blomet ou de ceux de Jean de Bosschère qui fit son portrait; la toile est la métaphore même de cette peau-membrane idéale et paradoxale à la jointure de la surface et de la profondeur et qu'il décrit à plusieurs reprises, comme ici dans *L'Automate personnel*, dédié à Bosschère : "Décrirais-je le reste de la toile? / Il me semble que la simple apparition de ce corps le situe. Sur ce plan sec, à fleur de *surface*, il y a toute la *profondeur* d'une perspective idéale et qui n'existe que dans la pensée" (I*, 149-150; *j.s.*). Sami-Ali, reprenant le concept kleinien d'identification projective, a décrit cette dialectique archaïque du contenant et du contenu qui règle les rapports du moi corporel avec le corps fantasmatique de la mère, dialectique qui relève " d'une expérience particulière où le corps devient l'espace et l'espace un corps imaginaire "⁷⁰. C'est ce corps-paysage infini, espace tourbillonnant d'inclusions réciproques, d'enveloppements et de retournements successifs, qui nous est ici décrit dans des textes où la peau-membrane figure le corps illimité des espaces archaïques du moi, ce corps-cosmos de la symbiose mère-enfant antérieur à toute séparation :

"[...] cette lubréfiante membrane continuera à flotter dans l'air, cette membrane lubréfiante et caustique, cette membrane à deux épaisseurs, à multiples degrés, à un infini de lézardes, cette mélancolique et vitreuse membrane, mais si sensible, si pertinente elle aussi, si capable de se multiplier, de se dédoubler, de se retourner avec son miroitement de lézardes, de sens, de stupéfiants, d'irrigations pénétrantes et vireuses,

alors tout ceci sera trouvé bien,
et je n'aurai plus besoin de parler" (I*, 101).

C'est au bord même de l'aphasie que s'écrivent ces textes des retrouvailles avec les premiers espaces symbiotiques. Le sujet qui anime cette chair archaïque n'est pas celui de la maîtrise symbolique, mais celui, impersonnel et cosmique, de l'extase mélancolique, cette *passion*. A la fois la luxuriance passionnée que l'on décèle dans maintes passions mélancoliques mais aussi écho de l'identification christique (sa mère-christ) qui hantera

⁶⁹ *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 321. "Il ne se trouve guère aujourd'hui que des psychanalystes pour avoir redonné quelque crédit, sous le nom de narcissisme primaire, à cette illusion monadique", commente J.-B. Pontalis (*art. cit.*).

⁷⁰ Sami-Ali, *De la projection — une étude psychanalytique*, Payot, 1970, p. 136.

Artaud à Rodez. C'est ce qu'évoquent de façon insistante les images d'un corps assimilé au magma terrestre et dont les soubresauts de la pensée ressemblent aux secousses d'une géologie primitive : "Le tout est dans une certaine floculation des choses, dans le rassemblement de toute cette pierrerie mentale autour d'un point qui est justement à trouver. [...] Et je crois aux aérolithes mentaux, à des cosmogonies individuelles" (I*, 92). Mais comment faire durer l'extase, la canaliser dans une langue qui corresponde à la finesse des ramifications nerveuses irriguant la chair-membrane et qui réponde au moindre de ses frémissements? Cette langue vibratile dont il retrouve l'écho dans la peinture d'Uccello : "Les rides, Paolo Uccello, sont des lacets, mais les cheveux sont des langues" (I*, 141).

Artaud revient à maintes reprises sur ce que l'on pourrait appeler sa "théorie des nerfs" ; il tente d'y définir le fonctionnement de la pensée et de l'écriture. Le nerf, selon lui, correspond à la fois à l'*impulsivité* de la chair dans son *ébranlement* initial et au *trajet* même de la pensée dans les "canalisations nerveuses de la vie psychique" (I**, 166). Il l'affirme, il y a "des étages dans le domaine du nerf" depuis le surgissement de l'esprit dans le "poil hérissé" de la chair jusqu'au "pouvoir des nerfs de faire durer suffisamment une pensée pour que les mots s'y intègrent". C'est une théorie énergétique de la pensée que construit Artaud et sa conception du rôle des "nerfs" dans ce qu'il appelle "le système organique de l'esprit" rappelle par bien des aspects le concept freudien de *pulsion*, "concept-limite entre le psychique et le somatique"⁷¹. André Green propose même d'aller plus loin et de considérer la pulsion comme une véritable "forme inchoative de la pensée"⁷². La conception d'Artaud n'est pas si éloignée qui cherche à renouer avec "toutes les forces en nous antérieures à l'esprit" (I**, 167) y compris et d'abord avec ce frémissement inaugural de la chair où il voit l'émergence de la pensée. C'est la même idée qu'il poursuivra ultérieurement dans ses théories théâtrales, lorsqu'il cherchera à élaborer l'écriture des forces pulsionnelles qui émergent avant la solidification de la pensée dans un langage mort, "ces forces, écrira-t-il alors, qui ont leur trajet matériel d'organes, et *dans les organes*"; jusqu'à cette définition : "On peut physiologiquement réduire l'âme à un écheveau de vibrations"⁷³.

Serge Doubrovsky a montré dans un article consacré à Proust⁷⁴, que le texte de la *Recherche* surgit en premier d'une "assomption corporelle" qui seule donne vie au langage. A sa manière, écrit Doubrovsky, la régression du texte proustien en se fondant sur notre enracinement dans un corps propre qui seul permet au sujet parlant de dire Je, renoue avec le discours sur l'être qu'est la phénoménologie. Proust descend jusqu'à cet *Urgrund* à partir duquel le sujet peut se recréer et "le texte surgit d'abord de ce corps morcelé, fragmentaire comme les consciences tremblotantes des éveils". On peut reconnaître dans les premiers textes d'Antonin Artaud une tentative similaire d'écrire ce surgissement de la pensée dans notre "être-au-monde" physique : "l'ébranlement de la chair participe de la substance haute de l'esprit" (I**, 51).

⁷¹ S. Freud, "Les pulsions et leurs destins" (1915), in *Métapsychologie*, Gallimard (Idées), p. 18.

⁷² A. Green, *La folie privée - Psychanalyse des cas-limites*, Gallimard, 1990, pp. 103-140.

⁷³ "Un athlétisme affectif", in *Le théâtre et son Double* (IV, 126-127; Artaud souligne). Ou encore ce qu'il écrivait en 1927, en introduction au scénario "La Coquille et le Clergyman" : "Si profond que l'on creuse dans l'esprit on trouve à l'origine de toute émotion, même intellectuelle, une sensation affective d'ordre nerveux qui comporte la reconnaissance ... de quelque chose de *substantiel*, d'une certaine *vibration*" (III, 22; j.s.).

⁷⁴ "Corps du texte / Texte du corps", in *Autobiographiques, De Corneille à Sartre*, P.U.F., 1988, pp. 43-82.

Du corps à la langue, pour Artaud, la matière est la même, seule change la densité plus ou moins grande de "chacune des faces subtile ou solidifiée de la nature" (I*, 139). Du corps "substantiel" au corps "subtil", la différence est de degré, non de nature et il le répétera avec *Héliogabale* : "Nous sommes dans la création jusqu'au cou, nous y sommes par tous nos organes : les solides et les subtils" (VII, 51). C'est ce que l'on appelle non pas l'alchimie, mais la sublimation : "Je creuse un problème qui me rapproche de l'or, de toute matière subtile, un problème abstrait comme la douleur qui n'a pas de forme et qui tremble et se volatilise au contact des os" (I*, 131). Une écriture qui s'enracine dans la chair et en restitue le mouvement et le rythme, voilà ce qu'Artaud s'efforce de trouver et c'est ce *trajet* même qu'indiquent les variations sur la langue d'Abélard, de la *dévoration* à la *voix* :

"Toutes les bouches de mâle mort rient au hasard de leurs dents, dans l'arcature de leur dentition vierge ou bardée de faim et lamée d'ordures, comme l'armature de l'esprit d'Abélard.

Mais ici Abélard se tait. Seul l'œsophage maintenant marche en lui. Non pas, certes, l'appétit du canal vertical, avec sa pression de famine, mais le bel arbre d'argent droit avec ses ramifications de veinules faites pour l'air, avec autour des feuillages d'oiseaux. Bref, la vie strictement végétale et froissée où les jambes vont de leur pas mécanique, et les pensées comme de hauts voiliers repliés. Le passage des corps" (I*, 133-134).

Ecrire : un "pèse-nerfs"

Le pèse-nerfs (quasi anagramme de "penser", notons-le au passage), est l'un de ces objets énigmatiques d'essence mélancolique — et, comme tel, énigmatique et insaisissable —, qui surgit dans les premiers textes. Ce qu'Artaud appelle *l'inspiration*, ce sont ces "forces informulées" qui l'assiègent, cet afflux de pensée impersonnelle qui émerge de la chair : "Il y a dans le grouillement immédiat de l'esprit une insertion multiforme et brillante de bêtes. Ce poudroïement insensible et *pensant* s'ordonne suivant des lois qu'il tire de l'intérieur de lui-même, en marge de la raison claire et de la conscience ou raison *traversée*" (I**, 54). Toute la difficulté est de se laisser traverser par ces pulsions qui sont encore du corps et déjà de la pensée, pour que dans la dissolution provisoire du sujet logique et maîtrisant, s'écrivent, comme sous la dictée, des textes caractérisés par la rapidité des associations, des textes aux "mots écrits avec la vitesse de la lumière" (I**, 43) :

"Une grande ferveur pensante et surpeuplée portait mon moi comme un abîme plein. Un vent charnel et résonnant soufflait, et le soufre même en était dense. Et des radicelles infimes peuplaient ce vent comme un réseau de veines, et leur entrecroisement fulgurait. [...] Oui, l'espace rendait son plein coton mental où nulle pensée encore n'était nette et ne restituait sa décharge d'objets." (I*, 51)

Ces textes de *l'inspiration* et de la symbiose sont proches des techniques surréalistes de déstructuration de la pensée rationnelle, au profit d'un "automatisme psychique pur", pour reprendre la définition que donnait André Breton dans le premier *Manifeste*. Il ne s'agit certes pas de réduire le Surréalisme au mythe de la pensée dictée puisque l'on sait à quel point au contraire il faut y reconnaître la construction d'une écriture paradoxale où la "débâcle de l'intellect" opère, à travers l'écriture automatique, une redistribution des instances subjectives. C'est d'abord à l'égard de cette "réhabilitation de la pensée" que représenta pour lui le Surréalisme, qu'Artaud avoue sa dette. Comme il l'écrira dans *Point*

final, après sa rupture avec le mouvement, il apprend grâce à eux à donner "un sens, une vie incontestable, acide" aux larves de son cerveau (I**, 67). L'écriture qu'Artaud élabore progressivement dès cette époque s'efforce de donner voix à ces *larves* de la pensée pour empêcher la naissance du sujet rationnel, celui du discours maîtrisé. En d'autres termes, il s'agit de faire constamment *avorter* le sujet de l'énonciation personnelle avant que son surgissement ne fasse avorter la pensée et la langue.

Artaud construit ainsi une écriture du ratage concerté, du lapsus volontaire qui cherche à prendre de vitesse la pensée logique et discursive : avant même d'avoir pu opérer ses classifications et ses ramifications rationnelles, elle est court-circuitée. Une force énonciative impersonnelle, pré-subjective, surgit qui fait trébucher la langue. "Je vous l'ai dit, que je n'ai plus ma langue", s'exclame-t-il dans le *Pèse-Nerfs* et c'est cette langue "stratifiée" qu'il invite Uccello-Artaud à arracher :

"Quitte ta langue, Paolo Uccello, quitte ta langue, ma langue, ma langue, merde, qui est-ce qui parle, où es-tu? Outre, outre, Esprit, Esprit, langues de feu, feu, feu, mange ta langue, vieux chien, mange sa langue, etc. J'arrache ma langue" (I*, 54).

L'écriture que l'on commence à déceler ici, celle de l'arrachement à la langue communautaire, opère de façon extrêmement subtile et quasiment imperceptible mais elle ouvre des failles, de minuscules ruptures dans le tissu langagier : un mot pour un autre, un son pour un autre. De même qu'il évoque "ces intervalles d'esprit", "ces minuscules ratées" (I*, 101) qui constituent son lot quotidien, son texte ouvre pour le lecteur ces chausse-trapes qui font que la lecture dérape; l'œil s'arrête et l'esprit demeure un instant *en suspens* : "Je mets le doigt sur le point précis de la faille, du glissement inavoué. Car l'esprit est plus reptilien que vous mêmes, Messieurs, il se dérobe comme les serpents, il se dérobe jusqu'à attenter à nos langues, je veux dire à les laisser en suspens." (I*, 99). Cet effet de contagion qu'il théoriserait dans ses écrits théâtraux, c'est dès à présent, dans le tissu même du texte qu'on le voit à l'œuvre. Apparaît ici un trait constant d'Artaud : ce qu'il théorise au théâtre et qui échoue bien souvent quand il le met en scène, à preuve les *Cenci*, fonctionne avec force dans la *lecture* de ses textes. On décèle ici les prémices de ce qui deviendra ultérieurement une stratégie concertée d'écriture, celle qui vise à faire éprouver au lecteur ses propres symptômes et à l'inclure dans le processus de desubjectivation que le texte met en œuvre.

"Penser sans rupture minime, sans chausse-trape dans la pensée, sans l'un de ces escamotages subits dont mes moelles sont coutumières comme poste-émetteurs de courants./ Mes moelles parfois s'amuse à ces jeux, se plaisent à ces jeux, se plaisent à ces raptus furtifs auxquels la tête de ma pensée préside. [...] / Cette écorce de mots, ces imperceptibles transformations de ma pensée à voix basse, de cette petite partie de ma pensée que je prétends qui était déjà formulée, et qui avorte, / je suis seul juge d'en mesurer la portée" (I*, 88).

On comprend ainsi peu à peu ce que désigne l'objet paradoxal qu'Artaud nomme le *Pèse-Nerfs* : l'écriture de la faille ouverte qui *suspend* le sens et maintient ce tremblement entre deux mots, deux significations; c'est cette vibration de la langue *en suspens* dans l'équilibre de deux termes : "Et je vous l'ai dit : pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien. / Rien, sinon un beau Pèse-Nerfs. / Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l'esprit" (I*, 101). Ainsi, quel lecteur, la première fois qu'il a déchiffré ce titre, n'a pas cru un instant lire "L'enclume des forges" au lieu du titre correct "L'enclume des forces" (I*, 142)? L'hésitation de lecture est inscrite dans une écriture qui

invite au lapsus en jouant sur l'habituelle association sémantique entre "forge" et "enclume". C'est une erreur semblable et tout aussi programmée qui explique que l'on ait pu trouver dans certains travaux critiques une référence à *Suppôts et Supplications* au lieu de *Suppôts et Suppliciations*. Ce piège tendu au lecteur est fondé, comme souvent chez Artaud, sur des variantes étymologiques.

Le même texte de *L'enclume des forces* opère d'autres glissements en forme de lapsus, sur lesquels l'écriture rebondit : "Chiens, avez-vous fini de rouler vos galets sur mon âme. Moi. Moi. Tournez la PAGE des GRAVATS. Moi aussi j'espère le GRAVIER céleste et la PLAGÉ qui n'a plus de bords" (I*, 145). De "page" à "plage", de "gravat" à "gravier", s'inscrit ainsi comme un imperceptible ratage où butte la langue. Une série de ruptures analogues, ménagées cette fois dans la syntaxe, laissent les phrases inachevées et comme en suspens : " Car un ciel de Bible est dessus où courent des nuages blancs. Mais les menaces douces de ces nuages. Mais les orages. Et ce Sinaï dont ils laissent percer les flammèches. " (I*, 144). La lecture hésite et balbutie avant de relier ce fil tissé entre " nuage ", " menace ", " orage ".

Exemple encore de ces tremblements du sens qui nous laissent comme littéralement suspendus entre deux mots, celui-ci du poème *Nuit* : "La vie est un REPAS profond", où l'on oscille un instant entre *repos* et *trépas* (I*, 259). Souvent, c'est de la proximité de deux mots presque semblables phonétiquement et graphiquement que surgit l'hésitation. Ainsi, entre "souffle" et "soufre" : "Un vent charnel et résonnant SOUFFLAIT et le SOUFRE même en était dense" (I*, 51); ou encore, "ce monde VITRÉ qui VIRAIT" (I**, 18), "cette mélancolique et VITREUSE membrane, ... avec son miroitement de lézardes, ..., d'irrigations pénétrantes et VIREUSES" (I*, 101). On trouve dans le même texte du *Pèse-Nerfs* un vocable forgé de toutes pièces par un imperceptible glissement du *i* au *é* : "cette LUBRÉFIANTE membrane"; glissement d'autant plus léger qu'il est comme appelé par la contagion que le texte organise dans la proximité de mots phonétiquement proches comme *stupéfiantes*, *pénétrantes*, voire *desséchantes*. Ce qui est remarquable dans ce mot créé par Artaud c'est que la "faute" ou le ratage lexical glisse d'abord inaperçu; c'est dans un second temps seulement, que ce néologisme est lu comme tel, et de surcroît dans un texte qui évoque comme par ironie les failles et dédoublements de la membrane, "avec son miroitement de lézardes, de sens" (I*, 102).

Le même procédé d'écriture qui rompt volontairement le fil de la lecture se retrouve dans *Uccello, le Poil*. Ce poème en prose, longue rêverie sur les vibrations nerveuses du pinceau d'Uccello, efface précisément ces *nerfs* qu'on s'attendrait à lire et qu'on *lit* d'abord par erreur, pour ouvrir des *nefs* : "C'est à gauche que toutes les ombres s'ouvrent, des NEFS, comme d'orifices humains" (I*, 140). A la place des "nerfs" disparus, le texte décline alors tout le paradigme de leurs analogons vibratoires : poils, cils, rides, lignes, fil, ou cheveux.

Dans *Héloïse et Abélard*, ce texte de 1925, la répétition déformée, à une lettre près, ouvre le mot sur son autre et le texte sur un rythme : "Toutes les bouches de mâle mort rient au hasard de leurs dents, dans l'arCature de leur dentition vierge ou bardée de faim et lamée d'ordures, comme l'arMature de l'esprit d'Abélard." (I*, 133). De "l'arcature" à "l'armature", par le relais d'expressions proches comme "bARDé de faim", "IAMée d'ordURE", ou plus haut, "les plus hautes MATURES", se dessine le mouvement même de l'extase d'Abélard non encore arraché au corps d'Héloïse. Dans cette vibration de mots répétés en échos déformés propageant leurs ondes sonores, c'est tout le corps pulsionnel qui est retrouvé, mimé, et qui se donne à lire: "Ses pensées sont de belles feuilles, de planes surfaces,

des successions de noyaux, des agglomérations de contact entre lesquels son intelligence se glisse sans effort : elle va" (I*, 135). Et le texte invite à suivre ce glissement "reptilien" des mots et des sens, jusqu'à l'exaltation fusionnelle d'Abélard et de sa pensée.

Dans une note de 1932, Artaud évoquera cette même idée d'une écriture du "Pèse-Nerfs", ou du "suspens vibratoire" mallarméen⁷⁵, lorsqu'il définira ce programme : "Mettre à nu les jointures de la conscience, sentir ce que c'est que l'esprit, que l'agencement physico-intellectuel de l'esprit apparaisse tout à coup, montrant les lacunes, les liaisons fragiles de la pensée" (VIII, 69). Ce sont les mêmes *liaisons fragiles* que l'écriture du Pèse-Nerfs s'efforce de tracer, en deçà des stratifications discursives, afin de donner voix à ce grouillement pré-subjectif, *limbes* impersonnelles de l'esprit qu'il appelle aussi l'inspiration. Et *L'Ombilic des Limbes* décrit ce mouvement de *spirale* que trace l'écriture du corps. Comme la membrane, la pensée se retourne sur elle-même, se dédouble en échos anagrammatiques, se renverse : oMBILic des LIMBes.

"Le soleil a comme un regard. Mais un regard qui regarderait le soleil [...].

L'air est suffisamment retourné. Et voici qu'il se dispose en cellules où pousse une graine d'irréalité. [...] Toutes les cellules ne portent pas d'_ufs. Dans quelques-unes naît une *spire*. Et dans l'air une *spire* plus grosse pend, mais comme soufrée déjà ou encore de phosphore et enveloppée d'irréalité. Et cette *spire* a toute l'importance de la plus puissante pensée" (I*, 60-61; je souligne).

Un autre texte surréaliste d'Artaud, contemporain de celui-ci et inspiré lui aussi de la série du tableau *Homme* d'André Masson, reprend le même jeu qui hésite entre *spire* et *spore*. La *spire* (du latin *spira*, "tresse, spirale") évoque, par contamination, la *spore* (du grec *spora*, "semence"), cet élément unicellulaire des végétaux dont il est une forme de dissémination. Pèse-Nerfs là encore dans ce "vide aspirant", ce creux qui se dresse :

"Mais l'air était comme un *vide aspirant* dans lequel ce buste de femme venait dans le tremblement général, [...] et secouait sa végétation de colonnes, ses nichées d'œufs, ses nœuds en *spire*, ses montagnes mentales, ses frontons étonnés. [...]

Mais toutes ces colonnes perdent leurs œufs, et en rupture de la ligne des colonnes, il naît des *œufs en ovaires, des œufs en sexes retournés*" (I**, 18, je souligne).

Notons encore ceci, bien plus tard, dans *Suppôts et supplications*, où l'erreur commise par Artaud sur le genre du mot — mais en est-ce une ? — (*le spore* au lieu de *la spore*) permet de jouer sur l'oscillation entre le masculin et le féminin (*la sporade / le spore*) :

"alors nous isolons et laissons tomber la sporade,
alors nous découvrons nous aussi la sporade,
le spore,
ce grain ineffable de non-moi" (XIV**, 20).

⁷⁵ "Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire projetés, en parois de grotte" (Stéphane Mallarmé, "Variations sur un sujet", in *Œuvres complètes*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1998, p. 386.

Cette écriture *spirante*, hésitant entre *inspiration* et *aspiration* ("tantalisation"⁷⁶ dit parfois Artaud) que dessinent les premiers textes, on la retrouvera avec ses théories théâtrales des années 30. On retrouvera la *spire* à propos des danseurs Balinais et la même volonté de tracer, dans l'espace scénique cette fois, les signes d'une écriture transpersonnelle rythmant les pulsations d'un immense corps archaïque, fantasmatiquement réincarné :

"[...] et de l'utilisation, j'oserais dire *ondulatoire*, de la scène, dont l'énorme *spirale* se découvre plan par plan. / Les guerriers entrent dans la forêt mentale avec des roulements de peur; un immense tressaillement, une *volumineuse rotation* comme magnétique s'empare d'eux, où l'on sent que se précipitent des météores animaux ou minéraux" (IV, 64; je souligne).

De il à elle : dédales de fil

De même que les textes dédiés à Uccello, ceux consacrés à Héloïse et Abélard dans *L'Art et la mort* mettent en scène un sujet aux identités multiples et diffractées. On y retrouve de constants glissements de Je à Il, du narrateur à son personnage selon le même processus d'inclusions réciproques que dans *Paul les oiseaux*. Ici cependant, à travers cette mise en scène imaginaire des relations d'Héloïse avec Abélard, Artaud explore le versant fusionnel et régressif de l'identification, celui qui unit un sujet à son double féminin. L'accent est mis dès le début sur les inversions sexuelles qui marquent la toute-puissance d'Abélard dont le corps mêlé à celui d'Héloïse se confond avec les limites infinies d'un corps-paysage archaïque fantasmatiquement bisexué : "Je suis géant. Je n'y peux rien, si je suis un sommet où les plus hautes mâtures prennent des seins en guise de voiles, pendant que les femmes sentent leurs sexes devenir durs comme des galets" (I*, 133). Il ne s'agit plus ici des failles et des ruptures entre le sujet et ses doubles; au contraire, cette fusion-confusion d'Abélard et d'Héloïse qui ne forment plus qu'un immense corps est l'image métaphorique de l'inspiration : "Le difficile est de bien trouver sa place et de retrouver la communication avec soi. [...] // Et voilà, moi, ce que je pense de la pensée : / CERTAINEMENT L'INSPIRATION EXISTE" (I*, 92). Et c'est bien ce qui nous est ici décrit de la jouissance d'Abélard, de l'exaltation inspirée qui s'empare de lui au moment où il devient Héloïse et se confond avec son esprit :

"Elle a des seins en dédales de fil. Elle a une pensée tout à moi, une pensée insinuante et retorse qui se déroule comme d'un cocon. Elle a une âme. / Dans sa pensée, je suis l'aiguille qui court et c'est son âme qui accepte l'aiguille et l'admet, et je suis mieux, moi, dans mon aiguille que tous les autres dans leur lit, car dans mon lit je roule la pensée et l'aiguille dans les sinuosités de son cocon endormi" (I*, 134)).

Ce coït d'Abélard et d'Héloïse est une fusion de soi avec sa pensée, une poussée de l'écriture, une retrouvaille de tout le corps pulsionnel : "L'esprit momifié se déchaîne. La vie haut bandée lève la tête. [...] Le fait est qu'il jouit en ce moment de son esprit, Abélard" (I*, 134-135). Mais le retour au corps archaïque antérieur à la coupure sexuelle, ce corps fantasmatique tout-puissant où l'on glisse "entre ses états", de IL à ELLE, sans ruptures et sans heurts, s'ouvre apparemment sur l'échec et la mort, la castration d'Abélard. Il faut prendre garde à la logique complexe que ces deux textes mettent en œuvre sous peine de ne pas comprendre pourquoi la castration d'Abélard est décrite à la fois comme une mort immonde et

⁷⁶ Lettre à André Rolland de Renéville du 27 février 1932 : " Cette tantalisation intellectuelle incessante, cette chute à pic des idées, cet arrêt des vibrations internes, cette rupture de contact " (I**, 197).

nauséuse ("La nausée lui vient. Sa chair en lui tourne son limon plein d'écaillés") et comme une mort triomphante, celle que l'on retrouvera dans l'image exaltée et frénétique des Galles : "Pour Artaud la privation est le commencement de cette mort qu'il désire. Mais quelle belle image qu'un châtré!" (I*, 139).

Extraordinaire témoignage poétique de la pensée mélancolique, ces textes soulignent un paradoxe qui n'en est pas un : tout corps sexué est castré de l'infinie sexualité. En ce sens, le coït d'Héloïse et Abélard est le symbole même de cette castration que suppose l'amour sexuel, cet arrachement à "l'amour sans limites [...] universellement répandu" (I*, 134). L'orgasme sexuel qui s'empare d'Abélard, "ce spasme où concourt le ciel" (I*, 139), *signe* sa castration non pas comme une punition qui lui serait infligée *après* l'acte, par mesure de rétorsion pour avoir possédé Héloïse, mais comme son exact équivalent. C'est parce qu'il est castré, c'est-à-dire pourvu d'un organe génital, qu'Abélard peut posséder Héloïse, c'est-à-dire la perdre. Inversement, l'exclamation "Mais quelle belle image qu'un châtré", se lit comme : c'est en retranchant de lui ce sexe mort qu'Abélard-Artaud pourra retrouver "le jeu de l'amour" décrit précédemment dans le texte avant que cette excitation ne soit *canalisée* dans le coït. En ce sens, Abélard est le symbole du fourvoisement de l'amour humain; il a cherché à canaliser dans une excitation terrestre la gravitation planétaire de sa chair; il a cherché à assouvir sa jouissance en possédant Héloïse au lieu de s'y perdre.

C'est de l'amour, écrit Artaud (entendons, de l'amour génital), qu'Abélard ne parvient pas à se sauver: "L'armature murmurante du ciel trace sur la vitre de son esprit toujours les mêmes signes amoureux, les mêmes cordiales correspondances qui pourraient peut-être le sauver d'être homme s'il consentait à se sauver de l'amour" (I*, 137). Toute relation amoureuse est prise selon lui dans cette structure du don et du vol, cette structure d'emprise et de dévoration qui caractérise le désir humain; le désir est toujours volonté de rapt et de possession. "Nous ne pouvons aimer quelqu'un sans vouloir automatiquement le prendre dans notre cœur" écrit-il en 1945 (XI, 86). Et déjà ici, la structure est rétorsive; possédant Héloïse, Abélard est possédé par elle : "Il l'a. Il la possède. Elle l'étouffe." (I*, 138).

Ces textes consacrés à Abélard tissent inlassablement le même thème : l'amour infini et le corps pulsionnel archaïque sont l'envers absolu de l'amour génital et du corps sexué. Le rejet de la sexualité est d'abord refus de ce qu'il appelle une sexualité de châtrés et il le répétera à l'envi : "la co-pulation est une niaiserie de divisés qui veulent se rejoindre" (XVII, 113). Artaud y reviendra amplement dans tous ses écrits ultérieurs lorsqu'il condamnera le sexe du père, celui de la procréation, "un sexe à qui manque tout l'infini" (XVIII, 110). Dès à présent il le suggère : ce n'est qu'en châtrant le corps châtré, en redoublant cette castration qui me sépare de mon corps infini que je parviendrai à réintégrer le corps intégral où *je suis à moi-même Héloïse*. En ce sens, "le jeu de l'amour" dessine ces permutations infinies des identités entre Lui et Elle qui permettent de fluctuer *entre* les états sans se fixer à aucun : "Il se glisse entre ses états" (I*, 135). Comme chez le protagoniste de *l'Osselet toxique* dont la tête-sexe est à la fois entr'ouverte *et* saillante (I**, 78), le refus de l'ancrage identitaire et sexuel s'inscrit dans un va-et-vient qui oscille entre masculin et féminin, entre *creux* et *pointe* : "Que j'aie le sang en fer et glissant, [...] pourvu que persiste la douce armature d'un sexe de fer. Je le bâtis en fer, je l'emplis de miel, et c'est toujours le même sexe au milieu de l'âcre vallonnement" (I**, 149). Ce qu'il s'agira d'incarner et singulièrement à présent dans les textes théâtraux, c'est précisément ce *passage* de l'un à l'autre sexe, ce *dédale* de Il à Elle, de Je à l'Autre, Auteur-Acteur-Public, à la fois et alternativement.

Plaidoyer pour une certaine mélancolie ⁷⁷

Si la mélancolie est ce trouble narcissique de l'identité que chacun s'accorde à y reconnaître, c'est l'incontestable force de ces écritures modernes d'en avoir affronté le risque destructurant. Plus que tout autre, Artaud est parvenu à ériger en écriture la violence désubjectivante de la proximité à la Chose maternelle et l'exploration de la bisexualité qu'elle implique. Il en paya le prix, celui d'un effondrement identitaire au bord extrême de la mélancolie, comme avant lui d'autres écrivains ou artistes qui luttèrent contre la stérilité, l'aphasie ou la folie. Il témoigne pourtant, face à la banale mélancolie contemporaine et à l'affaissement identitaire qui la manifeste, de l'extraordinaire puissance créatrice de l'affect mélancolique chez celui qui peut, l'espace d'un instant (d'inspiration?) s'identifier au pouvoir de création de la Mère archaïque (un Père-Mère, comme l'on sait et le *Père-Nerfs* d'Artaud est l'écho dans la langue, de ce *Père-Mère*). C'est à ce prix que l'homme mélancolique écrit

⁷⁷ Cf. Le titre de l'ouvrage de Joyce McDougall, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Gallimard, 1978.

Le point de regard

“ Et pourquoi des yeux quand il faut inventer ce qu’il y aurait à regarder ” (Antonin Artaud, *Histoire entre la groume et dieu*)

Partons de ce postulat : les dessins d’Artaud, pas plus que son théâtre, n’appartiennent au dispositif ritualisé de la mise en scène d’un regard. Nul œil frontal n’y fixe les places respectives de la scène et de la salle, du spectateur et du tableau : en finir avec le spectaculaire (*spectaculum*) suppose une mise à mort du spéculaire (*speculum*). Pour Artaud, le théâtre occidental -“ digestif ” par définition- est structuré comme un corps anatomique. Comme lui, il est soumis aux disjonctions et coupures (*anatemnein* : couper) qui opposent la scène et la salle, l’auteur et l’acteur, tout comme elles déterminent le dehors et le dedans du corps, la séparation de ses fonctions, la hiérarchie de ses organes. Le projet d’Artaud ne vise pas, ainsi qu’on l’a cru parfois, à refaçonner sur la scène théâtrale un nouveau corps humain puisque, de façon plus radicale et plus profonde à la fois, le théâtre est non pas un spectacle mais *un corps en acte* et le corps un *théâtre de la cruauté* : “ Il s’agit donc de faire du théâtre, au sens propre du mot, une fonction ; quelque chose d’aussi localisé et d’aussi précis que la circulation du sang dans les artères ”(Q, 560)⁷⁸. Ce qu’il répétera jusqu’à la fin de sa vie : rien sur la scène n’est offert au regard d’un spectateur- jouisseur puisque c’est sa mort qui s’y joue. Ainsi, dans l’un de ses derniers textes, *Le Théâtre et la science*, écrit quelques mois avant sa mort, en juin 1947, pour y être lu lors du vernissage de l’exposition de ses “ Portraits et dessins ” à la galerie Pierre :

“Le théâtre vrai m’est toujours apparu comme l’exercice d’un acte dangereux et terrible,

où d’ailleurs aussi bien l’idée de théâtre et de spectacle s’élimine que celle de toute science, de toute religion et de tout art.

L’acte dont je parle vise à la transformation organique et physique vraie du corps humain.

Pourquoi ?

Parce que le théâtre n’est pas cette parade scénique où l’on développe virtuellement et symboliquement un mythe

mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement,

par piétinement d’os, de membres et de syllabes,

se refont les corps,

et se présente physiquement et au naturel

l’acte mythique de faire un corps ”(Q, 1544).

⁷⁸ Sauf exception dûment mentionnée, les références aux œuvres d’Artaud sont données ici dans l’édition Quarto / Gallimard (Antonin Artaud, *Oeuvres*, 2004). On notera par abréviation Q, suivi de la page.

L'époque est aux ruptures et aux scissions, répètent nombre de textes du *Théâtre et son Double* : l'homme occidental dit "cultivé" est un homme clivé qui pense "en systèmes, en formes, en signes, en représentations" (Q, 505), soumis qu'il est à l'ordre représentatif comme il l'est à l'ordre anatomique. Précisons toutefois que la dénonciation de cette fameuse coupure sémiotique entre spectacle et spectateur, entre le signe et ce qu'il désigne, est fort éloignée de ce mythe de l'immédiateté du présent vivant qui sous-tend les analyses de Guy Debord dans sa *Société du spectacle* ou de tel ou tel "situationniste". La question n'est pas en effet pour Artaud celle d'une éventuelle "médiatisation" par des images d'une supposée proximité originelle du vivant ; elle est de déjouer inlassablement *par la force*, la propension de toute figure à *prendre* forme. Or, ce qui découpe et encadre dans une forme, c'est d'abord le regard. Lacan le soulignera aussi, rappelant l'effet fascinateur du regard qui arrête le mouvement et fige ce qui est vu. En ce sens, l'œil risque toujours de virer au mauvais œil, au *fascinum* mortifère qui, littéralement, tue la vie⁷⁹. C'est ainsi, écrit Artaud que : "La vraie culture agit par son exaltation et par sa force, et l'idéal européen de l'art vise à jeter l'esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation. C'est une idée paresseuse, inutile, et qui engendre, à bref délai, la mort" (Q, 507). Ce n'est pas seulement qu'il faut tenter de se guérir de cette schize qui affecte l'homme occidental réduit à regarder ses actes au lieu "d'être poussés par eux", condamné au spectacle de lui-même ("Je m'assiste, écrivait Artaud dans *Le Père-Nerfs*, j'assiste à Antonin Artaud"), c'est qu'il faut faire exploser cette structure narcissique du reflet et du dédoublement - cette même structure qui me coupe de moi, lorsque, pensant, je me divise, croyant me réfléchir. C'est cette théâtralisation psychique qu'évoquait déjà, en 1924, *Paul les Oiseaux* : "Paolo Uccello est en train de penser à soi-même ; à soi-même et à l'amour. Qu'est-ce que l'amour ? Qu'est-ce que l'Esprit ? Qu'est-ce que *Moi-même* ? [...] Il creuse un problème impensable [...]. Se voir, et ignorer que c'est lui-même qui se voit" (Q, 85). Comme Uccello le Peintre, Artaud dans ses premiers "dramas mentaux" trace non la forme mais "l'évanouissement de la forme" : non pas la mise en scène du moi, l'autoportrait de l'artiste, l'hypostase théâtrale et figée de son esprit mais la lente dissolution des figures de la subjectivité, le progressif effacement des limites entre le moi et l'autre, le dedans et le dehors, et l'infini suspens de l'un à l'autre. Ce n'est naturellement pas un hasard si Artaud convoque dans ce premier drame mental trois artistes florentins du Quattrocento : Uccello le peintre, Donatello le sculpteur, Brunelleschi l'architecte. Renversant le dispositif de la perspective albertienne, il joue avec les Florentins l'invention d'une autre scène, construite non plus à partir de la vision d'un œil immobile, selon un découpage euclidien de l'espace, mais qui s'ouvre à un espace topologique fait d'enroulements et d'inclusions réciproques⁸⁰ :

"Le théâtre est bâti et pensé par lui. Il a fourré un peu partout des arcades et des plans sur lesquels tous ses personnages se démènent comme des chiens.

Il y a un plan pour Paolo Uccello, et un plan pour Brunelleschi, et un petit plan pour Selvaggia, la femme de Paolo.

Deux, trois, dix problèmes se sont entrecroisés tout d'un coup avec les zigzags de leurs langues spirituelles et *tous les déplacements planétaires de leurs plans*" (Q, 108 ; je souligne).

⁷⁹ *Le Séminaire XI*, Seuil 1973, p. 107.

⁸⁰ Sur ces questions, je renvoie à Pierre Francastel, *Peinture et société*, Gallimard, 1965 et *La Figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Gallimard, 1967. Egalement, Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, 1974 (en particulier, les pages consacrées à Masaccio et à la "rotation du signe plastique", p. 163-202).

Du *plan* euclidien au déplacement *planétaire*, l'œil chez Artaud n'est plus le point fixe d'une construction géométrique ; il participe au défilé giratoire des atomes, à la chute des "aérolithes mentaux", à la circulation infinie des veines de la pensée : "Alors on verra fumer les jointures des pierres, et d'arborescents bouquets d'yeux mentaux se cristalliseront en glossaires, alors on verra choir des aérolithes de pierre, [...] alors on comprendra la géométrie sans espace, et on apprendra ce que c'est que la configuration de l'esprit, et on comprendra comment j'ai perdu l'esprit"(Q, 166). Proche des premiers espaces topologiques d'enveloppement et de continuité indépendants de toute échelle de mesure que la psychologie de l'enfant postule à l'origine de la vision ou de ces formes ouvertes aux frontières indistinctes qu'Anton Ehrenzweig voit à l'œuvre dans tout processus créateur⁸¹, l'espace théâtral d'Artaud est celui du "corps sans organes" : une multiplicité moléculaire agitée de mouvements incessants⁸² - forme plastique et infiniment déformable de l'informe. En ce sens, et renversant l'interprétation classique du perspectivisme albertien comme géométrisation de la vision, logicisation de l'image selon l'impératif de l'Un, Gérard Wajcman a raison d'en souligner le corollaire moins attendu : la perspective se fonde justement sur ceci que tout le visible n'est pas saisissable d'un seul regard, autrement dit que le visible est en excès sur la vision⁸³. C'est précisément cet excès faisant exploser les cadres, cette insurrection des enveloppes corporelles (souvenons-nous des bubons de la peste) que tracent ces espaces en mouvement qu'Artaud continue d'appeler texte, théâtre, dessin. Ou encore, comme il le déclare dans un des textes préparatoires à sa conférence de janvier 1947 au Théâtre du Vieux-Colombier :

"La conscience [...] déborde l'espace immédiat et visible du corps humain. C'est-à-dire que le corps est plus grand et plus vaste, plus étendu, plus à replis et à retours sur lui-même que l'œil immédiat ne le décèle et le conçoit quand il le voit. Le corps est une multitude affolée, une espèce de malle à soufflets qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce qu'elle recèle"⁸⁴.

Face aux banales déclarations qui stigmatisent volontiers de nos jours la faillite des imaginaires contemporains, voire la crise moderne des représentations, les énoncés d'Artaud renversent les tranquilles assises de nos systèmes de pensée. Ils invitent par exemple à se demander si, contrairement aux apparences, ce n'est pas l'ordre de la représentation lui-même qu'il faudrait analyser comme une crise, une stase de *l'infini procès de la visibilité*. Une lecture plus "hégélienne" d'Artaud (inscrivant la giration planétaire de l'œil ou l'utilisation ondulatoire de la scène de théâtre dans le procès plastique d'une dialectique infinie⁸⁵) ou plus artaudienne de Hegel (rendant à l'*Aufhebung* la tension irrésolue de ses sens en mouvement)

⁸¹ *L'ordre caché de l'art* (1967), Gallimard, 1974. Ehrenzweig voit à l'origine de toute création artistique une aptitude à régresser à la vision non focalisée des processus primaires, celle du *scanning* inconscient procédant par balayage sériel et indifférencié.

⁸² Voir sur ce point, Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *Op. cit.*, p. 43.

⁸³ "Le drame du corps", catalogue de l'exposition *Narcisse blessé : autoportraits contemporains (1970-2000)*, Passage de Retz, 2000.

⁸⁴ *Oeuvres complètes*, tome XXVI, p. 187.

⁸⁵ Pour une interprétation du mouvement hégélien de l'auto-détermination comme principe de plasticité du processus dialectique, voir Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel : plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, 1996.

permettrait sans doute d'envisager la *révolution du regard* qu'exige Artaud (au double sens d'une "révolte" et d'une "rotation") autrement que par simple renvoi aux structures psychotiques ou aux troubles du narcissisme. Il n'est pas sûr en effet que la fameuse image spéculaire supposée donner au corps la figure orthopédique de son unité suffise à rendre compte d'autre chose que d'une positivité représentative, figée, de l'Imaginaire. Imaginaires de châtrés, aurait dit Artaud. Ce que corrobore finalement la théorie lacanienne...

Car l'œil en mouvement d'Artaud est bien un sexe, un organe infiniment érogène, tour à tour rétractile et érectile, un point de jouissance au-delà de la différence organique, anatomique, des sexes. Bien avant *Héliogabale, L'Ombilic des Limbes* en 1925 explorait dans les dessins d'André Masson la plasticité des retournements, entre creux et pointe, d'un œil solaire déjouant la schize narcissique des doubles en miroir : "Le soleil a comme un regard. Mais un regard qui regardait le soleil. Le regard est un cône qui se renverse sur le soleil"(Q, 111). Etranger à la figuration d'un corps humain hiérarchisé, structuré par le phallus, l'œil-sexe d'Artaud ouvre et ferme à la fois la forme-informe d'un "corps sans organes" impropre à la stase représentative. Loin de ce que certains ont appelé "l'ocularocentrisme" de la tradition occidentale⁸⁶, l'œil en mouvement des textes et dessins d'Artaud - projeté en pointe, s'invaginant en creux - rejoue sans le fixer le procès de la visibilité comme évanouissement en acte de la vision. On pourrait y déceler la fonction de ce que Lacan nomme "le point de regard" à condition d'y entendre (mais Lacan le fait-il qui circonscrit le regard au rôle d'objet *a* dans le champ du visible, symbole du phallus en tant qu'il fait manque ?⁸⁷) la force d'indécision qui en trouble la définition. Le "point de regard" d'Artaud serait alors à la fois *le point* optique, géométral, du regard focalisé, *la pointe* du désir (*le punctum* au sens de Barthes, cette "immobilité vive" du détail poignant : "ce qui me point"⁸⁸) et le "*point de*" où s'inscrit la négativité dévorant les formes de la vision (autre définition de la cruauté). Comme la bouche chez Bataille, cette béance ouverte sur l'informe corporel, dont Pierre Fédida a bien montré comment elle imprimait à la verticalité des corps une violence déstabilisatrice qui les renvoie à leur horizontalité animale⁸⁹, l'œil-sexe d'Artaud est ce *point de jouissance* qui déchire l'enveloppe anatomique, s'exorbite de la tête et rend le corps à sa plasticité infinie, celle d'une forme défigurée sans dehors ni dedans, entièrement érogène et vibratile et qui ne se fixe que l'espace d'un repli, d'une torsion provisoire avant le pli suivant. C'est ce corps qu'écrivent aussi bien ses premiers textes surréalistes que les derniers poèmes plus violemment défigurés. Ainsi, par exemple, *L'Automate personnel* de 1927, commentaire inspiré d'un portrait que le peintre Jean de Bosschère fit de lui :

"Il est suspendu à des fils dont seules les attaches sont prêtes, et c'est la pulsation de l'atmosphère qui anime le reste du corps. Il ramasse autour de lui la nuit comme un herbage, comme une plantation de rameaux noirs. [...]

Un étage plus haut est la tête. Et une verte explosion de grisou, comme d'une allumette colossale, sabre et déchire l'air à cette place où la tête n'est pas.

⁸⁶ Voir le chapitre "Icare aujourd'hui : l'œil éphémère" dans l'ouvrage de Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, Galilée, 1996, p. 145-171.

⁸⁷ *Le Séminaire XI*, op.cit., p. 89-95.

⁸⁸ Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.

⁸⁹ *Par où commence le corps humain – Retour sur la régression*, Op. cit. Sur l'informe de l'acéphale bataillien, voir aussi : Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, 1995.

Je m’y retrouve tel exactement que je me vois dans les miroirs du monde, et d’une ressemblance de maison ou de table, puisque toute la ressemblance est ailleurs”(Q, 204).

Ou encore, l’une des ultimes descriptions du “corps sans organes” dans le poème *Le Théâtre de la Cruauté*, écrit en novembre 1947 et destiné à l’émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* :

“Le corps humain est une pile électrique
chez qui on a châtré et refoulé les décharges,
dont on a orienté la vie sexuelle
les capacités et les accents
alors qu’il est fait
justement pour absorber
par ses déplacements voltaïques
toutes les disponibilités errantes
de l’infini du vide,
des trous de vide
de plus en plus incommensurables
d’une possibilité organique jamais comblée”(Q, 1656).

Comment donc “en finir avec” le dédoublement narcissique, comment dissoudre la stase subjective de la représentation qui fixe face à face le peintre et son modèle, le spectateur et ce qu’il regarde ? Par exemple, par la force d’un regard porté à l’oblique, un regard *de travers* où s’entend à la fois la traversée, la percée dissolvante de toute image posée en regard (la menace exercée à l’encontre de celui que l’on regarde “de travers”), mais aussi la distorsion anamorphique, la malfaçon, la déformation, “la maladresse piteuse des formes” (Q, 1039). *La machine de l’être* ou *dessin à regarder de traviole*, c’est, on le sait, le titre d’un des grands dessins d’Artaud exécuté en janvier 1946. “De travers” aussi, le regard de Van Gogh dont Artaud souligne qu’il “nous inspecte et nous épie”, nous “scrute d’un œil *torve*” (Q, 1461; je souligne). *Torve*, du latin *tortus* (tordu, tortueux), se dit d’un regard oblique et menaçant. *Torqueo* signifie à la fois tordre, faire rouler, tournoyer, tourner de travers (*oculum*), mais aussi tourmenter, torturer. S’extirpant de la structure frontale, le regard biaisé exerce sur la figure une torsion, l’extrait par la force de son cadre identitaire⁹⁰. Nous avons, dit Artaud, “une taie sur l’œil du fait que notre vision oculaire actuelle est *déformée*, réprimée, opprimée, revertie et suffoquée par certaines malversations sur le principe de notre boîte crânienne” (Q, 1049). L’homme a donc été victime d’une *malversation* anatomique, c’est-à-dire d’un détournement, d’une extorsion, non pas ici de fonds mais de forme; il a été, par la contrainte, envoûté, emprisonné dans le carcan d’un corps voué à la mort, tout comme son œil est enclos dans sa cavité orbitale sous la voûte crânienne. A cette extorsion, il lui faut répondre par la *torsion* du trait, de la ligne, du regard. De même qu’il faut, répète-t-il, abandonner le langage et ses lois “pour les tordre”, il faut renverser l’ordre du trait, le tordre, défigurer les formes, imprimer au regard une rotation qu’enfin il voit “de traviole”. Commentaire que donne Artaud de son dessin *La mort et l’homme* :

⁹⁰ Jean-Luc Nancy appelle passionnelle cette structure qui s’oppose à la conformité représentative et au narcissisme du reflet : “passion – à la fois plus passive et plus active – d’un rapport à l’autre en soi, ou à soi comme autre” (*Le Regard du portrait*, Galilée, 2000, p. 45).

“Je voudrais en le regardant de plus près qu’on y trouve cette espèce de décollement de la rétine, cette sensation comme virtuelle d’un décollement de la rétine que j’ai eue en détachant le squelette d’en haut, de la page, comme une mise en place pour un œil. [...]

Détachement de l’imperceptible fibrille d’un corps qui dilacère un instant la conscience par scission puis la laisse s’endormir en paix. Un coup acéré de bistouri mais qui s’éteint sans vouloir permettre à la *conception* de s’étaler ou de chercher car il n’y a rien d’autre que ce coup. [...]

C’est ainsi qu’il m’a fallu plus d’une heure d’acomodation oculaire avant de trouver l’angle suivant lequel faire tomber le bâton de l’homme sous la mort” (Q, 1045).

Il ne s’agit plus de voir ni de faire voir mais de “faire tomber” l’œil qui regarde. Autrement dit, de refuser *d’adhérer* à la vision, au spectacle, au double sens de l’adhésion comme approbation, jouissance apollinienne face à l’art, mais aussi de l’adhérence comme assujettissement à la colle des choses. Il y faut, dit Artaud, “un décollement de la rétine”, un arrachement aux figures : écorchement, cruauté. Et le “coup d’œil” devient *coup* au sens propre, coup de force, déchirure du trait, de la page, perforation de l’œil du spectateur. Force perçante du regard de Van Gogh trouant la toile d’où il me regarde : “Que celui qui a su un jour regarder une face humaine regarde le portrait de Van Gogh par lui-même [...]. L’œil de Van Gogh [...], à la façon dont je le vois me disséquer moi-même du fond de la toile où il a surgi...” (Q, 1461). Et de même les feuilles des dessins d’Artaud sont trouées, semées de points et de lignes qu’il nomme “interstitielles” : “Interstitielles elles le sont, étant comme en suspens dans le mouvement qu’elles accompagnent” (Q, 1049). La ligne interstitielle est ce mouvement instable, proprement infigurable, qui oscille entre le plein du trait que trace la ligne et le creux que la trace ouvre dans l’espace. La ligne désigne sans s’y arrêter cette mise en suspens de la forme dans un clignement d’œil : question non seulement de point de vue mais aussi de versatilité du regard, de souplesse d’accommodation de qui n’est plus spectateur mais acteur du visible. Car de deux choses l’une, en effet. Ou bien le dessin existe comme puissance de dissolution des formes, force d’effraction de la vision. Ou bien l’œuvre est achevée et c’est un reste, une forme, une figure de la mort et du déchet : “il en reste ces misères, mes dessins”.

André Green proposait il y a une trentaine d’années de distinguer des écritures figuratives et des écritures non figuratives. L’opposition, il en convenait lui-même, était certes trop tranchée ; elle s’appuyait néanmoins sur le repérage dans un certain nombre d’écritures modernes d’un puissant processus de “déliation” à l’œuvre entre le corps et la pensée, la représentation de chose et la représentation de mot. Qu’il s’agisse de l’écriture du corps (Artaud, Beckett) ou de celle de l’écrit sublimé, libéré de la représentation, (Blanchot, Laporte) les deux démarches lui paraissaient avoir en commun “d’avoir supprimé la dimension de la figurabilité”⁹¹, alors même que, soulignait-il, écrire est inéluctablement lié à représenter. Diagnostiquant dans la “véritable forclusion de la représentation” présente dans ces écritures une analogie avec le langage psychotique, il y voyait se profiler une mort de la littérature⁹². Intéressante en ceci qu’elle me paraît à juste titre mettre l’accent sur la moderne remise en question (plutôt que forclusion) de la représentation dans l’écriture – et quoiqu’on puisse penser de ses conclusions -, l’analyse de Green assimile cependant trop vite le figurable et la figuration. Si l’écriture d’Artaud est bien “non figurative”, c’est au sens

⁹¹ André Green, “La déliaison”, *Littérature* n°3, 1971, repris dans *La déliaison*, Les Belles Lettres, 1992, p. 36.

⁹² *Ibid.*, p. 40.

précisément où elle est figurale. Entendons par là la force de déformation, de dissipation des formes qui délivre la figure de la stase de la représentation. Ainsi, ce qui est chez Artaud aboli n'est nullement le figurable mais la figure. Comme l'écrivait Deleuze de l'image chez Beckett, elle n'est pas "une représentation d'objet" mais "un mouvement dans le monde de l'esprit"⁹³. Ou encore : "Ce qui compte dans l'image, ce n'est pas le pauvre contenu, mais la folle énergie captée prête à éclater, qui fait que les images ne durent jamais longtemps. Elles se confondent avec la détonation, la combustion, la dissipation de leur énergie condensée"⁹⁴.

La défiguration à l'œuvre dans l'écriture et les dessins d'Artaud réinvente ainsi pour la modernité la violence des anciens iconoclastes. A cette différence près, cependant, que ce n'est plus l'image de Dieu – "dieu le singe", dit Artaud, qui prétend m'avoir fait à son image; mon double caricatural, cette figure de moi figée en miroir – , qu'il faudra faire voler en éclats mais celle de l'homme. L'Imaginaire ? Le règne du "sans-image".

"ça veut dire que le cerveau doit tomber,
l'homme que nous sommes n'a pas été fait pour vivre avec un cerveau,
et ses organes collatéraux :
moelles, cœur, poumons, foie, rate, sexe et estomac,
il n'a pas été fait pour vivre avec une circulation sanguine, une digestion, une
assimilation des glandes,
il n'a pas été fait non plus pour vivre avec les nerfs d'une sensibilité et d'une vitalité
limitées,
quand sa sensibilité et sa vie
sont sans fin
et sans fond
comme la vie,
à vie
et pour la perpétuité.

L'homme que nous sommes ne ressemble à rien qu'à un singe, dont nous sommes
sortis et qui l'a fait à son image de masturbateur et de châtré,
quand il y en a d'autres
que le sans-image
n'a pas fini d'imaginer,
n'aura jamais fini d'imaginer" (Q, 1178).

⁹³ Gilles Deleuze, *L'épuisé*, in Samuel Beckett, *Quad*, Editions de Minuit, 1992, p. 97.

⁹⁴ Ibid., p. 76.



Erenst Pignon-Ernest, Hôpital Charles Foix d'Ivry (1996)

“ Peindre l'évanouissement de la forme ” (Antonin Artaud revisité par Ernest Pignon-Ernest)

“Le beau mythe, le beau dessein : peindre l'évanouissement de la forme, non pas la ligne qui enferme toutes les autres mais celle même qui commence à n'être plus. [...]. Je touche à la ligne impalpable” (Antonin Artaud, *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour*, I**, 10).

C'est naturellement un hasard si l'un des ateliers où travaille Ernest Pignon-Ernest se situe à Ivry-sur-Seine. Non loin de là, dans ce qui fut autrefois la rue de la Mairie, se dressait encore, jusqu'au milieu des années soixante, la maison de santé du docteur Achille Delmas. A sa sortie de l'asile de Rodez en mai 1946 et jusqu'à sa mort, c'est dans cet établissement privé qu'Artaud logea, en pensionnaire libre. C'est là qu'il écrivit certains des textes les plus fulgurants de son œuvre, ceux de *Suppôts et Supplications*, le *Van Gogh*, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ou encore *Artaud le Môme*. Quelques semaines avant sa libération de Rodez, il terminait les deux grands dessins au crayon et craies de couleur (*L'Homme et sa douleur* et *La mort et l'homme*) dont Ernest Pignon-Ernest s'est inspiré au cours de son travail préparatoire de relecture, d'imprégnation, de réinterprétation de l'œuvre d'Artaud.

En 1996, près de cinquante ans après la mort d'Artaud, Ernest Pignon-Ernest accepte en effet une commande : réaliser un mural dans la buanderie désaffectée de l'hôpital Charles Foix d'Ivry. L'endroit, à l'abandon, est promis à la réfection : des gravats jonchent le sol, les carreaux sont cassés, les murs rongés par l'humidité et le salpêtre. Lieu idéal pour un artiste fasciné depuis toujours par la mémoire des lieux (rien à voir, faut-il le préciser, avec l'inventaire postmoderne des “ lieux de mémoire ”). Parmi ses premières interventions dans la rue, les sérigraphies de *la Commune*, en 1971 : collées sur le pavé parisien, elles sont les signes, comme resurgis des entrailles de la ville, de l'innombrable cohorte des corps sacrifiés, abattus sur les barricades, fusillés, tombés à Charonne, jetés à la Seine, de l'époque de la Commune à la guerre d'Algérie ... et au-delà, et ailleurs. Exploration que poursuit encore, à partir de la fin des années 80, l'impressionnante série des dessins inspirés du Caravage, collés sur les murs de Naples, selon des parcours soigneusement construits qui tiennent à la fois du rite religieux et de la célébration profane ; l'angoisse fascinée que suscitent ces corps crucifiés, pestiférés, ces têtes décapitées, ces suaires et dépositions de croix surgissant au détour de telle ruelle étroite de Spaccanapoli, est indissociablement liée, me semble-t-il, au bonheur d'une *reconnaissance*, à la réjouissance de ce qui revient. *Réapparition* : version laïque de la résurrection ? Sans doute plus complexe. Si les dessins d'Ernest Pignon-Ernest, paraissent littéralement “ suinter ” des murs, comme le lui dirent certains Napolitains, c'est

qu'ils sont le signe, inscrit dans leur chair, de l'inaltérable fertilité du " ventre de Naples⁹⁵ ", vie et mort mêlées, décomposition et reviviscence, omniprésence du sacré dans la réitération même de *la toute-puissante fécondité de la mort*.

Le 6 avril 1933, Antonin Artaud prononce dans l'amphithéâtre Michelet de la Sorbonne une conférence intitulée " Le Théâtre et la Peste ". Il y décrit la peste comme un fléau porteur d'une formidable force vitale : " orage organique ", brasier qui convulse les corps, " un mal qui creuse l'organisme et la vie jusqu'au déchirement et jusqu'au spasme, comme une douleur qui, à mesure qu'elle croît en intensité et qu'elle s'enfonce, multiplie ses avenues et ses richesses dans tous les cercles de la sensibilité ". C'est de cette paradoxale puissance de création à l'œuvre dans la mort que le théâtre doit, selon lui, s'inspirer s'il veut cesser d'être un spectacle pour devenir un *acte*. Un acte qui abolisse dans son procès même l'opposition entre scène et salle, acteur et public. Ajoutons : entre la vie et la mort. Ce qu'il précise encore dans une lettre de mai 1946 à Marthe Robert :

" Ce qui veut dire que la vie et la mort sont à reprendre sur d'autres bases et que c'est le problème auquel je ne cesse en silence de m'attaquer depuis que j'ai pensé au théâtre de la cruauté [...].

Car les choses, Marthe Robert, ne sont pas ce qu'on les pense.

La mort est une énergie intrinsèque, un état qui fait crouler l'être qui l'a atteint.

La vie n'est pas une énergie mais cette perte d'énergie qui un jour a voulu s'établir à la place de la mort qui passait.

Et elle vola à la mort quelque chose pour s'établir dans son néant " (XIV*, 123 ; je souligne).

Les dessins de corps pestueux portés à dos d'homme, torses et bras démesurément étirés, visages renversés vers le sol, qu'Ernest Pignon-Ernest colle sur les murs de Naples, disent aussi cette " énergie intrinsèque " de la mort réapparue et qui troue les murs de la ville. Plus subtilement encore, chacun de ces fragiles dessins napolitains, peu à peu décollé et pâli, répète, dans l'empreinte en lui de l'effacement qui le détermine, l'extraordinaire vitalité de la mort. Sa force créatrice. Déjà, à propos de ses sérigraphies de Rimbaud collées à Paris et Charleville en 1978, Ernest Pignon-Ernest soulignait le rôle essentiel que joue au cœur même de ses interventions plastiques leur caractère vulnérable, éphémère. La disparition du dessin est inscrite dans l'image même, précisait-il ; " elle en est – autant que ce qui compose le dessin – un des éléments suggestifs et poétiques. Si le dessin a ému, la perception simultanée de sa disparition programmée est d'autant plus troublante et forte⁹⁶ ". De quel éphémère pourtant s'agit-il ? Ce n'est pas, me semble-t-il, celui qu'analyse Freud dans l'article de 1915 qui porte ce titre⁹⁷. La valeur de la beauté, suggère Freud, qu'il s'agisse de celle du " corps et du visage humains " ou d'un paysage, tient au charme éphémère de ce qui apparaît et est

⁹⁵ "Le ventre de Naples" est le titre d'un des collages d'Ernest Pignon-Ernest, via San Geronimo alle monache, en décembre 1995 (voir la revue *Ninety* n° 26, 1998, p. 23) : saisissant dessin qui conjoint, dans le même tracé quasi anamorphique, le relief des os iliaques d'un bassin et la cavité utérine d'un abdomen.

⁹⁶ *Opus international* n° 125, été 1991, p. 6.

⁹⁷ "L'éphémère" (*Vergänglichkeit*), traduit par F. Lévy, in *Revue française de Psychanalyse*, 45 (3), p. 569-573. Le même article est désormais repris sous le titre de "Passagèreté" dans la nouvelle traduction des *Oeuvres complètes* de Freud (P.U.F., tome XIII, p. 324-328).

aussitôt menacé de disparition⁹⁸. L'éphémère freudien est une affirmation de vie qui s'oppose au perpétuel endeuillement de qui ne peut supporter la vision anticipée de sa propre disparition. Certes, la beauté déchirante des fragiles collages d'Ernest Pignon-Ernest n'est pas étrangère à cette forme d'éphémère. Elle diffère pourtant essentiellement de cette déploration romantique de la fugitivité du vivant dans laquelle s'ancre encore la réflexion freudienne, fût-ce pour tenter d'en inverser les signes⁹⁹. Le dessin en instance de disparition dissout la paisible stabilité des paradigmes qui opposaient dans une clarté sans mélange la destruction et la vie, la mort et l'œuvre ; il explore les lieux mouvants de notre moderne *défiguration*, là même où s'affaissent les lignes de démarcation des corps, les frontières entre ce qui naît et ce qui meurt, ce qui commence et ce qui finit. " La bouche est le commencement, écrit Bataille, ou si l'on veut, la proue des animaux [...]. Mais l'homme n'a pas une architecture simple comme les bêtes, et il n'est même pas possible de dire où il commence¹⁰⁰ ". Et Antonin Artaud : " J'ai fait venir parfois, à côté des têtes humaines, des objets, des arbres ou des animaux parce que je ne suis pas encore sûr des limites auxquelles le corps du moi humain peut s'arrêter¹⁰¹ ". Je vois pour ma part dans les collages en voie d'effacement d'Ernest Pignon-Ernest l'empreinte d'une même fondamentale interrogation ; ses dessins, inlassablement répétés, déformés, déchirés et refaits, explorent ces mêmes limites poreuses qui hantent les imaginaires *borderline* de la fin du XXème et du début du XXIème siècle. Ce qui appartenait jusque-là aux territoires soigneusement tenus à distance de la psychose est désormais au cœur même du questionnement artistique contemporain, dans celles au moins de ces œuvres qui ne craignent pas d'en explorer le risque, et singulièrement celui-ci : l'infinie créativité à l'œuvre dans une mort non séparée de la vie.

Par une démarche qui n'est pas étrangère à celle d'autres mouvements modernes (que l'on songe, entre autres, au *Land Art*), les interventions plastiques d'Ernest Pignon-Ernest remettent en question la fixité du cadre déterminant les contours de l'œuvre, traçant des limites précises entre l'intérieur et l'extérieur. Il est symbolique à cet égard qu'il ait, à l'occasion, longuement retravaillé la forme de l'anneau de Moebius dans son intervention pour la Chapelle du Méjean à Arles (*Picasso-Mythra*, 1993). La figure d'ordinaire surgit forme sur fond, dedans contre dehors. Ici, pourtant, où commence le dessin, où le mur finit-il ? L'oscillation entre espace réel et espace imaginaire, la manière de tromper l'œil qui laisse les collages comme en-suspens dans l'espace, joue sur l'indécision des contours et des supports : le dessin sort-il du mur ou s'y enfonce-t-il ? Analysant " la parenté physique de l'œuvre de Caravage avec Naples ", Ernest Pignon-Ernest s'interroge sur " la manière dont la hantise de la mort a amené cette peinture, non plus à définir les reliefs des corps, mais à travailler la forme des ténèbres qui les absorbent¹⁰²". Et de même ses dessins *s'abîment*

⁹⁸ "La valeur de passagèreté est une valeur de rareté dans le temps. La limitation dans la possibilité de jouissance en augmente le prix. [...] La beauté du corps et du visage humains, nous la voyons disparaître pour toujours dans l'espace de notre propre vie, mais cette brièveté de vie ajoute un nouvel attrait à ceux de la beauté" (*Œuvres complètes*, t. XIII, p.326). Voir aussi le commentaire que Pierre Fédida propose de ce texte dans "La grande énigme du deuil : dépression et mélancolie", *L'Absence*, Gallimard, 1978, p. 69-78

⁹⁹ L'article de Freud, comme le notent ses récents traducteurs, s'inscrit sous le signe de Goethe et le titre même, *Vergänglichkeit*, est une probable allusion au vers de *Faust* : "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis."

¹⁰⁰ Georges Bataille, article "Bouche", *Œuvres complètes*, Gallimard tome I, p. 237.

¹⁰¹ "Le visage humain...", texte du catalogue de l'exposition *Portraits et dessins par Antonin Artaud*, Galerie Pierre, 4-20 juillet, 1947.

¹⁰² *Opus international*, op. cit., p. 24.

littéralement dans le mur, dans tous les sens du terme : par forage et creusement, comme par leur effacement progressif, ils donnent corps au support en y disparaissant. Le dessin n'a rien en effet, - et l'artiste y insiste - d'une affiche collée à la surface d'un mur. Tour à tour creux et relief, il est une peau greffée qui se détache du mur par lent écorchement : desquamation progressive où les formes, en puissance de leur mort, indéfiniment, se déforment.

Si sa démarche est fondamentalement la même, la technique utilisée par Ernest Pignon-Ernest à l'hôpital d'Ivry diffère notablement de ses interventions antérieures. D'une part, il travaille longuement, dans ses dessins préparatoires, sur les traits du visage d'Artaud qu'il défigure peu à peu. A partir de photos et d'autoportraits, il s'essaie à saisir le mouvement de la mort qui sculpte le visage, en fait saillir le squelette, les os de la face - ce qu'Artaud lui-même appelle " l'antique architecture mortelle qui s'arc-boute sous les arcs de voûte des paupières " (*Le visage humain*) :

" [...] ce qui veut dire que la face humaine telle qu'elle est se cherche encore avec deux yeux, un nez, une bouche et les deux cavités auriculaires qui répondent aux trous des orbites comme les quatre ouvertures du caveau de la prochaine mort " (*Ibid.*).

Visages sans corps, têtes décapitées qui resurgiront sur le mural d'Ivry. En même temps et comme en regard, il dessine inlassablement un corps sans visage, celui d'un homme nu, vu de dos ; l'homme enfonce dans son épine dorsale la pointe d'un crayon fermement tenu de la main droite. La main pourrait être celle d'Artaud, photographié sur un banc, à l'arrêt de l'autobus d'Ivry, en compagnie de Minouche Pastier. Ernest Pignon-Ernest s'inspire de cette photographie maintes fois reproduite où apparaît ce geste d'Artaud, appuyant fortement un crayon sur un point précis de son dos - geste familier des derniers mois à Ivry, qui tient à la fois du rite d'exorcisme et de l'acupuncture, mais qui surtout relie d'un même coup le crayon qui perfore la page d'écriture et celui qui s'imprime dans le texte-corps de l'écrivain : " Mais si j'enfonce un mot violent comme un clou je veux qu'il supprime dans la phrase comme une ecchymose à cent trous¹⁰³ ". Lointaine citation de nus académiques, l'homme de dos apparaît comme la figuration impossible de tensions irrésolues. Difficile de dire s'il est jeune ou vieux tant ce corps oscille entre fermeté (la rondeur des chairs, le tracé longiligne du torse et des jambes) et affaissement (le voûté des épaules, la maigreur osseuse des avant-bras, le léger retomber des chairs sous l'omoplate). A peine si chacun des signes qui le composent appartiennent au même corps. Comme s'il s'agissait – tout comme pour les visages d'Artaud sous lesquels se devine peu à peu le masque mortuaire – de rendre visible, dans le *même* corps, cet *autre* corps que la mort lentement met au monde. Passage du temps qui anime silencieusement les muscles et les chairs. Analysant la pétrification du mouvement dans la photographie, Merleau-Ponty soulignait ceci : " Ce qui donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée. [...] Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne¹⁰⁴ ". De même encore, c'est un semblable " arrangement paradoxal " qui fait osciller ce corps vu de dos entre masculin et féminin : le sombre triangle qui s'ouvre au milieu du torse, comme si le crayon, devenu

¹⁰³ Préambule d'août 1946 (I*, 9).

¹⁰⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 1964, p. 78-79.

scalpel, découpait les chairs, comme si l'homme se dépeçait lui-même, cherchant à pénétrer ses propres entrailles, évoque aussi la secrète désignation (dissimulée *et* exhibée) de ces sexes féminins devinés au creux du plissé des vêtements que les peintures baroques affectionnent. Ernest Pignon-Ernest s'y est lui-même exercé dans sa reprise des plissés du Caravage¹⁰⁵. Homme-femme sans visage, “suspendu entre toutes les formes”¹⁰⁶ et qui retrouve *a minima* (de manière quasi imperceptible, comme toujours chez Pignon-Ernest, mais le mouvement est le même) la tension plastique des corps éclatés d'Artaud : mamelles-matrices pendantes, sexes-canons dressés, “semés sur la page”, des grands dessins de Rodez.

A côté de son propre dessin, celui de l'homme vu de dos, il reproduit celui d'Artaud, “L'Homme et sa douleur”, étrange dessin tout en lignes anguleuses et rondeurs, sacs de peau comme suspendus par des clous à un squelette qui, tel une figure cubiste, semble vu simultanément de face, de dos et de profil : corps en torsion qui tourne sur lui-même, pantin articulé et désarticulé tout à la fois, et qui semble la version grotesquement macabre du corps-signes des danseurs balinais qu'Artaud décrivait en 1931 (“Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroirs où les membres humains semblent se renvoyer des échos, des musiques...”). Le *même* corps, pourtant, libéré de l'esthétisme balinais, résumé aux lignes de force de la mort qui l'anime : “le mouvement de la mort réduit à ses os essentiels¹⁰⁷”. Or, par un geste qui retrouve de façon lumineuse tout l'enjeu du dessin d'Artaud, Pignon-Ernest imprime lui aussi une rotation à son dessin : sur le mur d'Ivry, à gauche de la silhouette de l'homme de dos, apparaît un visage, de face, et qui nous regarde. Comme si l'homme de dos avait pivoté, se retournait et découvrait sa face. Comme si le mur était réversible, pouvait être transpercé d'un regard, ou devenait une feuille de papier, fragile, vulnérable, que l'on tourne, recto-verso... Et à nouveau l'image est en mouvement, s'anime, *s'abîme* et resurgit : *s'efface* (*disparition de la face*) – *fait face*. Entre suaire et voile de Véronique (on sait l'importance de ces références pour l'artiste), les figures du mural d'Ivry retrouvent l'aura de sacré des collages napolitains.

A l'hôpital d'Ivry, pourtant, l'état de vétusté du mur est tel qu'il ne peut y réaliser ni collage ni dessin ; il peint cette fois directement sur ce fragile support dont l'enduit s'écaille et tombe par plaques. L'effritement du mur, cette peau qui s'écôrche, remplace alors la vulnérabilité du papier. La peinture adhère mal, elle dégouline ; les visages peints semblent se désintégrer sous l'effet d'on ne sait quel acide qui les attaque, en ronge des pans entiers ; ils se désintègrent comme à vue d'œil, se détachent du support, glissent : têtes décapitées et qui perdent leur substance dans longues coulures hémorragiques. Ernest Pignon-Ernest utilise les anfractuosités du mur, met les trous en relief : d'une faille surgit un œil, une fente s'ouvre en bouche, un pan de mur noirci et brûlé devient le corps gisant d'Artaud sur lequel il greffe une tête. *Ci-gît*. Il travaille le mur au tournevis, gravant des lignes, élargissant des blessures qui continuent de se creuser, s'approfondir, et deviennent comme vivantes ; il retrouve ce geste de forage d'Artaud crevant la feuille de papier sur laquelle il dessine ou écrit, ce geste qu'il nomme, dans une lettre de juillet 1946, à Peter Watson, *l'escharrasage*, (arracher, araser, creuser les escarres) : “Le combat a repris plus bas, alors quoi ? L'escharrasage à perpétuité ? Le raclement indéfini de la plaie ? Le labourage à l'infini de la fente d'où sortit la plaie ?”. La

¹⁰⁵ Par exemple, les deux dessins à la pierre noire, “La porte de Déméter” (Naples, 1990) ou “Femme avec le feu entre les jambes” (Naples, 1995), reproduits dans la revue *Ninety*, *op. cit.*, p. 20 et p. 21.

¹⁰⁶ Antonin Artaud, première “Adresse au Dalai-Lama”, 1925, (I**, 42).

¹⁰⁷ Commentaire du dessin “La mort et l'homme”, mai 1946 (XXI, 232-233).

blesse chez Artaud n'est pas la souffrance d'un état, la réceptivité passive de la douleur - ni dolorisme, ni pathos -, c'est un acte infini de guerre, le creusement perpétuel de la cruauté ("tourbillon de vie qui dévore les ténèbres¹⁰⁸") et c'est ce *théâtre de la cruauté* que retrouve, dans son geste même, la scénographie d'Ernest-Pignon-Ernest à Ivry. Commentaire que fait Artaud de son dessin, "L'Homme et sa douleur", ce dessin reproduit dans le mural d'Ivry : la douleur est une affaire de poids et de contrepoids, d'équilibre des forces, une question de leviers et de poulies – un problème de *résistance* (au sens de la physique) :

“ Nous avons dans le dos des vertèbres pleines, transpercées par le clou de la douleur, et qui par la marche, l'effort des poids à soulever, la résistance au laisser aller font, en s'emboîtant l'une sur l'autre, des boîtes, qui nous renseignent mieux sur nous-mêmes que toutes les recherches métaphysiques ou méta-psychiques sur le principe de la vie. [...]

Et le clou d'une douleur dentaire,
Le coup de marteau d'une chute accidentelle sur un os,
En disent plus sur les ténèbres de l'inconscient que toutes les recherches de la yoga ”
(XIV*, 46).

Ce n'est sans doute pas un hasard si Ernest Pignon-Ernest qui a tant dessiné de corps défigurés de douleur a rencontré le travail d'Artaud. J'y vois la même recherche d'un *sacré non religieux*, une semblable interrogation des mythes qui, de tout temps, tentèrent de donner sens à la mort. Le corps que dresse Artaud dans son théâtre, ses dessins, ses textes, est certes un corps crucifié, mais qui serait devenu étranger à "l'abject symbolisme de la croix". L'homme d'Artaud, cloué par la douleur, ne réécrit pas pour les temps modernes la vieille histoire sacrificielle du crucifié. Il ne croit pas à la *résurrection* des corps. Il appelle à leur *insurrection* : "je suis un insurgé du corps", écrit-il. Ou encore : non plus la résurrection des corps mais ... la *résurrection de la mort*. Commentaire qu'il écrivit en 1928, à propos de son scénario, *La Coquille et le Clergyman* : "Ainsi l'esprit livré à lui-même et aux images, infiniment sensibilisé, appliqué à ne rien perdre des inspirations de la pensée subtile, est tout prêt à retrouver ses fonctions premières, ses antennes tournées vers l'invisible, à recommencer une *résurrection de la mort*" (III, 91). Cette "pensée subtile", il n'est pas impossible qu'elle soit à présent pensable, hors psychose, hors religion, par les sujets post-identitaires du XXIème siècle. Je suis, dit Artaud, "un mort sempiternel" (XIV*, 176).

C'est sans doute à une interrogation de cette nouvelle forme de sacré que les dessins d'Ernest Pignon-Ernest nous invitent.

¹⁰⁸ Antonin Artaud, deuxième "Lettre sur la cruauté", du 14 novembre 1932 (OC IV, 99).

Les virgules de Van Gogh

Van Gogh le suicidé de la société parut chez K éditeur à la fin de l'année 1947, quelques mois avant la mort d'Antonin Artaud, – non pas suicidé, comme le veut parfois encore une légende tenace –, mais “ simplement et sinistrement ”, ainsi qu'il l'écrivait lui-même deux ans plus tôt de Lautréamont, “ trouvé mort [...] au matin levant ”, au pied de son lit. Le livre, on le sait, fut accueilli avec les éloges de la critique et reçut le prix Sainte-Beuve de l'essai en janvier 1948. La genèse de ce texte magnifique et fulgurant a déjà été racontée : à la demande de Pierre Loeb et suite à sa lecture d'un article du docteur Beer croyant déceler chez le peintre une schizophrénie “ du type dégénéré ”, Artaud se rendit à l'exposition Van Gogh organisée au Musée de l'Orangerie ; il écrivit alors très vite le premier jet de ce qui allait devenir un mois plus tard son *Van Gogh*.

Non, Van Gogh n'était pas fou, répète Artaud dans ce texte inspiré, ou alors il l'était au sens de cette *authentique* aliénation dont la société ne veut rien savoir, elle qui confond l'écriture et le texte (là où tout écrit est corps, dessin, théâtre), elle qui taxe de folie les visions exorbitées de ses artistes et étouffe leur cri dans le “ papier imprimé ” : “ C'est ainsi qu'on a fermé la bouche à Baudelaire, à Edgar Poe, à Gérard de Nerval et au comte impensable de Lautréamont. Parce qu'on a eu peur que leur poésie ne sorte des livres et ne renverse la réalité ”¹⁰⁹. Or, affirme-t-il, la poésie de tous ces aliénés, de ces “ suicidés de la société ”, est *vraie*. Ils font plus que d'évider la langue, ils parviennent à *trouer* la pensée ; ils inventent une écriture de l'insurrection des bas-fonds de l'esprit, une langue de l'éblouissement des sens qui pulvérise littéralement les assises rationnelles de nos logiques : “ celui qui avait quelque chose à dire comme Nietzsche l'a bramé, / il n'a pas construit un système, / c'est beau de dire il y a ça et ça, et puis après ça ne dépasse pas le papier imprimé ”¹¹⁰(XXVI, 26). Les peintres qu'aime Artaud, comme Balthus, Lucas van den Leyden, Picasso, Masson, Dubuffet ou Van Gogh, savent eux aussi que toute peinture est foudroiement de la pensée, perforation du regard, “ déchirement sonore ”¹¹¹. Commentant ses propres dessins, il écrit en 1946 : “ Je veux dire que nous avons une taie sur l'œil du fait que notre vision oculaire actuelle est *déformée*, réprimée, opprimée, revertie et suffoquée par certaines malversations sur le principe de notre boîte crânienne, comme sur l'architecture dentaire de notre être, depuis le coccyx du bas des vertèbres, jusqu'aux assises du forceps des mâchoires sustentatrices du cerveau ” (XXI, 266). Et Van Gogh, le fou *extra-lucide*, a le regard de Nietzsche, “ ce regard à déshabiller l'âme ”, capable de nous *disséquer comme au tranchoir*, de provoquer chez celui qu'il regarde “ cette espèce de décollement de la rétine ”¹¹² qui frappe de nullité définitive le regard clinique de toute psychiatrie.

¹⁰⁹ *Lettre sur Lautréamont*, mars 1946 (XIV*, 34).

¹¹⁰ *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, novembre 1946 (XXVI, 26).

¹¹¹ *La Mise en scène et la métaphysique*, 1931 (IV, 33).

¹¹² Commentaire du dessin *La Mort et l'homme*, 1946 (XXI, 232).

Si le docteur Gachet, qu'Artaud rend ici responsable de la mort de Van Gogh, évoque par plus d'un trait le docteur Ferdière, médecin-chef de l'asile de Rodez, adepte de l'insulinothérapie et de l'électrochoc, voire tel mystérieux docteur L. (Latrémolière, interne à Rodez ? ou plutôt Lacan, qui vit Artaud à Sainte-Anne et l'aurait déclaré définitivement "fixé", perdu pour la création ?), il n'est ici qu'un pâle figurant de cette médecine normalisatrice et persécutrice dans laquelle Artaud voit le bras armé d'une société prompte à défendre par la force la "santé d'un monde d'avachis" (*Les Malades et les médecins*, juin 1946). Lui qui a passé neuf ans dans des asiles d'aliénés, qui répétera être mort à Rodez dans les transes d'un électrochoc, sait que la médecine crée artificiellement de la mort : "Le Bardo est l'affre de la mort dans lequel le moi tombe en flaque, / et il y a dans l'électro-choc un état flaque / par lequel passe tout traumatisé [...]. J'y suis passé et ne l'oublierai pas" (*Aliénation et magie noire*, juillet 1946). Déjà en 1925, dans *l'Ombilic des Limbes*, il vitupérait les "cons en médecine, pharmaciens en fumier" et autres "médicales punaises", leur réclamant "le droit de disposer de [son] angoisse". Plus de vingt ans après, l'indignation est aussi radicale : "Ce monde a besoin de cultiver des cobayes pour sa séculaire collection de squelettes, / squelettes d'aliénation. / Je dis que la folie est un coup monté / et que sans la médecine elle n'aurait pas existé". Il est venu un temps, martèle-t-il, "où il fallut choisir entre renoncer à être homme ou devenir un aliéné évident. / Mais quelle garantie les aliénés évidents de ce monde ont-ils d'être soignés par d'authentiques vivants ?" (*Aliénation et magie noire*).

Artaud ici ne se "prend" pas pour Van Gogh. Il est "Van Gogh le forcené". Au même titre qu'il fut en 1924 Paolo Uccello, Abélard, ou Héliogabale *l'anarchiste couronné* en 1934. De même encore qu'il fut Nerval pendu à son réverbère, le pauvre Isidore Ducasse assassiné par Lautréamont, Baudelaire "dans son aphasie terminale", ou Edgar Poe retrouvé mort sur sa bouche d'égout. Renversant, comme on l'a vu plus haut¹¹³, le mythe verlainien du poète maudit, Artaud transforme *maudire* (de *maledicere*, dire du mal) en *mal dire*. La malédiction se fait *mal diction* et les suppliciés du langage, à leur tour, supplicient la langue, écorchent la peau des mots, dilacèrent le corps de la pensée : éloge de la maladresse, du ratage créateur, de l'avortement du verbe qui parcourt toute l'œuvre d'Artaud. On connaît les termes du fameux préambule à ses *Œuvres complètes* rédigé en août 46 : "Je sais que quand j'ai voulu écrire j'ai raté mes mots et c'est tout. [...] Que mes phrases sonnent le français ou le papou c'est exactement ce dont je me fous. / Mais si j'enfonce un mot violent comme un clou je veux qu'il suppure dans la phrase comme une ecchymose à cent trous". Van Gogh ? Un humble illuminé, un modeste aliéné, "un pauvre ignare appliqué à ne pas se tromper", et qui peint avec une "désarmante simplicité", sur des toiles "de médiocre dimension", les objets les plus triviaux de la réalité quotidienne : "le simple motif d'un bougeoir allumé", une chaise, un lit, un "édredon rose crevette". J'écris "pour les analphabètes", dit Artaud. Van Gogh, lui, peint pour les simples d'esprit. Et pourtant, c'est bien une extraordinaire force insurrectionnelle qu'il décèle dans les toiles de "ce convulsionnaire tranquille" qui frappe la nature "de son coup de massue", qui perfore notre vision et nous dissèque littéralement "dans un mouvement de régression violente à un état d'enfance auquel [nous] contraint [sa] poigne faramineuse". Formidable tension que relève Artaud (schizophrénie "du type dégénéré", dirait le docteur Beer) dans cette étonnante alliance de force brutale et d'infinie délicatesse qui écartèle ses toiles et fait vivre ses paysages "tourbillonnants et pacifiques", / convulsés et pacifiés".

¹¹³ Cf. supra, chapitre 2. . "Maudire/maldire : supplicier la langue".

A Rodez et jusqu'à la fin de sa vie, Artaud élabore peu à peu une pictographie¹¹⁴, qui transfigure les feuilles de papier où s'entremêlent textes et dessins, en scène du *Théâtre de la Cruauté*. Les "dessins écrits", l'écriture dessinée dont il remplit les pages de ses cahiers d'écolier, inventent une scénographie rythmée, visuelle et sonore, qui pulvérise les repères linéaires de la pensée discursive et de la lecture normée : de gauche à droite ... et pourquoi pas de bas en haut? "Faites danser, dit Artaud, l'anatomie humaine, / de haut en bas et de bas en haut, / d'arrière en avant et / d'avant en arrière"(XIII, 109). Comme Van Gogh "la peinture linéaire", Artaud fait éclater l'écriture linéaire, les lignes ordonnées de la perspective. "Le but de ces figures dessinées", écrit-il en février 1947 à propos des "sorts" qu'il envoyait de l'asile à ses correspondants à la fin des années trente, était "une vitupération corporelle contre les obligations de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure". Qu'est-ce qu'écrire-dessiner? C'est refaire un "corps sans organes", c'est-à-dire une multiplicité moléculaire, explosive et atomique (l'inverse du "cadastre anatomique" du corps organique), c'est inventer une scénographie picturale, une danse corporelle des signes sur la page : "Ce dessin représente l'effort que je tente en ce moment pour refaire corps avec l'os des musiques de l'âme", écrivait-il à Rodez en septembre 1945. Ces signes jetés sur la page, Artaud les nomme des "notes", au double sens scriptural et musical du terme, ... et Van Gogh le peintre est aussi "un formidable musicien". "Quand j'écris, / j'écris en général une note d'un trait. Mais cela ne me suffit pas / et je cherche à prolonger / l'action de ce que / j'ai écrit dans / l'atmosphère. Alors / je me lève / je cherche / des consonances, / des adéquations / de sons, / des balancements du corps / et des membres / qui fassent acte" (*50 dessins pour assassiner la magie*). Et de même, que fait le peintre Van Gogh ? il cherche à " ramasser corps, je veux dire ENTASSER DES CORPS ". Le corps chez Van Gogh est un paysage infini, agité de convulsions géologiques qui portent en elles tous les éclatements volcaniques à venir. C'est une force explosive, une puissance éruptive, l'inverse du corps actuel, cette "pile électrique chez qui on a châtré et refoulé les décharges"(XIII, 108). Le peintre du corps humain, ce n'est pas Léonard de Vinci, ce peintre de *cadavres*, qui travaille sous la dictée des lois de l'anatomie, avec ses écorchés exacts comme des machines, le peintre du corps humain c'est Van Gogh qui trace des paysages hallucinés comme des visages et fait surgir sur sa toile les déchirements sonores du Théâtre de la Cruauté : corps-paysage sanglant, *ournesols éventrés, bombardement comme météorique d'atomes, fleur torturée, paysage sabré, coquelicots ... rageusement ponctués et déchiquetés ...* et par dessus tout cela "la figure de Van Gogh, rouge de sang dans l'éclatement de ses paysages".

C'est peu dire que Van Gogh écrive son prénom dans ses toiles élaboussées de *vin* et de *sang*, c'est toute sa peinture qui fait éclater et danser les lettres d'un primitif alphabet, comme la Montagne des signes des Indiens Tarahumaras, comme les dessins écrits d'Artaud. Le signe de Van Gogh ? la **VirGule**, chiffre secret de ses initiales qui strient et déchirent les toiles de leur ponctuation sonore et la toile oscille entre l'œil et l'oreille, indissociablement picturale et graphique : ... *épouvantable pression élémentaire d'apostrophes, de stries, de virgules; ... les ailes d'un seul oiseau en virgule posé; ... avec l'i, la virgule, le point de la pointe du pinceau.*

Contre le corps *impotent* de l'anatomie, Artaud fait resurgir dans ses textes et dessins un nouveau corps humain infiniment *potentiel*, c'est-à-dire *en puissance* d'éclatement, tendu entre figuration et défiguration, suspendu, dit-il, entre toutes les formes. En puissance d'éruption aussi, le corps-paysage de Van Gogh, dans l'éclatement spermatique de la couleur

¹¹⁴ Voir l'article de Jacques Derrida, "forcener le subjectile", in Paule Thévenin et Jacques Derrida, *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Gallimard, 1986.

“pressée hors du tube”(“et qui gicle en flammèches”). Explose alors sur la toile un corps sans organes (entendons : un corps grouillant d’organes et qui pulvérise, comme le soulignait Deleuze, l’organisation de l’organisme) : “je dirai que Van Gogh est peintre parce qu’il a recollecté la nature, qu’il l’a comme retranspirée et fait suer, qu’il a fait gicler en faisceaux sur ses toiles, en gerbes comme monumentales de couleurs...” Le corps-paysage infini de Van Gogh est projeté, littéralement “transbordé”, ex-sudé sur la toile : il jaillit dans une explosion de liquides où se mêlent indistinctement, dans le même creuset alchimique, couleurs, sueur, urine, sperme et sang : “ Au fond de ses yeux comme épilés de boucher, Van Gogh se livrait sans désespérer à l’une de ces alchimies sombres qui ont pris la nature pour objet et le corps humain pour marmite ou creuset”. Un boucher, Van Gogh, lui et son “coup de tranchoir à vif” qui dilacère et décompose les formes. Dans ses *50 dessins pour assassiner la magie*, Artaud évoque le surgissement des nouveaux “corps de sensibilité” s’élançant hors de sa page écrite qu’il appelle des *trumeaux* : “Ce sont des notes, / des mots, / des *trumeaux*, / car ardents, / corrosifs / incisifs, / jaillis / de je ne sais quel / tourbillon/ de vitriol”. Entendons dans ces mots et *trumeaux* les signes du maudire et du mal dire; *trumeau*, du francique *thrum* : tronçon, moignon, indique aussi un jarret de bœuf en termes de boucherie. Les *trumeaux* seraient alors les mots des corps écorchés, tronçonnés, morceaux de corps transfigurés en signes après l’opération alchimique de réfection du corps humain. “*Trumeaux* de l’inerte, écrit Artaud, ces ponts, ces tournesols, ces ifs, ces cueillettes d’olive, ces fenaisons”, indissociablement figés et tressaillants sous le coup de pinceau-tranchoir de Van Gogh, le “boucher roux”. *De la littérature considérée comme une tauromachie* disait Leiris; de la peinture-écriture considérée comme une boucherie suggère le *Van Gogh*. Les *trumeaux* sont ces grumeaux de corps décomposés, fécalisés qui se lisent sur la toile dans les taches noires des corbeaux (“ce noir de truffes, ce noir excrémental des ailes des corbeaux”). Pourquoi, écrit ailleurs Artaud, “arrêtons-nous les mots à leurs petites odeurs de truffes sans descendre dans leurs charniers”? Les *trumeaux* sont les mots fécaux des corps putréfiés et entrés en germination dans “ce gouffre de la matière immonde”, cet “être utérin de la souffrance où tout grand poète a trempé et où, s’accouchant, il sent mauvais” (Lettre à Henri Parisot du 22 septembre 1945). Transformer le plomb en or, le fécal en texte-corps : transmutation, transsubstantiation. L’inverse du corps chrétien figé dans son “inchristation”. On peut certes reconnaître dans cette métaphore alchimique si fréquente dans le *Van Gogh* (comme dans telle allusion d’Artaud, à propos de Nerval, à la poésie de “Madame utérine fécale”) une reprise de l’infantile théorie anale, cloacale, de la naissance, mais ne faut-il pas plutôt tenter d’entendre dans cette “souffrance du pré-natal” qui tord les tableaux de Van Gogh, la poussée d’une naissance explosive, en puissance d’elle-même, entre *excrément* et *création* (“caca – feu!”, écrit aussi Artaud) ? Eruption d’un corps post-identitaire que peinent à penser nos systèmes symboliques occidentaux. Et le “coup de pinceau” de Van Gogh est à prendre au pied de la lettre: “coup de flamme”, coup de canon, et la peinture sur la toile explose en flammèches et feux grégeois, en grésillements de couleurs et de feux d’artifice, en “défilés giratoires” de soleils flamboyants. Alors, peindre est une danse; alors le corps, écrit aussi Artaud *s’ardence*.

Peu de textes d’Artaud suggèrent comme celui-ci une telle ivresse, un tel débordement de vie et de sensualité (“Seule la vie sait offrir ainsi des dénudations épidermiques qui parlent sous une chemise déboutonnée...”). Les “formidables ardeurs de vivre par cent blessures corrodées” qu’il évoque à propos de Van Gogh disent assez l’extraordinaire force créatrice qui, tout au long de sa vie, a porté, chez lui aussi, l’écriture. Quelques mois avant sa mort, rongé par le cancer, il retrouve la flamboyante virtuosité du style qui soulevait littéralement les pages d’*Héliogabale*. Si la souffrance et les cris de révolte sont omniprésents chez Artaud, c’est toujours sur fond de violente poussée vitale – on l’a trop souvent oublié. Ici aussi, c’est une véritable fureur dionysiaque qu’il reconnaît dans Van Gogh et “son pinceau en ébriété”

qui inonde ses paysages de sang et de vin, qui fait “tournoyer tant de soleils ivres” ou gicler sur la toile “la couleur lie-de-vin de la terre”. Et de même que, dans le nom d’Héliogabale, le roi solaire, Artaud entendait Gibil, le feu, Gabal, la montagne ou Bel, le dieu unitaire, gageons qu’il entend dans le nom de Van Gogh la liesse d’un peintre “en goguette”, pris tout entier dans l’ivresse d’une infinie jouissance créatrice (*gogue* en ancien français : réjouissance, liesse ; *être en goguette* : être émoustillé, légèrement ivre). Et la langue d’Artaud, gagnée à son tour par la contagieuse ivresse d’un Van Gogh “qui rit dans la nature limpide”, irradie et rayonne sur la page. Alors les mots s’ouvrent et se répondent en échos visuels, en échos sonores, et le texte se fait tableau, musique : “Il a fait, sous la représentation, sourdre *un air*, et en elle enfermé *un nerf*, qui ne sont pas dans la nature, qui sont d’une nature et *d’un air* plus vrais, que *l’air* et *le nerf* de la nature vraie”.

Le corps-xylophène

On pourrait légitimement se demander si le texte autrefois censuré de la fameuse émission radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948) a réellement sa place au sein des œuvres poétiques d'Antonin Artaud. Certainement non, si l'on s'en tient à la définition convenue du terme. Artaud n'a-t-il pas d'ailleurs constamment affirmé, et singulièrement dans les dernières années de sa vie, son opposition à “ la poésie des poètes ”, sa “ haine intestine de la poésie ” ? L'un des textes qu'il écrivit en 1944 à l'asile de Rodez ne s'intitule-t-il pas : *Révolte contre la poésie* (IX, 121)? C'est que la poésie relève alors pour lui de ces “ mauvaises incarnations du Verbe ”, de cette “ autodévoration de rapace ” où celui qui écrit dévore sa propre substance et s'en nourrit, avale et déglutit son moi dans une répugnante opération incestueuse de jouissance de soi à soi. Poésie “ digestive ”, tranche-t-il.

Pas la poésie-objet donc (de jouissance, de consommation, de lecture ... à distance¹¹⁵), pas la poésie qu'il qualifie de “ littéraire ”, mais la poésie-force, incantation, rythme, “ la poésie dans l'espace ” (ce qu'il nomme théâtre), le mouvement des syllabes proférées, expectorées – les corps animés des mots.

Ou encore : non la poésie “ individuelle ”, mais la poésie comme rite collectif, théâtral et sacré – à ne pas rabattre sur la conception chrétienne du religieux ! –, déchaînement de forces obscures, acte de sorcellerie. Alors le théâtre est un temple, comme celui d'Héliogabale, l'empereur anarchiste et fou d'Emèse, et la poésie un acte politique. Artaud renoue ici avec cette très ancienne tradition du poète-mage, fou et guérisseur à la fois, qu'il a retrouvée entre autres chez Rimbaud. Le poète, écrit celui-ci dans sa “ Lettre du Voyant ”, incarne entre tous “ le grand malade, le grand criminel, le grand maudit ” ... Artaud le fou, le mômo, “ l'homme dément ”, comme il se qualifie lui-même dans *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Et Rimbaud, encore :

“ Car, il arrive à l'*inconnu* ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'*inconnu* ; et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans son bondissement par les choses inouïes et innombrables : viendront d'autres horribles travailleurs [...] ” (*Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871*).

C'est ainsi que l'émission radiophonique, pour Artaud, sera aussi une messe ... une messe noire et athée, une messe renversant toute idée de spectacle gratuit ou de représentation. “ Émission ”, “ messe ”, l'étymologie est la même : de *mittere*, envoyer, renvoyer. Renvoyer la foule des participants (*ite missa est*), envoyer à l'extérieur des sons, produire des voix, exhiler des bruits, des émanations, projeter des ondes. “ Avis de messe ” est l'un des titres du *Jugement de dieu* : “ la messe contient l'un des moyens d'action réelle les plus efficaces de la vie, mais cela les foules ne le savent pas, et que ce moyen d'action est

¹¹⁵ “ Cette idée d'art détaché, de poésie-charme et qui n'existe que pour charmer les loisirs, est une idée de décadence, et elle montre hautement notre puissance de castration ” (IV, 75).

ténébreux, qu'il est érotique et sombre... ». L'émission est donc une cérémonie sacrée, un acte se propageant sur les ondes et atteignant directement celui qui n'est plus, à distance, un auditeur-récepteur passif, mais l'acteur bouleversé d'un rite. Qu'on relise les définitions qu'Artaud, dans les années 30, donnait du nouveau *Théâtre de la Cruauté* qu'il entendait créer directement sur la scène et l'on comprendra que, de la scène de théâtre à la scène radiophonique, le projet, rigoureusement, est le même :

“ [...] les mots seront pris dans un sens incantatoire, vraiment magique, – pour leur forme, leurs émanations sensibles, et non plus seulement pour leur sens.

Car ces apparitions effectives de monstres, ces débauches de héros et de dieux, ces manifestations plastiques de forces, ces interventions explosives d'une poésie et d'un humour chargés de désorganiser et de pulvériser les apparences, selon le principe anarchique, analogique de toute véritable poésie, ne posséderont leur vraie magie que dans une atmosphère de suggestion hypnotique où l'esprit est atteint par une pression directe sur les sens.

Si dans le théâtre digestif d'aujourd'hui, les nerfs, c'est-à-dire une certaine sensibilité physiologique, sont laissés délibérément de côté, livrés à l'anarchie individuelle du spectateur, le Théâtre de la Cruauté compte en revenir à tous les vieux moyens éprouvés et magiques de gagner la sensibilité ” (*Le Théâtre de la Cruauté*, second manifeste, 1933 ; IV, 121).

On ne s'étonnera donc pas que l'un des premiers textes choisis par Artaud pour être dit à la radio soit un texte consacré au rite du peyotl chez les Tarahumaras, *Tutuguri, le rite du soleil noir*. En 1936, lors de son voyage au Mexique, il s'était rendu, on le sait, chez les Indiens de la Sierra Tarahumara dans l'espoir d'y retrouver le secret d'une poésie symboliquement efficace, corporelle et vivante. Initié à leurs rites au cours d'un séjour de plus d'un mois, il écrivit à son retour en France et pendant plus de dix ans, nombre de textes retraçant cette expérience.

Scandant ses textes dans le micro de la radiodiffusion française, sur fond de bruits de gongs, de timbales et de tambours, Artaud est un sorcier tarahumara et son cri est celui que lance l'indien mexicain au moment où le soleil tombe dans le ciel. Rimbaud encore, dans *Une Saison en Enfer* : “ J'entre au vrai royaume des enfants de Cham. [...] – *Plus de mots.* [...] Cris, tambour, danse, danse, danse, danse ! ”.

D'un côté donc, la culture occidentale (Colomb, l'impérialisme américain, celui de ces colonisateurs qui occupent, dit Artaud, “ toute la surface de l'ancien continent indien ”), de l'autre la culture indienne, celle de la Terre rouge et des rites sacrés précolombiens. D'un côté encore, l'usinage des corps, la fécondation artificielle, “ les ignobles ersatz synthétiques ”, la sexualité marchande, le corps anatomique, la création machinique, Dieu, ses missionnaires, ses croisés et la guerre contre l'Homme. De l'autre, le peuple indien exproprié (sans terre ni corps “ propre ”), étranger à la conscience individuelle occidentale, peuple fou, sans identité ni moi personnel, peuple du rite, de la danse et du Théâtre de la Cruauté, celui de la revendication de l'Infini de “ l'Homme incréé ”. Tel est donc le mythe qu'Artaud va mettre en scène une fois de plus, en 1948, à l'aube de la guerre froide, dans les studios de la Radiodiffusion française, rue François 1^{er}.

La langue qu'il invente pour l'émission est orale et écrite à la fois ; elle s'élabore dans les signes dressés sur la page avant de se déployer dans la polyphonie discordante des sonorités de l'enregistrement. Il suffit de se reporter à la première phrase, telle qu'elle apparaît dans le cahier manuscrit, insérée entre une double ligne verticale de glossolalies (“ Il faut que tout soit rangé à un poil près dans un ordre fulminant ”), pour comprendre que la scénographie théâtrale d'Artaud se fait ici *scénoglossie*. Les corps animés des mots se

déplient sur une partition. L'oreille regarde. Qui songerait encore à voir en elle un " organe d'enregistrement " ?

" Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavide se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître *pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement* (*Le Théâtre et la Culture*, 1937 ; IV, 14 ; je souligne).

On comprend dès lors que l'*enregistrement* d'une émission radiophonique aura peu à voir avec la fixation, la consignation, la mise en boîte que le terme dénote. Voici au contraire une " radio-émission ", comme il la nomme, qui n'a rien d'une archive, fût-elle " sonore ", mais qui tente, tout comme le théâtre, d'effectuer " une opération authentiquement vivante ". On sait qu'Artaud écrivit quasiment d'un seul jet les différents poèmes destinés à l'émission. L'équilibre dans le jeu des voix qui interpréteront les textes est très précisément défini : deux hommes (Roger Blin et Artaud lui-même), deux femmes (Maria Casarès et Paule Thévenin) ; entre les deux, Artaud (qu'on se souvienne qu'il fut d'abord acteur) exerce sur sa propre voix d'étonnants effets de modulation qui la font passer de l'extrême grave à l'extrême aigu, du masculin au féminin, retrouvant ainsi les principes de polarité de la voix et du souffle définis dix ans plus tôt dans son *Théâtre de Séraphin* : " Je veux essayer un féminin terrible. [...] Pour lancer ce cri je me vide. Non pas d'air mais de la puissance même du bruit " (IV, 141). L'univers sonore créé pour l'émission est fondé sur une recherche concertée de l'exacerbation, de la transe : cris, bruits enregistrés, chants scandés, percussions diverses (tambours, timbales, gongs), " xylophonies vocales sur xylophone instrumental " ... : Théâtre de la Cruauté.

En dépit de son interdiction de diffusion à la radio¹¹⁶, il y eut quelques auditions privées d'une émission que la censure n'avait pas peu contribué à nuire d'une réputation sulfureuse, alors même que ce qu'y profère Artaud procède de la même inspiration que tous ses textes des années 1946 et 1947, à diffusion moindre, il est vrai. D'impressions confidentielles en disques pirates, il fallut donc attendre le 6 mars 1973 pour que l'émission soit officiellement diffusée sur France-Culture et 1974 pour que le texte soit repris dans les *Œuvres complètes* aux éditions Gallimard (simple lenteur dans ce dernier cas, et non censure, il va sans dire).

A l'époque où l'émission lui fut commandée, Artaud envisageait de monter un spectacle sur le " Jugement dernier ". Le titre, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, reprend ce thème et joue du double sens possible du génitif (objectif et subjectif) : être jugé par Dieu / faire passer Dieu en jugement. " Dieu ", pour Artaud, s'écrit la plupart du temps avec une minuscule, depuis son reniement de la religion en 1945, après sa longue traversée, à l'asile de Rodez, d'une folie mystique dont bien des textes des années 1943 et du début 1945 portent l'empreinte. Il faut y entendre une révolte contre ce père, fût-il divin, qui prétend l'avoir créé. On connaît la fameuse formule de *Ci-gît*, texte de novembre 1946 :

" Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère,
et moi ;
niveleur du périple imbécile où s'enferme l'engendrement,
le périple papa-maman

¹¹⁶ L'émission programmée pour le 2 janvier 1948, fut finalement interdite de diffusion sur les ondes par Wladimir Porché, alors Directeur général de la Radiodiffusion française, effrayé, semble-t-il, par le langage "trop cru" d'Artaud.

et l'enfant [...]” (XII, 77).

En finir, donc, avec Dieu et son jugement dernier (c'est le rite “ d'abolition de la croix ” que scande le texte *Tutuguri*), en finir avec cette coagulation parentale abjecte qu'Artaud nomme le père-mère (“ désencastré de l'étreinte immonde de la mère qui bave ”) et, renversant à la fois l'ordre logique des générations et celui des assignations à la culpabilité, traduire à son tour Dieu en justice : “ une armée d'hommes / descendue d'une croix, / où dieu croyait l'avoir depuis longtemps clouée, / s'est révoltée, / et, bardée de fer, / de sang, / de feu, et d'ossements, / avance, invectivant l'Invisible / afin d'y finir le JUGEMENT DE DIEU ” (XIII, 86-87).

“ Émission ”, pour Artaud qui prend toujours les mots au pied de la lettre, s'entend au sens le plus crûment - aurait dit Monsieur Porché - *organique*, corporel. Émettre signifie lâcher, répandre hors de soi ; l'émission sera donc émission de cris, crachats, salive, sperme, pets, sang, excréments. Et Artaud le précise sans ambages dans une lettre au journaliste René Guilly : le langage inventé pour l'enregistrement, “ apportait par la voie de *l'émission corporelle* les vérités métaphysiques les plus élevées ” (XIII, 137 ; je souligne). La poésie est donc affaire de sang (Artaud réfère fréquemment le *poiêma* à *éma*, le sang). Plus encore, les multiples allusions du texte au “ gaz puant ”, aux pets (“ j'ai pété de déraison et d'excès ”) sont à entendre au sens de cette explosion, organique et volcanique à la fois, incarnée dans bien des textes de cette période par la figure du volcan Popocatepel. Émission éruptive, donc, et qui émet des laves. Lettre d'Artaud à Arthur Adamov, en mars 46 : “ Mais la poésie a d'étranges recours, Arthur Adamov. Je dis d'étranges retours de flammes, voyez les éruptions du Popocatepel, le Vésuve, la foudre atmosphérique [...] car je veux que ce que j'écris fasse éclater quelque chose dans la conscience ”. De quoi s'agit-il ? Des détonations de la parole, d'un corps “ perpétuellement explosif ”, d'un corps qu'Artaud appellera parfois “ *atomique* ” par opposition au corps *anatomique*, le corps-tombeau, le corps en instance de mort dans lequel les hommes se croient enfermés.

D'un côté, l'abjecte fécalité divine (*La Recherche de la fécalité*) qui confond création et naissance anale, pour qui la génération des corps se réduit à la production de déchets, à la piteuse défécation d'êtres-étrons, de formes corporelles vouées à la mort. De l'autre, la matière magique d'une poésie comme force d'éternel sursaut, de “ressaut” hors de la tombe. Artaud, on le sait, joue volontiers de la proximité de “caca” et “*Kha-Kha*” – le *Kha* du *Livre des morts* égyptiens évoquant pour lui ce double, ce spectre plastique immortel du corps physique que l'acteur doit modeler sur la scène théâtrale et le poète sur la page. Non plus alors la résurrection des corps (version christique) mais la sempiternelle insurrection des “ corps animés ” des lettres comme force et projection de souffle, éruption de gaz, explosion de matière : “ ... la force du corps lui-même, / latent en train de s'élever (...)/ l'épaisseur du corps en tapulte, en catapulte projeté ... ” (*Suppôts et Supplications*). D'un côté donc, une forme morte, épuisée, de l'autre la force d'une expulsion, un souffle excrémental et explosif qui est l'exact répondant anal du cri. Car dans le “corps sans organes” du théâtre d'Artaud, toute hiérarchie d'orifices abolie, l'anus est une bouche et le poète ... pète : nul doute qu'Artaud ne se soit réjoui de cet écho, blasphématoire à plus d'un titre aux yeux de ceux pour qui poésie rime avec sublime...

“ Alors

l'espace de la possibilité
me fut un jour donné
comme un grand pet

que je ferai ; [...]
 en face de
 l'urgence pressante
 d'un besoin :
 celui de supprimer l'idée,
 l'idée et son mythe,
 et de faire régner à la place
 la manifestation tonnante
 de cette explosive nécessité :
 dilater le corps de ma nuit interne,

du néant interne
 de mon moi ” (*Pour en finir avec le jugement de dieu* ; XIII, 93-94).

L'*émission* fait donc entendre les détonations d'un corps atomique et fécal, cacophonique et dissonant – un corps qu'Artaud nomme volontiers “ xylophène ”. On sait l'accent mis, dans l'enregistrement, sur ce qu'il appelle “ la “ xylophonie sonore ” : les cris, les bruits gutturaux, les percussions instrumentales et vocales. Pendant l'été 1934, Artaud avait formé le projet de monter dans une usine de Marseille une adaptation d'une tragédie de Sénèque intitulée *Le Supplice de Tantale*. Il avait alors demandé à André Jolivet de composer une musique associant les Ondes Martenot. Dans une lettre du 13 août 1934, il lui écrivait : “ En tout cas, je veux un clavier complet qui dépasse le registre de la voix pour entrer dans les sons de pierre : matière, fer, bois, la terre et ses souterrains, etc., etc. ”. Le *corps-xylophène* d'Artaud se déchiffre comme un mot-valise à la Lewis Carroll ou à la Joyce : à entendre dans la contraction de “ xylophone ” et de “ schizophrène ”. Tout sauf schizophrène, bien entendu, ce corps sonore qui renverse et ridiculise le diagnostic psychiatrique (“ Vous délirez, monsieur Artaud. Vous êtes fou. ”). Loin de l'enfermement schizophrénique, la xylophénie est donc la mise en acte d'une parole-matière, indistinctement visuelle et sonore : force de percussion des mots-coups, des rythmes corporels et vocaux imprimés dans la caisse de résonance du corps, entendus sur la page, vus dans la bande sonore. La xylophénie décrit un va-et-vient entre oralité et écriture, entre graphie et sonorité, stigmatisme corporel et tracé de la voix. Le corps, ce xylophone désaccordé, fait résonner les plaques vibrantes de ses os, tendons et muscles, tibias et fémurs libérés des contraintes articulaires. Et de même la langue, retrouvant des possibilités phonatoires oubliées, fait entendre et voir des cris, des gestes sonores, des rythmes. La xylophénie est l'héritière du langage physique de la scène du Théâtre de la Cruauté avec ses “ jeux de jointure ”, ses dissonances et ses “ décalages de timbres ” :

“ Ne pas oublier l'improbable xylophénie [...] / ton des distinctes plaques de corps où le souffle po-ème du soi-disant corps proposé par la masse de tout le chant ne s'imposera que si la sue de terre a pué sous l'action manutentionnaire de l'être qui est toujours là avec la plaque muqueuse de son crâne, son trou, ses bras, ses mains, ses jambes et ses pieds plats ” (*Cahier de Rodez*, avril 1946).

Ce timbre discordant de la xylophénie, ses dissonances trouvent leur résonance dans l'élaboration lexicale et rythmique des glossolalies, ces syllabes “ émotives ” qu'il invente (on en entend une série dans l'enregistrement) et qui participent de la mise en scène déchirante du corps xylophène. “ Ce ne sont pas des bruits, écrit Artaud dans ses *Cahiers de Rodez*, mais des syllabes détachées comme des blocs ”. Que l'on écorche la peau des mots, répète Artaud, que l'on désaccorde l'oreille ... et l'on entendra enfin la stridence de leur timbre, la force d'une langue-coup qui soit l'équivalent poétique et musical, sonore et visuel à la fois, du corps-tympanon des Indiens tarahumaras ou du corps désarticulé des danseurs balinais : un

corps tout entier instrument de musique (voix, rythme, danse) qui puisse “ atteindre un diapason nouveau de l’octave, produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants ” (*Le Théâtre de la Cruauté*, premier Manifeste, 1932).

Le corps instrumental xylophène de *Pour en finir* est un corps résonant et vibrant, semé d’orifices, percé d’une multiplicité de trous, tout comme les pages de ses cahiers d’écolier à Rodez qu’il transperce de son crayon : “ jeux de jointures ” des membres et des articulations, bouches qui crient, œil béant, oreilles ouvertes. Orifices corporels (la cavité oculaire et l’oreille, “ cette caverne d’anus ”) par lesquels le corps se renverse sur l’infini. Corps ouvert, corps tarahumara, anal et impropre – l’inverse du “ corps propre ” du cadastre anatomique.

Le 6 octobre 1945, Artaud écrit de Rodez à Henri Parisot :

“ Lorsque je récite un poème, ce n’est pas pour être applaudi mais pour sentir des corps d’hommes et de femmes, je dis *des corps*, trembler et virer à l’unisson du mien, virer comme on vire, de l’obtusité contemplation du boudha assis, cuisses installées et sexe gratuit, à l’âme, c’est-à-dire à la matérialisation corporelle et réelle d’un être intégral de poésie ”.

Pour en finir avec le jugement de dieu est donc très exactement ceci : “ la matérialisation corporelle et réelle d’un être intégral de poésie ”.

L'impensable, la pensée

“Et l'impensable est aussi un être qui un jour remplacera la pensée. – Et vous y serez la toute première du côté où l'on enterre la pensée elle-même sous la *matière* de la pensée” (Antonin Artaud, Lettre à Marthe Robert du 9 mai 1946, XIV* 119).

“Que la poésie soit liée à cette impossibilité de penser qu'est la pensée, voilà la vérité qui ne peut se découvrir...” (Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*)

Tout¹¹⁷ apparemment sépare l'écriture d'Antonin Artaud et celle de Maurice Blanchot. Rien, semble-t-il, ne rapproche l'insurrection verbale du premier, la violente déliaison qu'il inflige à la langue communautaire (ce qu'il nomme “cruauté”) et la patience infinie du recommencement, le lent mouvement d'oscillation qui, chez le second, détourne la phrase et sans cesse diffère toute affirmation simple (ce qu'il appelle “le neutre”). Certes, une lecture plus attentive soulignerait aussi ce qui, chez Blanchot, est tension au bord de la déchirure, interruption, fragmentation de l'unité, comme ce qui chez Artaud, constamment, cherche à “refaire la chaîne”, à relier ce qui s'est rompu. A la fois proche et lointain, donc, cet espace paradoxal que l'un et l'autre explorèrent et que le premier nomma théâtre, “poésie dans l'espace”, “corps sans organes” et le second “désœuvrement sans fin”, “espace littéraire”. Question posée dans *Le Dernier Homme*: “– “*Qui est le lointain et qui est le prochain ?*” – “*Nous ici et nous là-bas*””¹¹⁸.

Blanchot consacra à Artaud deux articles qui sont avant tout, il faut le souligner, des articles de circonstances. Le premier, sobrement intitulé “Artaud”, parut d'abord dans la *Nouvelle Nouvelle Revue Française* en novembre 1956, quelques mois après la sortie en juin 1956, chez Gallimard, du premier tome des *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud. Cet article qui est presque exclusivement consacré à un beau commentaire de la fameuse *Correspondance* d'Artaud avec Jacques Rivière, sera repris en 1959 dans *Le Livre à venir* – repris avec une étrange suppression sur laquelle je reviendrai. Le deuxième article, “La cruelle raison poétique”, fut d'abord publié dans un numéro spécial des *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, “Antonin Artaud et le Théâtre de notre temps”, en mai 1958. Ce numéro qui paraissait à l'occasion du dixième anniversaire de la mort d'Artaud fut l'un des premiers ensembles importants à lui être consacrés. Blanchot inclura cet article en 1969 dans *L'Entretien infini*. Deux articles, donc, en deux ans. Rien d'autre, ou presque.

A propos de ce second article, je me bornerai à quelques brèves remarques. Son titre, d'abord, remarquable, la “raison poétique” – et non la “folie poétique” – associe le nom

¹¹⁷ Dans une première version, ce texte a fait l'objet d'une communication lors du colloque *Maurice Blanchot, récits critiques*, organisé par Christophe Bident et Pierre Vilar à Paris en mars 2003.

¹¹⁸ Maurice Blanchot, *Le Dernier Homme* (nouvelle version), Gallimard, 1957, rééd. l'Imaginaire, p. 112.

d'Artaud et ceux de Hölderlin et Nietzsche. Blanchot y explore ce qui lie profondément chez Artaud l'expérience du Mal, entendu comme cruauté, et l'expérience du sacré : un sacré non religieux qui ne relie pas mais qui brûle, "excorie" comme le dit Artaud, et qui creuse à l'infini un espace impensable. Le rapport de nombre d'écritures du XXème siècle à d'autres formes de sacré est évidemment une question considérable ; outre Blanchot et Artaud, il faudrait interroger ici des écritures comme celles de Bataille, de Genet ou de Michaux, pour ne citer que ces noms, tant il est vrai qu'on ne peut se contenter de les renvoyer rapidement, comme le fit Sartre pour l'un deux, à un nouveau "mysticisme". Question complexe et vertigineuse, dont Blanchot, notons-le simplement, relève la prégnance dans l'écriture d'Artaud. Ce qu'il souligne en outre, c'est que la "cruelle exigence" de la poésie pour Artaud, ouvre à un "autre espace", un espace de pensée impensable, un espace "antérieur à tout langage", et qu'on ne peut réduire ni à la scène de théâtre (même si en effet, Artaud, apparemment, parle de théâtre) ni à la page écrite. Je ne reviens pas ici sur la brève critique polémique que Jacques Derrida adressait à Blanchot dans *l'Écriture et la Différence* à propos de la définition de cet espace. Leurs points de vue respectifs, somme toute, ne différaient guère : la "scène" que déploie l'écriture d'Artaud n'est ni rigoureusement théâtrale ni strictement poétique. Elle est avant tout *espace*, cet espace plastique qu'Artaud nomme aussi *spectral* (le kha, le double), terme dont on sait qu'il n'est pas étranger à Derrida comme à Blanchot. Le neutre, dit Blanchot, est spectral : "... comme si le propre de la littérature était d'être spectrale, non pas hantée d'elle-même, mais parce qu'elle porterait ce préalable de tout sens qui serait sa hantise..."¹¹⁹.

Blanchot y cite un long extrait de la lettre qu'Artaud écrivit en 1946 à Peter Watson, lettre à l'origine destinée à la présentation de quelques-uns de ses textes au public anglais. Cette lettre commence ainsi : "J'ai débuté dans la littérature en écrivant des poèmes pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout, ma pensée quand j'avais quelque chose à dire ou à écrire était ce qui m'était le plus refusé" (XII, 230). Elle fut publiée pour la première fois par Georges Bataille dans *Critique* en octobre 1948, sous le titre "Une lettre d'Antonin Artaud : introduction à la lecture de son œuvre". Blanchot, à qui Bataille en avait communiqué le texte, cite le début de cette lettre dans son article "Du merveilleux", paru dans la revue *l'Arche* en mai 1947. Il y écrit alors, à propos des premières lignes de la lettre à Peter Watson "A de telles paroles, nous ne voyons pas ce qu'il serait convenable d'ajouter, car elles ont la franchise du couteau, et elles passent en clairvoyance tout ce qu'un écrivain a jamais pu écrire sur soi [...]"

A cette lettre, il n'ajoute donc aucun commentaire, pas plus qu'il ne la commente quand il en cite un autre extrait, onze ans plus tard, si ce n'est pour dire, sobrement, ceci : qu'Artaud a été "mystérieusement" le lieu d'un combat, "un combat entre la pensée comme néant et la plénitude de jaillissement qui se dérobe en elle"¹²⁰. Ce passage de la lettre d'Artaud, que Blanchot reprend dans *L'Entretien infini*, le voici :

"... et je n'ai jamais écrit que pour dire que je n'avais jamais rien fait, ne pouvais rien faire, et que faisant quelque chose, je ne faisais rien. Toute mon œuvre a été bâtie et ne pourra l'être que sur ce néant,
sur ce carnage, cette mêlée de feux éteints, de cris taris et de tueries,
on ne fait rien, on ne dit rien, mais on souffre, on désespère et on se bat, oui je crois qu'en réalité on se bat. – Appréciera-t-on, jugera-t-on, justifiera-t-on le combat ?
Non.
Le dénommera-t-on ?

¹¹⁹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 448.

¹²⁰ *L'Entretien infini*, op. cit., p. 434.

Non plus,
 Nommer la bataille, c'est tuer le néant, peut-être.
 Mais surtout arrêter la vie...
 On n'arrêtera jamais la vie " (XII, 236)

A aucun moment, Blanchot ne cherche à *expliquer* les paroles d'Artaud. Foucault a raison de souligner qu'il ne faut pas chercher à trouver dans les articles critiques de Blanchot la constitution d'un " espace d'intériorité subjective " qui prendrait en soi les œuvres, chercherait à les " récupérer dans son monde " : il parle de ces œuvres à partir de l'oubli d'elles¹²¹. En quoi consiste donc la lecture que Blanchot fait d'Artaud? J'aimerais, pour tenter de répondre à cette question, relire un instant le premier article, celui de *la NNRF* de 1956. D'abord une remarque : que l'article de Blanchot soit publié dans *la NNRF* le met évidemment dans une position difficile. Ne s'agit-il pas encore, en effet, de cette " sacro-sainte *NNRF* ", comme l'appellera plus tard ironiquement Artaud, celle de Jacques Rivière qui lui refusa en 1923 la publication de ses poèmes ? Naturellement, Blanchot n'est pas Rivière. La souffrance liée à l'impossibilité de penser dont Artaud parle à Rivière, il ne faut pas, dit Blanchot, la lire comme la description " d'un état psychologique ". Ce point est essentiel. Artaud, souligne encore Blanchot, n'est pas " en souci ... de se personne à la manière romantique ". Il témoigne de quelque chose qui lui est arrivé " dans le domaine de l'écriture ". *Cet impouvoir* dont parle Artaud, cette *dépossession*, cette impossibilité de penser qu'est la pensée, il ne faut donc pas se hâter, dit Blanchot de les référer à une " douleur privée ", voire à une " difficulté métaphysique "¹²². Sans doute aussi, mais pas seulement, pas *essentiellement*.

Je ferais pour ma part l'hypothèse que l'expérience de la pensée chez Blanchot est loin d'être étrangère à celle dont témoigne Artaud. C'est cette expérience, précisément, que Foucault appelle la " pensée du dehors ", cette percée vers un langage d'où le sujet est exclu, et dont Blanchot ne serait pas seulement l'un des témoins mais comme l'incarnation la plus pure. Il est pour nous, écrit Foucault, " cette pensée même – la présence réelle, absolument lointaine, scintillante, invisible, le sort nécessaire, la loi inévitable, la vigueur calme, infinie, mesurée, de cette pensée même " ¹²³. La " pensée du dehors " n'est pas celle d'un sujet, elle n'est plus la pensée de l'intériorité de notre réflexion philosophique (le " je pense que je pense "), elle est " penser hors de soi ". Cet espace du dehors, ce lieu sans lieu et qui pense hors de moi, c'est aussi, me semble-t-il, celui qu'explore Artaud. Par exemple, ceci dans *L'Ombilic des Limbes* :

" Une grande ferveur pensante et surpeuplée portait mon moi comme un abîme plein. Un vent charnel et résonant *soufflait*, et le *soufre* même en était dense. Et des radicules infimes peuplaient ce vent comme un réseau de veines, et leur entrecroisement fulgurait. [...] Oui, l'espace rendait son plein coton mental où nulle pensée encore n'était nette et ne restituait sa décharge d'objet " (I*, 51 ; je souligne).

Notons-le au passage, la *souffrance* de la pensée, pour Artaud, s'écrit aussi entre *souffle* et *soufre* – percée de la pensée dans la chair des mots. Ce qu'il suggère en outre, c'est qu'il y a de la pensée avant moi qui la pense, hors de moi qui tente de la saisir – de la pensée pré-subjective, peut-être, ou " pré-égologique " au sens de Merleau-Ponty. On ne peut dire là

¹²¹ Michel Foucault, "Folie, littérature, société" (1970), *Dits et écrits I, 1954-1975*, Quarto-Gallimard, 2001, p. 972-996.

¹²² *Le Livre à venir*, *Op. cit.*, p. 57.

¹²³ " La pensée du dehors " (1966), *Dits et écrits I, 1954-1975*, Quarto-Gallimard, 2001, p. 546-567

que trop vite des choses qui sont vertigineuses, bouleversantes. Il y a là, souligne en effet Blanchot, dans l'écriture même d'Artaud, une " exigence de bouleversement " qui remet en cause " les données de toute culture " ¹²⁴. Et ce serait peut-être trop peu dire – ou trop mal dire – que de qualifier cette pensée, ces pensées, celles d'Artaud ou de Blanchot, de pensée " folle ". Et pourtant. A la fin de cet article sur Artaud, Blanchot écrit ceci et c'est sa conclusion :

“ Quand nous lisons ces pages, nous apprenons ce que nous ne parvenons pas à savoir : que le fait de penser ne peut-être que bouleversant ; que ce qui est à penser est dans la pensée ce qui se détourne d'elle ; que souffrir et penser sont liés d'une manière secrète [...]. Est-ce que l'extrême pensée et l'extrême souffrance ouvriraient le même horizon ? Est-ce que souffrir serait, finalement, penser ¹²⁵ ? ”.

Or, il se peut – c'est du moins l'hypothèse que j'aimerais suivre un instant –, que Blanchot ne réponde à ces questions qu'indirectement, comme par détour, dans les premières lignes de son article de la *NNRF*, ces lignes que précisément il supprima dans la reprise de ce texte en 1959 dans *Le Livre à venir*. Christophe Bident, dans son ouvrage consacré à Blanchot, signale en note cette suppression ¹²⁶. Le texte de la *NNRF* s'ouvrait en effet par quatre paragraphes, très différents dans leur tonalité du reste de l'article tel qu'il fut conservé dans *Le Livre à venir*, et séparés de lui très nettement par trois astérisques. Ces paragraphes formaient comme les fragments d'un récit dont le héros aurait pu être Antonin Artaud. Le récit, si c'en est un, débute ainsi :

“ Chaque pensée était pour lui la plus grande souffrance, et ne rien penser, l'absence de pensée, c'était la présence nue de la souffrance. Il semble qu'il aurait voulu rencontrer une petite pensée qui, en donnant un peu de temps à la douleur, lui aurait permis de la souffrir. C'était donc le temps qui faisait défaut. [...] Il aurait voulu que l'étincelle de l'instant (poétique) devînt une clarté égale indéfiniment maintenue [...] ” ¹²⁷.

Comme le souligne Christophe Bident, ces paragraphes supprimés sont " étonnamment proches " d'un ou deux passages que l'on retrouve, à peine modifiés dans *Le Dernier Homme*, ce récit que Blanchot publie quelques mois plus tard (l'achevé d'imprimer date de janvier 1957) et dont ils sont par conséquent contemporains. Que pouvons-nous, à notre tour, penser de ces étranges échos déplacés d'un écrit à l'autre ? Il nous faut d'abord éliminer, me semble-t-il, une hypothèse. Si quelques-unes de ces phrases sont apparemment reprises à peine modifiées dans *Le Dernier Homme*, ce n'est pas que le " il " ici mis en scène soit à référer à Artaud, réapparaissant comme " personnage " d'un récit. On peut douter qu'il y ait jamais de " personnage " dans les récits de Blanchot et dans *Le Dernier Homme* moins encore qu'ailleurs. A peine pourrait-on suggérer que l'ombre d'Artaud (son image *spectrale* si l'on veut) soit, au même titre que d'autres ombres à peine définies, l'une de ces figures sans figures du *dernier homme*. Il semble bien pourtant que l'on puisse discerner un dialogue s'esquissant entre les deux écrivains à l'intérieur de cet étrange récit que constitue *Le Dernier Homme*, mais un dialogue indirect et comme à l'oblique. " Oblique ", comme l'on sait, est un

¹²⁴ *L'Entretien infini*, *Op. cit.*, p. 432

¹²⁵ *Le Livre à venir*, *Op. cit.*, p. 62.

¹²⁶ *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Champ Vallon, 1998, p. 360-361.

¹²⁷ "Artaud", *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, n° 47, novembre 1956, p. 873.

mot qui appartient à Blanchot comme à Artaud. Blanchot dit aussi : “ détourné ” et Artaud “ de traviole ”. Cependant, si le dialogue, l’entretien (infini, peut-être), s’instaure, ce n’est pas dans ces phrases qui se répètent dans l’article et le récit, mais ailleurs, dans des échos plus dissimulés, là où l’écriture de Blanchot ouvre un espace d’entente, au plus loin apparemment d’Artaud et pourtant au plus intime de sa pensée. Je me borne à quelques exemples, – quatre seulement, pour ne pas trop peser –, que je prélève au fil des pages du *Dernier Homme* :

- “ Il avait la faiblesse d’un homme absolument malheureux, et *cette faiblesse sans mesure*, cette faiblesse semblait trouver toujours insuffisante *cette grande pensée*, et elle exigeait cela, que ce qui avait été pensé de manière si forte fût pensé à nouveau et repensé au niveau de l’extrême faiblesse ”.
- “ Étrange douleur ... *pensée douloureuse* qui me fait penser par la *pression* de je ne sais quelle souffrance, toujours le même *poids* ... *Douce* et tendre *pesée*, patience où il se *presse* contre lui-même... ”.
- “ *Penchée* contre toi, *pensée* contre laquelle je m’*appuie*, mon front sur lequel *pèse* mon front, infranchissable *gravité*... ”.
- “ Cette *pensée* ne *pèse* guère sur nos épaules, elle n’a rien de solennel ni de *grave*, elle est la *légèreté* même, elle nous fait rire ”¹²⁸.

Il n’est pas nécessaire de multiplier les exemples. On aura compris que Blanchot joue ici sur *penser, peser, pencher, presser* ; il joue de l’étymologie commune (*pensare* : peser, penser) mais aussi de l’infinie plasticité des mots qui s’ouvrent et se déforment, qui vibrent à peine la langue les touche-t-elle, et se répondent en écho à distance. Il nous faut, suggère-t-il, trouver une “ tendre pesée ”, une “ petite pensée ” qui ne pèse pas, une pensée légère, sans gravité. Une pensée littéraire, spectrale, poétique, peut-être ... pas une pensée conceptuelle, consistante. Alors, par un léger déplacement d’une gravité devenue centre de gravité, la *douleur* se fait *douceur*. On connaît de Blanchot ces jeux de liaison et de déliaison qui travaillent le corps même des mots, à tel point qu’on s’étonne d’entendre parfois qualifier son écriture d’abstraite. Ainsi, par exemple, dans *l’Attente l’oubli*, ces déclinaisons et transformations qui jouent sur *l’attention - l’attente, entendre - attendre, attendre - atteindre, l’attente, l’instance, l’instant*, ou encore, dans les derniers mots : *l’attente - l’état latent*. Oscillations où l’écriture (l’écriture “ errante ”, disait Blanchot) se déplace. Et ici encore, dans *Le Dernier Homme*, le “ souffrir ” de la souffrance, c’est aussi “ *sufferre* ” : *supporter*, au sens de porter sous, placer sous (question peut-être aussi, comme chez Artaud, de “ subjectile ” ...). Souffrir, en ce sens, c’est alors trouver un point d’appui pour soulever, endurer, ce qui, de la pensée, pèse. Ainsi, par exemple, dans *Le Dernier Homme* : “ Il ne peut plus que se souffrir, souffrance qu’il ne pouvait pourtant pas souffrir [...]. Il était là, tout entier, et pourtant personne qui fut moins lui-même, quelqu’un d’absolument insuffisant, *sans appui sur soi* ”¹²⁹. C’est cela aussi, n’en doutons pas, qu’Artaud nomme *le Pèse-Nerfs* :

“ Et je vous l’ai dit : pas d’œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d’esprit, rien. Rien sinon un beau Pèse-Nerfs. Une sorte de station incompréhensible et toute droite au milieu de tout dans l’esprit. ” (I*, 101).

Le “ Pèse-Nerfs ” (quasi-anagramme de “ pensée ”, comme je l’ai fait remarquer ailleurs), est donc ceci : “ une sorte de station toute droite ”, un point d’équilibre, une question

¹²⁸ *Le Dernier Homme, Op. cit.*, p. 32, 54, 125 et 114 (je souligne).

¹²⁹ *Le Dernier Homme, Op. cit.*, p. 53 (je souligne).

de poids et de contrepoids, de pensée et de pesée, de poussée et de contre-poussée, une force d'attraction et de retrait. Il est ce qui calcule et soupèse, évalue le point d'équilibre, le centre de gravité ... ou le point d'apesantement. Mettre la pensée en état d'apesantement, de légèreté, aurait dit Michaux. Ce que Blanchot, à la fin du *Dernier Homme*, appelle quant à lui : “ se tenir sur la crête de l'étroite ivresse, resserré contre un fantôme de légèreté, maîtrisant un sentiment de douleur, de joie, ne le maîtrisant pas. Cela était léger, joyeux, d'une légèreté prodigieuse ”¹³⁰.

Comme beaucoup, j'ai longtemps trouvé Blanchot mélancolique. Il l'est sans doute, aussi ... mais les catégories psychanalytiques sont étrangement insuffisantes en face de ce qu'il nous donne à penser. Parce qu'il parlait de la souffrance du penser chez Artaud, j'avais cru y lire à nouveau ce pathos, cette complaisance que je n'aime pas, dans beaucoup de lectures critiques d'Artaud ; mais je me trompais. Blanchot parle de la souffrance comme Artaud en parle, par exemple dans un texte de 1946, commentaire d'un de ses grands dessins de Rodez, qui s'appelle, précisément, “ L'Homme et sa douleur ”:

“ Nous avons dans le dos des vertèbres pleines, transpercées par le clou de la douleur, et qui, par la marche, *l'effort des poids à soulever*, la *résistance au laisser aller* font, en s'emboîtant l'une sur l'autre, des boîtes, qui nous renseignent mieux sur nous-mêmes que toutes les recherches métaphysiques ou méta-psychiques sur le principe de la vie ” (XIV*, 46 ; je souligne).

Pour Artaud comme pour Blanchot, la douleur est une question qui relève de la mécanique des solides, de la physique, poulies et leviers, poids et de contrepoids, force d'attraction et résistance. Et de même leur écriture : une force de résistance.

¹³⁰ *Le Dernier Homme, Op. cit.*, p. 111.

Note bibliographique

Les textes suivants, ici modifiés et augmentés, ont déjà fait l'objet de publications :

- “Poétique de l’aliénation chez Antonin Artaud”, *Alterities in Language*, dir. Anne Tomiche, *L’esprit créateur* vol XXXVIII N°4, winter 1998, University of Kentucky, USA
- Antonin Artaud et la figure du poète maudit : (maudire/maldire, supplicier la langue)”, revue *RITM*, dir. Jean-Michel Maulpoix, Université Paris X – Nanterre, 2000.
- “Artaud et les modernes ... mélancoliques”, *La Revue des Lettres modernes*, dir. O. Penot-Lacassagne, Antonin Artaud I, Paris-Caen, 2000.
- “L’homme acteur” et “Peindre l’évanouissement de la forme”, *Europe*, numéro 873-874 (“Antonin Artaud”), dirigé par E. Grossman, janvier-février 2002
- “Le point de regard d’Artaud”, *Variations*, Sammlung vol. 3, Peter Lang, Berne, 2002
- Avant-propos de *Van Gogh le suicidé de la société*, l’Imaginaire-Gallimard, 2001
- “Le corps-xylophène d’Antonin Artaud”, préface à *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Poésie-Gallimard, 2003

TABLE DES MATIERES

Introduction	p. 2
D'une anatomie "furtive"	p. 4
Antonin Artaud, "l'homme acteur"	p. 10
Maudire/maldire : supplicier la langue	p. 17
Artaud et les modernes ... mélancoliques	p. 27
Le point de regard	p. 46
"Peindre l'évanouissement de la forme Antonin Artaud revisité par Ernest Pignon-Ernest	p. 54
Les virgules de Van Gogh	p. 60
Le corps-xylophène	p. 65
L'impensable, la pensée	p. 71