

Université de Montréal

**Poïétique et sacrifices rituels chez Antonin Artaud, Laure (Colette Peignot), Michel Leiris
et Unica Zürn**

par Caroline Hogue

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée
en vue de l'obtention du grade de Docteur (Ph.D.)
en Littératures de langue française

Février 2023

© Caroline Hogue, 2023

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Cette thèse intitulée

**Poïétique et sacrifices rituels chez Antonin Artaud, Laure (Colette Peignot), Michel Leiris
et Unica Zürn**

présentée par
Caroline Hogue

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Catherine Mavrikakis, présidente-rapporteuse

Andrea Oberhuber, directrice de recherche

Simon Harel, membre du jury

Véronique Léonard-Roques, examinatrice externe

RÉSUMÉ

Le XX^e siècle occidental est marqué par un recul de la religiosité, alors que le rationalisme hérité des Lumières, le positivisme et la justice sont des valeurs qui régissent et normalisent l'espace social. Pourtant, le sacrifice (dont l'étymologie *sacrum facere* signifie « faire un acte sacré »), même s'il est rendu inadmissible en raison de la violence gratuite qu'il suppose, continue de fasciner, et ce, malgré que les divinités n'aient plus de valeur de régulation sociale. Antonin Artaud, Laure (Colette Peignot), Michel Leiris et Unica Zürn ont une pratique d'écriture qui emprunte à l'imaginaire sacrificiel, peuplé de figures mythiques, en plus d'aspirer à l'efficacité de la performance rituelle. Ainsi, le sacrifice rituel offre un répertoire de figures et de motifs mythiques, d'une part, et propose des formes agissantes qui influencent les créateurs, d'autre part.

Le champ de la poïétique invite à interroger les œuvres littéraires en regard de leur processus créateur. Les œuvres à l'étude se prêtent tout particulièrement à une étude poïétique en raison de leur nature processuelle, parfois inachevées, et de la présence de commentaires autoréflexifs sur la création. Si on considère que tout texte contient le récit de sa propre création, il est possible de penser les œuvres littéraires comme des traces d'un processus créateur qui, lorsque lié au sacrifice rituel, cherche à défricher un espace sacré en même temps qu'il enclenche un processus éthopoïétique de dé-subjectivation. Sacrifice rituel et création sont deux moyens de « passer à l'acte » (l'acte d'écriture, l'acte de la mise à mort), permettant aux écrivaines et aux écrivains de soumettre leur existence à une forme signifiante. La poïétique, interrogée à l'aune du sacrifice rituel, permet de penser les continuités, les transvasements et les ruptures entre existence et écriture.

Mots-clés : poïétique, sacrifice, rituel, sacré, performativité, Antonin Artaud, Laure (Colette Peignot), Michel Leiris, Unica Zürn, littérature du XX^e siècle.

ABSTRACT

Western 20th century is characterized by a decline of religiosity, while modern societies are governed and normalized by rationalism, positivism and justice as guiding values. Sacrifice, of which latin etymology *sacrum facere* means “to do a sacred act”, implies a ritual act of violence. Even if sacrifice had become unacceptable because of the free violence on which it’s based on, and even if gods have lost their power of social regulation, sacrifice continues to fascinate. The writings of Antonin Artaud, Laure (Colette Peignot), Michel Leiris and Unica Zürn are inspired by sacrificial rituals : writers borrow mythological figures linked to sacrificial scenes and they are motivated by the efficiency of ritual performances. Ritual sacrifice offers multiple mythological figures and patterns, and proposes effective forms that impact writing.

The field of “poïétique” investigates the creative path preceding published writings. The works studied in this thesis are particularly suited for a “poïétique” reading because of their processual character – some of them are considered unfinished – and because of the presence of self-reflective comments about the creative process. Considering that all texts contain the story of its own creation, it is possible to think of the works as tracks of the writing in process. When creation has to do with ritual sacrifice, it leads to the opening of sacred spaces and activates a process of de-subjectification. Ritual sacrifice and creation are two ways of taking action that allow writers to give their existence a meaningful shape. Thinking about the sacrifice through the field of “poïétique” is a way to reflect upon the continuum, the transfer or the disruption between existence and writing.

Keywords : poïétique, sacrifice, ritual, sacred, performativity, Antonin Artaud, Laure (Colette Peignot), Michel Leiris, Unica Zürn, 20th century literature.

TABLE DES MATIÈRES

<i>Résumé</i>	<i>i</i>
<i>Abstract</i>	<i>ii</i>
<i>Table des matières</i>	<i>iii</i>
<i>Liste des figures</i>	<i>vi</i>
<i>Liste des sigles et abréviations</i>	<i>vii</i>
<i>Remerciements</i>	<i>ix</i>
<i>Introduction</i>	<i>1</i>
I. « On dit... »	1
II. Œuvre-vie et écriture de soi	6
III. Désacralisation de l'espace moderne	13
IV. Le sacrifice : « une hydre à plusieurs têtes »	22
V. Perspectives poïétiques	30
Partie 1. Être, écrire	37
Chapitre 1. Œuvre et écriture	41
1.1. Écrits et débris	43
1.2. Fixer l'écriture ou « sauver un texte de son malheur de livre »	46
Chapitre 2. L'œuvre-processus : sans début ni fin	49
2.1. Errance	49
2.2. Errabilité	54
2.3. Inachèvement et destruction	61

Chapitre 3. Le sujet comme principe de l'œuvre	66
3.1. L'authenticité : une valeur esthétique	69
3.2. Dévoiler l'intime pour toucher à l'universel	74
3.3. L'exemple de la maladie	77
3.3.1. Les maladies d'Artaud	78
3.3.2. L'essoufflement de Laure	82
3.4. De la vulnérabilité à l'état d'élection	85
Chapitre 4. L'esthétique de l'existence	93
4.1. Forme et matière	95
4.2. La mort comme achèvement de l'œuvre	100
4.3. Le rite comme réactivation du mythe	108
<i>Partie 2. Figures et configurations de la scène sacrificielle</i>	113
Chapitre 5. La répétition comme modalité du thème et du rituel	117
5.1. Le sacrifice : un espace et une temporalité de la répétition	118
5.2. Thème et rituel	122
Chapitre 6. S'affranchir de la généalogie	129
6.1. Le dégoût de l'enfantement	129
6.2. (Dé)construire une lignée	136
6.3. Naissance et sacrifice	142
Chapitre 7. L'assimilation à des figures sacrificielles	146
7.1. Mystiques et martyres	151
7.1.1. Sainte Thérèse d'Avila et Laure	155
7.1.2. Sainte Catherine de Sienna et Unica Zürn	166
7.2. Antonin Artaud, le Christ	184
7.3. Michel Leiris, torero	197
7.4. Héliogabale et Aurora : corps-temple et tentation de l'Unité	214

Partie 3. Rites et performativité magico-religieuse	230
Chapitre 8. Rites et écriture épistolaire	242
8.1. Le pouvoir du nom	243
8.2. Adresser ou invoquer le nom de l'autre	246
8.3. Prières à Bataille – Dieu	247
8.4. Les sorts d'Artaud	253
Chapitre 9. Sortir du langage	266
9.1. Déchiffrement	270
9.2. Défaire le langage	275
9.2.1. Les glossolalies d'Artaud	276
9.2.2. Les anagrammes de Zürn	280
9.2.3. Les endogrammes de Leiris	284
Chapitre 10. Rituel et scènes hétérotopiques	290
10.1. Le jeu	293
10.2. Le théâtre	300
10.3. Le crime	305
Conclusion : tremendum et fascinans	313
Références bibliographiques	324

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 - Dessin d'André Masson, Miroir de la tauromachie, Montpellier, Fata Morgana, 2013, p. 44-45.....209
- Figure 2 - « Sort à Sonia Mossé », Crayon à encre violette et crayons de couleur sur papier brûlé, BNF, Manuscrits, NAF 19746, f. 24-25.....258
- Figure 3 - « Sort remis à Roger Blin », crayon à encre violette et gouache sur papier brûlé, BNF, Manuscrits, NAF 278251262

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

(Voir la bibliographie pour les références complètes)

- AH** : Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1939.
- AF** : Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1981 [1934].
- Aurora** : Michel Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1977 [1946].
- Biffures** : Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, 1975 [1948].
- BPR** : Unica Zürn, *Le blanc au point rouge*, Paris, Ypsilon, 2001 [1977].
- CJR** : Antonin Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, Paris, Gallimard, 1968 [1924]
- ÉL** : Laure, *Écrits de Laure*, Paris, Pauvert, 1978 [1971].
- LÉC** : Laure, *Laure. Écrits complets*, Meurcourt, Les Cahiers, 2019.
- FB** : Michel Leiris, *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, 1976.
- Fibrilles** : Michel Leiris, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966.
- Fourbis** : Michel Leiris, *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955.
- Héliogabale** : Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 2004 [1934].
- HJ** : Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, Paris, Gallimard, 1971.
- Journal** : Michel Leiris, *Journal (1922-1989)*, Paris, Gallimard, 1992.
- LCL** : Laure, *Les cris de Laure*, Meurcourt, Les Cahiers, 2014.
- MT** : Michel Leiris, *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 2013 [1964].
- NÉR** : Antonin Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, 1977 [1943-1946].
- Œuvres** : Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004.
- OL** : Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes*, Paris, Gallimard, 1968 [1925].
- PN** : Antonin Artaud, *Le Pèse-Nerfs*, Paris, Gallimard, 1968 [1927].
- TD** : Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 [1938].
- Sorts** : Antonin Artaud, cité dans « En Irlande » et « Ville-Évrard », dans Guillaume Fau (dir.), *Antonin Artaud*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006 [1937-1939].
- SP** : Unica Zürn, *Sombre printemps*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003 [1969].
- SS** : Antonin Artaud, *Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, 2006 [1978].

SVQ : Michel Leiris, *Le Sacré dans la vie quotidienne*, Paris, Allia, 2018 [1938].

UR : Laure, *Une rupture 1934*, Paris, Éditions des Cendres, 1999.

VMB : Unica Zürn, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et inédits*, Paris, Joelle Losfeld, 2006 [1983].

REMERCIEMENTS

Je m'adresse d'abord à Andrea Oberhuber, qui m'accompagne dans la réflexion et à l'université depuis plus de dix ans. Je ne peux suffisamment vous remercier pour l'encadrement (vous qui m'encouragez à parfois sortir du cadre), pour la confiance que vous m'accordez et pour votre immense générosité.

Merci à ma famille, à Frédéric et à mes amies, qui m'ont toujours soutenue, sans nécessairement savoir tout à fait de quoi mon quotidien de thésarde était fait. Votre ouverture et votre curiosité me sont précieuses.

Merci à mes partenaires de « tomates » – Geneviève, Alex, Charlotte – pour la motivation et le support moral.

Merci à Camille d'avoir passé des heures à chercher des numéros de page.

Merci à Léonore pour les relectures et tout le reste.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines et au Fonds de recherche du Québec – Société et culture pour le soutien financier, sans lequel cette thèse n'aurait pas vu le jour.

INTRODUCTION

I. « On dit... »

On dit qu'un sacrifice humain aurait dû avoir lieu dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye, à moins qu'il ne s'agît de la forêt de Marly. Les membres de la société secrète se seraient retrouvés près d'un arbre foudroyé, trônant au milieu de la forêt de chênes. Le sanctuaire, concentré autour de cet arbre dont les branches rappellent les bras déployés d'un homme sans tête, aurait délimité un espace consacré sur le sol marécageux. En pleine nuit, la victime sacrificielle se serait rendue sur les lieux de sa mise à mort. Les participants à la cérémonie auraient juré de garder le secret de leur rencontre. Faute de sacrificateur, le rituel aurait échoué, reléguant le sacrifice humain envisagé par les membres d'Acéphale¹ dans le domaine de la rumeur, du fantasme ou du mythe². Dans une des versions de l'« histoire », on dit que c'est Colette Peignot, alias Laure³, qui aurait été la victime

¹ « Acéphale » est à la fois le titre d'une revue et d'une société secrète fondées par un groupe d'intellectuels rassemblés autour de Georges Bataille : Georges Ambrosino, Pierre Klossowski et René Chenon, notamment, ont fait partie de cette communauté, héritière en grande part des idées développées par le Collège de sociologie. (Voir Marina Galletti, « Le roi du bois », dans Georges Bataille, *L'apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, textes édités et annotés par Marina Galletti, Paris, Éditions de la Différence, 1999, p. 20.) Michel Koch souligne l'inachèvement du projet d'Acéphale, lequel est fondé sur le refus d'une désacralisation du monde moderne : « Ses dimensions : trois ans de durée, quelques numéros de revue, font un grain de sable. [...] L'échec est de fond, et sans demi-mesure, dans le cas d'Acéphale : le sacré n'a pas répondu à l'appel qui faisait la singularité de l'entreprise. » (Michel Koch, *Le sacrifice*, Dijon, Éditions Léo Scheer, 2001, p. 30.)

² Dans un texte du 25 mars 1937, intitulé « Instructions pour la “rencontre” en forêt », Bataille évoque certains détails quant au lieu consacré destiné au rassemblement des membres d'Acéphale : il y est question de « l'arbre foudroyé » et du « sol marécageux » (Georges Bataille, *L'apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, *op. cit.*, p. 360.)

³ J'emploierai le plus souvent le pseudonyme Laure pour désigner l'écrivaine ; j'utiliserai le nom Colette Peignot quand mes propos concerneront la biographie de la femme. Dans son article, Mitsou Ronat commente l'ambiguïté quant à l'invention du pseudonyme, parfois attribuée à Colette Peignot elle-même, parfois à Michel Leiris et Georges Bataille. (Voir Mitsou Ronat, « Le corps glorieux de Laure », traduit par Rebecca Ferreboeuf, *Cahiers Laure*, n° 2, 2019, p. 271.)

offerte en sacrifice. Dans une autre, on dit que Georges Bataille se serait porté lui-même volontaire comme sacrifié⁴.

Que les membres d'Acéphale aient réellement planifié le sacrifice de Laure ou que le récit tienne du mythe entretenu par le groupe importe finalement peu. Fiction ou réalité, le scénario du sacrifice humain a des ramifications jusque dans l'écriture, celle de Laure, de Bataille ou de Michel Leiris, comme les bras de l'homme acéphale, dont les extrémités se scindent en rameaux multiples⁵. Je partage la perspective de Milo Sweedler, selon qui la question de la véracité de l'épisode est secondaire : « *Whether or not the rumor of the project of a human sacrifice, to be performed at an Acéphale meeting, with either Laure or Bataille as victim, has any foundation in fact, it does in fantasy : both Bataille and Laure express a desire to play the role of a sacrificial lamb*⁶. » La scénographie sacrificielle telle qu'elle se déploie dans l'écriture de Laure dévoile, si ce n'est une forme accomplie du sacrifice, du moins le fantasme des rôles que le rituel assigne. Le schème du sacrifice devient ferment de l'écriture, à moins que ce soit l'écriture qui confère une forme consistante à une tentation de la mort ritualisée et aux jeux des positions que la mise à mort revêt.

⁴ Aucune source n'atteste de la véracité du projet sacrificiel ; l'épisode tel qu'il est relaté par la critique est toujours tempéré par des modalisateurs de discours et par l'emploi du conditionnel, qui prennent soin de marquer l'incertitude et ainsi distinguer le domaine du réel et celui du mythe. Jérôme Peignot évoque les « célèbres séances d'Acéphale à propos desquelles beaucoup de bruits ont couru, jusqu'à, y compris, peut-être, la mort de Laure... » (Jérôme Peignot, « Comme on met un pied devant l'autre on écrit », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 18.) Michel Koch, qui se présente comme le dernier membre ayant joint les rangs d'Acéphale, atteste en partie du bien-fondé de la rumeur circulant autour du groupe : « On sait qu'une victime s'est offerte. Plusieurs versions de son identité ont cours. [...] La pluralité des versions importe plus que le choix entre elles. C'est l'indice que ce geste d'offrande était plausible de la part de plusieurs tandis que nul n'a pu prendre sur soi le rôle du sacrificateur, où gisait la transgression la plus redoutable. » (Michel Koch, « Le sacrifice et le sacré (À partir d'Acéphale et de Georges Bataille) », *Lignes*, vol. 3, n° 3, 2000, p. 166.) Milo Sweedler ajoute une pierre à l'édifice des ouï-dire qui concourent à la circulation de l'épisode sacrificiel, mettant un visage sur le sacrificateur pressenti : « *Perhaps the most scandalous – and, for that reason, the most famous – rumor of the group's activities is its project to perform a human sacrifice. Two names of possible sacrificial victims are mentioned in this regard : Bataille and Laure. Unable to find a willing executioner (Roger Caillois was apparently nominated and wanted to have nothing to do with his colleagues's madness), the project was apparently dropped.* » (Milo Sweedler, « Significant Others : Bataille, Blanchot, Laure, Leiris », thèse de doctorat, Atlanta, Emory University, 2002, p. 100-101.)

⁵ Dans les *Écrits de Laure*, un « dessin d'André Masson pour ACÉPHALE retrouvé dans les papiers de Laure » est reproduit, montrant cet homme sans tête dont les bras rappellent les branches et dont le ventre est lacéré (*ÉL*, p. 101).

⁶ Milo Sweedler, « Significant Others : Bataille, Blanchot, Laure, Leiris », *op. cit.*, p. 101.

C'est là tout l'enjeu de la création, point de mire des perspectives poétiques : comment la création permet-elle le transvasement ou la transformation de l'existence dans des formes signifiantes ? Par quels truchements le sujet écrivain peut-il se déposer dans l'œuvre via le geste d'écriture ? Comment l'écriture élabore-t-elle une mise en scène dans laquelle l'écrivain ou l'écrivain se saisit (ou se dessaisit) autrement ? En quoi la création permet-elle de ritualiser l'existence ?

Dans certains cas, considérer l'œuvre littéraire comme un objet autotélique, indépendamment du geste et de la scène d'écriture qui l'ont vu naître, oblitère une dimension essentielle de l'entreprise. C'est le cas du poème « Le corbeau » (1936) de Laure, dont les premiers vers déjà témoignent des résurgences poétiques du mythe autour du sacrifice d'Acéphale : « C'était dans la forêt / le silence et le secret » (*ÉL*, p. 96). Au milieu de cette forêt, l'énonciatrice – un « je » féminin – aperçoit « un grand arbre / qui [s'ouvre] / comme un ventre » (*ÉL*, p. 96-97), rappelant clairement la figure tutélaire du groupe en plus d'évoquer l'arbre foudroyé autour duquel le cercle cérémonial se déploie ; « la vase d'un étang » (*ÉL*, p. 97) dans laquelle la femme s'enlise suggère le sol marécageux de l'autel sacrificiel. Mais ce qui m'intéresse, au-delà des points de rencontre entre le réel, le mythe et le poème de Laure, c'est là où l'écriture prend le relais de l'existence, dans un rapport de continuité, de rupture ou de transformation. L'écriture permet à Laure de s'engouffrer plus loin dans le fantasme du sacrifice – à la fois le sien et celui que d'autres, éditeurs, lecteurs, commentateurs, ont projeté sur la figure littéraire fulgurante qu'elle est devenue –, créant un espace qui ne s'oppose pas à l'existence, mais qui la poursuit. Les membres d'Acéphale ont probablement bel et bien envisagé la mise à mort d'un des leurs, mais cet idéal collectif lié au renouvellement du sacré est resté dans le domaine de la pensée ; Michel Koch ne pèse pas ses mots quand il proclame l'échec sans contredit d'Acéphale. Ce que la société secrète n'est pas parvenu à actualiser dans l'ordre empirique, l'écriture de Laure le poursuit incessamment et impérieusement. Dès lors, il est

légitime de penser qu'il existe un *continuum* qui unit l'existence de l'écrivaine et sa mise en scène dans l'écriture. Dans « Le corbeau », le sacrifice a lieu, et c'est bien le sujet lyrique auquel Laure s'associe qui en est la victime élue : « La nuit m'a trouvée / étranglée au fond du bois » (*ÉL*, p. 98), écrit-elle. Le poème se termine avec une personnification de la nuit, qui s'adresse à la fois à la victime, dont la « tête sera jetée / au panier des guillotins » (*ÉL*, p.98) et au sacrificateur, à qui elle ordonne : « Souviens-toi / Assassin / que toi seul / as bu à mon sein / “tout le lait de la tendresse humaine.” » (*ÉL*, p. 98) On retrouve la figure d'un corps – cette fois-ci féminin – sans tête. Au-delà de l'idéal d'une communauté rassemblée par le cérémonial religieux, au détriment de la Raison et de ses valeurs corollaires, que Koch identifie par la triade « Moralité, Philanthropie, Progrès⁷ », le poème de Laure cerne d'autres virtualités du sacrifice. Elle y pense le mal en regard du féminin, en faisant de la « nuit » une mère nourricière au sein de laquelle s'abreuve le bourreau. Donner la mort dans la cadre du sacrifice serait l'aboutissement de la tendresse qu'une mère porte à son enfant, forme la plus pure du soin prodigué à l'autre. Dans un poème non daté adressé à sa mère, Peignot associe à nouveau soins maternels et meurtre : « Une de ces filles qui violées et séduites tuent leur nouveau-né ou bien le nouveau-né le déposent à l'assistance avant de se jeter au canal [...] Mais non / tu étais là toute réticente et observance faites d'une existence quiète et douillette et épingleant la mort de tous les côtés. » (*LÉC*, p. 167) Par l'écriture, non seulement Laure poursuit-elle la réalisation avortée du sacrifice de la forêt de Saint-Germain-En-Laye, mais surtout, elle déplace l'expérience communautaire du rituel sur un plan intime, dévoilant les implications du féminin au cœur du sacré. Laure, jamais nommée comme membre en règles d'Acéphale mais souvent décrite comme silencieuse « inspiratrice⁸ » du projet, renonce à travers l'écriture à son rôle tacite pour devenir la maîtresse de cérémonie de son propre sacrifice, rituel qui scelle l'alliance

⁷ Michel Koch, *Le sacrifice*, op. cit., p. 16.

⁸ Marina Galletti, *loc. cit.*, p. 21.

communautaire en même temps qu'il plonge ses racines dans l'expérience intime, mettant en scène la position victimaire, la cruauté que porte le féminin et la violence que peut couvrir la tendresse maternelle.

Ainsi, le sacrifice de Laure se joue au carrefour du réel (il était effectivement planifié), du mythe et du littéraire. Son écriture révèle les charnières qui arriment sa vie et son œuvre, indissociables l'une de l'autre, comme le sont parfois Colette Peignot, personnage biographique et Laure, figure littéraire (devenue mythique). La perspective poïétique permet d'interroger le passage entre l'existence, le processus de création et son aboutissement (ou son avortement?), c'est-à-dire l'œuvre, en portant une attention toute particulière au projet d'écriture, à ses obstacles, à ses failles, aux pièges de la création. Quand l'écriture met en place un dispositif sacrificiel, comme dans le cas du « Corbeau », dans lequel Laure se figure en victime rituelle, il m'apparaît intéressant de penser la poïétique en tant que possible actualisation du fantasme sacrificiel. C'est cette prise en charge du sacrifice par l'écriture que j'interrogerai selon une perspective poïétique – l'étude des conduites créatrices – dans ma thèse, à travers l'étude d'œuvres qui sont des manifestations d'une « œuvre-vie⁹ ». Le tiret qui unit l'œuvre et la vie signifie le lien indéfectible qui arrime les deux, sorte de cordon ombilical par la voie duquel l'existence passe à l'écriture, et vice-versa. Cette « œuvre-vie » concourt, chez les écrivains à l'étude, à mettre en place une scénographie sacrificielle dont les rôles offrent momentanément un « lieu » où se déposer ou disposer de soi.

⁹ Dans son livre à paraître, Andrea Oberhuber utilise le syntagme à propos des couples Claude Cahun/Marcel Moore, Dorothea Tanning/Max Ernst ainsi que d'Unica Zürn (*Faire œuvre à deux. Le Livre surréaliste au féminin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.) Simon Harel utilise « œuvre-vie » à propos des écrits d'Artaud dans *Artaud, l'astre errant*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2021. Laurent Vignat inclut l'expression dans le titre de son chapitre sur le « corps-poème » chez Artaud : Laurent Vignat, « Corps-poème. Une entrée dans l'œuvre-vie d'Antonin Artaud », dans Christine Durif-Bruckert (dir.), *Transes*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 121-130.

II. Œuvre-vie et écriture de soi

Dans une lettre de 1945 adressée au docteur Ferdière, Antonin Artaud affirme sa position de sacrifié, posture qu'il investit malgré le regard dépréciatif des autres : « Nous n'aimons pas ceux qui se sacrifient et nous leur en voulons de se sacrifier. Mais un homme, que comme vous l'injustice des choses révolte ne peut pas demeurer dans ce défaut. » (*NÉR*, p. 103) Malgré l'indignation ou la grogne que suscite le sacrifice, Artaud s'érige, grâce à l'écriture, en bouc émissaire, transmutant son existence en un rôle collectivement signifiant. Ce qui m'intéresse tout particulièrement ici est la forme du texte dans lequel Artaud affirme la portée sacrificielle de son existence : il s'agit d'une lettre. Dans un genre intime, « à la frontière de l'autobiographie¹⁰ », l'auteur fait intervenir une mise en scène qui lui assigne une fonction sociale. La poétique du sacrifice est à l'œuvre dans l'écriture épistolaire autant que dans les poèmes ou les récits d'Artaud. En fait, comme l'écrit Simon Harel, « tout est œuvre, chez Artaud¹¹ » ; et j'ajouterai que tout d'Artaud *est* son œuvre. C'est aussi le cas chez Laure, Michel Leiris et Unica Zürn¹², dont l'œuvre-vie, marquée par l'imbrication étroite de l'écriture et de l'existence, incorpore des écrits de tous genres. À la remarque proposée par Harel au sujet de l'œuvre monstrueuse d'Artaud, qui assimile « tout », répond le commentaire de Ruth Henry au sujet des écrits d'Unica Zürn : « Au cours des dernières années de sa vie, pendant toutes nos conversations, ma conviction s'est renforcée : chaque mot écrit par Unica est autobiographique. » (Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », dans *SP*, p. 100) Sous couvert de récits fictionnels, de poèmes, de notes ou d'anagrammes, c'est toujours son

¹⁰ Anne Coudreuse, « Le cas de l'épistolaire », dans Françoise Simonet-Tenant et al. (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 65.

¹¹ Simon Harel, *Artaud, l'astre errant*, op. cit., p. 17.

¹² Comme dans le titre de la thèse, je nomme les quatre écrivaines et écrivains selon un ordre alphabétique. J'emploierai parfois un autre ordre lorsque pertinent en regard du propos.

existence qui est transmutée en écriture. Les remarques de Harel et de Henry invitent à penser la coïncidence totale de l'existence et de l'œuvre, du corps de chair et du corps écrit, au-delà la généricité manifeste des textes.

En effet, le corpus d'œuvres littéraires que je propose d'étudier dans le cadre de ma thèse rassemble des textes issus de genres très divers : romans, lettres, aphorismes, poèmes, journaux intimes, récits autobiographique et historique, etc. Aussi variés soient-ils, ces textes se répondent à partir des formes englobées par le terme « écriture de soi », c'est-à-dire une écriture dont la source et la préoccupation constante est une identité en train de se faire et de se défaire en même temps qu'a lieu le processus de création. Les écritures de soi sont à considérer ici moins comme une étiquette générique que comme une attitude existentielle qui oriente la création. Sylvie Jouanny et Élisabeth Lecorre, dans leur ouvrage sur *Les intermittences du sujet*, incluent dans les écritures de soi toutes « les œuvres qui ont trait à l'expérience de la création de soi, s'attachent à panser ce défaut d'unité, ou plutôt à penser cette aporie du sujet¹³. » Les textes du corpus mettent en œuvre la problématisation du sujet, qu'il soit identifié par un « je », qu'il soit disséminé dans diverses figures de l'altérité ou qu'il soit capté dans divers scénarios mythiques. C'est donc la question de l'écriture de soi, avec ses multiples ramifications et variantes, qui fonde, notamment, la cohérence du corpus.

De l'œuvre d'Unica Zürn, je me pencherai plus particulièrement sur le versant nommément autobiographique, composé de trois textes narratifs publiés originalement en allemand : *Sombre printemps* (1969), récit autobiographique de l'enfance de Zürn ; *L'Homme-Jasmin. Impressions*

¹³ Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre, « Introduction », dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *Les intermittences du sujet : écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 9.

d'une malade mentale (1971)¹⁴, « à la croisée de l'autobiographie, du témoignage et du document clinique¹⁵ », telle qu'Annie Monette le décrit et se situant « sur le *continuum* entre la vérité, la fiction et l'affabulation de soi¹⁶ », pour reprendre les mots d'Andrea Oberhuber ; finalement, *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et inédits* (1983), livre publié de manière posthume qui rassemble des textes écrits dans les dernières années de vie de Zürn. J'étudierai aussi de larges pans de l'imposante œuvre autobiographique de Michel Leiris, à savoir le roman *L'âge d'homme* (1939) et les quatre tomes de la somme *La règle du jeu : Biffures* (1948), *Fourbis* (1955), *Fibrilles* (1966) et *Frêle bruit* (1976). S'ajoutent à ce corpus explicitement autobiographique le journal de mission ethnographique, *L'Afrique fantôme* (1934), dans lequel une réflexion intime sur l'écriture s'insinue dans une forme destinée à l'observation objective et le roman *Aurora* (1946), écrit dans une prose poétique. De l'œuvre de Colette Peignot/Laure, je conserve pour l'analyse l'ouvrage *Écrits de Laure*, établi par Jérôme Peignot en 1971, puis réédité en 1977, auquel s'ajoutent quelques fragments, poèmes et lettres inédits publiés en 1999 dans *Une rupture (1934)* et en 2014 dans *Les cris de Laure*. Une édition critique des *Écrits complets de Laure* a été établie par Anne Roche et Marianne Berissi tout récemment, en 2019¹⁷; je référerai parfois à d'autres textes tirés de cette édition. Laure, qui exécrait l'institution littéraire, n'a rien publié de son vivant ; c'est après sa mort, en 1938, que Michel Leiris et Georges Bataille ont édité, hors commerce, les textes « Le Sacré » et « Histoire d'une petite fille ». Si ce dernier titre met en récit l'histoire de sa jeunesse, les autres

¹⁴ L'édition de référence contient aussi les textes « Notes concernant la dernière (?) crise », « Les jeux à deux » et « La maison des maladies » ; j'utiliserai, dans tous les cas, le sigle *VMB* pour référer à ces textes.

¹⁵ Annie Monette, « Les anagrammes de *L'Homme-Jasmin* : folie, écriture et délivrance », *Postures*, n° 11, 2009, p. 46.

¹⁶ Andrea Oberhuber, *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Éditions Nota bene, 2012, p. 82.

¹⁷ Avec le recul, le commentaire d'Alain Poirson paru dans *France-Nouvelle* le 28 mars 1978 met en lumière la tentation de faire de Laure une grande auteure par la publication de l'œuvre complète. Il écrivait, quelques années après la parution des *Écrits de Laure* : « Sommes-nous maintenant en présence de l'édition définitive des "œuvres complètes" de Laure ? Demain le dira. [...] Chacun sait que nous luttons pour la publication des "œuvres complètes" afin que le plus large public soit en mesure d'accéder à la connaissance des textes importants. Et nous ne pouvons pas ne pas voir, en même temps, que ce genre d'entreprise participe aussi de ce que l'on appelle : le fétichisme de la signature. » (Alain Poirson, « Peut-il exister encore de "vraies jeunes filles" ? », *France-Nouvelle*, 28 mars 1978 cité dans *Cahiers Laure*, n°1, 2013, p. 152.)

textes de Laure se déclinent en une somme de poèmes, de textes politiques, de notes éparses, « des phrases griffonnées dans des marges de journaux déchirés » (Jérôme Peignot, « Ma mère diagonale », dans *ÉL*, p. 39) et de lettres. Ma lecture, orientée vers les écritures de soi, laissera de côté les nombreux textes politiques que Colette Peignot a publié sous le pseudonyme de Claude Araxe. Le caractère disparate de l'œuvre est encore plus déroutant chez Artaud. Son œuvre imposante (ses œuvres complètes comptent 26 tomes) inclut plusieurs titres devenus canoniques – pensons au recueil de « poèmes » (j'opte pour le mot « poème », faute d'un terme plus à même de capter l'unicité de ces petits textes en prose, parfois hermétiques) *L'Ombilic des limbes* (1925) ou au recueil d'essais *Le théâtre et son double* (1938) –, publications qui ponctuent un flot d'écriture presque ininterrompue, surtout dans les dernières années de la vie d'Artaud. La mise « en œuvre » sous forme de livres des écrits d'Artaud – par lui-même ou par ses éditeurs posthumes, notamment Paule Thévenin, qui a recueilli et établi le texte de *Suppôts et supplications* (1978) – organise des pôles autour desquels l'écriture prolifère ; je pense l'œuvre d'Artaud comme une longue suite continue, sans début ni fin. À toutes fins pratiques, j'ai retenu les parties de l'œuvre artaudienne qui m'apparaissent essentielles en regard de ma problématique : aux trois titres précédemment identifiés, j'ajoute *Le Pèse-Nerfs* (1925), *La correspondance avec Jaques Rivière* (1927), *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934), quelques-uns des *Nouveaux écrits de Rodez* (1943-1946) et les « sorts » (1937-1939) d'Artaud. Je référerai ponctuellement à d'autres textes tirés des *Œuvres* d'Artaud éditées par Évelyne Grossman.

Si la portion leirisienne du corpus est composée de livres pensés et publiés comme tels, les écrits de Zürn, de Laure et d'Artaud ne se laissent pas toujours cerner à partir du « livre » comme

unité de mesure¹⁸. Ils échappent à toute tentative de synthèse, irréductibles à ce qui serait une « grande œuvre » fédératrice, une « œuvre maîtresse » ou une « œuvre programmatique ». Je ferai valoir, dans la première partie de la thèse, la notion de *continuum* pour saisir ces écritures qui remettent en question l'idée même de livre et d'œuvre. Dans *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Sébastien Hubier note une distinction importante, opératoire dans le cadre des écritures de soi qui composent le corpus de ma thèse. Il y aurait les « récits de soi » et les « discours de soi » : « d'une part, la récapitulation suivie d'une existence ; de l'autre des éclats d'une vie faite d'instant toujours singuliers¹⁹. » De manière générale, même lorsque la mise en récit intervient, les écrits du corpus se situent davantage du côté des « discours de soi » parce qu'ils nient la cohérence et la chronologie d'une existence saisissable. Les écritures de soi interviennent par éclats, par à-coups, par pulsions successives de subjectivation/dé-subjectivation.

Une partie du corpus questionne la « littérarité » même des textes, de par leur nature essentiellement privée. C'est le cas « des conversations, notes, brouillons, lettres, journal intime²⁰ », que Philippe Gasparini inclut dans la catégorie de « l'építex-te auctorial privé », production figurant « l'envers du texte littéraire, son référent dans l'ordre de la vérité²¹ ». Or qu'en est-il lorsque, par les soins d'éditeurs ou de l'écrivain lui-même, l'építex-te privé devient constitutif de l'œuvre ? C'est le cas de l'entièreté (ou presque) des écrits de Laure, de *Vacances à Maison*

¹⁸ Une des difficultés que pose le corpus est la dissymétrie du nombre d'études critiques portant sur Artaud et Leiris, d'une part, et sur Laure et Zürn, d'autre part. Esra Plumer, dans sa monographie sur l'œuvre de Zürn, qui était à l'origine une réflexion sur les œuvres d'Unica Zürn, d'Antonin Artaud et d'Henri Michaux, souligne le risque d'un tel corpus : « *However, Artaud and Michaux remained comparatively well-known figures on whom a large number of literature exists and therefore carried the risk of overshadowing the work of Zürn.* » (Esra Plumer, *Unica Zürn. Art, Writing and Postwar Surrealism*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2022, p. 2.)

¹⁹ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 30.

²⁰ Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [en ligne], Paris, Seuil, 2004, p. 95.

²¹ *Ibid.*

Blanche ou encore des écrits d'Artaud à Rodez. Que se passe-t-il lorsque des écrits intimes deviennent publics ? Deviennent-ils littéraires, par une sorte de magie qui s'opérerait grâce à leur publication ? Je gommerai volontairement la limite que Gasparini trace entre l'œuvre et l'épître auctorial privé, dans la mesure où ce dernier a été publié, pour lire conjointement les deux formes à partir de l'idée d'écriture de soi ; il m'apparaît impossible d'aborder les œuvres du corpus sans assouplir la frontière qui confine les lettres, journaux intimes et notes dans un espace en marge de l'œuvre. Dans le roman *L'âge d'homme* tout autant que dans les lettres qu'Artaud adresse au docteur Ferdière, il y a un travail de fictionnalisation de soi, et l'identité de l'écrivain tient du bricolage même au sein de ce que Gasparini identifie comme champ de la « vérité²² ». La mobilité des écritures de soi se traduit par la variabilité du statut des écrits : ils sont parfois œuvres acclamées comme telles au moment de la publication, parfois archives intimes, parfois documents devenus œuvres, exhumés par les soins de la communauté. Il serait d'ailleurs pertinent d'interroger le rôle des éditeurs, qui sont souvent aussi des amis – Michel Leiris et Georges Bataille pour Laure, Paule Thévenin pour Artaud, Ruth Henry pour Unica Zürn – dans la constitution posthume des œuvres, et peut-être éventuellement dans la mise en place d'une scène sacrificielle (ou d'une sacralisation) de la publication. Paule Thévenin a consacré son existence à l'édition des textes qu'Artaud lui a confiés à la fin de sa vie²³, alors que les premiers éditeurs de Laure se sont appropriés ses écrits pour construire une œuvre qui perpétue sans doute l'image de cette idole à laquelle ils ont presque voué un culte. Sacrifice de soi pour la naissance de l'œuvre d'un autre ou sacrifice de l'autre sur l'autel de l'idée d'œuvre sont deux modalités sacrificielles à penser à travers la question de la publication.

²² *Ibid.*, p. 95.

²³ Bernard Noël consacre un essai à la relation, essentielle dans la mise au jour de l'œuvre artaudienne, entre Artaud et son éditrice (voir Bernard Noël, *Artaud et Paule*, Paris, Léo Scheer, 2003.) Laurent Dubreuil, quant à lui, déplore certains choix éditoriaux effectués par Paule Thévenin (voir Laurent Dubreuil, « Plus Artaud que Paule. Sur l'édition de l'inédit », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud. « Littéralement et dans tous les sens »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 33-45.)

Je reviens à la notion des « écritures de soi », pour m'arrêter sur la préposition « de », qui signale à la fois la source de la création – « l'écriture vient de soi » – et le soi comme objet de la création – « l'écriture porte sur soi », ou encore « l'écriture engendre un soi ». Dans *L'écriture réparatrice*, Simon Harel pense l'écriture de soi (et l'écriture de manière générale) comme « prolongement de la psyché du créateur », comme « continuité métonymique²⁴ ». C'est la première articulation identifiée par la préposition « de » qui est ici mise en lumière, alors que l'écriture est comme une excroissance qui part de l'écrivain, sans jamais s'en détacher complètement. Au tout début de *L'Ombilic des limbes*, l'un de ses premiers textes, Artaud problématise cette idée de l'écriture comme protubérance de son propre corps, au-delà de la question de la généricité : « Je me retrouve autant dans une lettre écrite pour expliquer le rétrécissement intime de mon être et le châtrage insensé de ma vie, que dans un essai extérieur à moi-même, et qui m'apparaît comme une grossesse indifférente de mon esprit. » (*OL*, p. 51) Il devient dès lors difficile de disqualifier un texte apparemment « extérieur » à soi de la catégorie des « écritures de soi » ; la déclaration d'Artaud invite à étendre encore davantage notre compréhension de ce qui est « de soi » dans l'écriture. Alain Milon, à partir de sa lecture d'Artaud, envisage aussi la préposition « de » comme identification du lieu de l'origine de l'écriture (et non pas comme destination) : « Si [les phrases d'Artaud] se font l'écho de ses propres cris, ce n'est pas pour autant qu'il parle de lui en écrivant sur lui²⁵. » Si l'écriture provient *de* soi, il n'est pas dit qu'elle porte *sur* soi ; d'ailleurs, « toute écriture n'est-elle pas en puissance une écriture de soi ?²⁶ », questionne Milon. La performance sacrificielle, à partir du moment où elle s'immisce dans l'écriture, fait éclater le « bio » de

²⁴ Simon Harel, *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, XYZ, 1994, p. 19.

²⁵ Alain Milon, *L'écriture de soi, ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, Paris, Encre Marine, 2005, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

l'autobiographie. Dans *Corps de papier. Résonances*, Andrea Oberhuber met d'ailleurs le préfixe « bio » entre parenthèses lorsqu'elle aborde trois écrivaines proches de l'esthétique surréaliste, parmi lesquelles Unica Zürn : « Les trois auto(bio)graphes se mettent en théâtre, elles exposent certaines scènes obscures et obsédantes de leur passé, elles s'adonnent au plaisir de parler de soi tout en dépassant largement le simple vécu, le *bios* : elles *s'écrivent*, pour ainsi dire, à la dérive²⁷. »

Au récit de soi, les écrivain.e.s à l'étude substituent un mythe, un fantasme, une projection de la mort. L'écriture de soi comme performance sacrificielle ouvre un espace consacré à l'accueil de l'altérité, devenant dès lors « autohagiographie²⁸ », « automythographie²⁹ » ou autothanatographie³⁰, qui n'en restent pas moins *de soi*.

III. Désacralisation de l'espace moderne

Au-delà de leur appartenance à la catégorie, au demeurant très vaste, des écritures de soi, les œuvres étudiées appartiennent à une époque contre laquelle, dans différentes mesures, elles résistent. En effet, les textes du corpus ont majoritairement été écrits en Europe³¹ – en France, pour la plupart, ou en Allemagne, pour l'œuvre zürnienne – entre les années 1920 et les années 1970. C'est donc sur une cinquantaine d'années que s'étend la période envisagée, bornée d'abord par la fin de la Première Guerre mondiale, qui coïncide avec les premières publications de Leiris et

²⁷ Andrea Oberhuber, *Corps de papier. Résonances*, op. cit., p. 85.

²⁸ Voir Milo Sweedler, « Autohagiography : The *Écrits de Laure* », *Dalhousie French Studies*, n° 71, 2005, p. 65-73.

²⁹ Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996, p. 5.

³⁰ Camille Dumoulié pense la thanatographie plutôt que la biographie chez Artaud. Voir *Ibid.*

³¹ *L'Afrique fantôme* a été écrit entre Dakar et Djibouti ; c'est au Mexique qu'Artaud a rédigé ses textes sur les Tarahumaras.

d'Artaud. La périodisation se clôt par le suicide de Zürn, en 1970³², événement qui, on le verra, est le point d'orgue d'une ritualisation de la mort dans l'écriture. Je propose un bornage atypique, dont la guerre – un événement historique – et le suicide sont les marqueurs. Cette association, sur un même plan, des scènes historico-sociale et intime est emblématique des allers et retours entre le social et le psychique que le sacrifice appelle. Mais autre chose préside à l'élaboration de la périodisation telle que je la conçois : à partir des années 1920, une vaine anti-intellectualiste « s'est élaborée au signe d'une idéologie de la mort de Dieu, d'une volonté de désabsolutisation caractéristique de la modernité et d'un rejet profond d'une quelconque théorie du salut substitutive³³. » La mort de Dieu, corollaire de la philosophie des Lumières et annoncée par Friedrich Nietzsche à la fin du XIX^e siècle³⁴, s'actualise aux lendemains de la guerre, laissant les sociétés occidentales dans un défaut de transcendance. La proclamation de la mort de Dieu concorde avec l'avènement, dans le champ culturel français, de l'anthropologie, embrayant un intérêt naissant (ou renouvelé) pour les cultures dites primitives, notamment pour ce qui est de leur rapport au sacré et au rituel. Cette recherche de nouvelles formes de « religiosité », irriguée par l'apport de l'anthropologie (et plus particulièrement de l'ethnographie), « vient invariablement se confondre avec une révolte proprement *métaphysique* contre le rationalisme occidental ; [...] [cet anti-intellectualisme] est immanquablement pensé dans les catégories d'un "*réaménagement du religieux, mais hors de la religion*³⁵." » En effet, la place laissée vacante suite à la mort d'un Dieu unitaire et absolu, au profit du rationalisme hérité des Lumières, attise les tentations pour le sacré qui animent la collectivité ; « le sacré ne fait pas défaut quand les divinités se sont éclipsées. Ce

³² À noter que *Vacances à Maison Blanche* n'est publié qu'en 1971, après la mort de Zürn, et que *Frêle bruit* (1976), l'ultime tome de *La Règle du jeu*, déborde un peu du bornage proposé.

³³ Julia David, « Sens du sacré et anti-intellectualisme dans les idéologies d'avant-garde durant l'entre-deux-guerres en France : "une apocalypse sans révélation" », *Quaderni*, n° 58, automne 2005, p. 19.

³⁴ C'est dans *Le gai savoir* (1882) que Friedrich Nietzsche proclame la mort de Dieu.

³⁵ Julia David, *loc. cit.*, p. 17 ; incluant une citation de Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Fayard, 2003, n.d.

n'est plus une cible concentrique et concentrée, mais un gibier qu'il faut dépister et débusquer, les tabous que l'architecture humaine englobe ou dissimule³⁶ », écrit Koch. La pensée anthropologique naissante et l'effet d'émulation auquel on assiste dans la première moitié du XX^e siècle autour des textes d'Émile Durkheim, de Marcel Mauss, d'Henri Hubert et de Lucien Lévy-Bruhl, notamment, apportent de l'eau au moulin d'un imaginaire qui répond à la poursuite d'un sacré inédit. J'insiste sur le terme d'« imaginaire » : dans les textes étudiés, je ne m'intéresse pas à l'exactitude des faits rapportés quant à différentes traditions culturelles. S'ils ont certainement des connaissances ethnographiques – pensons à Michel Leiris, qui a travaillé de concert avec l'anthropologue Marcel Griaule, à Antonin Artaud, qui a séjourné au Mexique pour s'imprégner de la culture des Tarahumaras, ou à Unica Zürn, dont le père était officier basé en Afrique³⁷ –, c'est à l'imaginaire sacrificiel tel qu'il se présente dans leurs écrits que je m'intéresse. En d'autres mots, ma thèse est une sur la littérature et non sur l'ethnographie ni sur la théologie, même si les imaginaires littéraires empruntent un certain nombre de motifs et de tropes à de véritables traditions, que ce soit le rite du Peyotl qu'Artaud observe au pays des Tarahumaras, les rites d'exorcismes auquel Leiris assiste en pays Dogon ou les extases de mystiques qui passionnent Laure. Les textes inventent des traditions souvent syncrétiques, glanant une variété d'imageries du sacré pour paver, par le biais d'un métissage créateur, leur propre voie vers de nouvelles religiosités. La fascination pour l'Autre que motive l'appétit du sacré se traduit par un métissage qui intègre ce qui n'appartient pas d'emblée à (ou ce qui a été rejeté par) l'Europe démocratique et libérale du XX^e siècle. Leiris envisage d'ailleurs l'exotisme comme un couloir du sacré : « Si j'ai éprouvé le sentiment du sacré en participant à des rites de religions qui n'étaient pas la mienne (le catholicisme, dont je reste marqué par mon éducation), c'est sans doute pour des raisons d'*exotisme*. À savoir si, dans le sacré,

³⁶ Michel Koch, *Le sacricide*, *op. cit.*, p. 161.

³⁷ Voir Esra Plumer, *op. cit.*, p. 15.

il n'intervient pas toujours quelque chose d'"exotique" : idée d'un monde différent, d'un domaine sans commune mesure, d'un pays radicalement lointain. » (*SVQ*, p. 47-48) L'attrait pour ce qui est « radicalement lointain » sous-tend toutes les œuvres du corpus, comme une architecture invisible, que ce soit par la forme ou par les motifs qui les tissent. Dans *Sombre printemps*, Zürn témoigne de son « enfance merveilleuse, entourée par la collection orientale constituée par son père, écrivain et grand voyageur [;] ses objets préférés, dans cette grande maison, [étaient] un Bouddha indien, un tapis chinois aux fils d'or et des meubles arabes. » (*SP*, p. 103) À l'image d'une pièce ornementée d'artefacts variés, tel qu'on peut imaginer le salon de la maison des Zürn, les œuvres littéraires empruntent à différentes traditions – incluant l'imaginaire chrétien dont ils sont héritiers – pour bricoler un décor hospitalier à une sacralité composite. Il ne s'agira pas de mener une étude ethnocritique des œuvres ; je soulignerai plutôt les projections et les fantasmes d'un retour du sacré, lesquels sont parfois alimentés par le frayage du littéraire et de l'anthropologie.

La fin des années 1970, dans la foulée des mouvements de décolonisation en Afrique et en Asie, marquent « le tournant contemporain de l'anthropologie³⁸ ». On assiste, dans le dernier quart du XX^e siècle, à « l'apparent consensus autour de l'homogénéisation culturelle du monde médiatisé [qui a] conduit certains commentateurs à évoquer la menace d'une disparition de "l'autre"³⁹ ». Les écritures étudiées sont plutôt marquées par une vision du monde qui érige « l'autre (exotique) » et « l'ailleurs » en idéaux, travaillant à partir du fantasme primitif comme arme contre l'étiollement du sacré dans l'Occident moderne. Le sacrifice confère une forme opératoire dans l'exploration de ce fantasme de (re)sacralisation. J'interrogerai donc les imaginaires déployés autour du sacrifice et non l'actualité d'un rite en particulier. J'adhère à la vision de Myriam Watthee-Delmotte qui, dans

³⁸ Voir Michel Agier, « Le tournant contemporain de l'anthropologie : comprendre, encore, le monde qui nous entoure », *Socio*, n° 1, mars 2013, p. 77-93.

³⁹ *Ibid.*, p. 79.

Littérature et ritualité, signale que « l'approche se focalise [...] davantage sur l'interrogation des principes mêmes du fonctionnement rituel que sur les particularités de ses mises en œuvre locales⁴⁰. » Pour lire ces textes qui jouent avec les codes rituels et culturels, je récupère l'idée, énoncée par Liliane Voyé, de « bricolage », qui « consiste alors à emprunter diverses croyances, différents rites, ... au réservoir de croyances et rites générés et régulés par l'institution, tout en abandonnant d'autres et en combinant les éléments retenus avec des composantes d'autres religions – notamment orientales – et/ou avec des éléments issus des sciences humaines (dynamique de groupe, analyse transactionnelle, ...)»⁴¹ » Faute d'une adhésion commune à une religion ou à une figure de la transcendance, les écrivains inventent de toutes pièces une culture rituelle singulière, univers syncrétique en mesure de combler, peut-être, un sens que la raison n'épuise pas. C'est cet esprit de bricolage qui amène Leiris à confier, dans *L'Afrique fantôme*, qu'il souhaite souscrire au « plus pur syncrétisme », expression dont la construction tient de l'oxymore, en agglomérant son héritage culturel et les rites qu'il observe en Afrique : « Par ailleurs, je souhaiterais être un missionnaire catholique appliquant les principes du plus pur syncrétisme, enseignant que Jésus-Christ est l'inventeur du rite *pégou*, la Sainte Vierge la mère du masque, et communiant sous les espèces de bouillie de mil et du dolo. » (*AF*, p. 129)

Artaud, Laure, Leiris et Zürn se rencontrent dans leur quête d'une ritualité immémoriale, qui a déserté l'espace social. « À l'heure où on [célèbre] pêle-mêle, pot-pourri de toutes les fureurs libératrices, charivari émancipateur de la déraison, les fous, les voyantes ou les primitifs comme autant d'icônes pieuses⁴² », l'Autre sous toutes ses formes est exalté, dans des œuvres qui ne

⁴⁰ Myriam Watthee-Delmotte, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 19.

⁴¹ Liliane Voyé, « Le rite en questions », dans Louis-Marie Chauvet, René Devisch, Charles Perrot, *et al.* (dir.), *Le rite, source et ressources.*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1995, p. 109.

⁴² Julia David, *loc. cit.*, p. 17.

sauraient pourtant être assimilées à un même mouvement ni à un même courant littéraire. En effet, les quatre écrivaines et écrivains auxquels je m'intéresse, s'ils ont à un moment fréquenté le groupe surréaliste, apparaissent plutôt comme des électrons libres dans l'histoire littéraire. C'est à partir du prisme de la poïétique dans ses liens avec le sacrifice rituel que j'observerai les affinités et les différences irréductibles entre quatre œuvres qu'aucune lecture ne saurait réduire à un ensemble homogène. Je pense Zürn, Artaud, Leiris et Laure comme une constellation ouverte à l'aune de laquelle j'envisage l'hypothèse d'une poïétique liée au sacrifice rituel. Bien qu'il faille prendre acte des influences communes qui alimentent leur poïétique – Leiris et Laure étaient de grands amis et ont tous deux pris part aux activités du Collège de Sociologie et à son versant transgressif, Acéphale ; Zürn et Artaud ont été soignés par le docteur Ferdière, ce qui amène Caroline Rupprecht à souligner l'influence que les textes asilaires d'Artaud ont exercé sur l'écriture zurnienne⁴³ ; Leiris a maintes fois collaboré avec l'artiste André Masson, dont les dessins ont aussi inspiré des textes d'Artaud⁴⁴ –, la circulation des idées, des imaginaires et des esthétiques stimule la création d'œuvres qui restent évidemment foncièrement singulières. D'autres œuvres qui mettent l'écriture de soi au service d'une quête du sacré auraient pu être analysées – je pense à celles de Simone Weil, de Claude Cahun, d'Henri Michaux et, si on quitte l'Europe, de Frida Kahlo ou de Yukio Mishima, qui interviennent dans la constitution d'une trame sacrificielle à cheval entre la vie et l'œuvre. Je souhaite, dans la présente thèse, proposer des analyses approfondies d'œuvres, à partir desquelles je mets à l'épreuve l'hypothèse d'une poïétique liée au sacrifice. J'ai limité le corpus d'œuvres analysées (déjà substantiel) à quatre écrivaines et écrivains, pour éviter que la réflexion ne se mute en un inventaire ou une typologie des écrivains sacrificiels. Artaud, Laure, Leiris et

⁴³ Caroline Rupprecht, « The Violence of Merging : Unica Zürn's Writing (on) the Body », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 27, n° 2, 2003, p. 6.

⁴⁴ Il est indiqué, dans une note de bas de page, que « Texte surréaliste » « a été écrit sous l'inspiration des tableaux de M. André Masson. » (*OL*, p. 196)

Zürn disent chacun quelque chose d'unique à propos du sacrifice, s'emparant d'un scénario inaugural et des mythes qui s'y agglutinent pour les déplacer, se les approprier et se recomposer à travers eux. Le sacrifice fertilise un terreau immensément fécond, d'où prolifèrent des réseaux de sens, de motifs et de fonctions.

Le sacrifice resurgit sous toutes sortes de formes dans les sociétés modernes ou « civilisées », malgré « l'émancipation de l'individu, le développement de son autonomie intellectuelle et morale, le progrès de l'idéal scientifique, c'est-à-dire une attitude ennemie du mystère [...] et qui, considérant tout comme objet de connaissance ou comme matière d'expérience, conduit à tout regarder comme profane et à tout traiter sans conséquence⁴⁵. » C'est la société occidentale que Roger Caillois décrit ainsi, tributaire des idéaux de liberté et de laïcité, sédiments de la Révolution française⁴⁶, du positivisme et de la rationalité des Lumières. Quelle est la place du sacré, nimbée d'une aura de mystère que la raison ne peut éclairer, dans un tel paradigme ? Comment le sacrifice peut-il continuer d'opérer, quand la justice refuse tout élan vers la transcendance et tout acte de violence indue ? L'inactualité du sacrifice dans le paysage moderne relègue le phénomène dans l'enclos étanche et inoffensif du passé, comme si sa structure cessait d'opérer à partir du moment où elle apparaissait comme aberrante. Alain Caillé avance que c'est bien « parce qu'il représente [...] la marque de l'hétéronomie, [que] le sacrifice est aussitôt tenu pour abject par les individus libres et autonomes que nous pensons être devenus⁴⁷. » *Hétéronome* – différent, dispersé – et *exotique* – vernissé par son appartenance au lointain –, le sacré nomme la

⁴⁵ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Paris, Gallimard, 2008 [1939], p. 179.

⁴⁶ Julia Kristeva identifie la Révolution française comme la grande cause de la perte du sacrifice en Occident : « La Révolution française a essayé de construire une idée d'universel sans tenir compte de l'idée de sacrifice, qui était considérée comme une idée religieuse, fondant le sacré et qui, comme telle, a été éliminée du champ social et des revendications ; cette élimination a eu un effet rétroactif désastreux : la Terreur. » (Julia Kristeva et Waltraud Gölder, « Sacrifice et espace du sens : entretien avec Julia Kristeva », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 1, n° 1, 1996, p. 97.)

⁴⁷ Alain Caillé, « Présentation », *Revue du MAUSS*, n° 5, 1995, p. 3.

possibilité d'un lieu auquel l'existence, individuelle et sociale, ne donne pas directement accès, hors de portée de ce que la raison permet de jauger. Non seulement le sacrifice est-il déchargé de ses fonctions, mais qui plus est, « les rites sacrificiels faits au nom de la collectivité, surtout dans leurs aspects les plus sanglants, nous sont largement devenus inacceptables et même simplement inintelligibles⁴⁸. » Le prétendu sacrifice de Laure dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye – à moins qu'il ne fût question de la forêt de Marly ? – a fait beaucoup de bruit, attisant les rumeurs, les ragots, les racontars, comme il a été démontré plus haut. C'est l'inadmissibilité du meurtre, même ritualisé, qui soulève les passions et révolte le sujet moderne. Les membres d'Acéphale ont cherché à renouer avec l'intelligibilité de la violence ritualisée. Par différentes voies, les écritures sacrificielles tendent vers l'altérité comme noyau du sacré ; par le fait même, elles sont avivées par un mouvement qui va à contre-courant des grandes tendances de la pensée moderne, notamment la sécularisation. Les écrivains et écrivaines étudiés l'ont bien compris, ou plutôt sont-ils douloureusement traversés par ce constat : « La modernité comme société en actes et en forme n'échappe pas à la règle de l'impossibilité pour un corps social de se passer de tout foyer sacré. Elle conserve les restes de l'ancien sacré divin dont la destruction n'est pas achevée et l'attraction continuer de s'exercer⁴⁹. » C'est ce qui amène Artaud, par exemple, à mettre les Tarahumaras sur un piédestal par rapport à sa culture d'origine, lors de son voyage au Mexique : « Nous sommes loin de l'actualité guerrière et civilisée du monde moderne, et non pas guerrière bien que civilisée, mais guerrière *parce que civilisée* » (*Œuvres*, p. 752). Le diagnostic d'Artaud fait écho à la théorie de René Girard, qui pose la violence sacrificielle comme antidote contre une violence guerrière, indifférenciée et réciproque⁵⁰. Julia Kristeva déplace, en quelque sorte, la théorie girardienne sur le

⁴⁸ Natacha Gagné, « Présentation », dans Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016, p. 28.

⁴⁹ Michel Koch, « Le sacrifice et le sacré (À partir d'Acéphale et de Georges Bataille) », *loc. cit.*, p. 159.

⁵⁰ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

plan psychique : « Si je ne compte pas avec le sacrifice, si je ne me mets pas en retrait, si je ne fais pas de concessions et si je ne vis pas la mort en moi, si je ne me réconcilie pas avec le manque en moi, qui peut aller jusqu'à la mort en moi, je deviens d'une violence telle que je persécute les autres⁵¹. » Il y a invariablement déferlement de la violence que le sujet moderne tente de contenir. Selon les deux perspectives, le sacrifice apparaît comme essentiel pour négocier avec une violence irréductible, impossible à éliminer par le triomphe de la raison ou de la bienséance. La valeur du « progrès » comme moteur de la civilisation – progrès scientifique, social et technologique – est dès lors remise en cause : une communauté qui rejette complètement le sacrifice n'est-elle pas en train de fermer les yeux sur une violence qui se jouera sur une autre scène, par l'entremise de la guerre, du meurtre ou de la dictature ? L'observation des Tarahumaras amène Artaud à penser le progrès comme une tare de l'Occident : « en présence d'une race comme celle-là [les Tarahumaras], nous pouvons par comparaison conclure que c'est la vie moderne qui se trouve en retard par rapport à quelque chose et non pas les Indiens Tarahumaras qui seraient en retard relativement au monde actuel. [...] On peut dire par conséquent que la question du progrès ne se pose pas en présence de toute tradition authentique. » (*Œuvres*, p. 756) Au-delà d'une actualisation du mythe du « bon sauvage », qui romantise l'homme à l'état de nature, intouché par les affres de l'appât du gain et du pouvoir, c'est la sacralité de l'univers tarahumara que célèbre Artaud, ce « quelque chose » par rapport auquel la vie moderne est en souffrance. Mircea Eliade distingue « l'homme religieux » de l'univers « moderne » par sa répétition de gestes divins qui, dans le cadre des fêtes cycliques, rythment la temporalité sacrée. Par le rapport cyclique au temps, « on pourrait

⁵¹ Julia Kristeva et Waltraud Gölder, *loc. cit.*, p. 97.

conclure que cette éternelle répétition des gestes exemplaires révélés par les dieux *ab origine* s'oppose à tout progrès humain⁵² ».

Ainsi, l'idée de progrès apparaît comme concomitante à la « lente désacralisation de la demeure humaine⁵³ », processus que cherchent à freiner les écrivains à l'étude, par l'aménagement de foyers sacraux dans l'écriture mais aussi dans la vie. Si, d'une part, le sacrifice est inadmissible dans le monde moderne, dont l'espace est régi par l'homme areligieux, mais que, d'autre part, le sacrifice s'impose comme une nécessité, larvé au cœur des hommes et de leur organisation en communauté, j'en viens à me demander : sous quelles formes le sacrifice resurgit-il ? Sur quelles scènes se joue-t-il ? Que reste-t-il d'une structure que tout condamne au silence, mais dans les ruines de laquelle les écrivains exhument des motifs et des formes, mais aussi des modalités du faire ? Le sacrifice, en plus d'être repaire du sacré, pour filer la métaphore de Koch, qui pense le sacré dans le monde moderne comme un gibier qu'il faut traquer, est aussi une forme, un schéma, un réservoir de motifs et un pouvoir d'action dont s'emparent les écrivaines et les écrivains dans le but d'explorer la puissance performative des mots et de certaines formes d'écriture.

IV. Le sacrifice : « une hydre à plusieurs têtes »

La variété des penseurs qui ont tenté de cerner une dimension du sacrifice témoigne de la complexité du phénomène et de son caractère interdisciplinaire. René Girard⁵⁴ aborde la

⁵² Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2009 [1965], p. 80-81.

⁵³ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁴ René Girard, *op. cit.*

problématique du sacrifice à travers le prisme de sa fonction sociale, alors que Julia Kristeva⁵⁵ et Guy Rosolato⁵⁶, notamment, s'intéressent à la scène sacrificielle d'un point de vue psychique ; Georges Bataille souligne l'enjeu économique du phénomène⁵⁷ ; Roger Caillois⁵⁸, l'inscription du sacrifice dans une métaphysique du sacré et du profane. Dans le sillage d'Anne Dufourmantelle⁵⁹, je m'inspire de différentes théories du sacrifice pour investiguer sur ce que l'écriture dévoile et comment la création peut rejouer certaines de ses articulations fondamentales, comme la dynamique qui unit communauté, sacrificateur et victime sacrificielle, l'importance de « l'acte », la performativité du sacrifice et son rapport avec la fondation d'une origine.

Anthropologues, sociologues, historiens, psychanalystes et littéraires ont contribué à dévoiler un objet toujours fuyant, insaisissable. Anne Dufourmantelle souligne la monstruosité du concept « sacrifice » : « La constellation du sacrifice est une hydre à plusieurs têtes qui ne se laisse pas saisir si facilement ; chaque tentative pour le cerner, le comprendre laisse un aspect dans l'ombre – comme si les multiples racines qui le reliaient au corps social avaient des ramifications infinies dans la psyché humaine⁶⁰. » Bien que les premiers commentateurs du sacrifice, les anthropologues Edward Burnett Tylor⁶¹, William Robertson Smith⁶² et, un peu plus tard, Henri Hubert et Marcel Mauss⁶³, aient tenté d'en proposer une définition, une évidence s'impose aujourd'hui : il est vain d'essayer de circonscrire le sacrifice. Une telle entreprise trahirait

⁵⁵ Julia Kristeva et Catherine Clément, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998 ; Julia Kristeva et Waltraud Gölder, *loc. cit.*

⁵⁶ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

⁵⁷ Georges Bataille, *La part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014 [1949].

⁵⁸ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*

⁵⁹ Anne Dufourmantelle, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture*, Londres, John Murray, 1871.

⁶² William Robertson Smith, *Lectures on the Religion of the Semites. Fundamental Institutions*, Londres, Adam & Charles Black, 1889.

⁶³ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, *op. cit.*

l'enchevêtrement complexe du réseau qui le relie au social, au religieux et à la psyché, par les détours de la violence et de la culpabilité.

Quand Dufourmantelle évoque les racines du sacrifice, plongées à la fois dans le « corps social » et dans « la psyché humaine », elle souligne une des grandes difficultés dans l'appréhension du concept. Penser le « sacrifice » commande d'effectuer de constants allers et retours entre le social et l'intime, entre la mise en spectacle et ses représentations silencieuses. Si la mise à mort rituelle doit être exhibée pour opérer, à travers une dramatisation précise, il arrive qu'elle agisse à rebours du spectacle, dans les souterrains de la conscience. Le sacrifice, quand il intervient dans l'écriture de soi, se déroule au carrefour des scènes communautaire et intime. Au cœur du sacrifice s'articulent donc deux terrains dont le dialogue est particulièrement fécond. Les deux échelles communiquent par le biais du modèle sacrificiel tout en restant jalousement indépendantes l'une de l'autre. En appréhendant les théories du sacrifice et du sacré, deux perspectives – l'une sociologique et l'autre, psychanalytique – cohabitent, mais pas nécessairement harmonieusement, comme en font état les dissensions apparentes dans les textes critiques

Pensons à Guy Rosolato qui, dans *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, règle ses comptes avec René Girard, qu'il taxe d'avoir ignoré les mécanismes psychologiques du sacrifice, après avoir pourtant « pillé⁶⁴ » les travaux de certains psychanalystes. Rosolato va jusqu'à déclarer que « depuis un certain temps, on nous rabat les oreilles avec la “violence mimétique”, devenue la seule et unique explication de tous les comportements de violence⁶⁵. » Rosolato se positionne résolument contre la théorie girardienne de la violence mimétique et contagieuse. Pourtant, les théories de Girard et de Rosolato, en ce qu'elles posent directement la question de la violence, ne sont peut-

⁶⁴ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, op. cit., p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 29.

être pas si contradictoires. La critique de Koch à l'endroit de Girard est encore plus acerbe, lui qui refuse l'hypothèse d'un meurtre initial comme origine du sacrifice : « Mais quelle tare si c'était le lynchage sordide que veut René Girard ! Coupons court ! Cette archéologie importe peu finalement. Le sensible, l'observable et le vécu définissent mieux le sacré que l'hypothèse des origines⁶⁶. »

Une autre manifestation de l'écueil entre psychanalyse et sociologie, qui ne relève pas de la querelle cette fois, se retrouve dans la correspondance de Catherine Clément et Julia Kristeva, publiée dans *Le féminin et le sacré*. À travers un échange entre deux amies, on voit poindre des moments où la discussion est relancée par un désaccord. Là où Clément observe un sacré dans ses modulations culturelles et cultuelles, Kristeva commente l'héritage judéo-chrétien, occidental, nimbée de psychanalyse. Clément oppose des couples notionnels pour exhiber cette différence : « mes » transes et « tes extases⁶⁷ » ; « tes saintes et mes prêtresses⁶⁸ ». Y aurait-il, d'un côté, le sacrifice judéo-chrétien, reconduit dans une dynamique psychanalytique, et de l'autre, les cérémonies héritées des sociétés primitives ? Y aurait-il un sacrifice social et un sacrifice intime, internalisé, alors que « le sacré se promène sur la frontière entre social et folie⁶⁹ » ? J'explorerai, au fil de l'analyse des œuvres, la (dis)jonction des deux pôles entre lesquels semble osciller le sacrifice, traquant « ces lieux de fraisage de l'individuel et du collectif ⁷⁰ », dont le mythe est un indicateur.

La question qui se pose désormais est celle, complexe, de la définition du sacrifice. Koch observe l'étymologie du terme pour relever une aporie féconde : « Puisque le sacré nous est donné

⁶⁶ Michel Koch, *Le sacricide*, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁷ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 202.

⁷⁰ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 31.

si maigrement, il faudrait le produire. Le mode de sacrifice suggère que c'est possible. Le latin *sacrificare* indique expressément une opération qui confère le caractère sacré à un objet qui d'abord en était dépourvu. Mais l'étymologie, explicite sur l'effet de l'opération, se tait sur le principal, le moyen⁷¹. » En effet, *sacer* (sacré) et *facere* (faire), ensemble, signifient « l'action de faire une œuvre sacrée⁷² », ou « *sacrum facere*, faire un acte sacré⁷³ », mais rien n'indique comment ce passage du profane au sacré opère. Le meurtre, l'oblation et la destruction se situent dans l'angle mort de l'explication étymologique du sacrifice ; et pourtant, la violence fonde le cœur de la relation rituelle. Lucien Scubla affirme que « le sacrifice est un acte de violence ritualisé et, réciproquement, il y a sacrifice dès lors qu'il y a destruction rituelle, complète ou non, d'un être vivant⁷⁴. » Dans sa définition, Scubla met de l'avant la relation entre le sacrificateur et la victime, oblitérant la présence de Dieu, qui semble désertier à la fois l'espace social et les théories du sacrifice au tournant du XX^e siècle. Si la divinité ne se dévoile plus comme réalité à partir de la modernité, dont on peut penser l'avènement avec la mort de Dieu, il est légitime de se demander ce qu'il advient du sacrifice alors que la religiosité est rejetée en grande partie sur le plan de l'imaginaire. Bien que Dieu soit souvent évacué de l'équation sacrificielle, l'institution continue d'opérer par un appel à l'Autre, dans son sens le plus large. Sans être profane, le sacrifice moderne met en jeu un sacré qui interroge un espace plus grand que soi, une religiosité sans dieu. Offrande, acte sacré, meurtre, rituel : tous ces concepts essaient à partir de l'idée de sacrifice, mouvante selon l'époque ou l'ancrage théorique à partir desquels elle est captée. Butant contre la multiplicité

⁷¹ Michel Koch, *Le sacrifice*, *op. cit.*, p. 163.

⁷² Littré, « Sacrifice » (définition). [En ligne] [<https://www.littre.org/definition/sacrifice>] (page consultée le 2 mai 2022).

⁷³ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁴ Lucien Scubla, « Le sacrifice a-t-il une fonction sociale ? », *Pardès*, vol. 2, n° 39, 2005, p. 144.

des définitions du « sacrifice », je m'attaquerai au problème du sacrifice en identifiant ce qu'il *n'est pas*.

En premier lieu, le langage courant s'est emparé du concept dans son sens métonymique : il n'est pas rare qu'on entende qu'une mère « sacrifie » sa carrière pour sa famille ou qu'un gouvernement « sacrifie » l'environnement au profit d'impératifs économiques, par exemple. Or, dans ces manifestations séculaires du terme, la part de violence est éliminée. Cette circulation du terme rompt également avec ses origines sacrées, laissant entendre que le sacrifice est synonyme de « renoncement ». Je souhaite raviver la dimension agissante que suppose l'étymologie du mot, en rappelant que le sacrifice est une modalité du « faire », engageant le corps dans un geste dissident, et non dans une forme de répudiation des désirs. Alors que le renoncement agit dans le silence et le non-dit, le sacrifice « n'opère pas dans le secret [;] il expose au contraire celui qui le réalise comme celui ou celle qui en est l'objet sacrifié(e), puisque son être, son corps, “vaut” pour la communauté entière⁷⁵. » Même si une part d'indicible est nécessaire à l'institution sacrificielle, celle-ci travaille dans la mise en spectacle des relations qu'elle prend soin d'exhiber. Ainsi, la renonciation est associée au sacrifice par métonymie, déplacement qui neutralise à la fois sa dimension sacrée et le danger qui lui est inhérent, même dans ses manifestations internalisées.

En second lieu, si le sacrifice n'est pas un renoncement, il ne se résume pas non plus au meurtre (bien qu'il ne faille pas gommer la parenté entre les deux modalités de l'action). Lucien Scubla, dans la foulée de René Girard, rappelle que « toute étude qui élude [la question de la violence] semble bien superficielle⁷⁶. » Or assimiler complètement « sacrifice » et « meurtre » néglige la nécessaire sacralisation que la mise à mort sacrificielle inaugure. Mauss et Hubert

⁷⁵ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁶ Lucien Scubla, « Le sacrifice a-t-il une fonction sociale ? », *loc. cit.*, p. 147.

soulignent les limites de la coïncidence entre les deux modalités de la mise à mort : « Le lieu de la scène lui-même doit être sacré ; en dehors d'un lieu saint, l'immolation est un meurtre⁷⁷. » Ainsi, le point de rupture entre sacrifice et meurtre tiendrait dans la valeur inaliénable de la scène sur laquelle le forfait a lieu, authentifiée par une série de gestes rituels et par l'adhésion communautaire à la sacralité de l'espace. Par sa parenté avec le meurtre, le rituel sacrificiel oscille entre « une chose très sainte » et « un crime ignoble⁷⁸ », jouant l'abjection et l'interdit du crime sur un autel qui, parce qu'il est hors du quotidien, leur insuffle une valeur transcendante. Koch, quant à lui, affirme que « ce n'est pas le meurtre mais l'élan d'oblation qui fait l'essence du sacrifice⁷⁹ », posant le sacrifice comme plus proche parent du don que du meurtre. Mais l'absence relative des dieux brouillent la dynamique oblatrice. À partir du moment où le bénéficiaire du don reste sourd aux sommations sacrificielles, ne reste-t-il plus que le meurtre comme manifestation patente ? La disparition progressive du pôle divin dans le schéma sacrificiel renouvelle la place accordée aux acteurs du sacrifice ; déjà dans l'*Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Mauss et Hubert indiquent que le procédé « consiste à établir une communication entre le monde sacré et le monde profane par l'intermédiaire d'une victime, c'est-à-dire d'une chose détruite au cours de la cérémonie⁸⁰. » La question de l'offrande est suppléée par celle de la communication, dont le véhicule est une forme ritualisée de la violence à l'endroit de la victime.

Cette victime, en dernier lieu, consent la plupart du temps à sa mise à mort (rappelons-nous l'exemple inaugural de Laure – ou Bataille –, qui se seraient portés volontaires pour la cérémonie d'Acéphale). Cette mort envisagée – voire fantasmée ou idéalisée – ne confirme pas pour autant la ressemblance entre sacrifice et suicide. Le sacrifice doit impérativement composer avec une

⁷⁷ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, op. cit., p. 76.

⁷⁸ René Girard, op. cit., p. 13.

⁷⁹ Michel Koch, « Le sacrifice et le sacré (À partir d'Acéphale et de Georges Bataille) », loc. cit., p. 168.

⁸⁰ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, op. cit., p. 169.

dimension communautaire pour être compris comme tel ; selon Dufourmantelle, le sacrifice permet à une vie de « devenir lisible comme destin⁸¹ », s'éloignant du suicide, mort souvent solitaire et hermétique pour les autres. Le suicide sidère par son défaut de signification, enfermant ceux qui restent, les vivants, devant une énigme insoluble⁸², alors que « la dimension spectaculaire des rituels sacrificiels fut de tout temps destinée à canaliser [le] tragique, à y faire entendre de la beauté, de l'humanité possible⁸³. » Pour que la mise à mort résonne dans l'espace public, pour qu'elle arrive à syntoniser un tragique qu'aucune autre institution ne met en forme, il faut impérativement que le rituel ait lieu devant un public. En ce sens, le sacrifice est doté d'une fonction communautaire, scellant une forme d'alliance autour de l'horreur. Dans sa fonction fédératrice, le sacrifice se distingue nettement du suicide, dont la part scandaleuse a à voir avec l'intransitivité : on ne se suicide généralement pas « pour » ou « au nom de » quelque chose, non plus qu'on se suicide devant une communauté impliquée.

Ni renoncement, ni meurtre, ni suicide, la constellation du sacrifice crée un réseau inédit et mouvant de sens (et de formes) où se conjuguent mort, violence, sacralisation et alliance ; espaces communautaire et psychique. Si les définitions du sacrifice diffèrent, parfois radicalement, un point commun à toutes les théories est saillant : le sacrifice a toujours une fonction, mouvante selon le contexte de la cérémonie. Originellement compris comme médiation entre un sacrificateur et une divinité, le sacrifice transite par d'autres voies alors « que la divinité n'a plus, pour nous modernes, aucune réalité, tout au moins sur le plan du sacrifice sanglant⁸⁴ ». L'absence de Dieu reconfigure les canaux par lesquels transite l'institution sacrificielle. Si la fonction oblatrice est remise en cause,

⁸¹ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 18.

⁸² Voir Michèle Bacholle, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide. Les cas Fottorino, Vigan, Grimbart, Rahmani, Charneux et Delaume*, Leiden, Brill, 2018.

⁸³ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁴ René Girard, *op. cit.*, p. 29.

le sacrifice continue d'opérer tantôt comme trompe-violence (René Girard), tantôt comme moyen de communication (Roger Caillois) ; il permet de gérer la culpabilité (Guy Rosolato), de donner visibilité au trauma (Anne Dufourmantelle), de compenser le scandale de la naissance (Lucien Scubla) ; il scelle une forme renouvelée d'alliance communautaire par les jeux de sa mise en scène (Marcel Mauss et Henri Hubert) et met en suspens la généalogie (Dufourmantelle). Le lirai les textes littéraires, qui parfois s'emparent de la forme sacrificielle, pour interroger les différentes fonctions qu'elle recouvre

Ainsi, les trois grandes parties de ma thèse correspondent à trois dimensions du prisme sacrificiel. Le sacrifice en tant que forme est au cœur de la première partie, dans laquelle j'explore le passage de l'existence au littéraire, par une opération d'esthétisation qui a trait au rituel sacrificiel. C'est le sacrifice en tant qu'imaginaire, peuplé de figures, de scénarios et de mythes collectivement signifiants, qui est l'objet de la seconde partie. La troisième partie est axée sur la fonction agissante et performative du rituel sacrificiel. Forme, imaginaire, modalité du faire : ces trois marqueurs du sacrifice orientent la structure de ma thèse, dont l'ancrage théorique principal est la poïétique. C'est donc dans le rapport à la création que j'explore les résurgences sacrificielles que portent des écritures qui gardent des traces de l'écriture en train de se faire.

V. Perspectives poïétiques

Le fossé est monumental entre l'idée (ou le fantasme) du sacrifice et le passage à l'acte⁸⁵, alors que c'est dans la violence de l'actualisation que se loge l'appel du sacré. La question de l'acte

⁸⁵ Je reviendrai sur l'expression « passer à l'acte » dans le dixième chapitre.

est un carrefour où se rencontrent deux idées au cœur de ma thèse : le sacrifice et l'écriture, ainsi que leur imbrication. Michel de M'Uzan rappelle ce qui apparaît comme une banalité, mais qui constitue le point de départ de toute pensée poïétique : la création littéraire « n'existe que par le passage à un acte particulier : l'acte d'écrire⁸⁶. » Les poïéticiens invitent à renouer avec l'acte qui préside à toute œuvre, interrogeant le processus de la création dans sa réalité, sa matérialité et les exigences qu'elle porte. Véronique Verdier pose que « la création [...] intéresse dans la mesure où elle concerne l'homme qui crée. » Elle ajoute qu'« en réfléchissant à l'acte créateur, il s'agit de dégager l'implication même du sujet dans cet acte, ce qui porte un sujet à créer, ce qu'il vise en créant. Il s'agit aussi de mesurer les incidences existentielles de diverses modalités de la création sur celui qui crée⁸⁷. » C'est dans cette perspective que j'envisage la lecture poïétique des textes : à travers l'étude de la généricité des textes, des thèmes qu'ils développent et de leur dimension performative, c'est toujours l'implication du sujet créateur et ses visées au moment de la création qui seront le point focal de l'analyse. Loin de se résumer à une lecture biographique des textes littéraires, la poïétique retrace néanmoins les continuités et les ruptures qui s'interposent entre le sujet créateur et l'œuvre telle qu'elle se présente comme « achevée » (nous verrons, dans la première partie de la thèse, que l'idée de l'achèvement est à nuancer). La question du « sujet » constitue un nœud où s'intriquent la poïétique et le sacrifice, deux modalités du *faire*, à cheval entre l'individuel et le collectif. Si l'étymologie du sacrifice renvoie au *facere*, la poïétique aussi invite à penser la création en regard de l'acte qu'elle implique, alors que le verbe grec *poiein* signifie à la fois « faire » et « créer⁸⁸ ». Il s'agit donc de réintégrer l'œuvre littéraire dans le contexte

⁸⁶ Michel De M'Uzan, « Aperçus sur le processus de la création littéraire », dans *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 15.

⁸⁷ Véronique Verdier, *Existence et création*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 11-12.

⁸⁸ Larousse, « Poésie » (définition). [En ligne] [<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/po%C3%A9sie/80884>] (page consultée le 2 mai 2022).

d'un *faire*, parce que de toute façon « l'être [d'une œuvre] n'est jamais qu'un faire stabilisé⁸⁹ », écrit Michel Zérafra. L'objet d'étude de la poïétique n'est ni l'œuvre achevée, ni l'artiste en création, mais « les linéaments psychologiques, techniques et autres qui, dialectiquement, c'est-à-dire dans l'aller et le retour de l'œuvre-en-train au sujet créateur, les relient temporairement l'un à l'autre⁹⁰. » Si je nuancerai le rapport dialectique que Passeron voit entre le créateur et l'œuvre, j'adhère à l'entre-deux comme espace d'investigation de la poïétique. Entre le sujet en création et la production au-dehors son œuvre, que se passe-t-il ? La poïétique permet de penser la circulation dynamique du flux de l'écriture, qui rejoint le « jet », « l'élan », le « projectile » ou « l'énergie », tels que je les ferai valoir dans la troisième partie de la thèse, du mouvement de la main sur le papier au regard que l'écrivain pose rétrospectivement sur son œuvre.

Pour éclaircir davantage les contours de la poïétique comme perspective théorique, il me semble utile de la comparer, répertoriant les commentaires de certains poïéticiens, avec d'autres champs d'investigation. Au début du *Corps de l'œuvre*, Didier Anzieu affirme d'emblée que sa réflexion s'inscrit dans une poïétique psychanalytique, choisissant comme objet d'étude « la production de l'œuvre par le créateur », alors que « la poétique, elle, étudie le travail de création dans sa généralité et dans son universalité⁹¹. » La poétique évacue le rôle du créateur dans l'actualisation d'une œuvre en particulier, mesurant l'influence qu'une époque ou un courant littéraire a dans la création. Anzieu met plutôt l'espace psychique du créateur au centre du processus créateur qui voit naître l'œuvre.

Bien qu'elle s'intéresse à la venue au jour des textes, la poïétique n'est pas pour autant une étude génétique de l'œuvre. Michel Zérafra met en garde contre cette assimilation : « On ne

⁸⁹ Michel Zérafra, « Le langage poïétique », *Recherches poïétiques*, n° 1, 1974, p. 48.

⁹⁰ René Passeron, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Valenciennes, ae2cg, 1996, p. 23.

⁹¹ Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981, p. 10.

souhaite pas donner du poïéticien l'image d'un observateur étudiant les états successifs d'un ouvrage artistique, ou encore, devant cet ouvrage terminé, interrogeant l'artiste sur la genèse et le développement de sa création⁹². » Le poïéticien s'appuie sur des données concrètes – les textes, en l'occurrence – mais n'a rien d'empirique (même si Passeron rappelle à plusieurs reprises que la poïétique est une science). Elle est tissée de plusieurs connaissances littéraires et issues des sciences sociales, elle puise à même diverses théories et méthodes critiques (la critique thématique, la psychanalyse, la poétique, notamment). La poïétique révèle que l'œuvre contient un récit de sa propre création, et que le rapport de l'œuvre achevée avec l'œuvre en train de se faire est toujours vivant, perceptible par les ressources de l'analyse littéraire.

Enfin, la poïétique ne coïncide pas avec l'esthétique, bien qu'elle en soit l'héritière. Dans son article, Passeron décrit en ces termes le déplacement qui a permis le changement de perspective entre esthétique et poïétique : « Dans l'art, la poïétique n'étudie que la seule conduite créatrice... Passant de l'esthétique, dont l'objet est immense, à la poïétique, occupée seulement de la conduite humaine en ce qu'elle a de créateur, nous sommes [...] remontés [...] par une mutation aux conséquences considérables, de la philosophie de la sensibilité à celle de l'action⁹³. » Passeron rappelle que c'est l'acte d'écrire qui est le foyer d'une lecture poïétique. Là où l'esthétique s'occupe des effets sensibles, en aval de l'œuvre, la poïétique s'occupe de l'amont. Étudiant les mêmes objets, esthétique et poïétique se situent aux deux pôles de la création. Cela dit, il faut se garder de penser ces deux perspectives de manière antithétique : la création est sans cesse tendue vers les effets qu'elle engendre, effectivement ou virtuellement.

⁹² Michel Zérafra, *loc. cit.*, p. 43.

⁹³ René Passeron, « Esthétique et poïétique », *Filozofski vestnik*, vol. 20, n° 2, 1999, p. 269.

Après avoir circonscrit le champ, plutôt vaste, des études poïétiques, j'en viens à proposer une méthodologie propre aux objets d'étude qui sont les miens. La poïétique n'impose pas de méthode propre ; elle se décline en un attirail d'outils au sein desquels je puiserai dans les chapitres d'analyse. Selon Michel Zéraffa, deux types de discours permettent l'analyse poïétique d'une création : les discours ayant trait aux œuvres et ceux « traduits et dissimulés tout ensemble par l'œuvre elle-même⁹⁴ ». Les textes du corpus témoignent souvent d'une conscience de l'écriture en train de se faire, ce qui rend d'autant plus féconde la lecture poïétique des œuvres elles-mêmes. Le discours ayant trait au travail de l'écriture fait partie de l'œuvre, qui incorpore l'épitexte privé ; il ouvre un accès privilégié à la scène de la création. En plus de ce discours autoréflexif (et métaréflexif), je propose d'examiner les transmutations en formes esthétiques de l'existence sociale, psychique et spirituelle du créateur. Ces continuités déformées, travesties, esthétisées seront au cœur de mes recherches.

Je n'ai donc pas mené d'investigations génétiques à partir de documents qui témoignent de l'élaboration de l'œuvre et de ses versions successives, pour proposer des analyses littéraires ; je n'ai évidemment pas non plus eu la chance d'observer l'artiste au travail. Les matériaux à partir desquels je travaille sont les mots, le langage, les formes, mais aussi « des fantasmes (sous forme de thèmes, notamment), des formes sociales, tous les processus de pensée possibles⁹⁵ ». Je m'intéresse à la poïétique en tant que « conscience critique intégrée à la pratique⁹⁶ », conscience qui se double bien sûr d'une dimension inconsciente. Didier Anzieu, dans une perspective psychanalytique, suppose que l'itinéraire créateur serait toujours plus ou moins rejoué dans l'œuvre même : « À la limite, l'œuvre achevée pourrait se réduire au récit figuré de sa propre création,

⁹⁴ Michel Zéraffa, *loc. cit.*, p. 43.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁹⁶ René Passeron, *La naissance d'Icare, op. cit.*, p. 76.

cercle qui se referme ainsi sur lui-même à travers une composition à la fois totale et parfaite⁹⁷. »

Toute œuvre joue donc à partir d'une double référence : au monde, à la fiction, à l'extérieur, d'une part, et à soi, à l'intimité d'un rapport à la création, d'autre part.

Les analyses d'œuvres que je propose dans ma thèse s'inscrivent explicitement dans une *perspective* poïétique. J'insiste sur l'idée de « perspective », qui n'est ni une méthode, ni une théorie, mais bien un angle à partir duquel j'observe les œuvres. Michel Zérafra rappelle, à juste titre, qu'au-delà de la phénoménologie de la création, la poïétique a un caractère « profondément herméneutique⁹⁸ » ; c'est une telle poïétique, envisagée à partir de l'étude des textes, que je souhaite mettre à profit. Si la première partie de ma thèse se revendique résolument des études poïétiques, investiguant sur les liens qui unissent existence et création (Véronique Verdier, Michel Foucault, Didier Anzieu), la deuxième et la troisième parties semblent s'en éloigner. Or l'étude de figures sacrificielles et des structures rituelles que les textes mobilisent disent toujours quelque chose de la scène créatrice. Ainsi, j'investis les ressources de la critique thématique (Michel Collot, Gilbert Durand) et de la psychanalyse (Didier Anzieu, Sigmund Freud, Julia Kristeva, Guy Rosolato) pour dévoiler en quoi les thèmes et les figures mythiques marquent un rapport à soi renouvelé par la création. J'explore aussi les résurgences littéraires des rituels (Myriam Watthee-Delmotte) et leur visée performative (John Austin), en soulignant que la volonté d'*agir* motive la création, et ainsi concourt au trajet poïétique des écrivains. C'est « à partir de la structure formelle, poétique, d'une œuvre [que je] cherche à mettre en lumière sa genèse et son développement⁹⁹ », à travers une étude fondée sur la lecture des textes.

⁹⁷ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁸ Michel Zérafra, *loc. cit.*, p. 72.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 70.

À la lumière des considérations qui précèdent, je propose de penser la création comme un point de suture entre la vie et l'œuvre, jointure qui se répercute dans la forme même de l'écriture. Qu'elle soit tumescence du corps ou trou dans la chair (comme on le verra chez Leiris), l'œuvre laisse sa marque dans le corps et l'existence du sujet écrivain. Véronique Verdier, aussi suspect soit cet intérêt pour « la vie » du sujet écrivain, synthétise ainsi les visées de son projet dans *Existence et création* : « Je me suis donné comme objectif de réfléchir au lien qui unit un créateur à son œuvre. Mieux, j'aimerais montrer que créer une œuvre peut permettre à un sujet de se construire. Il semble possible de ne pas choisir et de désirer les deux : la vie *et* l'œuvre¹⁰⁰. » Les perspectives poétiques permettent de penser les passages entre le mythe du sacrifice de Laure, dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye, et celui fantasmé verbalement dans « Le corbeau », par le détour essentiel de l'acte d'écriture. Elles permettent de penser qu'être, écrire et renaître vont ensemble ; et même qu'écrire permet d'*être* et d'*agir* plus intensément, d'exister dans une version de soi sublimée par la forme sacrificielle.

¹⁰⁰ Véronique Verdier, *op. cit.*, p. 9.

PARTIE 1. ÊTRE, ÉCRIRE

Si le texte littéraire est aisément délimité en ce qu'il a un début, une fin – du moins, il occupe spatialement un support –, la création est pour sa part difficile à circonscrire. Qu'est-ce qui marque le début de la chronologie de la création ? Qu'est-ce qui en signe la fin ? Ce flottement autour du mouvement de la création motive les poéticiens à interroger la notion de création en laissant une place à l'énigmatique qui se trouve, irréductible, en son cœur. L'étude de la création ne saurait être en mesure de liquider son objet d'étude, fuyant, par définition, et parfois même insaisissable. Imperméable à toute recherche strictement empirique, la création s'est parfois vue discréditée, comme si elle s'agissait d'un mythe dont l'œuvre devrait se débarrasser avant d'être étudiée. Dans *La naissance d'Icare*, Passeron soulève cette impasse inhérente à la poïétique : « Est-ce possible de penser à la création ? Ou bien, ce mot même, réputé obscur, doit-il être banni du discours scientifique [...] ?¹⁰¹ »

À cette question sur la validité de la création comme objet d'étude, le champ de la recherche-crédation offre des pistes de réponse innovantes depuis les années 2000. Aujourd'hui bien instituée dans les universités, la recherche-crédation, définie par Danielle Boutet comme la « recherche effectuée par l'artiste sur, ou à partir de, ses agirs créateurs¹⁰² », contourne l'impossibilité d'aborder le processus de création en en faisant un outil de recherche heuristique. La recherche-crédation permet d'éviter les pièges tendus par l'étude de la création – la mythification du créateur ou l'abdication du chercheur devant la complexité de la notion, notamment – et ce,

¹⁰¹ René Passeron, *La naissance d'Icare*, op. cit., p. 7.

¹⁰² Danielle Boutet, « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », *Approches inductives*, vol. 5, n° 1, 2018, p. 289.

même « si l'on se réfugie encore parfois derrière le génie ou la chance¹⁰³ ». La recherche-crédation démocratise et rend opératoire l'idée de la création dans son rapport avec la recherche. Cela dit, elle concerne la phénoménologie de l'artiste au travail, tel que l'observe Boutet : « en recherche-crédation, nous travaillons dans l'*in vivo* de l'atelier, avec l'œuvre en train de se faire, la vie qui continue d'arriver, la vie qui est bienvenue dans le processus¹⁰⁴ ». La recherche-crédation se décline en plusieurs méthodologies qui prennent appui sur la pratique de l'artiste-chercheur ; à la première personne, le chercheur-crédateur sonde sa propre pratique créatrice ou à partir d'elle. Qu'en est-il du chercheur qui investit sur les agirs créateurs de l'autre ? Cette recherche *sur* la création déborde des frontières, pourtant très flexibles, du champ de la recherche-crédation pour rencontrer celui de la poétique.

Si on remonte plus loin dans le temps, depuis les années 1980, en réponse aux approches formalistes du fait littéraire, de nombreuses avenues théoriques retracent les liens inextricables qui unissent texte et contexte (pensons à la sociocritique des textes, aux approches psychanalytiques ou à l'analyse du discours). Il semble pourtant que le processus de création reste encore dans l'ombre de ces perspectives critiques portées vers l'étude de l'amont du texte. La création n'est-elle pas le processus « hors » du texte qui entretient les liens les plus intimes avec l'œuvre ? Trop près du texte sans pourtant être épuisée par lui, la création, distincte de la « production » par « le degré d'investissement du sujet¹⁰⁵ » créateur, est difficile à cerner, donc à commenter. Ce sont les poéticiens qui prennent à bras le corps cette question dont la difficulté réside dans la nature même

¹⁰³ Louise Poissant, « Préface », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguic (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. VII.

¹⁰⁴ Danielle Boutet, *loc. cit.*, p. 289.

¹⁰⁵ Véronique Verdier, *op. cit.*, p. 33.

de l'objet d'étude : ni tout à fait le texte, ni absolument hors de lui, « la poïétique rétablira une indispensable continuité entre ouvrage et œuvre¹⁰⁶. »

Les poïéticiens ont tenté d'éclairer cet angle mort de l'œuvre en trouvant un langage à même d'illustrer la dynamique créatrice. Plusieurs ont exemplifié le processus créateur en recourant à la métaphore du combat, comme si l'artiste et l'œuvre à faire étaient deux pôles opposés engagés dans une joute dont la résolution encourrait l'œuvre effective. René Passeron aborde la poïésis comme lutte « qui affronte le créateur à son projet¹⁰⁷ » ; Edmond Nogacki écrit que la poïésis est « inscrite dans le combat incessant, dans l'insatisfaction permanente non seulement à l'égard du réel tel qu'il s'impose à nous mais également face à celui qu'elle génère¹⁰⁸ » ; Filippo Domenicali soutient que « c'est l'œuvre à faire qui contrôle, domine, a préséance sur le "créateur"¹⁰⁹ ». L'affrontement, le combat et la domination sont autant d'images vindicatives qui tendent à illustrer les tensions entre le créateur et l'œuvre à faire. Pourtant, la création – l'écriture, plus particulièrement – peut se penser sur le mode d'une circularité productrice, d'un *continuum* ou d'un dépassement de la dialectique.

Ainsi, le premier lieu commun que la poïétique s'attèle à démanteler – en témoigne l'expression de la création par le truchement de la métaphore du combat –, concerne la neutralité de l'œuvre, loin d'être un objet que le créateur soumet à sa guise. D'une part, l'écrivain « transmue en formes esthétiques les multiples et incohérents apports de son existence sociale, intime, intellectuelle, spirituelle¹¹⁰ ». Il y aurait donc transmutation, consciente et inconsciente, d'une

¹⁰⁶ Michel Zérafra, *loc. cit.*, p. 45.

¹⁰⁷ René Passeron, « Esthétique et poïétique », *Filozofski vestnik*, vol. 20, n° 2, 1999, p. 267.

¹⁰⁸ Edmond Nogacki, « L'altercation ininterrompue avec le réel », *Recherches poïétiques*, n° 4, 1996, p. 75.

¹⁰⁹ Filippo Domenicali, « La vie comme œuvre d'art : sur l'esthétique de l'existence d'Étienne Souriau », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 19, n° 1, 2017, p. 28.

¹¹⁰ Michel Zérafra, *loc. cit.*, p. 58.

existence sur un support donné. Cela dit, le matériau n'est jamais neutre ; il impose en retour une série de lois et d'exigences internes qui interfèrent avec l'écriture en train de se faire, d'avoir lieu. Le matériau n'est ni réceptacle, ni subjectile subordonné à l'artiste, mais bien acteur de la dynamique créatrice. En ce sens, Étienne Souriau conçoit la création comme une scénographie à trois acteurs : le créateur, l'œuvre faite et l'œuvre à faire, toujours virtuelle. Le philosophe décrit ainsi cette scène à trois personnages, dans le cadre de laquelle le créateur intervient au même titre que les deux statuts de l'œuvre :

D'un côté, l'œuvre à faire, encore virtuelle et dans les limbes ; d'un autre côté, l'œuvre dans le mode de présence concrète où elle se réalise ; enfin l'homme qui a la responsabilité de tout cela, qui, par ses actes, tente de réaliser la mystérieuse éclosion de l'être dont il a pris la responsabilité.¹¹¹

Le créateur fait passer l'œuvre d'un mode d'existence à un autre, à chaque coup de crayon, de pinceau ou de ciseau, et c'est dans le passage que la création s'opère. En retour, l'artiste doit renégocier incessamment le nouveau mode d'existence du matériau qu'il a sous les yeux¹¹². L'écrivain se distingue de la figure du créateur démiurge dont l'intentionnalité prévoit l'aboutissement du travail. Le créateur reste soumis à « un monstre à nourrir¹¹³ », relégué à une position de soumission quant à une œuvre dictatrice. L'écriture n'occasionne pas une transmutation à sens unique, et l'œuvre agit en retour sur le mode d'existence de son créateur, contrecarrant l'idée de l'œuvre en tant qu'objet impassible.

¹¹¹ Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, suivi de *De l'œuvre à faire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1943], p. 205.

¹¹² Étienne Souriau prend l'exemple de la sculpture pour illustrer la scénographie créatrice.

¹¹³ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 211.

Chapitre 1. Œuvre et écriture

Si on peut effectivement percevoir une dynamique qui tient de l'affrontement entre le créateur et l'œuvre (en tant que produit achevé), il en va différemment lorsqu'on aborde la relation entre l'écriture et l'existence. L'écriture *fait partie* de l'existence là où l'œuvre se détache, éventuellement, de son créateur. La relation entre l'existence et l'écriture est plutôt caractérisée par un échange dynamique, qui augmente le degré d'existence de l'une et de l'autre. Rejoignant, dans une certaine mesure, la scénographie poétique élaborée par Souriau, Michel Leiris, dans *Fourbis*, considère le geste d'écriture dans sa dimension ethopoétique : « Un tel entassement de feuillets, qui n'est plus aujourd'hui que l'instrument d'une désillusion, avait pour but avoué de nous faire exister au plus fort (pareille architecture dont nous avons été l'ouvrier et le matériau devant symétriquement aider à notre propre reconstruction) » (*Fourbis*, p. 9). L'écriture serait davantage orientée par la reconstruction du sujet créateur que par la venue au jour d'une œuvre. La création ouvre un espace où le créateur est à la fois le sujet et l'objet de son travail, il agit en même temps qu'il subit au fil de l'écriture. Être à la fois l'ouvrier et le matériau de son entreprise, tel que l'exprime Leiris, suppose une porosité entre le sujet qu'est le créateur et l'objet qu'est l'œuvre. Véronique Verdier traduit cette transaction mutuelle, possible par l'écriture, et décrit comment la création d'une œuvre influence la position existentielle du sujet créateur :

La dialectique du sujet et de son œuvre n'est pas circulaire et stérile, elle ne renvoie pas de l'un à l'autre le sujet et son œuvre, dans une oscillation vertigineuse où le sujet s'échapperait et se fuirait dans son œuvre et où l'œuvre rendrait le sujet étranger à lui-même. Le sujet développe par son acte et grâce à son œuvre de nouvelles possibilités, il réalise un mouvement de création de soi par soi.¹¹⁴

¹¹⁴ Véronique Verdier, *op. cit.*, p. 256.

Effectivement, la création ouvre la possibilité de la nouveauté en défrichant des potentialités existentielles inédites. Cela dit, la fonction ethopoïétique – « la création de soi par soi », pour reprendre les mots de Verdier – transige davantage par le mouvement de l'écriture que par la fixité de l'œuvre. L'idée d'« œuvre » suppose un état de finitude, de complétude et d'immuabilité qui arrête la circulation des influences entre le sujet et son travail. Pour aborder les textes à l'étude, je préfère au concept de « l'œuvre » celui de « l'écriture », qui sous-entend l'activité et l'énergie nécessaires aux flux et influx de l'écriture et la vie. Pour le dire autrement, le moment de l'« en-œuvre », cet *en-ergeia* qui précède et réalise une œuvre, *ergon*, encourt une modification de soi par le mouvement qu'il permet et l'échange inlassable qui décroïssonne le corps et l'esprit. Là où l'œuvre signe la fin du processus, l'« en-œuvre » s'inscrit dans une dynamique en actes¹¹⁵. Les œuvres du corpus tendent à imprimer par l'écriture le mouvement de la vie même, dans cet espace du littéraire qui, paradoxalement, fixe les mots. Évelyne Grossman affirme, au sujet de l'écriture et des dessins d'Antonin Artaud : « ce ne sont pas des œuvres. Entendons : leur force n'est pas encore retombée en forme arrêtée, dépôt stratifié de la mort¹¹⁶. » Grossman nie la fixation dans laquelle aboutit le mouvement incandescent de la création. C'est d'ailleurs cette sclérose que reproche Laure à l'écriture : « Par instants fugitifs noter l'essentiel de sa vie / Les “noter” pourquoi pas les vivre ? / Le démon littéraire » (*LCL*, p. 27). Si la tare du littéraire est d'être incompatible avec la vie, peut-être est-ce dans l'écriture vive qu'on peut espérer trouver la réconciliation de l'un avec l'autre.

¹¹⁵ Voir Lambros Couloubaritsis, « L'*energeia* selon Aristote et la question de l'art », *Recherches poïétiques*, n° 4, 1996, p. 17.

¹¹⁶ Évelyne Grossman, « L'art crève les yeux », dans Guillaume Fau (dir.), *Antonin Artaud*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006, p. 165.

1.1. Écrits et débris

Les *Écrits de Laure* se placent donc résolument du côté de l'« en-œuvre », de l'écriture en train de se faire. Le livre qui rassemble les principaux textes de l'écrivaine porte le titre *Écrits de Laure*, insistant sur l'activité motrice qui précède – et excède – la consécration de la publication. Le recueil de fragments, de brouillons et de lettres ne saurait porter le titre usuel des « Œuvres de Laure » sans trahir la nature des textes qu'il rassemble. Par son titre, les *Écrits de Laure* rappellent l'instant de la création et la matérialité du processus qui a vu naître son écriture. Les nombreuses ratures rapportées dans l'édition de 1979 et les pages manuscrites reproduites en fac-similé cherchent à renouer, justement, avec le caractère « en-œuvre » et instable de l'objet littéraire. Le titre nous suggère de lire les mots de Laure non pas comme une œuvre littéraire, mais comme un moment poétique transposée sur le papier. À plusieurs reprises, les textes de Laure rappellent la matérialité de l'activité en train, refusant le leurre du langage comme reflet de l'existence. L'acte d'écrire n'est pas une manière de traduire la vie ou de se l'expliquer ; au contraire, l'écriture, le papier, le crayon constituent le cœur de l'existence. Dans les lettres que Laure envoie à sa belle-sœur Suzanne, l'écriture est thématifiée de manière presque obsessionnelle. À plusieurs reprises, l'épistolière dénigre ses propres lettres, s'excusant d'emblée à sa destinataire de leur allure brouillonne, incomplète, insatisfaisante. Dans le post-scriptum d'une lettre de 1925, elle note : « Ce brouillon est informe, c'est le *seul* papier qui me reste et je veux tellement que ce mot parte bien vite malgré tout. » (*ÉL*, p. 216) Elle invite le lecteur – ici, il s'agit d'une lectrice – dans son atelier en dévoilant les conditions matérielles de l'écriture. Le contenu de la lettre est indissociable du support qui le porte, en l'occurrence ce dernier bout de papier, qui impose ses exigences. Laure semble toujours soumise aux limites matérielles de l'écriture qu'elle n'arrive pas à abolir complètement.

Dans un des « Fragments nouveaux » retrouvés parmi ses manuscrits, Peignot bute à nouveau devant le papier, seul support en mesure d'accueillir l'écriture : « La feuille est lisse / lisse lisse / on ne se rattrape pas / sur le papier / Comme un noyé / qui s'agrippe / au rocher // Le papier / c'est de la pâte molle / de la colle sèche » (*ÉL*, p. 170). La bidimensionnalité de la feuille empêche toute interférence de l'écriture avec la matérialité de l'existence. L'écrivaine aimerait voir les mots se dresser sur la feuille, ou à tout le moins creuser des aspérités dans lesquelles plonger les doigts, mais le papier n'offre aucune prise et les mots restent couchés, bien à plat sur la surface. À la planitude de la feuille répond celle des murs de la pièce d'où elle écrit des lettres à Boris Souvarine, publiées dans *Une rupture* : « Ma chambre d'où je t'écris est toute blanche, il n'y a rien que le lit très étroit, une table, une chaise et un pot à eau : une vraie cellule » (*UR*, p. 35), puis « une chambre comme une cellule – toute blanche, un petit lit étroit, une table, une chaise, un pot à eau, une cuvette – Rien de superflu et pas même l'essentiel » (*UR*, p. 37). Ce que Laure reproche au papier, elle le chérit dans son atelier d'écriture : la blancheur, la sobriété, l'immobilité. La feuille et la chambre sont des canevas vierges sur lesquels il s'agit d'imprimer une vie qui passe par le geste de l'écriture. Au même titre que Laure a besoin de papier pour écrire, elle a « besoin d'une chambre blanche et nue dans une maison » (*ÉL*, p. 234) pour se décalquer sur la surface glabre. La scène d'énonciation se superpose au moment de l'écriture et dévoile, par le fait même, l'importance du geste. Les nombreuses références à la matérialité de l'activité scripturaire nous invitent à lire le texte davantage comme les traces d'un moment d'écriture que comme une œuvre, pensée et prévue comme telle. De toute façon, Laure n'a pas eu le temps de mettre la main finale sur son « œuvre », qui est restée en suspens au moment de sa mort, comme interrompue en plein vol, à l'instar de l'œuvre d'Artaud dont la fulgurance selon Grossman n'a pas encore atterri.

D'ailleurs, le primat accordé à l'écriture et le besoin de s'affranchir du carcan de l'œuvre se manifeste également dans ses textes. Bien que son écriture soit moins empreinte d'une préoccupation pour la matérialité de son support¹¹⁷ que l'est celle de Peignot, dans les lettres et aphorismes rassemblés dans *Le Pèse-Nerfs*, Artaud nie l'œuvre que constituerait la fédération de ses écrits. Il cherche à libérer son écriture et sa pensée du cadre imposé par la fixité de l'ouvrage. Dans une déclaration poliment – et ironiquement – adressée à ses « chers amis », Artaud renonce au statut d'auteur en clarifiant la nature de ses écrits : « ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas. » (*PN*, p. 100) Artaud jette un regard rétrospectif sur sa production littéraire jusqu'ici reconnue comme « œuvre » pour la faire basculer du côté de la déjection. Ce faisant, Artaud nargue la communauté littéraire – qu'il qualifie, dans le même recueil, de « cochonne » (*PN*, p. 106) –, laquelle aurait à tort vu une « œuvre » là où il n'y avait qu'un amas de débris. Contre l'écriture comme lieu de production de nouveauté, Artaud pense la création comme débris excédentaires de soi. Il rejoint l'idée, devenue topos poétique, de l'écriture comme expulsion de soi, que Didier Anzieu traduit ainsi : « Il y a, dans la création d'une œuvre d'art ou de la pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement¹¹⁸ ». Artaud pense la matérialité de l'écriture comme déchets corporels, seuls indices pour localiser le soi. Les « déchets » et les « raclures » qui remplacent l'œuvre chez Artaud créent un pont entre les corps, à défaut de traduire une pensée univoque, homogène. La chair, dans son rapport matériel avec l'écriture, est le seul moyen par lequel tendre vers le « moi » fuyant d'Artaud et constitue le truchement d'une pensée

¹¹⁷ Si Artaud ne commente pas directement le rapport au papier, nous verrons, dans la troisième partie, que le support intervient dans la création, notamment dans les « sorts » – papiers percés et brûlés – qu'il envoie à différents destinataires.

¹¹⁸ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 44.

du corps. Les restes du corps peuvent s'imprimer dans l'acte d'écriture, mais pas dans l'arrêt imposé par l'œuvre, dans la délimitation de l'objet livresque.

Les « raclures de l'âme » et les « déchets » d'Artaud répondent à la nécessaire incarnation de l'écriture autobiographique chez Michel Leiris. Dans *Fourbis*, Leiris pense l'écriture comme « des lambeaux de vérités plus lointaines [qu'il s'] efforce d'arracher » (*Fourbis*, p. 65). « Raclures » et « lambeaux » donnent à penser l'écriture comme les rebuts matériels d'un corps. Parcelles violemment arrachés d'un tout, ces restes que constitue l'écriture ne sont ni métaphores, ni métonymies du corps créateur, mais débris dont l'identité sera toujours liée au corps du sujet. Je retiens aussi l'idée de l'œuvre comme « dépôt », que Derrida décrit comme « cette partie de [lui qui] tombe loin de [son] corps¹¹⁹ ». Par le geste d'écriture, le créateur s'efforce, parfois douloureusement, d'assurer une continuité entre corps et papier malgré l'espace irréductible qui sépare les deux.

1.2. Fixer l'écriture ou « sauver un texte de son malheur de livre¹²⁰ »

La revendication de l'écriture comme geste fondateur et le reniement de l'œuvre sont symptomatiques d'un « scepticisme vis-à-vis de la culture livresque¹²¹ ». C'est dans le contexte d'un anti-intellectualisme propre aux avant-gardes que les écritures étudiées mettent en jeu un affranchissement quant au livre, lieu consacré d'une pensée articulée et homogène. Alain Milon, à l'instar d'Emmanuel Lévinas et de Maurice Blanchot, pense qu'« un texte sans livre serait

¹¹⁹ Jacques Derrida, « La parole soufflée », dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 270, cité dans Jean-Christophe Goddard, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », dans Charles Ramond (dir.), *Derrida. La déconstruction*, Presses Universitaires de France, 2014, p. 72.

¹²⁰ Il s'agit d'une citation d'Emmanuel Lévinas reprise par Maurice Blanchot. Voir Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 157.

¹²¹ Julia David, *loc. cit.*, p. 21.

finalement le moment d'une pensée qui n'aurait pas à subir les contraintes que le support matériel qui le reçoit lui impose¹²² ». Textes et écritures seraient davantage à même d'accueillir l'instantanéité et le processus d'une existence vive que le livre, qui se referme toujours sur lui-même, qui rappelle sans cesse sa qualité d'objet. D'ailleurs, chez Leiris, le livre laisse une cicatrice au creux de l'écrivain : « [le trou qu'] un livre, dès l'instant qu'il a subi son avatar définitif en étant publié, creuse au plus intime de nous » (*Fourbis*, p. 9). Chez Leiris, le livre dégrade le sujet et la publication du livre pétrifie une blessure aggravée par la désillusion. La promesse de l'écriture comme opérateur d'une transfiguration existentielle se voit trahie par la fixation de la publication. Le résultat de l'avatar final de l'écriture reste « "livre" quoi qu'il en soit et non cette projection quasi stellaire de nous-même par quoi nous avons pu croire que notre sort – comme magiquement – serait changé » (*Fourbis*, p. 9). Avec une sombre autodérision, Leiris rapporte la naïveté avec laquelle l'écrivain cherche un palliatif dans l'écriture. Malgré le pessimisme avec lequel il observe le geste scripturaire, tout porte à croire que Leiris continue d'entretenir l'espoir d'une écriture ethopoïétique. L'écrivain continue d'écrire, comme si le désaveu de la littérature cachait en réalité le fantasme de voir l'écriture le transformer, magiquement. Serait-ce, finalement, le « livre » qui neutraliserait le pouvoir de l'écriture ? N'est-ce pas pour cette raison que Leiris écrit dans son journal : « on devrait écrire et avoir la force de ne pas publier, car publication équivaut à prostitution » ? (*Journal*, p. 318) Il semble que Leiris en ait contre l'œuvre publiée davantage que contre l'écriture.

À leur manière, Laure, Artaud et Leiris démantèlent l'idéal de l'œuvre accomplie, pour lui suppléer l'écriture comme geste et l'écriture comme dépositaire des restes du corps. Leur pensée

¹²² Alain Milon, *L'écriture de soi, ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, Encre Marine, Paris, 2005, p. 47.

de l'écriture fait définitivement mentir les critères de l'œuvre d'art selon Ignace Meyerson, que René Passeron commente dans *La naissance d'Icare*¹²³. Le père de la psychologie comparative historique posait l'achèvement, la tenue des parties dans le tout et la signification comme les trois conditions essentielles de l'œuvre d'art. Les critères de Meyerson supposent l'homogénéité et la cohérence ontologiques de l'œuvre. Les poïétiques à l'étude, au contraire, rejettent, dans différentes mesures, les trois critères de Meyerson. À l'impératif de signification, elles préfèrent l'efficacité ; contre la tenue des parties dans le tout, elles privilégient l'éclatement. Surtout, elles refusent de s'arrêter en un lieu où on pourrait prétendre à leur achèvement. Elles refusent de basculer de l'autre côté de cette frontière qu'évoque Verdier : « Par l'achèvement, une ligne de démarcation peut être tracée entre deux modes d'existence : celui de l'œuvre à faire qui existe en tant que *possibilité* et celui de l'œuvre tangible qui, en devenant réelle, acquiert une existence objective¹²⁴. » *Ne pas achever l'œuvre, c'est entretenir l'infini des possibles et se projeter dans un futur qu'il est encore temps de modeler.*

¹²³ René Passeron, *La naissance d'Icare*, *op. cit.*, p. 79-83.

¹²⁴ Véronique Verdier, *op. cit.*, p. 109.

Chapitre 2. L'œuvre-processus : sans début ni fin

Dans *Existence et création*, Verdier distingue trois moments de l'itinéraire créateur qui nécessitent des attitudes distinctes de la part du sujet créateur : « commencer, continuer, achever¹²⁵ ». L'œuvre pensée comme processus remet en cause cette division ternaire du travail créateur, ou, du moins, elle nuance la direction téléologique d'un tel schéma. L'errance, l'errabilité et l'éventuelle destruction de l'œuvre, dans une perspective poïétique, permettent de saisir le trajet auquel l'œuvre obéit avant d'atteindre la fixité d'une forme (si tant est qu'elle y arrive). Les écritures d'Artaud, de Laure, de Leiris et de Zürn, dans différentes mesures, font état de ce caractère processuel de la création. Dans un premier temps, l'affranchissement quant à l'idée de plan préalable suppose l'errance comme temporalité du processus créateur. Dans un second temps, les possibles ratés inhérents à ce processus erratique, sur le plan poïétique, sont à considérer comme une dimension à part entière de la création. Finalement, l'inachèvement ontologique et la question de la destruction de l'œuvre permettent de repenser la clôture de l'œuvre, et conséquemment, sa définition même.

2.1. Errance

À un finalisme que rejette Henri Bergson et qui « impliquerait que, dans [un] élan original, seraient enveloppées les étapes d'un mouvement qui n'est pourtant pas encore parcouru¹²⁶ », de nombreux critiques opposent le déploiement d'un processus, étranger à tout plan initial. À la

¹²⁵ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁶ Véronique Verdier commente la création selon Bergson. Voir *Ibid.*, p. 43.

projection dans le futur d'un projet, Souriau oppose la nouveauté sans cesse reconduite du *trajet* et de l'errance. L'œuvre ne serait pas entéléchie¹²⁷, c'est-à-dire qu'elle contiendrait en soi sa propre fin et sa propre perfection. Elle s'actualise sans cesse, en proie à l'échec. C'est donc la temporalité de l'inachèvement qui est développée dans une pratique de création processuelle, qui n'a ni fin, ni début. Penser l'œuvre comme le déploiement d'un plan élaboré à l'avance mène, de toute façon, à une impasse, puisque « le dessein, le plan de l'œuvre, son exécution (quel terme équivoque !) sont affectés de blancs, qui ont la couleur des angoisses les plus noires¹²⁸ ». Leiris exprime lui aussi la caducité du « dessein » de l'artiste, alors que le cours de l'écriture échappe toujours au plan préalable. L'écueil entre ce que Souriau appelle l'œuvre en présence et l'œuvre virtuelle met à mal l'idée de l'œuvre comme projet, en ce que sa fin serait prévisible. Dans *Biffures*, Leiris observe le trajet de son œuvre en même temps que sa propre tentation à suivre un plan :

Mesurant à quel point, de jour en jour, s'accuse l'écart entre ce que j'eus en tête au début et ce que – routine ? superstition ? impuissance à me détacher d'un terme qui fait image ? – je m'escrime à englober dans le cercle magique des « bifurs », je constate qu'un seul dessein fut pour moi permanent : opérer une *mise en présence*, tracer des pistes joignant entre eux des éléments. (*Biffures*, p. 285)

Le commentaire autoréflexif permet de saisir la part d'errance qui préside à l'écriture autobiographique leirisienne. Un plan initial a bel et bien existé, mais le geste d'écriture le contredit et lui impose une règle tout autre. La seule loi qui ordonnerait les éclats autobiographiques aurait à voir avec l'expulsion de soi en vue de sa mise en présence, par fragments et éléments disparates. Le plan de l'œuvre fantasmée, ou projetée dans une forme future, n'est toujours que parcellaire et il occulte, en réalité, ce qui cherche à se dévoiler au fil de l'écriture.

¹²⁷ Voir Lambros Couloubaritsis, *loc. cit.*, p. 14.

¹²⁸ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 134.

La règle du jeu de Michel Leiris est un exemple probant de cette remise en cause du plan. Au cours de sa vaste entreprise autobiographique, c'est justement la règle du jeu de sa poétique que Leiris cherche, *a posteriori*, au fil de l'écriture. Alain Finkielkraut écrit, à propos de la genèse de *La règle du jeu*, que l'« idée de l'œuvre n'a pas préexisté au texte, elle est jaillie de lui. C'est en écrivant *Biffures* que Leiris a découvert le sens, l'objet, et aussi le titre de son entreprise¹²⁹ ». L'écriture comme outil heuristique et comme objet de saisissement démonte toute organisation préalable. Les quatre tomes de son autobiographie ne sauraient obéir à un programme, et adoptent plutôt la forme intermittente d'éclats de vie, échappant à la causalité discursive du récit. L'objectif de Leiris est de trouver la règle du morcellement, de mesurer l'écart vertigineux entre le soi et l'image de soi. C'est en réalité la quête de la règle du jeu et de soi – ou la quête de la règle du jeu de soi – qui est le moteur de l'écriture. C'est dans *Frêle bruit*, le dernier tome de la somme autobiographique, que Leiris assume de la manière la plus totale l'éparpillement qui serait, au fond, la règle d'or de sa mise en livre : « Plutôt que suite logique ou chronologique, ces pages seront – quand finies ou du dehors interrompues – archipel ou constellation, image de la giclée de sang, déflagration de matière grise ou vomissure dont mon écroulement (concevable pour moi sous cette seule forme de soudaine catastrophe) marquera le ciel fictivement. » (*FB*, p. 7) L'achèvement de l'œuvre, qui est davantage ruine que monument, est plutôt ordonné par l'interruption hasardeuse, comme si l'écrivain était privé du libre-arbitre qui lui permettrait d'avoir le dernier mot.

Cette errance de l'écrivain dont l'œuvre « ne peut se réduire au déploiement mécanique d'un plan¹³⁰ » joue aussi au niveau de l'œuvre au sens large, c'est-à-dire de l'ensemble des productions réalisées au courant de la vie d'un artiste. Antonin Artaud ne cesse de revenir

¹²⁹ Alain Finkielkraut, « L'autobiographie et ses jeux », *Communications*, vol. 19, n° 1, 1972, p. 155.

¹³⁰ Véronique Verdier, *op. cit.*, p. 40.

rétrospectivement sur son « œuvre » pour en orchestrer la constitution et la réception. Dans une lettre adressée au docteur Ferdière en septembre 1943, alors qu'il est interné à Rodez depuis quelques mois, Artaud affirme fermement son identité en fournissant nombre de données biographiques : le nom de ses parents, son lieu de naissance, son nom de baptême. À ces informations factuelles, il ajoute la liste des livres qu'il a publiés, accompagnée des renseignements bibliographiques d'usage. Cette rétrospective de son œuvre compte cinq livres (*Correspondance avec Jacques Rivière* (1924), *L'Ombilic des limbes* (1925), *Le Moine* (1930), *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934) et *Le théâtre et son double* (1938)), laissant dans l'ombre les nombreux articles, lettres et fragments qui font désormais partie du corpus artaudien. Les livres, comme les données biographiques fournies dans la lettre, semblent délimiter une œuvre en tant que réalité objective. Ces repères rassurants par leur apparente stabilité sont exprimés à un moment où Artaud écrit : « je me sens retrouver la maîtrise de moi : Si ma mémoire a encore été atteinte, elle me revient mieux qu'avant car bien des poussières et des scories qui engorgeaient mon moi profond sont sorties de ma conscience. » (*NÉR*, p. 59) La délimitation d'un corpus clairement établi, apparemment achevé, contribue à stabiliser momentanément une identité qui se révèle pourtant toujours fuyante, multiple, vertigineuse.

Près de trois mois plus tard, Artaud invite le docteur Ferdière à se débarrasser de deux titres : « P.-S. – Il ne faut garder dans votre bibliothèque ni “Héliogabale” ni “Les Nouvelles Révélation de l'Être”. Ce sont de mauvais livres et des livres dangereux, même si vous ne croyez plus au *Péché* : et j'y crois ! » (*NÉR*, p. 78) La mouvance du corpus dont Artaud réclame la paternité obéit à la mobilité de sa pensée. Sa conscience d'écrivain fluctue et permet de voir la complexité de son rapport avec l'écriture et avec sa propre production. Plus de cinq ans après la parution, sans nom d'auteur, de la plaquette *Les Nouvelles Révélation de l'Être* (1937), Artaud

livre une autocritique virulente qui condamne sans appel le contenu de son livre. Dans la foulée de la prétendue conversion d'Artaud, alors qu'il renoue avec Dieu et avec les rituels catholiques, il rejette la nature irrégulière de son texte de 1937 (qui, pourtant, rejoint la prose prophétique qu'Artaud pratiquera lors de son séjour à Rodez) : « Il y a dans ce petit livre un ton Lucéférien qui m'a fait maintenant peur. Tous ceux qui sont du côté de Dieu sont effacés et humbles, et ce livre sue un égotisme fou. Son personnalisme me fait horreur. » (*NÉR*, p. 77) Ainsi, la piété d'Artaud, ou sa manie religieuse, influence à la fois le rôle duquel il se croit investi et la constitution de son œuvre. Une fois passé « du côté de Dieu », il exhorte le docteur Ferdière à repenser son œuvre en regard de sa posture religieuse. À partir du moment de sa publication, le livre agit comme une tache indélébile, comme une faute qui poursuit le créateur malgré lui ; Leiris dirait que le livre creuse un trou en son sein. La publication peut dès lors être pensée comme perte plutôt que comme production, comme si le livre meurtrissait l'unité de son écrivain. Bien qu'Artaud soit poursuivi par une œuvre qui le hante et de laquelle il tente parfois, en vain, de se déprendre (en affirmant le rejet d'un livre ou en omettant son nom, notamment), il nous invite à considérer l'œuvre dans son ouverture et sa mobilité.

L'œuvre pensée en tant que processus assouplit la rigidité de l'achèvement et respecte les vacillations et les inconstances de la dynamique créatrice. En ce sens, Artaud déplace sans cesse les frontières du littéraire et joue sur l'exclusion-inclusion de textes que nous, critiques, envisageons comme corpus « littéraire ». Camille Dumoulié, biographe d'Artaud, prend soin de ne pas confiner les écrits d'Artaud dans une catégorie qui les trahirait : « Ainsi les *Cahiers de Rodez* ne sont-ils pas une œuvre et ne relèvent-ils pas de la littérature. Dans ces textes inclassables on peut dire, pour reprendre le mot même d'Artaud, qu'ils sont un *travail*, au sens fort de *tripalium* : instrument de mise à la torture de la langue, de la conscience, du corps, du moi et de l'autre, pour

“se refaire”¹³¹ ». Il semble que la seule garde contre une dérive critique qui assujettirait les écrits à l’ensemble littéraire est de jauger l’idée de l’« œuvre » à l’aune des commentaires formulés par les écrivains sur leur propre création. « Archipel », « vomissure », « trou » ou « travail » deviennent des termes opératoires pour observer les fluctuations d’une écriture qui refuse la fixation. L’errance de la création en tant que processus est indissociable de la mouvance du corpus, soumis, lui aussi, à l’inconstance d’une trajectoire.

2.2. Errabilité

Au fil de sa trajectoire erratique et imprévisible, la création peut se solder par un échec. Cette « errabilité¹³² » de l’œuvre – la possibilité inhérente qu’elle a de faire erreur – fait partie des critères de l’instauration de l’œuvre selon Étienne Souriau, avec la liberté et l’efficacité. La poïétique de Souriau laisse entendre que l’œuvre peut à tout moment échouer, et il faut reconnaître la faillibilité qui menace sans cesse l’acte créateur. Selon cette perspective, la création (en tant qu’acte, et non comme le produit qui résulte du processus) concerne tout autant une œuvre venue au jour qu’une tentative avortée, une pensée de l’œuvre, une ébauche. L’œuvre qui tend vers son achèvement fantasmé est toujours pourtant en péril, et il semble que cet échec – potentiel ou effectif – soit très peu commenté par la critique. Le psychanalyste Michel De M’Uzan dit de la création littéraire qu’elle est « une entreprise aléatoire, toujours menacée, à tel point que pour certains elle peut tirer de ses risques mêmes une part de dignité¹³³. » La poïétique permet d’avoir

¹³¹ Camille Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996, p. 104-105.

¹³² « Errabilité » est un terme inventé par Souriau (Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 202) pour désigner la « faillibilité » de l’œuvre d’art en processus.

¹³³ Michel De M’Uzan, *loc. cit.*, p. 4.

prise sur la faillite de l'écriture, sur le danger qu'elle court, ou du moins de consentir à lui accorder la place qui lui revient au cours du processus créateur :

Et cette voix mystérieuse, c'est cette constatation tragique que connaissent bien tous ceux qui ont pratiqué les arts : l'œuvre qui rate, qui s'effondre misérablement tandis qu'elle paraissait si bien en route, parce qu'il y a eu faute dans le choix des mots, dans la touche, dans les mille rapports de convenance qu'il faut calculer instantanément, bref, parce que ce mal joué [...] a eu pour sanction immédiate un avortement, un recul existentiel, la cessation de cette promotion de l'être qu'assurait sans cesse le créateur pathétiquement penché sur cette genèse fragile.¹³⁴

L'écriture qui échoue est un topos au cœur des œuvres du corpus étudié. Que ce soit parce que l'écrivain faillit à se dévoiler dans sa « nudité », parce que la communication sacrée n'intervient pas, parce que les mots n'atteignent pas l'épaisseur du réel, parce que ces mots n'existent pas pour traduire un « être » ou parce qu'ils sont hors de sa portée, le geste scripturaire est habité par le spectre de son échec. L'errance de la création mène le plus souvent les écrivains vers une fausse piste, d'où la déception constante quant à l'écriture.

Ainsi Unica Zürn, dans le « Cahier Crécy », notamment, ne cesse-t-elle de dénigrer l'écriture de son propre journal, rédigé à la troisième personne : « elle devrait avoir honte de ce journal qui ressemble parfois à un bégaiement désordonné. Et les répétitions infinies ! Pourquoi l'écrit-elle ? Espère-t-elle le publier ? Le manuscrit est d'une écriture si illisible, avec des lignes qui penchent, avec pessimisme, vers le bas, qu'elle-même peut à peine le lire. » (*VMB*, p. 127) Le contenu redondant du journal est la cause d'un profond sentiment de honte. Cette honte est cependant reléguée dans un espace hors de soi par l'intrusion d'une voix narrative qui prend en charge l'expression de la douleur. Inadéquate dans la vie et en tant qu'écrivaine, Unica Zürn déprécie son travail littéraire, qu'elle qualifie de « bégaiement désordonné », c'est-à-dire une

¹³⁴ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 204.

altération involontaire du rythme de la parole. Le ressassement, les prolongations inutiles et la confusion compromettent une écriture qu'elle-même qualifie d'illisible. Par deux questions rhétoriques, l'écrivaine remet en cause sa légitimité à publier ses écrits, dont la calligraphie même préfigure l'échec. La mise en scène d'écriture exprime le complexe de voir passer des écrits inachevés ou ratés de la sphère privée à celle publique. Pourtant, l'énonciation à la troisième personne et l'évocation de la publication, en plus des adresses au lecteur – « (N'oublie pas, lecteur, que ce texte est écrit dans un état de vide mental et d'hébètement [...]) » (*VMB*, p. 100) – dévoilent la tentation d'être lue par d'autres. Le texte du « Cahier Crécy » est sans cesse déchiré entre l'avidité de rejoindre le lecteur et la répulsion quant à l'idée qu'on puisse assister aux failles de l'écriture, qu'Unica Zürn dépeint comme une humiliation. Dans une forme diaristique, associée à la quotidienneté, à l'instantanéité et à l'intimité, l'auteure assume l'errabilité de l'écriture, comme si le fait d'avouer l'inachèvement du texte la dédouanait des fautes « littéraires » dont pourrait la taxer le lecteur ; faute avouée à moitié pardonnée, en quelque sorte. Son écriture est habitée par la possibilité d'un lecteur insatisfait, qui l'observerait au-delà du seuil de la publication : « Si le lecteur de ce journal pouvait voir le manuscrit original, ses cheveux se dresseraient sur sa tête tellement elle fait de fautes en écrivant. » (*VMB*, p. 114) Ainsi, bien que Zürn présente ses écrits comme impropres à la publication, bourrés de fautes, la figure du lecteur y est omniprésente, témoignage d'un désir de communication qui motive l'écriture. Cette volonté de communiquer semble entravée par l'errabilité de la création, alors que l'écriture échoue, déçoit, ne rejoint jamais les ambitions projetées.

L'errabilité de la création est manifeste dans un autre livre qui tient du journal : *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris. D'abord journal d'observation ethnographique, l'entreprise de Leiris s'est rapidement transformée en la rédaction d'un journal intime, où les observations scientifiques

sont le prétexte à une écriture intime. En plus de qualifier son livre d'« assommant » (AF, p. 268), Leiris diminue la valeur du contenu de son journal : « Quant à moi, je ne fais rien, sinon éplucher ce livre, écrire n'importe quoi – pour me distraire – sur ce cahier, faire semblant de méditer, et parfois somnoler. » (AF, p. 308) Que ce soit par stratégie rhétorique ou dans le cadre d'une réflexion poétique, le cahier de Leiris, qu'il désigne aussi par « carnet de notes » (AF, p. 268), renvoie à la facture brouillonne du texte en chantier. Simple distraction pour son écrivain, le cahier ouvre la possibilité de divaguer et même de somnoler, sans n'avoir de prétention autre que celle de consigner des bribes éparses de pensée. Or qu'advient-il du carnet de notes à partir du moment où il est publié et reçu comme « littéraire » ? Leiris pose la question quant à son texte, dont « le cas se complique [...] du fait qu'il est, si l'on veut, "littéraire" » (AF, p. 268). Par l'emploi des guillemets et l'affirmation du caractère hasardeux du partage entre « littéraire » et « non-littéraire » – est littéraire un texte « si l'on veut » qu'il le soit – Leiris questionne les processus de légitimation qui font passer le domaine de l'écriture à celui de la littérature. En assumant l'errabilité de son journal de bord, Leiris évoque le caractère processuel de l'écriture en train de se faire et il invite à lire son texte davantage comme un carnet de notes ou comme un cahier que comme un livre définitif. Leiris inscrit son écriture, encore une fois, dans le contexte d'une lutte contre le livre : « Dès l'origine, rédigeant ce journal, j'ai lutté contre un poison : l'idée de publication. » (AF, p. 267) L'écriture désintéressée, consciente de son processus, s'érigerait contre la consécration institutionnelle qu'est la publication. Paradoxalement, plus de trente ans plus tard, Leiris revient sur la publication de *L'Afrique fantôme* et c'est là qu'il situe l'événement de son devenir-auteur : « ce journal publié presque sans retouches peu après mon retour aura été en fait le livre à partir duquel j'ai édité autrement que de façon quasi confidentielle, celui en somme qui m'a situé comme écrivain professionnel. » (*Fibrilles*, p. 86) C'est *a posteriori* que l'errabilité du processus est effacée au profit de l'événement fondateur qu'est la publication des écrits.

Outre les ratés de l'écriture inscrits à même l'œuvre, la réception des œuvres en ce qu'elle influence la trajectoire créatrice de l'écrivain dévoile aussi l'errabilité de l'instauration artistique. La carrière d'Artaud est ponctuée par des échecs de toutes sortes, la plupart programmés par l'œuvre, mais ceux qui ont trait à ses performances – théâtrales, cinématographiques ou radiophoniques – sont ceux qui continuent d'alimenter le plus vivement le mythe artaudien. Chez Artaud, l'objectif de la création n'est jamais le succès de l'œuvre, ni même la production objective d'une œuvre. L'avortement de l'œuvre – comme ce fut le cas pour l'adaptation théâtrale de *Songe* de Strinberg, pour sa pièce de théâtre *Les Cenci*, pour sa dernière conférence au Vieux-Colombier et pour la diffusion interdite de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* à la radio – constitue moins un échec qu'un moment de bouleversement au fil du processus de création, imbriqué dans la vie. Ces « échecs », du point de vue de la réception critique contemporaine d'Artaud, ont parfois été récupérés pour irriguer le mythe de l'artiste maudit.

Le 13 janvier 1947 a lieu la dernière apparition publique d'Artaud sur la scène du Vieux-Colombier, à Paris, devant 700 personnes, parmi lesquelles figurent plusieurs auteurs, intellectuels et artistes reconnus. Au milieu de la lecture, annoncée par le titre *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête à tête par Antonin Artaud*, Artaud, souffrant et apparemment démuni devant le public, cesse de lire et tente d'improviser autour de quelques faits marquants de sa vie. Il s'écarte complètement des trois cahiers de textes prévus pour son grand retour, après 9 ans d'internement. Incapable de continuer, il quitte la scène, sans avoir terminé la lecture du texte prévu¹³⁵. « L'échec » de la lecture a pourtant contribué à fonder l'événement, qui reste à ce jour emblématique du corps voûté et

¹³⁵ Simon Harel aborde longuement l'ultime conférence d'Artaud au Vieux-Colombier dans *Artaud, l'astre errant*. (Voir Simon Harel, *Artaud, l'astre errant*, op. cit., p. 22.)

décharné, de la voix souffrante de l'écrivain à sa sortie de Rodez. Dans une lettre à Maurice Saillet, commentée dans un article de Raymonde Carasco, Artaud écrit :

Quant aux paroles improvisées, ce que j'avais à dire était dans mes silences, non dans mes mots. Car si je n'ai pas dit ce que j'étais venu dire, c'est qu'arrivé à pied d'œuvre j'y ai renoncé. Et parce qu'après les poèmes il m'a paru que ce que j'avais à dire ne se pouvait plus dire avec des mots. Et que j'ai senti qu'une salle de théâtre, un public ne convenaient plus à cette terrible réalité.¹³⁶

Suite à cette rétrospection d'Artaud sur le « fiasco » du Vieux-Colombier, il apparaît vain d'évaluer la qualité littéraire ou théâtrale de la conférence interrompue. L'errabilité de la création opère au moment même de la performance, lieu de consécration par la lecture publique des textes. « À pied d'œuvre », Artaud renonce à l'œuvre, justement, pour lui substituer la débâcle de la création. Les silences, reçus par le public comme hésitation, fatigue ou confusion, sont récupérés par Artaud *a posteriori* pour leur insuffler une puissance poétique et rituelle. La réception critique de cette conférence, si elle est pertinente en ce qu'elle délimite la place d'Artaud au sein de l'institution littéraire de l'époque, ne permet pas de plonger au cœur du processus qui nous intéresse : la création en actes. La critique a parfois vu le génie de la performance d'Artaud – André Gide salue ce « spectacle prodigieux » où « jamais encore Antonin Artaud [lui] avait paru plus admirable¹³⁷ » –, parfois, la souffrance pathétique du malade donné en spectacle.

Il en va de même pour les représentations des *Cenci*, en 1935, dont la réception critique est marquée par un même clivage. Pensée comme une incarnation du théâtre de la Cruauté, la mise en scène précisément conçue par Artaud n'atteint pas le résultat escompté. Artaud reçoit l'échec de sa mise en scène comme un défaut ontologique du théâtre de la Cruauté, qu'il cherchera à combler jusqu'à sa mort. Paule Thévenin commente à son tour l'insuccès des représentations des *Cenci*.

¹³⁶ Antonin Artaud, dans Raymonde Carasco, « L'impouvoir des mots. Trois lettres d'Antonin Artaud à Maurice Saillet au sujet de la séance du 13 janvier 1947 au Vieux-Colombier », *Chimères*, vol. 32, n° 1, 1997, p. 158.

¹³⁷ André Gide, « Antonin Artaud », *Combat*, Paris, 19 mars 1948, p. 4.

Cela dit, à nouveau, l'échec critique a permis l'élévation de la pièce à titre d'événement qui continue de marquer le parcours d'Artaud : « Ce qui était alors critiques hargneuses, reproches sardoniques, dénigrement systématique se révèle, avec le recul, comme étant la marque de la vigueur du spectacle, la preuve de l'efficacité atteinte¹³⁸. » C'est à même l'échec qu'Artaud puise la force de frappe de son œuvre déstabilisante, ce qu'Arnaud Rykner désigne par une « énergie fulgurante de l'échec¹³⁹ ». Revenant constamment sur le thème de l'échec, obsédé par l'idée des fins et des recommencements multiples, Artaud élabore en quelque sorte une esthétique et une poïétique de l'échec, à la fois volontairement et malgré lui, qui empêchent la clôture de son œuvre.

En fait, la sanction de l'échec est prononcée à partir de la réception d'une œuvre, autrement dit en son aval ; la poïétique, elle, pose un regard sur l'amont de la création, alors que l'échec n'est qu'une virtualité qui motive ou qui interrompt la création. L'échec condamne les ratés du projet achevé. Or l'œuvre en tant que moment d'un processus repousse sans cesse le moment de son aboutissement. Le processus se nourrit de sa propre errabilité, de la possibilité qu'il a d'échouer, sans pourtant se cristalliser autour de l'insuccès. Au contraire, les ratés relancent le processus, dont le propre est de n'être jamais arrêté. Les œuvres-processus d'Artaud, de Laure, de Leiris et de Zürn, tiraillées entre désir et répulsion face à l'écriture, sont constamment relancées par le spectre de leur achoppement.

¹³⁸ Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 120.

¹³⁹ Arnaud Rykner, « Rien à faire d'Artaud », *Les temps modernes*, vol. 687-688, n° 1, 2016, p. 148.

2.3. Inachèvement et destruction

Apparemment achevée ou pas, une œuvre doit donc être captée comme moment d'un processus, on l'aura compris, et Souriau suppose « l'inachèvement existentiel de toute chose¹⁴⁰ ». « Exister » n'est pas une question d'être mais de devenir, et l'écriture permet ce changement de mode d'existence. Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave et Catherine Viollet, d'un point de vue de génétique textuelle, évoquent aussi l'« inachèvement chronique dans tout processus d'écriture¹⁴¹ ». Ce qui motive et entrave l'activité d'écriture, c'est toujours la menace de l'œuvre inachevée, qu'il s'agit de poursuivre désespérément. En niant la possibilité de l'achèvement, il devient possible de penser conjointement des notes « personnelles », des ébauches et ce qui serait une « œuvre » délimitée. On ne peut d'ailleurs pas aborder les œuvres étudiées autrement qu'à travers le prisme de l'inachèvement.

Certains pans d'une œuvre brillent par leur absence, intriguent par le discours qui entoure leur disparition. Ces ruines d'œuvres en disent autant sur le parcours créateur que les œuvres saluées et consacrées, si ce n'est davantage. Passeron a raison d'affirmer qu'« il y a une destruction qui relève de la poïétique¹⁴² ». Ce qui pousse un écrivain à détruire ou à renier ses écrits relève de son itinéraire créateur, loin d'obéir à une progression linéaire qui serait orientée par la production d'une œuvre idéale. On peut penser à Antonin Artaud et à Laure, qui ont tous les deux détruit une partie de leurs écrits¹⁴³. On peut également penser à Unica Zürn, qui a déchiré une grande partie de son œuvre écrite et dessinée un soir dans un hôtel parisien. Cet épisode est d'ailleurs ressassé dans

¹⁴⁰ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 196.

¹⁴¹ Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave et Catherine Viollet, « “On achève bien les... textes”. Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 34, n° 1, 1986, p. 53.

¹⁴² René Passeron, *La naissance d'Icare, op. cit.*, p. 58.

¹⁴³ Voir Élisabeth Barillé, *Laure : la sainte de l'abîme*, Paris, Flammarion, 1997, p. 302 et Arnaud Rykner, *loc. cit.*, p. 148.

les écrits de Zürn comme un scénario fondateur dont la remémoration intime – et la commémoration par le livre – motive l'écriture. Dans *L'Homme-Jasmin*, Zürn raconte l'événement cathartique :

Cette nuit-là, elle déchire, avec le plus grand calme, une grande partie de ses dessins et de ses textes publiés à Berlin. Tout ce papier déchiré forme une montagne dans sa chambre. Cet acte – qu'elle regrettera plus tard, car elle a anéanti les documents du travail sérieux et fructueux de ces quinze années passées – cet acte la libère : l'idée de ne plus vouloir rien posséder, de ne plus rien devoir porter, de vider les valises ! (*HJ*, p. 135)

Cet acte, qu'elle attribue plus tard à une « crise de folie » (*VMB*, p. 90), est pourtant salvateur en ce qu'il décharge momentanément le sujet narrant du poids d'une œuvre qui pèse sur lui. La destruction matérielle de ses textes et de ses dessins occasionne la métamorphose du corps de l'œuvre : les manuscrits, avatar de l'œuvre, se transforment en une montagne de papier déchiré. Le vandalisme de ses propres manuscrits est dès lors constitutif du travail créateur d'Unica Zürn, marqué par une destructivité fondatrice. Le déchirement – au sens littéral – du papier n'occasionne pas la disparition de l'œuvre, mais plutôt son passage vers un autre état. Ce passage se joue à la fois sur une scène symbolique et très concrète : peu de temps après cette « crise de folie » destructrice, des amis d'Unica Zürn récupèrent les morceaux de papiers déchirés dans la poubelle de l'hôtel pour les recoller en vue d'organiser une exposition. Ainsi, l'œuvre de Zürn suit une trajectoire singulière : de manuscrits à déchets, puis de déchets à la consécration par leur reconstitution en vue de leur exposition¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Cet épisode est raconté dans *L'Homme-Jasmin* : « Et grâce à son aide [celle de Bellmer] et à celle d'autres amis les dessins déchirés et tirés de la poubelle de l'hôtel où elle les avait jetés sont recollés et reconstitués par un spécialiste : une exposition se prépare. » (*HJ*, p. 149) ; puis, dans le « Cahier Crécy » : « Pendant une crise de folie, une nuit dans une chambre d'hôtel, elle déchire le tout, et déchire ensuite également une grande partie de ses cahiers de dessins. Une amie va chercher dans la poubelle les morceaux pour les donner à Hans Bellmer qui va les faire recoller par un spécialiste. » (*VMB*, p. 89-90)

Le scénario fondateur que constitue la destruction matérielle de son œuvre reparait dans *Vacances à Maison Blanche*, alors que Zürn met en lumière l'assimilation corps-œuvre. Zürn relate comment, dès lors qu'elle s'engage dans un projet d'écriture, elle se voit happée par une indomptable pulsion destructrice qui scelle, d'emblée, le destin de l'œuvre :

Malheureusement, ces histoires aussi disparaissent comme tout ce qu'elle a publié dans les journaux berlinois, lors de cette nuit étrange et destructrice dans un petit hôtel parisien. C'est comme un karma qui plane, menaçant, au-dessus d'elle, et qui fait que tout ce qu'elle aime le plus doit être détruit. Elle fait tellement corps avec son travail qu'en le faisant, elle se donne à elle-même une mort psychique. (*VMB*, p. 45-46)

C'est donc une double destruction que le processus créateur déclenche chez Zürn : la destruction encodée dans son geste créateur, qui ordonne l'anéantissement futur de l'œuvre, et sa propre destruction engendrée par son investissement dans la création. Ainsi, l'écriture et le dessin sont déterminés par une pulsion destructrice que Simon Harel, dans *L'écriture réparatrice*, conjugue à une dynamique réparatrice. À partir des théories de Mélanie Klein, Harel commente une écriture autobiographique dont l'objectif inconscient serait la réparation d'un schéma éclaté du corps et des blessures psychiques. Cette réparation doit toujours être pensée conjointement à la destruction du corps – de l'œuvre, de l'écrivaine –, qui est le théâtre de conflits pulsionnels. Harel soutient que « la dynamique réparatrice impose cette insatisfaction : donnée de base d'un processus sans fin où il s'agit de colmater une angoisse dépressive – persécutrice – qui se caractérise par le retour sur soi d'un fantasme de destruction¹⁴⁵ ». En d'autres mots, la dynamique réparatrice ne peut avoir de prise que sur un objet détruit, ce qui alimente le fantasme d'autodestruction et qui « fait de l'image du corps une structure constamment remodelée par le jeu de l'agressivité et du désir de réparation¹⁴⁶ ». Nous verrons plus tard comment le corps d'Unica Zürn est l'objet d'une représentation sans cesse

¹⁴⁵ Simon Harel, *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, op. cit., p. 18.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

tiraillée entre ces deux pôles. Mais ce corps est aussi localisé dans la matérialité de l'œuvre – « elle fait tellement corps avec son travail » –, ce qui nous permet de penser simultanément la destruction du corps et de l'œuvre, relation qui trouve une expression particulièrement évocatrice dans l'idée du « derme pelliculaire¹⁴⁷ » de l'écriture. Les désirs masochistes de Zürn se manifestent à travers cette injonction à détruire le fruit de son propre travail.

Cette même tentation de destruction des écrits a cours chez Laure, qui enjoint la destinataire de sa lettre à déchirer la missive : « Déchire vite tout cela oublie le complètement » (*ÉL*, p. 223), puis, en post-scriptum, « déchire vite tout cela *je t'en prie* » (*ÉL*, p. 223). La responsabilité de la destruction incombe ici à la lectrice, comme si l'écrivaine voulait à la fois communiquer et interrompre, de manière irrémédiable, sa propre parole. Et pourtant, elle continue d'écrire. Aldo Marroni commente le paradoxe de celle qu'il caractérise comme une « écrivaine sans œuvre » : « En acceptant cette définition paradoxale, on peut donner un sens à sa volonté d'écrire (écriture qui n'est pas destinée à la divulgation) et en même temps souligner dans sa personnalité la précession du sentir par rapport à une intense activité créatrice qui [...] la place malgré tout dans l'histoire de la pensée¹⁴⁸. »

Deux scénographies différentes expriment une même tension entre volonté de communiquer (sans pour autant chercher à s'inscrire dans l'histoire littéraire) et pulsion destructrice. Didier Anzieu perçoit la destruction comme condition de la création, au sens où la destruction est nécessaire au dépassement d'un Surmoi contraignant :

L'œuvre se construit sur la destruction d'une des figures constituant le Surmoi, figure non seulement inhibitrice et malédictrice, mais aussi et surtout d'une insurpassable fécondité. La même destruction tend à faire retour sur l'auteur et l'œuvre en train de se faire, et il arrive que celui-ci ne puisse pas se contenter de la déjouer avec intelligence

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹⁴⁸ Aldo Marroni, « Laure et l'esthétique », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 79.

et persévérance : il lui faut alors la localiser, lui sacrifier une part du feu sous forme d'échec ou de maladie.¹⁴⁹

Ainsi la part de destruction nécessaire à l'avènement de la création arrive-t-elle parfois à outrepasser les bornes de la création canalisatrice, faisant sauter les digues fragiles entre objet de la création et sujet créateur. Unica Zürn (et dans une certaine mesure Laure) subit alors le retour de la violence destructrice sur elle-même et sur son œuvre, jusqu'à détruire ses manuscrits et se défenestrer (je reviendrai plus tard sur la mort de Zürn, à la fois fictionnalisée et effective). Il me semble que l'œuvre détruite par son créateur est l'expression ultime de l'errabilité du processus. Faillir à l'œuvre à un point tel qu'elle doit être détruite est une preuve de l'emprise que la création peut avoir sur l'artiste. La destruction participe de la poïétique des écrivains, et, parallèlement à cette poïétique littéraire, de leur ethopoïétique.

En somme, les créateurs à l'étude font jouer une part de destruction à même la création d'une œuvre qui rejoint, toujours, leur vie. L'œuvre qui erre, l'œuvre qui rate, l'œuvre inachevée et l'œuvre détruite sont des objets d'étude privilégiés par la poïétique, qui permet de questionner la venue (ou non) au jour du texte, qui considère comme lisibles les défaillances du processus.

¹⁴⁹ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 31.

Chapitre 3. Le sujet comme principe de l'œuvre

À partir de la relation Sujet-œuvre énoncée par Véronique Verdier, j'ai pris soin de nuancer le deuxième terme du couple notionnel, auquel je préfère celui d'écriture parce qu'il renvoie davantage au processus en tant que trajet, parfois caviardée par l'erreur ou la destruction. Je conserverai néanmoins l'idée du sujet comme donnée centrale de la création. En effet, l'existence est incarnée ou inféodée dans un sujet. En ce sens, le sujet n'est pas seulement cause ou vecteur, mais constitue véritablement le principe fondateur de l'œuvre. Chez Anzieu, l'inconscient de l'écrivain est déposé dans la structure narcissique de l'œuvre ; chez Souriau, l'écrivain est un des acteurs de la scène créatrice, avec l'œuvre à faire et l'œuvre en présence ; chez Passeron, l'œuvre est pensée comme pseudo-sujet, habitée par la singularité de son écrivain. Au final, ce qui unit les perspectives anthropologique de Passeron, psychanalytique d'Anzieu et philosophique de Souriau, c'est l'importance accordée à l'écrivain, non pas comme figure rhétorique, virtuelle ou comme ensemble de données biographiques, mais comme *principe* de l'œuvre. Anzieu affirme que « le sujet est la source ultime des actes créateurs¹⁵⁰ » et Lambros Couloubaritsis va jusqu'à penser la présence de l'artiste comme « seule cause véritable, la cause efficiente¹⁵¹ » de toute production. Si un tel constat peut paraître relever de l'évidence, l'importance du sujet créateur dans le processus d'écriture a une incidence épistémologique importante puisqu'elle suppose que pour investiguer sur une œuvre, le critique doit d'abord – voire exclusivement – se pencher sur le sujet qui l'a créée. En tant que pseudo-sujet, l'œuvre ne saurait être considérée qu'en ses qualités d'objet.¹⁵²

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵¹ Lambros Couloubaritsis, *loc. cit.*, p. 20.

¹⁵² Selon ce postulat, il n'y a pas de création sans créateur, ce qui contrevient à diverses expérimentations contemporaines sur la génération automatique de textes – que certains diront littéraires. La définition de la création telle que je l'entends dans le cadre de cette thèse se distingue nettement, à partir de la question du sujet comme source,

On comprend dès lors comment la poïétique s'oppose aux courants textualistes, remis en cause à partir du moment où on pense à l'écrivain écrivant comme principe, cause véritable, source ultime ou « clef » de la création de l'œuvre. L'œuvre entendue par la poïétique est à la fois objective, porteuse d'une existence à part entière, et subjective, en ce qu'elle est marquée par les traces de la singularité du créateur. La poïétique refuse l'idée de l'œuvre comme circuit fermé ; l'œuvre émane d'une subjectivité et en garde les traces indélébiles. Subjective parce qu'elle est manifestation de « soi » hors de soi et objective parce qu'elle a une existence en soi, il faut considérer l'œuvre selon ce double statut. Le créateur et son œuvre s'inscrivent dans un *continuum*, jamais tout à fait détachés l'un de l'autre, même lorsqu'advient la cinquième et dernière phase du travail créateur selon Anzieu : « produire l'œuvre au-dehors¹⁵³ ».

Cet espace « au-dehors » reste marqué par la présence du sujet, comme si l'œuvre constituait plutôt une doublure de soi qu'un objet qui s'en détache définitivement. Cette conception de l'œuvre oscillant entre sujet et objet rejoint l'idéal de la communication sacrée chez Michel Leiris. L'« au-dehors » de soi où serait projetée l'œuvre par la publication s'apparente à l'« hors de soi » selon Leiris, où il faut s'expulser pour aller à la rencontre du sacré : « Être en même temps “soi” et parfaitement “hors de soi” ; tel est, par excellence, l'état sacré. Résolution de cette contradiction apparente par l'idée du sacré en tant que communication : projeter au dehors, donner en partage ce que l'on a de plus intime ; ce “soi” le plus intime, le projeter “hors de soi” » (*SVQ*, p. 109). La communication dont parle Leiris dans *L'homme sans honneur et la littérature*, dans une certaine mesure, entretiennent un même objectif : extraire le noyau du soi pour lui donner une

de la production, de la programmation ou de la génération d'un texte. L'avènement de la littérature numérique et l'intervention de l'intelligence artificielle dans l'horizon de la création littéraire invite à délimiter de manière encore plus serrée la valeur portée par le « sujet » créateur. Voir à ce propos Philippe Bootz, « La littérature numérique en quelques repères », dans Claire Bélisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2017, p. 206-253.

¹⁵³ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 127.

forme qui saura rejoindre l'autre dans un espace qui outrepassé les limites du corps. Ainsi, l'« au-dehors » de soi, qui accueille l'objet littéraire, ouvre un espace paradoxal où se voit prolongée la subjectivité de l'écrivain. Véronique Verdier avance que par l'écriture, « une véritable alchimie s'opère qui repose sur la possibilité de s'objectiver dans une œuvre¹⁵⁴. » Cette alchimie de l'objectivation permet de penser autrement qu'à travers la dialectique la relation entre le créateur et son œuvre. L'alchimiste cherche à compléter le Grand œuvre par la transmutation des métaux vils en or. L'écrivain, quant à lui, est lui-même la matière première de cette opération de transmutation, de passage. L'or que cherche à atteindre l'alchimiste par la manipulation des métaux conserve une filiation identitaire avec la matière première, au-delà de l'opération métamorphique. De même manière, Laure, que Leiris décrit d'ailleurs comme une pierre philosophale, alimentant l'idéalisation de l'autrice – cette « émeraude médiévale alliant à son incandescence un peu chatte une suavité vaguement paroissiale de bâton d'angélique » (*Fourbis*, p. 214) –, acquiert des qualités d'objet dans la sphère du littéraire tout en conservant une filiation avec le sujet Colette Peignot. L'objet résultant de l'alchimie créatrice n'est, cela dit, pas toujours sublimation d'une matière vile. Jean-Christophe Goddard pense l'alchimie artaudienne selon une trajectoire inverse : « elle objecte au “propre” l'ab-ject, l'ob-jet, ce que la subjectivité propre rejette d'elle-même hors d'elle-même et qui, ainsi jeté au devant d'elle, lui est opposé¹⁵⁵. » L'objectivation alchimique qui a cours dans le processus créateur peut donc résulter en une « abjectification », en un rejet hors de soi de ce qui est méprisable. Anne Brun, dans « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », mobilise elle aussi la métaphore pour penser le passage du corps de l'écrivain au papier : « Alchimie non pas du verbe, comme dirait Rimbaud, mais du corps, qu'il s'agira de transmuter

¹⁵⁴ Véronique Verdier, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵⁵ Jean-Christophe Goddard, *loc. cit.*, p. 73.

dans le corps de son œuvre¹⁵⁶ ». Décidément, outre la métaphore du « combat », la critique a aussi vu dans l'opération alchimique un modèle opératoire pour conceptualiser la mutation du corps écrivant sous la poussée de l'acte créateur.

3.1. L'authenticité : une valeur esthétique

Cette alchimie de l'objectivation dans une œuvre opère dans la création de manière générale, mais elle est d'autant plus observable lorsque les textes affirment expressément une volonté de prolonger l'existence par l'écriture. La valeur de « l'authenticité » préside à ce relais de la vie par l'écriture et cherche à réduire au minimum l'écart entre œuvre-objet et œuvre-sujet. L'authenticité, distincte de la sincérité ou de la vérité, se rapproche dans les textes étudiés de l'efficacité, de l'immédiateté et de la mise à nu. La poétique de Leiris élaborée dans « De la littérature considérée comme une tauromachie » est fondée sur l'exigence absolue d'authenticité.

La préface à *L'âge d'homme* propose, en effet, de nouveaux « critères » pour penser et pour évaluer la richesse et la validité de l'écriture de soi, se positionnant contre une certaine tradition littéraire. Leiris déplore le narcissisme et la complaisance sous-jacents à l'entreprise autobiographique classique. Ses propositions, qui esquissent les bases d'une philosophie de la création, visent à contourner, si faire se peut, les pièges de l'ego et de l'embellissement dans la construction littéraire de soi. Il désavoue les écritures de soi telles que pratiquées jusqu'alors, regrettant « qu'à la base de toute introspection il y a goût de se contempler et qu'au fond de toute confession il y a désir d'être absous » (*AH*, p. 13). Contrevenant à cette tendance rédemptrice, Michel Leiris tente de se rendre vulnérable par l'écriture, au risque d'être répudié, condamné ou

¹⁵⁶ Anne Brun, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 80, 2009, p. 143.

fustigé, au risque d'être encorné au beau milieu de l'arène. Dans *L'âge d'homme*, puis plus tard dans *La règle du jeu*, l'écriture repose sur la volonté de dévoiler sans artifice, alors que Leiris cherche à « mettre [son] cœur à nu » (*AH*, p. 15) ; c'est ce que Sean Hand désigne par « aesthetics of authenticity¹⁵⁷ ». Si la vérité implique l'adéquation entre le contenu d'un énoncé et le réel, l'authenticité, elle, a à voir avec l'identité de celui qui porte la vérité. Pour Leiris, la vérité des faits ne suffit pas ; c'est l'exposition de leur individualité profonde qui importe. « De la littérature considérée comme une tauromachie » synthétise une démarche d'écriture fondée sur « l'honnêteté et la rigueur de l'introspection¹⁵⁸ ». La préface annonce les intentions poétiques et poïétiques de l'écrivain, dont l'œuvre est une tentative de se livrer avec le plus de transparence possible. La tauromachie – avec les dimensions spectaculaires, esthétiques et sacrificielles qu'elle porte – sert de modèle à une entreprise littéraire que Leiris veut aussi compromettante que la corrida.

Pour Laure, elle aussi amatrice de corridas, l'exigence d'authenticité est peut-être respectée avec encore plus de rigueur. L'expérience de l'écriture creuse des sillons à même l'expérience de la vie, et l'authenticité est le gage de cette communication entre les deux univers imbriqués – jamais parallèles. Les motifs du cri et de la nudité, emblèmes d'un rapport direct avec l'autre, sans médiatisation, interviennent de manière récurrente dans l'écriture de Laure. Là où le langage habille, voire travestit l'existence, le cri déchire la pensée pour agir au cœur même de l'affect ; il « tend à excéder tout langage, même s'il se laisse reprendre comme effet de langue¹⁵⁹ ». C'est par le cri que Laure tente de se manifester, paradoxalement, sur le papier, tout comme Artaud pour qui le cri est le bruissement d'une vie brûlante. Dans une lettre à Jacques Rivière, Artaud associe son écriture à la fulgurance et à la violence du cri : « Pourquoi mentir, pourquoi chercher à mettre sur

¹⁵⁷ Sean Hand, *Michel Leiris : Writing The Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 69.

¹⁵⁸ Annie Maillis, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, p. 145.

¹⁵⁹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 86.

le plan littéraire une chose qui est le cri même de la vie [...] ? » (*CJR*, p. 38) Peignot et Artaud voient dans le cri l'expression d'un surlangage et sa transposition sur le plan littéraire reviendrait à faire taire le hurlement. Pour Julia Kristeva, le cri relève du sémiotique¹⁶⁰, « [antérieur] à la structure symbolique, une sorte de soubresaut pulsionnel, pré-langagier mais essentiel et indispensable à l'avènement du langage chez un sujet¹⁶¹ ». Laure embrasse cette dimension sémiotique du langage, que Kristeva associe au féminin, alors qu'elle met en mots sa poétique du cri à la fin d'« Histoire d'une petite fille » : « À dater de ce jour, apparemment calme, imperturbable, je commençai à jeter de grands cris sur des papiers. Ces lignes résument mon inertie : “Serai-je jamais capable d'imprimer un trait de volonté *dans le réel* !” » (*ÉL*, p. 72) D'une part, crier sur le papier, et d'autre part, imprimer un trait dans le réel ; cette réversibilité de l'écriture – le papier et l'impression – et de l'existence – le cri et le réel – trace les contours du projet de Laure, tout entier tourné vers la résolution d'une apparente contradiction entre vie et œuvre. Pour Laure, « expérience et authenticité forment les secrets stratégiques d'une guérilla contre ce qui enferme dans la littérature, les mots et le langage¹⁶² ». Le cri, émanation du corps et de la voix sans la mise en scène du langage, est une des armes de cette guérilla livrée contre toute forme de médiation.

Dans *Les cris de Laure*, une lettre à la journaliste Ella Maillart corrobore cette poétique du cri : « C'est peut-être la première fois que je te parle sincèrement – quand tu m'as connue je devais jouer un rôle et me prendre au sérieux – maintenant je suis nue et...je crie absolument, absurdement. » (*LCL*, p. 106) En plus du cri, la nudité est aussi gage de la pureté du dévoilement, une fois le « rôle » – incluant le costume et la mise en scène – abandonné. La nudité du corps

¹⁶⁰ Voir Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

¹⁶¹ Mélanie Bisson, « Éthique du devenir sujet femme : le sacré aux frontières de la jouissance », thèse de doctorat, Montréal/Bordeaux, Université de Montréal et Université Michel de Montaigne, 2007, p. 22.

¹⁶² Patrick Tillard, « L'authenticité de l'expérience », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 38.

renvoie au dénuement de la parole authentique. Le langage que Laure désire atteindre est teinté d'un « accent d'authenticité totale et de sincérité toute nue » (*ÉL*, p. 235), idéal hors de portée parce que les mots sont toujours dotés d'une forme et intéressés, ils sont modulés par une norme et des conventions. À défaut de maîtriser cette langue exemplaire, elle fuit dans une solitude totale, renonce à toute communication – incluant la diffusion de ses écrits.

Au commencement de son agonie, Laure communique à Georges Bataille un fragment qui amène plus loin encore l'idéal du dénuement – ou de la dénudation, pour reprendre les mots de l'écrivaine – en tant que condition du sacré de l'œuvre poétique. Cette mise à nu se voit doublée de la violence d'un geste : « [L'œuvre poétique] est viol de soi-même, dénudation, communication à d'autres de ce qui est raison de vivre » (*ÉL*, p. 89). L'authenticité absolue doit faire violence au sujet à travers une force de frappe qui rappelle la cruauté invasive du viol ou de la corrida. À la nudité passive succède la « dénudation » en action, c'est-à-dire le dépouillement qui ne s'achève jamais. « Parler vrai » doit être douloureux et être ressenti comme une agression pour que le dénuement advienne. Selon Patrick Tillard, « l'authenticité impatiente est, chez elle, le thème de base capable de provoquer et forcer la vie à aller toujours plus loin¹⁶³ ». La question de l'authenticité surgit là où on s'y attend le moins, au détour d'un vers ou à la fin d'une lettre. L'impératif de l'authenticité force Laure à outrepasser ses propres limites pour atteindre cet état de dénuement brutal de soi-même. Plus qu'un thème littéraire, la quête de l'authenticité module son rapport à l'écriture au même titre qu'il fonde un code de savoir-vivre.

C'est la rigueur de cette contrainte qui amène les critiques à confondre absolument et parfaitement la vie de Laure avec son écriture. Jérôme Peignot, dans la préface aux *Écrits de Laure*, entérine le chevauchement : « Laure écrit se trouve à ce point confondu avec ce qu'elle vit – ou ne

¹⁶³ *Ibid.*, p. 35.

parvient pas à vivre, comme on voudra » (*ÉL*, p. 13). C'est dire que l'exigence d'authenticité a été respectée, chez Laure, au point où jamais l'œuvre ne peut s'affranchir de la main qui en a tracé les lettres. Comment est-il possible de commenter, sur le plan littéraire, une œuvre qui n'est pas autre chose que l'existence même de son créateur ? L'authenticité qui garantit la permanence de la vie dans l'œuvre complexifie le rapport critique aux textes. Dans une annexe à *Une rupture*, Jérôme Peignot affirme que Laure – en tant que sujet et en tant qu'œuvre – « ne saurait être, sous quelque forme que ce soit, un objet de thèse » (*UR*, p. 182). J'admets les obstacles que peuvent rencontrer la recherche et le commentaire critique quand ils se penchent sur un objet aussi complexe et fuyant qu'une vie, marquée par les douleurs de la maladie et les fantasmes de dépassement du littéraire. Je conviens que réduire l'écriture de Laure à un objet strictement littéraire revient à trahir pas seulement les intentions de l'écrivaine, mais la nature et le matériau même de son œuvre. Cela dit, je prends le pari qu'il est possible d'entrer en dialogue avec ces œuvres en interrogeant le processus dans lequel elles s'inscrivent et leurs interférences avec une existence, elle aussi esthétisée. Trop souvent, l'œuvre écrite de Laure est restée dans l'ombre du mythe construit autour de sa vie. Selon Paulina Tarasewicz, cette attitude « [sert] à justifier la négligence face à ses écrits, le manque de véritable tentative d'interprétation¹⁶⁴ ». En se penchant sur le processus créateur, il est possible de résoudre, ou de nuancer, du moins, le lieu commun qui entrave l'analyse de Laure : ses écrits ne sont pas de la littérature.

L'article d'Arnaud Rykner, « Rien à faire d'Artaud », fait également état de cet obstacle propre au corpus artaudien : le langage des études littéraires ne peut que trahir l'écriture de l'auteur, parce qu'elle se situe hors de toute littérature. Rykner soulève ce paradoxe : « Textes, dessins, poèmes, scénarios du théâtre d'Artaud ne sont pas des “gestes” ; ils ne sont pas l'expression de son

¹⁶⁴ Paulina Tarasewicz, « La vie de Laure ? », *Cahiers ERTA*, n° 10, 2016, p. 220.

rapport au réel. Ils sont Artaud lui-même, crevant littéralement ce qu'il nommait le "subjectile" pour aller s'hypostasier dans ses sorts où le trait et le mot sont traversés par la flamme¹⁶⁵. » Il semblerait que toute écriture « authentique » soit marquée par un interdit du commentaire, comme si « en parler » poussaient les écritures vives dans le tombeau creusé par le livre. L'écriture serait donc la matière brute d'Artaud en création, la présence diffuse de Peignot/Laure, la mise en jeu tauromachique de Leiris et le corps détruit puis reconstruit d'Unica Zürn. En plus d'être suggérée dans des commentaires réflexifs disséminés dans les textes « littéraires », cette adéquation entre le créateur et l'œuvre est relevée par les critiques, dont l'objet d'étude est aussi, et peut-être surtout, le sujet créateur.

3.2. Dévoiler l'intime pour toucher à l'universel

L'authenticité apparaît donc comme une condition nécessaire au passage du sujet dans son œuvre. Du moins, c'est vers cette authenticité absolue que tendent les écritures qui m'intéressent, qu'elles soient intimes (au sens autobiographique), poétiques ou fictionnelles. Paradoxalement, certaines écritures atteignent les linéaments du soi, terrés sous des couches successives de performances identitaires, à un point tel qu'elles rejoignent l'universel. En assumant complètement et parfaitement une écriture de soi et sur soi, portée à son paroxysme par la valeur de l'authenticité, les écrivains reprennent à l'envers cette idée de Giorgio Agamben : « On écrit pour devenir impersonnel, pour devenir génial, et néanmoins, en écrivant, nous nous individuons comme auteur de telle ou telle œuvre, nous nous éloignons de Genius, qui ne peut jamais avoir la forme d'un Moi, et encore moins celle d'un auteur¹⁶⁶. » Portés par la recherche d'un moi profond, les écrivains

¹⁶⁵ Arnaud Rykner, *loc. cit.*, p. 147.

¹⁶⁶ Giorgio Agamben, *Profanations*, Paris, Payot et rivages, 2005, p. 13.

tentent de contourner l'individuation par le reniement de leur œuvre et le renoncement face à leur histoire personnelle. En épluchant, par l'écriture, les couches de soi, certains écrivains et certaines écrivaines parviennent à éveiller une intimité dans laquelle est miroitée l'expérience humaine dans sa généralité. Ainsi, les écritures de soi ne servent pas la construction d'une *personnalité*, déclinée à travers un contenu anecdotique et des biographèmes, mais signalent plutôt *l'humanité* de l'expérience. Les écritures d'Artaud, de Laure, de Leiris et de Zürn gravitent toujours autour du « soi » en tant que point de référence, tout en cherchant à mettre à distance une identité déterminée. Les œuvres du corpus font disparaître les particularités identitaires de leur écrivain pour leur substituer un itinéraire de création et une expérience. Le commentaire d'André Gide sur la conférence d'Artaud témoigne de ce mouvement paradoxal, où la dépersonnalisation est garante de l'authenticité. Sur la scène du Vieux-Colombier, Artaud se théâtralise et « c'est son personnage même qu'il [offre] au public, avec une sorte de cabotinage éhonté, où [transparaît] une authenticité totale¹⁶⁷ ». La sortie de soi est telle que la notion de « personnage » n'est plus assimilée à la simulation ou au déguisement, mais à la sincérité absolue.

Cette recherche de l'expérience conflue, à nouveau, avec la quête du sacré chez Leiris : « Le sacré – ou pseudo-sacré – sera pour moi ce qu'il y a de plus intime en même temps que de plus universel, ce en quoi je me sens à la fois le plus isolé et le plus en accord. » (*SVQ*, p. 106) Le télescopage de l'intime vers l'universel dont parle Leiris est mis en jeu dans le scénario sacrificiel, alors que la victime sacrificielle disparaît en tant que sujet pour réapparaître dans un rôle collectif. Le rituel sacrificiel anonymise en même temps qu'il élève la victime, à la fois « unique » et représentante de toute une communauté. Pour reprendre les mots d'Agamben au sujet de l'écriture, le sacrifice individualise en même temps qu'il rend impersonnel. L'ambiguïté de la victime

¹⁶⁷ André Gide, *loc. cit.*

soumise au sacrifice, qu'Anne Dufourmantelle pense comme « un événement singulier dont la portée est collective, un acte qui retranche un être de la communauté tout en assurant sa cohésion¹⁶⁸ », permet de penser le sujet à la fois dans son unicité – la victime est auréolée du statut de l'exception – et dans son universalité – la victime devient métonymie de la collectivité. En d'autres mots, Dufourmantelle soutient que « le sujet sacrificiel [est] aboli (ou grandi) par son acte, qu'il [disparaît] en tant que moi/je pour devenir exemplaire, le vecteur d'une valeur qui le dépasserait et s'incarnerait en lui¹⁶⁹ ». Le sujet est bien la source des écritures étudiées, mais c'est d'un sujet sacrificiel au sens où l'entend Dufourmantelle dont il s'agit. C'est dire que l'écriture sacrificielle provoque l'évanouissement du sujet individuel, disséminé dans une communauté rassemblée autour d'une expérience commune. Le sacrifice rituel n'est pas seulement un thème, mais un concept opératoire qui vient refléter et guider une pratique d'écriture. Le scénario sacrificiel capte le sujet en même temps qu'il le relègue dans un espace sacré, collectif où l'identité se dissout dans l'Autre. Dissolution, objectivation, élévation et sanctification sont autant d'opérations qui résultent de l'opération sacrificielle et qui servent de modèles à une écriture où le soi cherche à rejoindre l'universel par le truchement de l'existence d'un « moi » profond. Dans ces écritures, le soi excède l'identité et relève plutôt d'une expérience existentielle. L'authenticité sonde l'intensité de l'expérience, que les écrivains sacrificiels veulent paroxystique, au détriment d'un schéma identitaire. Toujours selon Dufourmantelle, « ce sont toutes les identités qu'on se forge (sœur, frère, amant, mère) qui se trouvent “soufflées” d'un coup dans l'acte sacrificiel, aspirées comme par une bouche d'incendie¹⁷⁰ ». Une fois ces identités volatilisées, reste le soi

¹⁶⁸ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 143.

comme baromètre de l'expérience, prêt à ressentir l'émoi face au vertige existentiel, que certains désigneraient par le sentiment du sacré.

Dans *Sacrifices*, Georges Bataille met en garde : « Il ne faut pas confondre le *Moi* en tant que valeur avec l'existence profonde, à laquelle aucune philosophie, surtout pas existentielle, n'a réussi à accéder¹⁷¹. » Les écritures de soi sur lesquelles porte cette thèse doivent être comprises comme dépositaires de l'existence profonde dont parle Bataille, loin du *Moi* construit comme bricolage identitaire. Ces écritures rencontrent la catégorie foucauldienne de l'écriture-expérience (opposée à l'écriture-exercice), en tant que « pratique de *dé*-subjectivation, comme instrument que l'on utilise pour se déprendre de soi-même et de sa propre “forme-sujet”¹⁷² ». L'écriture-expérience refuse la fixation d'une vérité de soi et engage la part métamorphique de la subjectivité. Elle étire les contours du soi jusqu'à ce qu'ils soient indiscernables – « Je n'ai pas de moi-même » (*Œuvres*, p. 261), écrit Artaud au docteur Allendy –, comme dans l'expérience sacrificielle. Ainsi écriture et sacrifice se rencontrent-ils en ce qu'ils ouvrent la possibilité de la *dé*-subjectivation.

3.3. L'exemple de la maladie

Plusieurs aspects de la vie des écrivains sacrificiels reparaissent dans leur écriture, fenêtres ouvertes vers une intimité transformée ou mise à nu par la création. La maladie constitue un exemple de cette alchimie créatrice qui transmute la matière intime en un objet à même de toucher l'universel – transformation de la pierre en or, pour reprendre la logique alchimique. Le cancer d'Artaud, sa folie, la psychose de Zürn, la tuberculose de Peignot et la panoplie de symptômes

¹⁷¹ Georges Bataille, « Sacrifices », dans *L'anus solaire* suivi de *Sacrifices*, Paris, Éditions Lignes, 2011, p. 138.

¹⁷² Daniele Lorenzini, « Expériences de l'écriture chez Michel Foucault », dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *op. cit.*, p. 41.

physiques au cœur de l'autobiographie leirisienne alimentent autant l'œuvre des écrivains que le récit mythique qui s'est construit – et qu'ils construisent eux-mêmes aussi déjà de leur vivant – autour de leur vie (et de leur mort). La maladie place le sujet dans une position de marginalité et de vulnérabilité qui transforme son expérience existentielle et son rapport aux autres. Cette position décalée par rapport à la norme rejoint l'exclusion en jeu dans le sacrifice. Selon Guy Rosolato, « l'union [sacrificielle] se fait toujours contre *l'étranger*, le *minoritaire* (ou le fou), c'est-à-dire celui qui se distingue par quelques traits tenus pour nécessaires¹⁷³ ». La maladie est un vecteur de cette exclusion – et de cette distinction – ressenties puis transformées par la création. Avant d'explorer quelques mécanismes de l'élection sacrificielle par le truchement de la maladie, il est nécessaire d'observer comment la maladie vécue par le sujet, avec les souffrances, les soins et le rapport aux institutions qu'elle occasionne, infléchit sa poétique, oriente parfois ses mots et modélise son rapport à l'écriture.

3.3.1. Les maladies d'Artaud

Outre les textes asilaires d'Artaud et une grande portion de son œuvre consacrée à l'internement et à la maladie mentale, les maux physiques qui l'ont tenaillé à partir d'un jeune âge ont modelé son rapport au corps, et donc à l'écriture. Dans une lettre de 1931 adressée « à un thaumaturge », comme dans plusieurs lettres envoyées au docteur Ferdière, au docteur Allendy ou au docteur Toulouse, Artaud décrit avec détails une batterie de symptômes. Les symptômes physiques côtoient des maux psychiques, alliage pathologique qui a pour conséquence d'altérer, en plus de l'intégrité du corps, la pensée et la création. Artaud décrit son mal comme une fatigue si

¹⁷³ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, op. cit., p. 48.

plombante qu'elle le cloue au sol, apathie suivie d'une douleur lancinante : « Puis à cette sensation de vertige, d'épuisement central, à cette impression de n'en pouvoir plus, succède une douleur violente, ardente, aiguë de l'arrière du crâne, au-dessus des oreilles, douleur semblable à celle d'une contusion, d'un choc violent, la tête comme en verre, broyée et en morceaux. » (*Œuvres*, p. 321)

L'enchaînement d'accumulations insiste sur l'intensité de la douleur, augmentant de manière exponentielle – la sensation est « violente, ardente, aiguë » –, et sur son étendue à l'échelle du schéma corporel – la douleur commence à l'arrière du crâne, mais gagne vite toute sa tête, doublement pulvérisée, à la fois « broyée et en morceaux ». Cette description symptomatologique mobilise à la fois le corps et l'esprit, tout entiers captivés par l'appréhension et la gestion des manifestations douloureuses. Les maux activent un répertoire lexical de la maladie et suggèrent une nouvelle modalité de préhension existentielle. En effet, les conséquences physiques de la maladie vont de pair avec le développement d'une pensée, avec la trajectoire erratique d'une œuvre.

Dans la préface pour un livre d'eaux-fortes de Jean de Bosschère, Artaud témoigne de cette permutation poétique de la maladie : « Mais le curieux est que les premiers symptômes en moi d'une maladie étrange aient coïncidé avec l'apparition parallèle de ces mêmes symptômes devenus actes et faits dans tous les domaines de l'esprit. » (*Œuvres*, p. 271) Quelle que soit la nature diagnostique de cette étrange maladie décrite par Artaud – on a parlé à son sujet de neurasthénie, de paralysie générale, de syphilis héréditaire –, elle fait naître un état d'esprit singulier à partir duquel la pensée se déploie. L'écriture jauge la multiplicité et la gravité des états maladifs ; en ce sens, la « littérature » n'est « rien, sinon un beau Pèse-Nerfs » (*PN*, p. 107)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ L'image du Pèse-Nerfs me rappelle le baromètre auquel Laure se compare dans une lettre envoyée à Boris Souvarine en 1934 : « Je suis comme un baromètre affolé ou une boussole dérégulée. Je passe d'une excessive fatigue physique (qui me permet à peine un geste) à des crises d'angoisse caractérisée, puis des sanglots interminables, puis au calme – mais un calme qui, mis à l'épreuve, ne résiste pas. » (*UR*, p. 83)

Ainsi, l'écriture est dépositaire des variations sensibles du corps et de l'esprit, dont les nerfs et la chair constituent les carrefours dans plusieurs textes d'Artaud. Sur le plan poétique, la maladie intervient même dans la forme et la structure des textes. La description des malaises physiques constitue un topos de l'écriture épistolaire selon Michel Foucault : « Les nouvelles de la santé font traditionnellement partie de la correspondance. Mais elles prennent peu à peu l'ampleur d'une description détaillée des sensations corporelles, des impressions de malaise, des troubles divers qu'on a pu éprouver¹⁷⁵ ». Plusieurs lettres d'Artaud s'inscrivent dans cette tradition des nouvelles sur la santé. On peut aussi penser qu'à l'instar de Nietzsche, la santé vacillante d'Artaud l'a amené à adopter le style aphoristique à l'œuvre dans *Le Pèse-Nerfs*, et plus généralement dans son écriture elliptique.¹⁷⁶ Le malade, dont le corps constitue un obstacle supplémentaire au travail, écrit quand son état physique et psychique le lui permet. Le substrat littéraire de cet état maladif reflète les interruptions, les déchirements, les suintements du corps, source d'une œuvre qui ne saurait être unifiée par un quelconque travail de sublimation. Essentiellement matérialiste, Artaud nie la sacro-sainte existence de l'esprit créateur, car « c'est le corps d'un écrivain qui tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit. – / C'est le corps de l'homme le plus malade de tous les malades qu'on ait vus en vie » (*Œuvres*, p. 1470). Dans ses « Notes pour une "Lettre aux Balinais" », Artaud range l'écriture du côté des sécrétions malsaines, comme si ses textes étaient les symptômes d'une maladie qui le confine au seuil de la mort, sans jamais le libérer de la vie. La maladie superlative qui afflige le corps d'Artaud entraîne le corps – et avec lui l'écriture – au comble d'un état débilitant.

¹⁷⁵ Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5, février 1983, p. 13.

¹⁷⁶ Nicolas Voeltzel, « "Comment on devient ce qu'on est" : sur le rôle décisif de la maladie chez Nietzsche », dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *op. cit.*, p. 76.

Après toute une vie marquée par la maladie, Artaud finit par mourir, en 1948, d'un cancer colorectal. Même cette maladie à laquelle il succombera est disséminée dans ses derniers écrits, souffrance transfusée du corps à la voix et au papier. Paule Thévenin évoque cette transmutation poétique de l'ultime maladie d'Artaud : « Bien que jamais aucun d'entre nous n'ait dit à Antonin Artaud ce dont il était atteint, il avait une si parfaite, si totale, si exacte connaissance de son corps que, je crois bien, il l'avait toujours su. Il parlait souvent, depuis plusieurs mois, de “la bête qui lui rongeaient l'anus.”¹⁷⁷ » Cette métaphore du cancer qui le ronge est réitérée dans « Sur la yoga », alors que parmi une énumération des organes du corps définis selon la maladie qui les menace, il écrit : « Les intestins cette entrée de rats qu'on appelle entéro-colite. » (*Œuvres*, p. 1085) En effet, tout porte à croire qu'Artaud possède une conscience aiguë de son corps et du mal qui le mine. L'image récurrente du cancer comme une colonie de rongeurs est doublée d'une préoccupation accrue, dans ses derniers textes, pour l'excrémentiel et le système digestif. « La recherche de la fécalité », segment de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, fait état d'une focalisation sur « la merde » et « LE CACA » (*Œuvres*, p. 1644) qui excède le simple désir de transgression ou de provocation. Le motif excrémental, dans une perspective poétique, peut être lu à travers le prisme de la maladie d'Artaud, à comprendre conjointement avec « la présence / de [sa] douleur / de corps, / la présence / menaçante, / jamais lassante / de [son] / corps » (*Œuvres*, p. 1651). Les maladies d'Artaud, jamais nommées directement dans ses écrits, infusent sa poétique et reparaissent sous couvert d'un rythme d'écriture, de thèmes symptomatiques et d'un rapport singulier au corps écrit.

¹⁷⁷ Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, op. cit., p. 68.

3.3.2. L'essoufflement de Laure

L'écriture de Laure fait état, par moments et discrètement, de la tuberculose et la phtisie dont elle souffre, maladies dont elle ne parle que très peu, si ce n'est lorsqu'elle en retrace les premiers signes dans « Histoire d'une petite fille ». Outre le récit biographique de quelques moments de sa maladie ou de son traitement, certains traits formels renvoient à la fatigue et à l'essoufflement dont Laure a été accablée toute sa vie. L'écriture hachurée, sans cesse interrompue par des tirets, rejoue la respiration saccadée de la tuberculeuse qui, en proie à une fièvre vive et délirante, ne cesse de parler. Joaquim Lemasson écrit que « chez Laure, [le] lyrisme est à bout de souffle, épuisé, asphyxié par une expiration poétique, tellement cette langue dit l'agonie de l'être et des mots¹⁷⁸. » La noyade et l'asphyxie, deux catastrophes qui mettent en péril la *respiration*, sont d'ailleurs des motifs qui font souvent retour dans les poèmes et les fragments de Laure.

C'est bien de son corps malade dont Laure dispose pour écrire, comme elle l'exprime dans une lettre à Boris Souvarine : « Écrire avec des mains d'anémiée / Penser avec une tête d'hystérique ». (*UR*, p. 105) Il semble que ces mains et cette tête ne lui appartiennent pas tout à fait ; elles s'immiscent dans son corps contaminé pour écrire et penser à sa place. La maladie colonise tout l'espace du corps et de l'esprit. Une fois vampirisé par le mal qui l'assaille, le corps écrivant se heurte à des obstacles qui, paradoxalement, relance autrement l'écriture. La fatigue, la fièvre et la douleur guident l'écriture vers de nouveaux territoires ; en ce sens, la maladie constitue un ferment poétique qui module le grain du texte. La maladie de Laure paraît dans son écriture par une urgence, une avidité de vitalité qui l'amène à vouloir se saisir du réel immédiatement dans l'écriture. Dans une autre lettre à Boris Souvarine, Laure déplore son incapacité de dire : « Je renonce à écrire ou plutôt à répondre non que je n'aie mille choses importantes à dire mais parce

¹⁷⁸ Joaquim Lemasson, « L'expiration poétique », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 41.

que je suis extrêmement fatiguée – Incapable d’écrire ou de parler – Dans ma fatigue j’éprouve un grand soulagement à te savoir là-bas ». (*UR*, p. 82) La ponctuation usuelle est remplacée par ces tirets emblématiques de l’écriture de Laure, tirets qui suspendent l’élan de la phrase au lieu de la laisser s’achever par un point – au risque de ne jamais retrouver son souffle. L’incapacité physique d’écrire ou de parler laisse place à une poétique du voilement, où l’essentiel reste incommuniqué. Ces « milles choses importantes à dire » resteront dans le secret d’une voix possiblement affaiblie par la fatigue. Anne Roche et Marianne Berissi soulignent que les écrits « donnent le sentiment d’une écriture précaire qui différerait continuellement la mise en ordre ou la composition, donnant à lire un texte sans fin, interrompu par la mort en 1938, fait d’esquisses inabouties » (Anne Roche et Marianne Berissi, « Histoire d’une publication », dans *L’ÉC*, p. XIII). L’impossibilité de communiquer est d’ailleurs au cœur de l’écriture de Laure, hantée par l’insuffisance de son propre langage. Dans sa préface aux *Écrits de Laure*, Jérôme Peignot entérine cette circulation évidente entre les écrits de Laure et sa vie, tous deux affectés par une même maladie : « Ainsi c’est très clairement qu’il m’apparaissait que tout ce qu’elle avait écrit pouvait se confondre au halètement d’une respiration qui se cherche. Lorsque l’on sait qu’elle est morte de tuberculose, on est saisi en lisant de constater que ses écrits, à la fois doublent sa vie physique et annoncent sa fin. » (*ÉL*, p. 39) Urgence de vivre et hoquètement de la phrase caractérisent l’écriture de Laure, dont la fulgurance refuse pourtant toute soumission au registre de la fragilité.

Au début du *Sacré*, premier texte publié de manière posthume, édité par Georges Bataille et Michel Leiris, Peignot raconte un souvenir qui lui apparaît résumer complètement sa notion de sacré. Il s’agit du départ de son père pour le front, épisode qu’elle ressent comme « un sacrifice consenti d’avance et devant le visage même du sacrifié » (*ÉL*, p. 88). Les temps semblent se superposer, alors que la fatigue physique ressentie au moment de l’écriture intervient dans le

souvenir relaté : « Cela, à onze ans, mêlé aux chants d'une foule en délire – chants auxquels je mêle ma voix qui par moments s'éteint brusquement, bouleversement physique total. / Incapacité de reprendre la vie physique pendant plusieurs jours. » (*ÉL*, p. 88) Le bouleversement physique subi par Peignot agit au niveau de deux temporalités parallèles : le temps du souvenir d'enfance et le temps de la narration, qui concorde avec le début de son agonie. Le mal physique se répercute à même la syntaxe du fragment, qui inclut une phrase nominale et elliptique. Il semble que la voix de Laure soit trop éteinte, que son corps soit trop las pour être en mesure de composer des phrases complètes. Cette incomplétude est rejouée sur le plan de la généricité de l'œuvre de Laure, composée de notes éparses, de brouillons et de fragments. À plusieurs reprises, Laure projette dans l'avenir l'achèvement, ou du moins la poursuite, de son écriture. Dans des parenthèses, elle ouvre des portes à l'accroissement potentiel de ses écrits : « (à expliquer) » (*ÉL*, p. 88), « (à expliquer longuement) » (*ÉL*, p. 86) ou « (...) mais c'est une parenthèse superflue et qui m'entraînerait trop loin » (*ÉL*, p. 86). L'écriture de Laure est habitée par l'urgence d'écrire, par la conscience du temps compté. La mort prévue de la malade abrège la vie en même temps que l'œuvre, et les promesses d'une écriture remise à plus tard sont destinées à être trahies.

Chez Artaud comme chez Laure, la maladie – non pas dans sa spécificité mais dans l'état exceptionnel auquel elle expose le sujet – est un exemple probant de ce *continuum* ou de cette contamination entre la vie et l'œuvre. L'état maladif trace des lignes de fuite qui unissent le corps, l'écriture et le corps de l'œuvre. Les perspectives poïétiques nous invitent à investiguer sur l'atelier de l'artiste pour éclairer le processus créateur. Or le corps, dont la conscience est suraiguë lorsqu'il est souffrant, constitue le lieu inébranlable à partir duquel penser le geste créateur.

3.4. De la vulnérabilité à l'état d'élection

Le geste créateur, bien qu'il plonge ses racines du côté de la vie, transforme la matière d'origine en une version esthétisée, poétisée, stylisée, qui fait ensuite retour vers le sujet. L'opération poïétique se saisit du réel pour lui donner une forme. Aussi faut-il se garder de penser l'écriture comme simple réceptacle du corps malade, comme un symptôme parmi d'autres. La création a le pouvoir de renverser l'assujettissement à la maladie pour lui donner les traits de l'élection, parfois sacrée. Dans les œuvres étudiées, la création est envisagée comme un moyen de résoudre la crise initiée par l'état maladif. Cette crise du sujet déclenchée par la maladie ne se solde pas par l'acceptation ou par la lutte en vue d'une éventuelle guérison ; c'est par la glorification – parfois jusqu'à la sacralisation – de l'état maladif que le renversement de la position victimaire opère par moments. Au lieu d'être victime, le malade se situe au-dessus de la mêlée, doué d'un statut exceptionnel empreint d'une certaine mégalomanie. Sean Connolly, dans « Laure's War : Selfhood and Sacrifice in Colette Peignot », remarque la libération identitaire à l'œuvre dans l'actualisation du sacrifice : « *This conception of self-sacrifice constitute a politics of the sacred that produces self-identity along the lines of social class as kings and criminals*¹⁷⁹. » L'écriture permet de mettre en scène et de narrativiser ce scénario de l'élection par la maladie. De ce fait, l'écrivaine malade reprend le contrôle d'une existence plombée par les maux, physiques et psychiques. La transformation poïétique du mal la propulse dans un espace sacré, intouché par le domaine commun. Le corps sacré ainsi recréé par la littérature devient imperméable à toute profanation, devenu incorruptible – il se fait presque idole. Du moins, il consent à sa propre

¹⁷⁹ Sean Connolly, « Laure's War : Selfhood and Sacrifice in Colette Peignot », *French Forum*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 33.

déchéance, comme le sacrifié dont les blessures et la mort sont rendues signifiantes par le travail du rituel.

Dans « Les malades et les médecins », Artaud refuse la dialectique canonique qui valorise la santé au détriment de la maladie. Au contraire, Artaud pense la maladie comme un état souhaitable qui a le pouvoir d'élever le sujet : « La maladie est un état¹⁸⁰. / La santé n'en est qu'un autre, / plus moche, / je veux dire plus lâche et plus mesquin. / Pas de malade qui n'ait grandi. / Pas de bien portant qui n'ait un jour trahi, pour n'avoir pas voulu être malade, comme tels médecins que j'ai subis. » (*Œuvres*, p. 1086) Par la remise en cause de la santé comme idéal à atteindre, Artaud échappe à une logique qui le réduirait à une victime impuissante. Sa maladie, il la chérit en ce qu'elle lui permet l'élévation, là où la santé est synonyme de lâcheté. L'écriture met en place un paradigme qui contrevient aux discours rationnels et hygiénistes, fondateurs de la modernité occidentale. Artaud dévoile la valeur inhérente à l'état souverain du malade, perçu comme supérieur au commun – ou au profane. La pensée d'Artaud rejoint la nature primitive de l'équation sacrificielle, pour laquelle la destructivité, la souffrance et la mort sont gratifiées, hors de tout impératif moral ou lié au progrès.

Cette même élévation, cette fois-ci liée au sacré, est relatée par Michel Leiris dans *Le sacré dans la vie quotidienne*. Après avoir décrit quelques objets et lieux de son enfance qui rencontrent les critères de sa conception du sacré, Leiris raconte comment le souvenir de la maladie rejoint cet état sacré, état qui motive toute sa vie et son œuvre :

C'est près d'elle [sa mère] qu'on me portait la nuit, lorsque je m'éveillais en proie aux quintes de toux nerveuse qui caractérisent le « faux croup » et que j'avais le sentiment, attaqué par un mal surnaturel de la nuit, ravagé par une toux qui s'introduisait en moi

¹⁸⁰ Dans un fragment écrit en 1938, Laure commente aussi la maladie comme propre de la condition humaine. Ce passage rappelle étrangement la prose artaudienne : « L'homme entier n'est qu'une maladie. Assemblage inconcevable de deux puissances différentes et incompatibles, centaure monstrueux, il sent qu'il est le résultat de quelque forfait inconnu, de quelque mélange détestable qui a vicié l'homme jusque dans son essence la plus intime. » (*L'ÉC*, p. 238)

comme un corps étranger, de devenir d'un coup quelqu'un de prestigieux – comme le héros d'une tragédie –, entouré que j'étais par l'inquiétude et la sollicitude affectueuse de mes parents. (*SVQ*, p. 16)

Une simple toux, signe de la souffrance et de la vulnérabilité qui s'emparent du corps, devient le vecteur de consécration. Le récit de la maladie du jeune Leiris en porte un autre, fondamental : celui du fantasme de l'héroïsation. La scène intime du garçon en proie à une toux bénigne se transforme, par les ressorts poétiques, en un tableau tragique où la gloire est grandie par la douleur ressentie. Les parents se substituent à la communauté rassemblée autour de l'office sacrificiel, et la victime rituelle est jouée par le jeune Leiris dont le corps souffrant est donné à voir en spectacle. La dé-subjectivation opère dans cette scène où le jeune garçon s'oublie, oblitéré par un « corps étranger », pour acquérir le prestige et l'exemplarité propres à la victime sacrificielle.

La maladie aménage un espace et un temps exceptionnels, elle interrompt ce que Durkheim identifie comme la « terne continuité » et la « répétition quotidienne¹⁸¹ ». L'état marginal du malade interrompt l'enchaînement du même en y introduisant de la différence. Dans les textes étudiés, l'antinomie santé/maladie recoupe parfois celle que constituent le sacré et le profane. Caillois synthétise ainsi la cartographie binaire que composent les deux domaines, celui du profane et celui du sacré : « l'un où [le sujet] peut agir sans angoisse ni tremblement, mais où son action n'engage que sa personne superficielle, l'autre où son sentiment de dépendance intime retient, contient, dirige chacun de ses élans où il se voit compromis dans sa réserve¹⁸². » Ces propos de Caillois auraient pu être écrits par Laure, elle qui réfléchit souvent à une modalité de l'existence au plus haut point. L'engagement total de l'existence – qui prend notamment la forme de l'engagement politique chez Laure –, ne peut avoir lieu sans effroi. Il semble que la maladie soit perçue comme

¹⁸¹ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 181.

¹⁸² *Ibid.*, p. 24.

un moyen de délimiter cet espace sacré où l'écrivain est compromis, où son intégrité physique est menacée. Quand on connaît la valeur attribuée à la souffrance dans le masochisme de Laure, on comprend que la maladie véhicule des potentialités extatiques : « Si j'ai souffert, c'est par MALADIE. Un être sain ne peut souffrir. » (*ÉL*, p. 122) L'espace de la santé, avec le confort, la banalité et la routine qu'il implique, attire le mépris de ces écrivains-malades tout entiers engagés dans une expérience affective potentiellement terrifiante – donc exceptionnelle. Le seuil entre la santé et la maladie rejoue les délimitations du sacré, qui sont régies, selon Giorgio Agamben, par le sacrifice : « Le dispositif qui met en œuvre et qui règle la séparation est le sacrifice : il marque dans chaque cas le passage du profane au sacré, de la sphère des hommes à la sphère des dieux¹⁸³ ». La maladie rejoint en ce sens le sacrifice : les deux font basculer le sujet d'un état à un autre, d'une sphère à l'autre, passage qui engage un supplément d'existence. Le malade, comme le sacrifié, rencontre la catégorie de l'Autre, inconnue du commun des mortels.

Dans *L'Homme-Jasmin*, dont le sous-titre *Impressions d'une malade mentale* revendique l'appartenance au domaine de la maladie, Unica Zürn hérite la folie qui lui est imputée. En fait, « elle l'accepte comme quelque chose d'évident – il lui plaît ce mot : folle. » (*HJ*, p. 43) La maladie, mentale cette fois-ci, est pensée comme un privilège qui ouvre des potentialités inaccessibles aux gens « en bonne santé ». Zürn va jusqu'à penser sa propre maladie comme l'objet d'un désir qui la tenaille : « Son désir de vivre le délire et sa passion pour l'extraordinaire : et c'étaient là les raisons de ses rechutes si fréquentes dans la maladie ? L'ordinaire des jours et des événements lui est insupportable, et lui vient le désir brûlant de se distancer de la réalité. » (*VMB*, p. 46) La maladie constitue une échappatoire salvatrice, un remède paradoxal contre la tragédie de l'ordinaire. Grâce à elle, Zürn se distingue des autres et expérimente une vie psychique fertilisée par la maladie.

¹⁸³ Giorgio Agamben, *Profanations*, op. cit., p. 92.

Mireille Calle-Gruber souligne que Zürn « ne décrit pas ses symptômes, sa maladie, elle vit-écrit la maladie mentale, elle est le personnage fantomatique d'un récit halluciné, et ce récit d'elle fait une œuvre¹⁸⁴. » La « vie-écriture » de Zürn, souvent orientée par sa maladie mentale, passe au rang d'œuvre en même temps que la maladie fait passer le sujet dans la sphère de l'exceptionnel, emblématisée par la figure du cercle. Récurrent dans *L'Homme-Jasmin*, le cercle marque, géométriquement, les contours de ce terrain exceptionnel défriché par la folie. Lorsqu'elle arrive à l'hôpital psychiatrique de Sainte-Anne, une fois libérée de sa camisole de force, Zürn observe avec admiration une femme qui séjourne avec elle : « Cette femme semble être enveloppée d'une aura qui crée autour d'elle un petit espace libre pareil à un cercle magique qu'on n'ose pas franchir. » (*HJ*, p. 145) Cet espace singulier, qui perce une brèche au milieu de l'espace de la normalité, rejoue la séparation essentielle entre le sacré et le profane. Visuellement, le cercle pose une limite fermée sur elle-même et il isole complètement ce qui s'y trouve enclos.

Il semble que ce territoire circulaire est délimité, d'une part, par le halo sacré qui émane de la malade, et d'autre part, par la dynamique d'exclusion reconduite par la communauté. En effet, à plusieurs reprises, Zürn évoque une communauté dominante – composée de médecins, de policiers, d'hommes – répartie autour d'elle selon un schéma circulaire. Cette scénographie récurrente est rejouée dans une scène hallucinée par la protagoniste : « Ces êtres – elle ne peut leur donner d'autre nom – montrent leur intention manifeste et angoissante de l'encercler. Il en émane quelque chose de désagréable, de destructeur et elle retrouve la peur oubliée de son enfance, devant l'horrible et l'inexplicable. [...] Cela l'enchanté et l'épouvante tout à la fois. » (*HJ*, p. 37) Le motif de l'encerclément resurgit à même les fantasmes de la femme, tentée et terrifiée par cette ceinture qui

¹⁸⁴ Mireille Calle-Gruber, « Claire Voyance d'Unica Zürn », dans Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Andrea Oberhuber et Maribel Peñalver Vicea (dir.), *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Québec, Nota bene, 2019, p. 50.

la place au centre du cercle. Nadine Schwakopf avance à juste titre que « les postures d’autovalorisation chez Zürn sont constamment contrebalancées par le discours d’une instance masculine qui se révèle, au fond, agent provocateur du cheminement bouleversé et bouleversant du sujet-femme¹⁸⁵ », comme en fait état cet encerclement par une communauté d’hommes, parfois artistes, parfois soignants. À la fois victime et reine souveraine du cercle, dont elle est le foyer, Zürn rejoint la victime sacrificielle, au cœur de l’espace bordé des limites rituelles. Lorsqu’elle affirme à son médecin : « “je me sens comme dans un cercle” » (*HJ*, p. 170), elle s’inscrit dans une mise en scène qui reproduit l’entrée du rituel sacrificiel tel que déjà Marcel Mauss et Henri Hubert le décrivaient en 1899 : « Le cercle magique est tracé, la place est consacrée¹⁸⁶. » La figure du cercle encoint l’espace sacré pour éviter son débordement dans l’espace et le temps profanes. Les limites – et les rites – cherchent à éviter la contagion des espaces, le transvasement de l’un à l’autre. Dans son écriture, Zürn fortifie les limites et s’enferme à l’intérieur de celles-ci, hors d’une périphérie associée au banal et à l’impur. Par le traçage d’un « cercle de craie blanche¹⁸⁷ » autour d’elle, elle s’isole et s’élève en surplomb de ceux-là même qui sont la cause de son enfermement. Par le rituel fictionnalisé, Zürn acquiert une autorité fondée sur sa propre sacralisation. L’écriture lui permet de reprendre le contrôle de son récit, au cours duquel elle refuse de jouer le rôle de la persécutée¹⁸⁸. La posture sacrificielle autorise ce renversement, cette sanctification dans la douleur, cette élévation dans l’asservissement. Le cercle magique dans lequel elle se réfugie empêche qu’on la

¹⁸⁵ Nadine Schwakopf, « Polygraphies de l’intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d’Unica Zürn (1916-1970) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 96.

¹⁸⁶ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸⁷ Anne Dufourmantelle renvoie souvent à cette figure du cercle de craie. Voir *op. cit.*, p. 29, 34, 134.

¹⁸⁸ À propos du renversement entre les postures du soignant et de la soignée, Esra Plumer note la maîtrise que Zürn a de la cure psychanalytique : « *Zürn employs a strategic use of psychoanalytic models and cultural issues as a resistance against oppression of women and mentally ill people. Zürn was highly educated in psychoanalysis and its method, using this in her narratives to blur the authorial distinction between doctor and patient.* » (Esra Plumer, *op. cit.*, p. 183.)

récupère dans un quelconque récit qui ferait d'elle la victime passive d'une maladie insidieuse et d'une hospitalisation forcée.

Ainsi la maladie érige-t-elle un pont entre la vie et l'œuvre de ces écrivains dont le corps et la psyché sont modelés par quantité d'expériences affectives et existentielles qui affectent l'écriture même. En tant que *continuum* entre le corps et l'œuvre et en ce qu'il est une entrave – et parfois un moteur – à la création, l'état de santé constitue un objet d'étude privilégié de la poïétique. Cela dit, le travail des écrivains fait passer la matière première de la vie du côté du littéraire. L'existence est dotée d'une forme, d'un style et d'un rythme qui la rendent signifiantes. L'écriture ouvre vers la possibilité, pour les créateurs, de manipuler l'appréhension et la mise en récit de leur propre maladie. C'est par le travail du style que l'écriture comme dépôt de soi devient œuvre, que l'écriture-sujet devient œuvre-objet. Dans un article sur l'ethopoïétique selon Michel Foucault, Isabelle Galichon aborde cette alchimie qui transforme un contenu existentiel en une œuvre, particulièrement dans le contexte de l'écriture de soi :

Le choix du poétique, de la langue pensée du côté de l'esthétique, transforme la langue-*energeia* en langue-*poien* : l'écriture de soi est donc déjà un faire, un acte en tant qu'elle est poétique et c'est parce qu'elle est poétique et pensée selon des "critères esthétiques" que l'écriture de soi passe d'une *energeia* de la *praxis* à un *poien*, d'une énergie à un acte esthétique qui annonce l'esthétique de l'existence.¹⁸⁹

En d'autres mots, choisir d'écrire sur soi, ou à partir de soi, revient à penser la matière de sa propre vie selon des critères esthétiques. Le processus poïétique qui sous-tend l'écriture de soi transforme la vie – la maladie, notamment – en métaphores et en motifs, il lui donne un rythme et une syntaxe. Est-ce que le filtre poïétique qui esthétise la vie, qui poétise la tuberculose, qui scénarise l'internement, agit, en retour, sur l'existence du sujet ? Isabelle Galichon pense qu'effectivement,

¹⁸⁹ Isabelle Galichon, « L'éthopoïétique de l'écriture de soi », *Phantasia*, n° 8, 2019, p. 29.

la lecture poétique de l'écriture de soi annonce son pendant dans « la vraie vie » : l'esthétique de l'existence.

Chapitre 4. L'esthétique de l'existence

Je me suis jusqu'ici attelée à décrire comment l'existence se trouve disséminée, miroitée, prolongée dans l'écriture, sur le modèle du *continuum* davantage que de la dialectique. Je propose maintenant de prendre le contre-pied de cette question poïétique. Après avoir pensé la vie dans l'œuvre, j'explorerai comment il est possible de penser la vie *comme* œuvre. Si on peut lire l'œuvre (ou l'écriture) en regard de l'existence qui en est le principe même, on peut aussi, inversement, lire la vie comme une œuvre d'art. Ce sont les prémisses de l'esthétique de l'existence selon Foucault, que poursuit Giorgio Agamben. Pour ce dernier, cité par Filippo Domenicali, « vie et art s'interdéterminent et l'art se présente comme forme de vie au moment même où la forme de vie apparaît comme œuvre d'art¹⁹⁰. » À travers cette expression chiasmatisée, la vie se voit dotée des caractéristiques de l'œuvre d'art. Selon Véronique Verdier, tout processus créateur entraîne dans son sillage une opération ethopoïétique, et « la création de soi prend le pas sur la création des œuvres, ou plutôt le sujet devient à lui-même sa propre œuvre en prenant son existence comme un matériau qu'il doit façonner¹⁹¹. » Le terme « façonner » rappelle la matérialité du plâtre, de la pierre ou de la pâte auxquels il s'agit de donner une forme. Dans un fragment de 1938, Laure aborde son existence avec un vocabulaire qui renvoie à la matérialité de la sculpture : « La vie qui s'effrite se décompose se dissout – ressembler à ce qui ne vous ressemble pas – jouer faux dans l'orchestre. Hostilité source. » (*L'ÉC*, p. 320) Les derniers textes de Laure font état d'une volonté obsédante de donner à sa vie une forme qui soit en accord avec elle-même, comme si l'écriture pouvait peut-être modeler l'existence. Pour en arriver à bien *sculpter* son existence, elle élabore un code de savoir-

¹⁹⁰ Giorgio Agamben, *L'usage des corps. Homo sacer IV*, Paris, Seuil, 2014, p. 157, cité dans Filippo Domenicali, *loc. cit.*, p. 24.

¹⁹¹ Véronique Verdier, *op. cit.*, p. 203.

vivre qui passe par des impératifs à la fois éthiques et esthétiques : « Ne pas mêler ce qui est tonique et exaltant à ce qui est habitude, confort moral, assurance contre les risques. [...] envie d'une existence qui me ressemblerait à moi et non à un autre. » (*LÉC*, p. 314)

C'est aussi dans ce travail de la forme que s'engage Leiris qui, après sa tentative de suicide, prend à bras le corps les questions suivantes : « Comment faire pour vivre ? Vivre en faisant *quoi* et le faisant *comment* ? Ces deux questions étaient les seules brûlantes et si, à l'arrière-plan, un autre point d'interrogation se lovait – *pourquoi* vivre ? – c'était d'une manière toute formelle et presque ornementale. » (*Fibrilles*, p. 169) Les questions de la forme, de l'ornement et de l'arrière-plan sous-entendent que, au-delà d'une réflexion éthique ou morale, Leiris aborde sa vie selon des considérations esthétiques. Laure pose à nouveau la question de son existence en tant que forme esthétique, la mettant en lien avec la musique, lorsqu'elle compare sa vie avec une pièce de Bach : « Je me retrouve en tant de contradictions et il faudrait que ma vie "monte" comme une fugue de Bach : un motif central qui s'amplifie, s'enrichit sans cesse, rencontre, s'assimile, rejette et puis demeure à la fois intact et changé. » (*ÉL*, p. 74) Le passage du matériau d'une forme à une autre, tendu vers sa réalisation idéale, renvoie à la scène de l'instauration créatrice selon Souriau, exemplifiée par la sculpture, justement. Penser la « stylisation de l'existence » à l'œuvre dans l'autocréation – ou l'autopoïèse –, implique un passage « de l'éthique à l'esthétique¹⁹² ». Ce glissement entre les perspectives pose certains problèmes, comme en témoignent les pensées de Foucault et d'Agamben, qui soulignent l'importance de l'esthétique de l'existence en l'absence de toute morale, sans faire réellement appel aux ressources de l'esthétique. En effet, quand il est question de la *vie*, il semble que l'éthique ait l'apanage de la critique, laissant dans l'ombre les critères esthétiques que peut pourtant rencontrer l'existence. Souriau et Domenicali pensent

¹⁹² *Ibid.*, p. 202.

l'existence, lorsqu'elle est en quête d'une forme, comme une « matière qui porte avec elle ses propres lois, ses résistances, ses soumissions¹⁹³ », comme l'écriture, le marbre ou la peinture. Si la vie même peut être pensée comme une œuvre d'art, soumise à une poïétique existentielle, deux questions d'ordre esthétique¹⁹⁴ s'imposent : celle de la matière et celle de la forme.

4.1. Forme et matière

Selon Souriau, la vie en soi est chose commune, banale, dont la valeur se voit augmentée par le souci d'une forme ; il « étend la notion d'instauration à l'existence vécue elle-même. Une vie aussi cela doit être instauré, c'est-à-dire soutenu par une forme¹⁹⁵. » La poïétique sacrificielle s'inscrit dans la recherche d'une forme à laquelle soumettre sa vie. Dans *Écrits de Laure*, l'écrivaine s'interroge sur la configuration de cette forme idéale, en harmonie avec « soi » : « Il faudrait une réalité à mon image, mais quelle est mon image ? » (*ÉL*, p. 74) L'écriture est un instrument pour sculpter le réel et le soumettre à des prescriptions esthétiques ordonnées par la mise en jeu de soi. Rebecca Ferreboeuf note avec justesse la pléthore d'accumulations et surtout d'épanorthoses dans les écrits de Laure, figures de correction ou de précision d'un énoncé, qui « témoignent d'une volonté persistante de plier le langage à ses pensées¹⁹⁶ ». Par l'incessant affinement des formules utilisées, par la réécriture perpétuelle, Laure cherche à s'échapper des conventions et des crispations langagières pour trouver une forme à son image ; « elle se demande non seulement à qui parler mais aussi comment énoncer son identité à travers les mots¹⁹⁷. »

¹⁹³ Filippo Domenicali, *loc. cit.*, p. 25.

¹⁹⁴ Passeron rappelle que, selon Souriau, « l'esthétique s'occupe spécifiquement des formes », d'où la nécessité de s'interroger sur le couple notionnel forme/matière. Voir René Passeron, « Esthétique et poïétique », *loc. cit.*, p. 265.

¹⁹⁵ Étienne Souriau, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁶ Rebecca Ferreboeuf, « Les mots de Laure », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 53.

¹⁹⁷ *Ibid.*

L'image de Laure a à voir avec cette exigence d'authenticité abordée précédemment, qui génère une esthétique (et une éthique) singulières. Dans l'écriture et dans la vie de Laure, « il faut que tout ce qui est *vrai*, soit, et prenne forme. » (*ÉL*, p. 245) Dans le domaine du réel, l'esthétique de l'existence mise en œuvre par Laure irrigue le mythe qui entoure sa vie, sa mort et son œuvre. Là où Paulina Tarasewicz déplore, avec raison, que l'écriture de Colette Peignot ait été sans cesse récupérée par « les tenants du mythe de Laure¹⁹⁸ » – parmi lesquels Georges Bataille, Michel Leiris et Jérôme Peignot –, je pense que l'esthétique de l'existence permet de penser l'automythification élaborée, en partie, par Laure elle-même. Il est vrai que l'écriture de Laure, ne serait-ce que par le processus éditorial qui l'a propulsée sur la scène littéraire, a souvent été tue ou triturée par ses commentateurs. Marie Cardinal regrette violemment que l'appareil critique qui accompagne, voire asservit le texte, détourne le lecteur de l'écriture de Laure : « Cette manière qu'ils ont tous de la présenter, de la noter, de l'expliquer, de l'introduire comme s'ils la tripotaient, comme s'ils se l'appropriaient. C'est indécent¹⁹⁹. » La critique de Cardinal, qui présente les premiers commentateurs de Laure comme d'avidés pilliers, acquiert une autre dimension à la lumière de l'esthétique de Laure. N'est-ce pas elle qui décrivait l'expérience littéraire comme un « viol de soi-même » (*ÉL*, p. 89) ? La position de victime, à la merci d'une communauté d'hommes, que dessine le commentaire critique de Cardinal participe d'une certaine esthétisation de l'existence. Pour Milo Sweedler, « *Laure's self-invention constitutes a self-sanctification*²⁰⁰ ». Elle aurait donc le contrôle (en partie, parce qu'on ne l'a jamais vraiment), du mythe qui s'articule autour d'elle, alimenté par son œuvre mais aussi par certains épisodes de sa vie (son rôle dans la société secrète Acéphale, sa maladie, sa relation tumultueuse avec Bataille). Son autopoïétique rejoint la sanctification,

¹⁹⁸ Paulina Tarasewicz, *loc. cit.*, p. 218.

¹⁹⁹ Marie Cardinal, « Et la liberté, alors, et l'amour ? », *Les nouvelles littéraires*, n° 2539, 1976, p. 19.

²⁰⁰ Milo Sweedler, « Autohagiography : The *Écrits de Laure* », *loc. cit.*, p. 65.

couronnement d'une vie (et d'une œuvre) sacrificielle. Est-ce que lire les *Écrits de Laure* en traquant, pour les condamner, les traces laissées par les « éditeurs-pilleurs-mythificateurs » laisse plus de place à l'écriture de Colette Peignot ? Je n'en suis pas certaine. Je prends le parti de lire les textes de Peignot à travers, notamment, le prisme de l'esthétique de l'existence, qui se joue dans l'écriture, mais aussi dans le mythe qui entoure l'œuvre. En ce sens, la forme que Peignot, surnommée – par d'autres – « la sainte de l'abîme²⁰¹ », s'efforce de donner à sa vie aurait parfois à voir avec le destin sacrificiel ou l'hagiographie – deux modèles dont on retrouve des traces dans son écriture, la sienne et pas celle des autres.

La question de la matière de l'existence comme œuvre est inhérente à celle de la forme. Quelle substance est travaillée dans le domaine de l'esthétique de l'existence ? Domenicali, reprenant les mots de Souriau, propose de resserrer la notion d'existence autour de sa dimension temporelle : « il importe de penser que la vie *sublime* qu'il s'agit de conquérir (avec l'art de vivre) “se fait d'instant aigus, intenses, d'instant qui soient” : “ce qui importe – affirme Souriau – c'est de tirer tout cela au plus haut point de lui-même, de faire que véritablement cela soit, tout en acte.”²⁰² » L'œuvre d'une vie serait constituée d'une succession d'*instants* au cours desquels l'existence se densifie, est ressentie avec une intensité paroxystique. L'esthétique de l'existence rejette la quotidienneté, la succession ininterrompue des jours ou la vie guidée par des préceptes d'ordre moral. Les « instants aigus, intenses » échappent à la marche d'un temps téléologique et rejoignent ce que Mircea Eliade appelle un Temps sacré²⁰³ et ce que Roger Caillois désigne par le

²⁰¹ Cette périphrase a été utilisée par Michel Leiris dans *Frêle bruit* ; Milo Sweedler rappelle à juste titre qu'il s'agit d'une citation de Gérard de Nerval, information qu'Élisabeth Barillé, biographe de Laure, omet (voir Milo Sweedler, *The Dismembered Community. Bataille, Blanchot, Leiris and the Remains of Laure*, *op. cit.*, p. 58.) L'expression est d'ailleurs le titre de l'autobiographie de Colette Peignot (voir Élisabeth Barillé, *Laure : la sainte de l'abîme*, Paris, Flammarion, 1997.)

²⁰² Filippo Domenicali, *loc. cit.*, p. 26.

²⁰³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 64.

Grand Temps²⁰⁴, c'est-à-dire une temporalité anhistorique qu'il s'agit de réactiver par le truchement du rituel. En ce sens, les « instants aigus » dont parle Souriau se rapprochent du sentiment recherché par les écrivains sacrificiels, répondent en grande partie à la définition du sacré. Michel Leiris affirme que « le sacré ne peut exister que par *instants* » (*SVQ*, p. 113), comme l'œuvre de la vie ne concorde avec son idéal esthétique que par moments délimités. Selon Milo Sweedler, le sacré chez Laure est aussi un enjeu de *temps* : « *The first observation one might make here is that the sacred is a moment. Rather than associating the sacred with totemic objects* [comme c'est le cas chez Zürn, par exemple], *hallowed grounds, saints, deities, or the like, Laure presents the sacred as an ephemeral event*²⁰⁵. » Cette interruption dans la linéarité temporelle circonscrit un interstice distinct, à l'instar du cercle qui opère une coupe dans l'espace profane, brèche dans laquelle peut se déployer un sentiment d'existence exacerbée. Dans *Fourbis*, Leiris exprime bien cette suspension du temps profane vers laquelle tend l'esthétique de l'existence dans son rapport au sacré : « Petite mort que signifie toute brusque saccade – arrêt de la conscience, interruption dans l'écoulement uniforme de la durée – et qu'illustreraient aussi bien chutes rêvées et réveils en sursaut que secousses électriques » (*Fourbis*, p. 70). Chez Zürn, les domaines du jeu et de l'hallucination permettent la création de ces instants que j'appellerai « sacrés ». Chez Leiris, cette fissure dans la trame du quotidien advient par la jouissance sexuelle – comme chez Laure, d'ailleurs aussi –, par le spectacle tauromachique et par le théâtre. Artaud considère la peste et le théâtre comme des événements qui brisent le langage et interrompent la linéarité : « Il semble que par la peste et collectivement un gigantesque abcès, tant moral que social, se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès. » (*TD*, p. 45) Dans tous les cas, c'est

²⁰⁴ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 137.

²⁰⁵ Milo Sweedler, *The Dismembered Community. Bataille, Blanchot, Leiris and the Remains of Laure*, Newark, University of Delaware Press, 2009, p. 31.

moins le langage que l'expérience de l'interruption à laquelle le langage permet de donner forme qui contribue à esthétiser l'existence et ainsi accéder au sacré dans sa définition la plus large. Les mots doivent interférer avec le réel pour participer à la mise en forme de l'existence sous la forme d'instantanés denses ; c'est cette quête qu'Artaud exprime dans *Le Pèse-Nerfs* : « Il me manque une concordance des mots avec la minute de mes états. » (*PN*, p. 104)

Ainsi, l'esthétique de l'existence travaille une matière – des instants ou des minutes dotés d'une densité existentielle exacerbée – en vue de lui donner une forme. Le sacrifice est *une* forme de la vie comme œuvre, qui oriente la poïétique littéraire des écrivains à l'étude. Anne Dufourmantelle affirme que la vie des acteurs du sacrifice « devient lisible comme destin²⁰⁶ ». La question de la lisibilité d'une vie, et j'ajouterai d'une mort, est au cœur de l'esthétique de l'existence. Travailler sa vie comme une œuvre, par l'autopoïétique, c'est accorder une portée communautaire à son destin puisqu'il devient lisible pour l'autre. Par l'écriture, Artaud, Laure, Leiris et Zürn donnent à leur existence l'épaisseur d'une œuvre qui adoptent des codes sacrificiels. La mise en spectacle de la mort, au cœur de l'institution sacrificielle, permet de scénariser et d'esthétiser sa propre fin, point d'orgue de la vie comme œuvre. La monstration de la mort caractérise l'aboutissement de la forme sacrificielle, de même que le rituel ordonne la vie comme un enchaînement programmé, comme une chorégraphie signifiante. Le rituel introduit de la signifiante au cœur d'une existence qui en serait autrement dépourvue.

Comme nous l'avons vu, la ritualité a la faculté de délimiter un espace et un temps hors du commun. Il interrompt la mêmeté pour y introduire de la différence. Au cœur de l'existence, le rituel aménage des lieux à partir desquels il est possible de sortir des limites contraignantes de l'identité. À la matière de l'existence, l'art de vivre doit donner une forme, « une certaine forme

²⁰⁶ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 18.

dans laquelle on [peut] se reconnaître²⁰⁷ ». C'est là où la question du rite intervient : il reprend une forme codifiée pour négocier une situation problématique à l'égard de l'altérité. Par le rite, le sujet « fait reculer l'altérité aux frontières rassurantes de l'identité²⁰⁸ ». Le rite comme grammaire symbolique permet de reconfigurer une existence en lui donnant une forme codifiée, symbolique, donc lisible. Leiris écrit d'ailleurs, dans son *Journal*, puis dans « Notes pour *Le Sacré dans la vie quotidienne* », que « chacun créera son propre Rite, – pour la découverte de soi-même. L'œuvre d'art n'a d'autre but que l'évocation magique des démons intérieur. » (*SVQ*, p. 65 ; *Journal*, p. 41) Pour que la vie se fasse œuvre, il faut qu'elle soit pourvue d'une force évocatoire, agissante pour soi et pour les autres. L'écriture est un de ces moyens de ritualiser la vie pour lui donner la densité que recherche l'art de vivre. Le sacrifice rituel constitue un modèle de cette existence au plus haut point, de cette existence et d'une œuvre qui agissent, qui refusent de se laisser capter par l'objectivation d'un regard ou d'un témoin. L'écriture refond l'existence selon un appareil rituel, et la forme du sacrifice rituel permet à un destin de devenir à la fois visible et lisible. Les poétiques du sacrifice tendent vers cette (re)création d'une vie ritualisée.

4.2. La mort comme achèvement de l'œuvre

L'inachèvement chronique constitue une caractéristique de l'œuvre-processus, dans le cadre de laquelle la fin reste ouverte. Or la vie comme œuvre s'achève irrémédiablement, close par le point final qu'est la mort. L'existence et l'œuvre ont un terme, et il est possible de penser la clôture de la vie comme achèvement de la forme qu'elle épouse. Pour Bataille, « le *moi* n'accède à sa

²⁰⁷ Filippo Domenicali, *loc. cit.*, p. 23.

²⁰⁸ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 50.

spécificité et à sa transcendance intégrale que sous la forme du “*moi qui meurt*”²⁰⁹ ». Il voit dans la mort plus qu’un moment, mais bien une forme qui excède la temporalité de la mort. Le « *moi qui meurt* » serait un thème formel dont le sujet pourrait s’emparer pour explorer sa nature spécifique. En effet, les écrivains dont la poïétique est liée avec le sacrifice explorent, dans leur écriture, la virtualité du « *moi qui meurt* ». L’angoisse de mort – parfois traduite par une tentation ou une fascination – qui nimbe leur écriture suppose « l’achèvement impératif et la souveraineté de l’être au moment où celui-ci est projeté dans le temps irréel de la mort²¹⁰ ». C’est dire que le *moi* achèverait l’œuvre au moment de sa mort, réelle ou transmutée par l’écriture, vécue comme une crise ou comme une catastrophe. L’avidité de la mort, que manifeste le fantasme sacrificiel, traduirait en un sens le désir d’atteindre la forme définitive du *moi*. Au final, le « *moi qui meurt* » est une forme de l’esthétique de l’existence. Chez Laure, l’imminence de la mort pave la voie à une esthétique de l’excès vital, qu’Aldo Marroni commente ainsi : « Sa brève vie est le témoignage déchirant de cette vigueur esthétique qui ne veut pas s’affaiblir même face à la menace d’une maladie mortelle. Pour Laure, il n’existe pas d’obstacles insurmontables, la mort n’apparaît pas comme une expérience sans vitalité. Sa maladie a un symptôme évident : l’affirmation d’un sentir profond en lutte contre chaque expérience conciliante et rassurante²¹¹. »

Pour Foucault, « le soi [...], c’est une œuvre d’art qu’on a à faire, et qu’on a en quelque sorte devant soi. Et on n’atteindra son propre soi qu’à la fin de sa vie et au moment de sa mort²¹². » Le vocabulaire investi par Foucault pour aborder l’existence rejoint celui que Souriau revendique pour

²⁰⁹ Georges Bataille, « Sacrifices », *loc. cit.*, p. 40.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Aldo Marroni, *loc. cit.*, p. 77. Dans son article, Marroni explore les implications esthétiques des écrits de Laure, qui ne peuvent en aucun cas être associés à une théorisation du Beau. C’est d’une esthétique comme exploration de l’affect suscité par une forme dont il est question.

²¹² Michel Foucault, « Débat au département de français de l’Université de Californie à Berkeley », dans Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini (dir.), *Qu’est-ce que la critique ?*, Paris, Vrin, 2015, p. 155.

exposer l'instauration de l'œuvre. La différence réside dans cette fermeture irrévocable de l'œuvre, cette version immuable du « soi » sanctionnée par la mort. Or la création permet d'intervenir dans l'esthétisation de sa propre mort, de régir et de ritualiser l'inconnu par le biais de l'écriture. Par les poétiques du sacrifice rituel, les écrivains s'exercent à un art de la mort, en vue de rectifier « l'inexpérience de mourir » qu'évoque Maurice Blanchot dans un de ses aphorismes : « la maladresse à mourir, mourant comme quelqu'un qui n'a pas appris ou qui a manqué ses classes²¹³. » L'écriture défriche un espace d'entraînement à la *belle* mort, celle qu'on veut donner à voir. Le torero dans l'arène tauromachique, la victime rituelle du sacrifice et le Christ en croix sont autant de morts données en spectacle, actualisées par le regard de l'autre. Simon Harel rappelle que, chez Leiris, « le processus créateur entretiendrait [...] de profondes résonances avec cette défaillance, cet "art de mourir" dont le comédien se doit [...] d'être l'interprétant privilégié²¹⁴. » Écrire, c'est jouer la mort comme s'il était possible de maîtriser le ton, de s'exercer tel un comédien en vue de maîtriser les codes et les critères esthétiques d'une mort idéale. Les créateurs qui m'intéressent ont en commun cette esthétisation d'une mort ritualisée, à la fois dans l'écriture et dans la vraie vie. En fait, l'écriture permet la ritualisation de la mort et, par le fait même, poétise l'achèvement de l'œuvre qu'est l'existence. Et la mort volontaire – rappelons-nous qu'Unica Zürn s'est suicidée, et que Leiris et Peignot ont tenté de le faire – « se propose comme la clause parfaite à une vie fictive ; le geste suicidaire sera toujours assimilé à la clôture du texte d'une existence²¹⁵ ».

C'est l'exhibition du corps *en mourance* – c'est-à-dire l'état du corps dont la mort se déploie et se réactualise dans la durée –, qu'Artaud donne à entendre à la toute fin de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. L'émission destinée à la radiodiffusion, avant d'être interdite sur les ondes, est

²¹³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 63.

²¹⁴ Simon Harel, *L'écriture réparatrice, le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, *op. cit.*, p. 56.

²¹⁵ Jacques Lecarme, « Suicides pour une biographie », dans Philippe Lejeune (dir.), *Le désir biographique*, Nanterre, Centre de sémiotique textuelle, 1989, p. 116.

comparée par Évelyne Grossman à « une messe inversée, une messe noire et athée » (Évelyne Grossman, dans *Œuvres*, p. 1636). Ainsi la performance d'Artaud adopte-t-elle les traits de la cérémonie rituelle et elle joue avec les codes de la liturgie religieuse. Grossman rappelle d'ailleurs l'étymologie commune des mots « messe » et « émission » : « (du latin *mittere* : envoyer, renvoyer) : renvoyer la foule des fidèles (*ite missa est*), produire des sons, projeter des ondes. » (Évelyne Grossman, dans *Œuvres*, p. 1636) C'est ce que produit la poésie déclamée d'Artaud : elle rassemble une foule autour d'un rituel d'émission – voire d'excrétion – de soi. Le dernier pan du texte composite, titré « Post-scriptum », revêt la forme d'une proclamation ou d'une prophétie dont la réalisation se perpétuera après la mort du poète : « Je suis Antonin Artaud / et que je le dise / comme je sais le dire / immédiatement / vous verrez mon corps actuel / voler en éclats / et se ramasser / sous dix milles aspects / notoires / un corps neuf / où vous ne pourrez / plus jamais / m'oublier. » (*Œuvres*, p. 1663) Le texte fait état d'une relation entre un « je » et un « vous », pronom derrière lequel se cache une communauté rassemblée autour du spectacle de l'éclatement d'un corps. L'usage du futur simple et l'adresse au public dévoilent la nature incantatoire du texte ; on dirait qu'Artaud cherche à envouter le public et ainsi contrôler l'image qui succédera à la disparition de son corps. Cette mise en scène « se fait donc théâtre, rite collectif et sacré, acte magique » (Évelyne Grossman, dans *Œuvres*, p. 1636), préambule rituel à la mort d'Artaud, qui aura lieu un peu plus d'un mois plus tard. L'éclatement du « corps actuel » d'Artaud prépare le terrain, à la manière d'une déclaration testamentaire, pour sa mort effective.

Chez Unica Zürn, la préfiguration rituelle de la mort disséminée dans son œuvre est encore plus flagrante. En octobre 1970, Zürn saute par la fenêtre de l'appartement parisien où elle habitait avec Hans Bellmer, lors d'une sortie permise par l'institut psychiatrique où elle est résidente. Ce suicide, devenu partie prenante du mythe de l'écrivaine schizophrène qui s'accroche à l'œuvre de Zürn, se

voit augmenté d'une dimension sacrificielle par l'appareil rituel aménagé dans l'écriture. Dans *L'Homme-Jasmin* et dans *Vacances à Maison Blanche*, le scénario de la défenestration est sans cesse rejoué, comme une matrice d'écriture. Il apparaît un peu trop simple d'affirmer que l'œuvre de Zürn préfigure sa mort effective ; je préfère penser l'écriture de Zürn comme une possibilité de sémantiser le suicide. En effet, l'écriture de Zürn entoure son suicide d'un protocole rituel qui le gonfle de signifiante. Éclairé par ses écrits, le suicide de Zürn est doué d'un surplus de sens de par l'enchaînement rituel dans lequel il s'inscrit. Le rite est caractérisé par la répétition d'un code initial et par la forte charge symbolique qu'il véhicule. L'itération littéraire de la défenestration de Zürn élabore une scène rituelle, répétitive et symbolique, à même d'accueillir dans sa syntaxe la mort véritable de Zürn.

Dans *L'Homme-Jasmin*, le scénario fondateur est joué par différents acteurs, selon différentes modalités. Par exemple, Zürn se souvient avoir côtoyé dans son enfance une jeune folle qui « se jeta par la fenêtre et dans sa chute entraîna sa mère qui voulait la retenir » (*HJ*, p. 74). Ici, ce n'est pas Zürn qui est l'héroïne de cette défenestration, quoi que la narration à la troisième personne brouille la frontière entre « elle », « la jeune folle de dix-sept ans » (*HJ*, p. 73) et elle, le personnage de Zürn. Un peu plus tard, à Wittenau, elle rencontre une autre patiente dont la tentative de suicide consiste en une inversion du scénario de la jeune folle : « Je me suis jetée par la fenêtre avec mon bébé » (*HJ*, p. 81). Ces deux figures de femmes folles défenestrées, l'une entraînant sa mère avec elle et l'autre, son bébé, emblématisent le rapport complexe que Zürn entretient avec sa descendance et son ascendance. Par la contexture de ces scènes de suicide, Zürn exprime un fantasme d'auto-engendrement en même temps que le malaise qu'elle entretient avec la maternité. Mais plus encore, elle élabore les prescriptions rituelles qui entoureront sa propre mort. Il en va de même pour le vase qu'elle lance pour briser la fenêtre de sa chambre dans une pension berlinoise

(*HJ*, p. 60) et « ses pantoufles rouges » (*HJ*, p. 136) qu'elle jette par la fenêtre de sa chambre d'hôtel. La répétition de cette même unité narrative – qui, on le sait, trouvera son ultime manifestation dans la vraie vie – construit une chaîne rituelle où chaque actualisation de la défenestration commémore ses versions antérieures et préfigurent celles à venir. Le suicide de Zürn, lisible à travers la grammaire symbolique élaborée par l'œuvre, se voit doté de la signifiante d'un sacrifice rituel.

L'analogie entre le suicide de Zürn et le sacrifice rituel est mise en lumière dans *Sombre printemps*, cette autobiographie sur la jeunesse du sujet narratif qui se termine par la mort de la jeune fille. Outre la concordance entre les circonstances de la mort du personnage et celles de la mort de Zürn, le récit met en circulation une série de motifs sacrificiels qui corrobore le lien entre le suicide et son actualisation rituelle. Le texte relate le fantasme de la jeune fille, scène érotique où sont conjugués tous les marqueurs du sacrifice rituel :

Quand elle est couchée, la nuit, dans sa chambre, elle imagine une salle noire, étincelante de diamants, éclairée par des torches vacillantes. Le noir, la couleur la plus inquiétante qu'elle connaît, domine dans le tableau. Elle se trouve sur un bloc de marbre noir et froid aux arêtes tranchantes. Ses ravisseurs l'ont enchaînée. Elle est nue et tremble de froid et d'excitation. Les flammes lugubres des torches se reflètent dans les murs noirs de la pièce. Les bords de son lit de supplices lui entaillent la chair du dos. Le cercle des hommes vêtus de noir apparaît et se ferme autour d'elle. Des yeux de braise la regardent par les trous d'abominables masques. [...] Elle en a peur et c'est très important pour elle. Elle aime l'angoisse et la terreur. Elle se sent infiniment honorée d'être ainsi le centre de l'attention de ces hommes. Tous sont armés. Ils sont venus pour la tuer. C'est un grand honneur pour elle. [...] Un couteau pénètre lentement dans sa « blessure » et se change en une langue de chien chaude et mobile. Pendant qu'elle subit la volupté, un Indien lui sectionne lentement la gorge. (*SP*, p. 43-44)

Une salle sombre, un éclairage solennel, un autel de marbre, un costume rituel ; la scénographie du fantasme rejoint en tout point le déploiement topique du sacrifice. Le cercle, forme sacrée chère à Zürn, délimite à nouveau un espace privilégié dont elle est le centre, « infiniment honorée ». Sa nudité, sa fragilité et sa solitude contrastent avec cette communauté d'hommes sacrificateurs,

masqués et armés, absorbés par le spectacle de sa mort (et de sa jouissance). La fin de cette description, où la terreur et le désir s'alimentent, propose une clef pour lire la toute fin du roman. Le court texte se termine sur le suicide par défenestration de la petite fille – épisode qui fictionnalise la réelle tentative de suicide de Zürn alors qu'elle a douze ans²¹⁶ : « Son petit corps gît, étrangement tordu, dans l'herbe. Le premier à la trouver est le chien. Il glisse la tête entre ses jambes et commence à la lécher. » (*SP*, p. 91) Le motif du chien, déclencheur de la jouissance dans le fantasme sacrificiel, fait retour une fois la petite fille morte. L'image – choquante et subversive – de la langue de chien « dans sa “blessure” » assure la suture entre le fantasme sacrificiel et le scénario de la défenestration. Un réseau d'images et de scénarios fait le pont entre l'univers littéraire de Zürn, où la ritualisation est possible, et la « vraie vie », et ce, jusque dans la mort de l'écrivaine²¹⁷.

Cette ritualisation de la mort se joue différemment dans le mythe qui entoure la mort de Laure. Les *Écrits de Laure* font état de la haine que l'écrivaine entretient pour la religion catholique, malgré (et à cause de) la grande piété de la famille de laquelle elle est issue. Après avoir été violée par un prêtre convoqué par sa mère – épisode traumatique relaté dans « Histoire d'une petite fille » –, Peignot affirme fermement ses convictions : « Une chose était stable, sûre et sans retour : mon irréligion. » (*ÉL*, p. 73) L'œuvre et la vie de Peignot incarnent l'écart irréductible qui sépare la religion et le sacré. L'abomination que Peignot exprime pour la religion est proportionnelle à la puissance de son désir pour le sacré, qu'elle cherche à atteindre et à cultiver tout au long de sa vie. C'est par une religion à l'envers qu'elle exprime à la fois son rejet de

²¹⁶Voir Anouchka D'Anna, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, Paris, Éditions Cartouche, 2010, p. 28.

²¹⁷ Au sujet de la mort de Zürn, Ruth Henry, son amie et éditrice, écrit : « Dans sa décision mortelle, exemplaire si j'ose dire, et non plus de l'ordre du “féminin”, le rôle féminin étant plutôt la tentative de suicide que le passage à l'acte. C'est la transgression de sa propre passivité, de sa propre défaite, la victoire, enfin ! au seul prix possible. » (Ruth Henry, « Unica Zürn, la femme qui n'était pas la poupée », dans Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s'entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 230-231.)

l'héritage catholique et son attrait pour la ritualisation. Dans ses « Fragments et plans de textes érotiques », la liturgie catholique fait l'objet d'une mise en scène sadique. Peignot investit le champ de ce que Bataille conçoit comme un sacré de la négativité, dans lequel s'inscrit le sacrifice, « instant suprême [...] de l'éros qui démoniquement divise et modèle le monde²¹⁸ », à travers un érotisme de l'abjection et de l'ignoble. Elle imagine une messe devenue théâtre des profanations les plus scandaleuses. Les abaissements dont l'église est le terrain – Peignot associe communion et fellation, elle met en scène des personnages qui vont « chier dans les bénitiers et pisser dans le ciboire » (*ÉL*, p. 109) – n'en sont pas moins sacrés, entourés de l'aura et du protocole enclenché par le rituel. Le renversement total de la pureté associée à la messe obéit à une logique rituelle, dans l'espoir d'accéder à un sacré par la dégradation. Catherine Clément, dans *Le féminin et le sacré*, rappelle que « dans le registre du sacré, le “sale” est ambivalent : tantôt il exalte, tantôt il châtie²¹⁹ ». Chez Peignot, la souillure conjugée au sacré exalte et dévoile le mépris envers l'institution catholique. Le rejet des symboles religieux dans la sphère des déjections témoigne d'une profanation, d'une transgression des limites entre le pur et l'impur par le jeu rituel. Au moment de son agonie, Laure incarne à nouveau, par ses gestes, ce renversement des codes religieux. Au risque de contribuer à l'indécente fétichisation de la mort de Laure dénoncée par Paulina Tarasewicz²²⁰, il m'apparaît essentiel de remarquer comment le rituel initié dans le cadre littéraire s'insinue dans la vraie vie. Sur son lit de mort, Peignot entame un signe de croix qu'elle n'achève pas, inscrivant sa mort au cœur d'un rite anti-religieux. Cette scène de profanation et de réappropriation d'un symbole religieux est récupérée dans l'œuvre de Leiris. Dans *Fourbis*, le grand ami de Colette Peignot décrit cette scène qui, pour lui, incarne l'ambivalence de Laure : « La

²¹⁸ Claudio Tarditi, « Au seuil de la transcendance : religion, sacré et sacrifice dans la pensée de Georges Bataille », *Le Philosophoire*, vol. 22, n° 1, 2004, p. 106.

²¹⁹ Catherine Clément et Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 55.

²²⁰ Voir Paulina Tarasewicz, *loc. cit.*, p. 232.

véritable horreur sacrée : le froid qui m’a couru l’échine en voyant c. agonisante esquisser un demi-signé de croix avec l’expression de joie et d’ironie intenses, comme une fillette qui aurait voulu à tous nous faire une mauvaise farce. Esquisser, mais non achever, comme si elle avait voulu aller tout au bord, afin de nous faire peur. » (*Fourbis*, p. 105) Par la ritualisation, Peignot extrait sa mort du registre biographique pour l’insérer dans un langage symbolique. Annie Maïllis, commentatrice de l’œuvre de Leiris, note la métaphore utilisée par Peignot pour désigner son agonie : « corrida fleurie ». Par ce déplacement sémantique de la mort, Peignot « conféra peut-être à sa mort un statut sacrificiel, mais elle a également offert aux deux hommes [Bataille et Leiris] son calvaire en spectacle²²¹ ». Selon le propos de Maïllis, Peignot a sciemment mis un rituel en scène au moment de son agonie. Maïllis ajoute que « la mort accidentelle ou donnée en-dehors de toute règle est inapte à transformer son image en icône sacramentelle²²². » L’anecdote devient le jalon d’une syntaxe collectivement lisible par l’observance d’un code. Laure accomplit un geste qui s’inscrit dans une scénographie collective, et « c’est cette interaction collectivité/singularité qu’il est intéressant d’interroger à la lumière de la ritualité²²³ ». La mort intime de Laure est collectivement signifiante, comme celle de Zürn et celle d’Artaud, qui viennent poursuivre l’enchaînement rituel, mimétique, singulier et itératif, entamé dans l’écriture.

4.3. Le rite comme réactivation du mythe

Les avatars littéraires de la mort ne sauraient expliquer ou préfigurer la mort effective des écrivains. Ces prémices mortuaires dans l’écriture établissent cependant un réseau de répétitions

²²¹ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 179.

²²² *Ibid.*, p. 180.

²²³ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 36.

qui accueille l'événement de la mort, compris dès lors moins comme finalité que comme résurgence du rite. Louis-Marie Chauvet rappelle que la ritualité se distingue de la logique par son caractère « *-urgique* », et opère de façon pragmatique par la répétition²²⁴. Cette répétition liturgique se veut commémoration d'un événement fondateur immémorial, mythique, dont la réactualisation par la mise en scène rituelle activerait les potentialités performatives. C'est donc dans le mythe que le rite puise ses racines, et inversement, le sacrifice rituel cherche à raviver la scène mythologique. Dufourmantelle affirme qu'« il y a dans le sacrifice un processus de mythologisation qui place l'événement hors de l'histoire personnelle, à la jointure de l'espace social et de l'Histoire²²⁵ ». Grâce au mythe, le collectif trouve l'individuel, perce en lui des ouvertures qui lui permet d'y circuler, et vice versa. Par la réactivation du mythe à l'aide du rite, l'écriture de soi devient l'écriture de tous ; elle devient fédératrice en ce qu'elle peut « recouvrir, dissimuler, voire effacer l'inconnu de la mort²²⁶ ».

À titre d'exemple, le projet autobiographique de Michel Leiris se situe au confluent de l'individuel et du collectif, interaction que permet le récit mythique. Dans *L'âge d'homme*, les figures sacrificielles de Lucrece et de Judith constituent deux socles à partir desquels prolifère l'écriture. Reproduite dans l'édition de 1946, la toile « Lucrece et Judith » de Cranach montre aussi un troisième personnage : Judith tient dans sa main la tête coupée d'Holopherne²²⁷. Denis Hollier remarque l'importance de cette troisième figure décapitée, souvent passée sous silence : « C'est la tête d'Holopherne, en effet, qui, en se détachant, marque le départ du projet autobiographique.

²²⁴ Louis-Marie Chauvet, « Le rite et l'éthique : une tension féconde », dans René Devisch, Charles Perrot, Liliane Voyé et Louis-Marie Chauvet, *Le rite, source et ressources*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1995, p. 150.

²²⁵ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 31.

²²⁶ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 94.

²²⁷ Je ne peux m'empêcher de penser à l'homme acéphale, comme si la tête d'Holopherne reprenait, inversement, cette figure autour de laquelle Leiris a gravité.

C'est elle qui, sous l'invocation (indirecte et paradoxale) de Judith, gagne Leiris à l'usage de la première personne²²⁸. » En effet, le chapitre titré « Judith » s'ouvre sur l'angoisse ressentie face à la mort, ce qui confirme la parenté tissée entre Leiris et la figure du décapité. Davantage Holopherne que Judith, Leiris est tenaillé par « l'effroi » et « le vertige » (*AH*, p. 85) face à sa mort, qu'elle soit « violente ou non » (*AH*, p. 85). L'assimilation de Leiris et du mythe d'Holopherne par le biais de l'écriture autobiographique déborde du plan littéraire, et devient lisible autrement. En 1957, Leiris survit à une tentative de suicide par empoisonnement. Il gardera de cet événement une cicatrice sur la gorge suite à la trachéotomie subie à l'hôpital²²⁹. Dans sa présentation du *Journal 1922-1989* de Leiris, Jean Jamin confirme la persistance du mythe d'Holopherne au-delà des mots : « [La décapitation] devait se conclure en même temps que se concrétiser par son suicide manqué de la nuit du 19 mai 1957. Du plan littéraire, la perte s'est déplacée sur celui de la vie. Par une étrange accélération, la biographie a rattrapé l'autobiographie. » (Jean Jamin, « Présentation », dans *Journal*, p. 20) Jamin nous invite à interroger ce transvasement du littéraire à la vie à travers le prisme de la figure mythologique. Le recours au mythe et à ses itérations dans l'écriture, d'abord, puis dans la vie, assure une permanence entre le corps écrit et la chair du corps de Leiris, qui se targue d'avoir découvert le « système qui permet de supprimer toute distance entre une vie personnelle et la mythologie » (*Fibrilles*, p. 90). L'inscription de l'écrivain dans la narrativité du mythe détermine un surplus symbolique qui ne saurait être cantonné à l'intérieur des limites du

²²⁸ Denis Hollier, « À l'en-tête d'Holopherne », *Littérature*, vol. 79, n° 3, 1990, p. 24.

²²⁹ C'est dans *Fibrilles* que Michel Leiris relate avec une honnêteté déconcertante les circonstances de cet événement fondateur. À propos de sa cicatrice, Leiris écrit : « Jusqu'à maintenant j'ai gardé à mon cou – telle une bête toute en crocs qui l'aurait attaqué et s'y serait enkystée – la cicatrice laissée par la trachéotomie : un trait vertical barré de trois traits horizontaux plus courts et aujourd'hui presque invisibles (celui du bas surtout), pâle figure assez irrégulière qui me rappelle ces motifs si répandus en Afrique sous la forme, notamment, de graffiti schématisant divers animaux eux-mêmes emblématiques : sauriens tels que le crocodile, le varan (souvent confondu avec l'iguane et qu'on appelle communément gueule-tapée), le lézard et la salamandre ; insecte tel que l'iule (dit vulgairement mille-pattes). Autre espèce d'« arbre de vie », que je porte imprimé dans ma peau et que, les premiers temps, je comparai (satisfaction de dandy autant que d'ethnographe) à une scarification marquant la face d'un initié. Trace de ma candidature à l'acte qui plus que tout autre, muant la mort en tragédie, en fait un achèvement et pas seulement une fin. » (*Fibrilles*, p. 191.)

livre. La figure d'Holopherne, à laquelle s'identifie Leiris, nous amène à reconnaître la cicatrice sur sa gorge, cette « trace de [sa] candidature à l'acte qui plus que tout autre, [mue] la mort en tragédie » et « en fait un achèvement et pas seulement une fin » (*Fibrilles*, p. 191), comme un motif du mythe. Les figures sacrificielles auxquelles se greffent les récits de soi deviennent des doublures chargées d'un récit immémorial. Sous la tutelle de ces figurations sacrificielles, l'écriture de soi transcende l'anecdotique et le biographique pour rejoindre le mythe, en référence à la fois à soi et au monde. Dans *L'homme sans honneur*, Leiris propose sa définition du mythe : « une fiction crue vraie, représentation collective pour un groupe social donné. Au mythe sont liés non seulement des rites mais la structure même du groupe. » (*SVQ*, p. 102) Ainsi, le rituel, dans son rapport avec le mythe, ne vise pas à faire comprendre mais invite à une pratique collectivement reconnue. Une pensée du mythe tente de réhabiliter la structure de certaines représentations imaginaires, fantasmatiques, au détriment d'une pensée logique et rationnelle. L'écriture permet d'inscrire son existence et sa mort dans une suite rituelle initiée par le mythe, et par le fait même, de les soumettre à une forme. Et c'est bien l'écriture qui met la vie en forme, une vie sous la forme d'un Grand Œuvre que l'alchimie créatrice distille en mots. Véritable alchimiste littéraire s'il en est un, Leiris, dans ses textes tardifs, bute quand même sur l'écart infime mais irréductible qui persiste entre vie et œuvre, brèche qu'il passe sa vie à tenter de colmater : « car je savais trop bien quant à moi que, même en admettant que je sois parvenu à transformer ma vie en mythe, elle ne l'est devenue que *par écrit*, dans le récit au passé que j'en fais et non pas en elle-même, dans le présent où je la vis. » (*Fibrilles*, p. 90) Parmi les écrivaines et les écrivains sacrificiels à l'étude, seul Leiris exprime nommément cette distance qui le sépare, lui sujet, de son propre mythe, conscience qui l'empêchera de concevoir son œuvre littéraire comme « réussie ». Quand même, l'esthétique de l'existence échappe aux griffes de l'éthique grâce à la forme rituelle, « qui relève d'une efficience non

rationnelle²³⁰ », qui obéit à un code structurant hors de toute morale. C'est dans la prochaine partie que je me pencherai plus attentivement sur ces résurgences rituelles qui prennent corps à travers des réseaux thématiques et surtout des figures associées au sacrifice.

Tout compte fait, la lecture poïétique des écritures étudiées met à mal la dialectique œuvre-écrivain : les deux pôles ont plutôt des allures de vases communicants, où l'un devient la matière de l'autre, où l'un nourrit l'autre. La réflexion poïétique sur l'écriture, sur l'inachèvement, sur l'œuvre en tant que processus et sur la vie comme œuvre d'art contribuent à assouplir la rigidité de la frontière entre créateur et création. L'œuvre n'est certainement pas le miroir de l'existence, ni sa version esthétisée. Peut-être est-elle alors *continuum*, extension, prolongement, conjuration ou aboutissement ? Le scénario sacrificiel et la constellation de mythes qui se déploie autour de lui permet de scruter les éléments de continuité qui font le pont entre l'œuvre écrite et la vie comme œuvre, aboutissant dans la mort ritualisée. Leiris pense l'écriture dans un rapport métonymique avec la vie, comme si le geste scripturaire contenait en germes la performance du sujet qui le porte : « dans chaque mouvement de chaque main défricheuse de papier, il est probable qu'on peut lire ce qu'est, en son entier, celui qui laisse ainsi se mirer son destin à la surface, tranquille ou agitée, d'un geste. » (*Biffures*, p. 289) Selon Leiris, la totalité de l'écriture se prêterait à une lecture poïétique et donnerait accès à la scène de création et au sujet qui sont la cause de sa venue au monde. Thèmes, motifs, formes et poétique entrent dans la construction de « l'œuvre [qui] raconte sa propre création²³¹ ». L'approche poïétique dévoile les porosités entre le processus de création et la vie, entre dire et vivre, résultat d'une écriture en tant que geste qui laisse des traces de son passage dans l'œuvre, parcelles de vie qui font frémir l'œuvre et troublent sa fixité.

²³⁰ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 98.

²³¹ René Passeron, *La naissance d'Icare*, *op. cit.*, p. 76.

PARTIE 2. FIGURES ET CONFIGURATIONS DE LA SCÈNE SACRIFICIELLE

Le sacrifice est une affaire de mise en scène ; ce constat, apparemment banal, s'impose à la lecture du texte canonique de Marcel Mauss et d'Henri Hubert sur le sacrifice. Ancrés dans les domaines de la sociologie et de la science des religions, c'est pourtant le vocabulaire du théâtre que Mauss et Hubert, dans leur *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* de 1899, investissent pour sonder ce qu'ils identifient comme le « schème du sacrifice²³² ». Malgré la pluralité des fonctions que peuvent couvrir les différentes formes du sacrifice, « elles ont toutes le même noyau²³³ » et cet invariant tient non pas à l'origine, à la nature ou à la fonction du sacrifice, mais aux effets de mise en scène que le sacrifice inaugure. Mauss et Hubert assimilent l'espace sacrificiel au « lieu de la scène²³⁴ » et l'enchaînement rituel met en ordre « tous les moments importants du drame²³⁵ ». L'espace-temps sacrificiel est ainsi décrit comme une scène à même d'accueillir les acteurs : « tous les personnages sont nettement présentés, au moment de leur introduction et de leur sortie aussi bien que dans le cours de l'action²³⁶ ». Tels des acteurs qui montent sur scène, performant puis quittent l'espace consacré, les « personnages » du sacrifice rituel quittent une identité subjective pour jouer un rôle à l'intérieur d'un périmètre – celui de la scène – et d'une durée – celle du spectacle. Les deux spécialistes identifient quatre rôles sur lesquels repose la scénographie sacrificielle : Dieu, la victime, le sacrificiant (individuel ou communautaire) et le

²³² Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, op. cit., p. 65.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, p. 76.

²³⁵ *Ibid.*, p. 65.

²³⁶ *Ibid.*

sacrificateur (intermédiaire par lequel le sacrifiant pratique le sacrifice)²³⁷, quatre rôles installés dans une dramaturgie qui régule leurs interactions. D'ailleurs, l'anthropologue culturel Victor Witter Turner, qui s'est intéressé à la symbolique et aux rites de passage, pense le rituel à travers le prisme du drame dans sa dimension narrative : « Selon Turner, le drame rituel véhicule ou exprime fondamentalement une signification d'une manière dramatique ; le rituel est basé sur des récits et les engendre ; il développe des tactiques textuelles et, par étapes, un consensus marque un sens donné²³⁸ ». Chez Guy Rosolato, qui consigne les repères du sacrifice d'un point de vue psychanalytique, les rôles sacrificiels se complexifient un peu, avec la figure du « meneur » qui remplace celle du « sacrificateur » chez Hubert et Mauss, et la distinction entre « victime émissaire » et « victime rituelle », cette dernière ayant une fonction strictement commémorative pour raviver le souvenir du sang versé et ainsi souder l'alliance communautaire²³⁹. Sans me pencher précisément sur les différences entre les deux modèles proposés par ces penseurs du sacrifice, je souhaite souligner, dans les deux cas, la volonté d'en arriver à un « modèle » de sacrifice qui soit opératoire pour interroger différentes manifestations.

Rosolato s'intéresse à « la question que propose la dramatisation précise de chaque sacrifice, dont la formule est : “Qui a tué qui ?”²⁴⁰ » Cette formule simplissime, qui concerne les « rôles » sacrificiels, serait le point de départ pour résoudre l'énigme que pose à chaque fois, un peu différemment, la mise en scène sacrificielle. « Modèle » et « schéma », « scénario » et « théâtre » sont des termes que je mobiliserai abondamment dans la présente partie pour renvoyer tantôt à l'agencement des acteurs, tantôt à la dimension esthétique du spectacle ; dans tous les cas,

²³⁷ Voir Natacha Gagné, *loc. cit.*, p. 12.

²³⁸ René Devisch, « Des forces aux symboles dans le rite bantou : l'interanimation entre corps, groupe et monde », dans René Devisch, Charles Perrot, Liliane Voyé et Louis-Marie Chauvet, *Le rite, source et ressources*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1995, p. 71.

²³⁹ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, *op. cit.*, p. 78-81.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

il me semble c'est dans sa dramatisation que se situe le noyau irréductible – bien que mouvant – du sacrifice.

Le sacrifice est une affaire de mise en scène ; plusieurs questions essaient de ce constat préliminaire. Sur quelle scène – mythologique, psychanalytique, littéraire – a lieu ce « jeu de la violence²⁴¹ », où « jeu » peut être entendu dans sa dimension théâtrale ? Qu'est-ce qui en régit l'espace et la temporalité ? Qu'est-ce qui distingue le sacrifice d'autres rituels et d'autres spectacles ? Mais surtout : qui sont les acteurs du scénario sacrificiel ? Sous quels visages sacrificateurs, victimes et membres de la communauté sacrificante se présentent-ils ?

C'est à partir de ces questions que j'explorerai les scénographies sacrificielles à l'œuvre dans l'écriture, en interrogeant d'abord le caractère itératif du sacrifice. De fait, si Mauss, Hubert et Rosolato ont cherché à extraire l'invariant du sacrifice, c'est que la répétition – reparait à nouveau le vocabulaire du théâtre –, assortie de variations, est au cœur de l'efficacité de la forme rituelle. Avant d'interroger certaines figurations sacrificielles mobilisées dans les œuvres à l'étude – la mystique chrétienne, Jésus-Christ, le torero et Héliogabale, l'empereur débauché, notamment –, je me pencherai sur une possibilité ouverte par le rôle sacrificiel et qui intervient dans « l'écriture de soi » pratiquée par Artaud, Laure, Leiris et Zürn : s'affranchir du biographique et ainsi s'extraire de la généalogie familiale. Mus par une pulsion de mort et par le ressassement compulsif de scénarios de mise à mort, les écrivaines et écrivains en viennent à liquider la continuité générationnelle pour lui suppléer l'affiliation – voire la filiation – avec des figures sacrificielles. Selon Mauss et Hubert, « dans tout sacrifice, un objet passe du domaine commun dans le domaine religieux ; il est consacré²⁴² ». À la consécration – du latin *consecrare*, c'est-à-dire « rendre sacré

²⁴¹ René Girard, *op. cit.*, p. 355.

²⁴² Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, *op. cit.*, p. 52.

en dédiant aux dieux » – répond une autre opération de passage, celle de l'exécration²⁴³ – du latin *ex*, « hors de », et *sacer*, « sacré ». Le sacrifice se situe dans le *passage* d'un état à un autre, de part et d'autre de la scène sacrificielle sur laquelle se joue la métamorphose. Les écrivains et les écrivaines rejouent dans leur écriture ce passage – consécration ou exécration – qui leur permet de quitter une position de sujet pour s'agglutiner à la matière du mythe via la dramatisation sacrificielle.

²⁴³ *Littre*, « consécration » et « exécration » (définition). [En ligne]
[<https://www.littre.org/definition/cons%C3%A9cration>] et [<https://www.littre.org/definition/ex%C3%A9cration>]
(pages consultées le 12 avril 2022).

Chapitre 5. La répétition comme modalité du thème et du rituel

Si le sacrifice délimite un espace scénique, ce périmètre est thématiqué dans les œuvres par une géométrie circulaire. Le cercle que trace Unica Zürn autour d'elle alors qu'elle est internée – forme rituelle marquée de craie blanche chez Anne Dufourmantelle et qualifiée de magique chez Marcel Mauss – opère une découpe dans l'espace profane pour assurer l'étanchéité des frontières du sacré. Le cercle fait retour dans le poème « 8 » de Laure, dont les premiers vers expriment un espace de l'altérité : « Je me suis retrouvée / toute enfermée / comme en un cercle / auquel j'échappe / par cet autre / qui m'y ramène » (*ÉL*, p. 92). La fonction de différenciation est attribuée à la figure du cercle dans *Les Tarahumaras* d'Artaud, alors que les célébrants du rituel se voient transformés par le franchissement du seuil sacré : « Mais voici que, le cercle passé, à un mètre à peine au dehors, ces prêtres, qui marchent entre deux soleils, sont tout à coup redevenus des hommes » (*Œuvres*, p. 775). Spatialement, le rite perfore l'étendue profane – lieu des hommes – pour y introduire une discontinuité où est permise la sublimation, la purification de ces êtres d'abjection, « que ce rite est fait pour laver. » (*Œuvres*, p. 773) Bien qu'unique, le cercle renvoie chaque fois à tous les autres terrains tracés par les administrateurs du sacré. À l'image du mythe, le cercle ravive la mémoire des autres frontières magiques, tels des cercles concentriques qui unissent entre elles des expériences existentielles rassemblées autour d'une même matière : le sacré.

5.1. Le sacrifice : un espace et une temporalité de la répétition

Les commentateurs du sacré – de Marcel Mauss à René Girard, en passant par Guy Rosolato et Sigmund Freud, notamment – s’entendent pour situer le sacré dans son opposition ontologique avec le profane, dans une cosmologie où « deux mondes [...] s’excluent et se supposent²⁴⁴ ». La figure du cercle sacré, incarnation géométrique du seuil entre les deux mondes, est ambiguë en ce qu’elle sépare le sacré du profane en même temps qu’elle permet leur communication. Le cercle constitue une membrane qui isole, qui protège contre la contamination des espaces ; mais pour accéder au sacré, on doit nécessairement traverser l’espace liminaire, au risque de voir le sacré déborder sur le profane, et vice-versa.

La limite spatiale que dessine le cercle sacré et qui configure par l’exclusion une aire d’élection est doublée d’un autre bornage, d’ordre temporel. En effet, le sacrifice marque l’interruption dans la succession d’un temps profane par l’avènement de la temporalité sacré – la durée entre le début et la fin du spectacle. Le sacrifice, en tant qu’expression paroxystique de l’expérience sacrée, brise le temps progressif pour y intercaler un temps mythique – ce « Grand Temps » dont parle Roger Caillois et qui est « un état aussi bien qu’une période²⁴⁵ » ; ce que Mircea Eliade désigne par « *éternel présent* », en opposition à la « durée profane des événements historiques²⁴⁶ ». La temporalité anhistorique, parce qu’elle concerne un chaos primordial en-dehors de toute logique progressive, rejoint une idée de l’origine qui continue d’agir dans la durée. Selon Guy Rosolato, « on peut donc considérer que le mythe sacrificiel, par rapport à quoi s’ordonnent les rituels religieux, se situe, comme fondateur, en une origine²⁴⁷. » C’est dire que le sacrifice

²⁴⁴ Roger Caillois, *L’homme et le sacré*, op. cit., p. 24.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 137.

²⁴⁶ Mircea Eliade, op. cit., p. 79-80.

²⁴⁷ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, op. cit., p. 15.

constitue un acte de refondation et peut être lu comme « une forme exemplaire de commencement²⁴⁸ ». Le sacrifice et la temporalité sacrée qu'il initie se situent donc au confluent d'une fin et d'un commencement, à travers un temps circulaire où la valeur du progrès est remise en cause.

En plus de provoquer une négation ou un repli du temps profane – ou du temps historique, pensé selon une trame évolutive horizontale –, le scénario sacrificiel se déploie dans la durée selon une périodicité bien définie, dans la verticalité, qui garantit la réussite de l'opération : « La série d'états par lesquels [la victime sacrificielle] passe pourrait donc être figurée par une courbe : elle s'élève à un degré maximal de religiosité où elle ne reste qu'un instant, et d'où elle redescend ensuite progressivement²⁴⁹ ». L'expérience sacrificielle est donc paroxystique, rejoignant en ce sens l'extase mystique, l'orgasme ou le « paroxysme de vie²⁵⁰ » qu'est la fête selon Caillois. Le « degré maximal » dont parlent Marcel Mauss et Henri Hubert déjà en 1899 constitue ce point ultime, cette résolution des tensions qui a cours au moment du meurtre sacrificiel, précédé et suivi par des seuils qui préparent le passage du profane au sacré et du sacré au profane, à l'image du cercle sacré. La déflagration propre au sacrifice constitue le point de bascule, l'imperceptible intervalle où se joue l'avènement de la décharge sacrée. Intervenant dans la linéarité du quotidien, le sacrifice, doté d'une fonction presque hygiénique, renouvelle ponctuellement le temps usé, comme la peste et le théâtre qui, chez Artaud, sont en mesure de « vider collectivement des abcès » (*TD*, p. 45).

Dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris pense conjointement la corrida – dont la dimension sacrificielle est dévoilée – et la rencontre sexuelle à partir de ce déroulement du temps de l'extase :

²⁴⁸ Michael Lambek, « Sacrifice and the Problem of Beginning : Meditations from Sakalava Mythopraxis », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 13, n° 1, 2007, p. 27.

²⁴⁹ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, *op. cit.*, p. 109.

²⁵⁰ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 131.

« Dans la passe taumachique aussi bien que dans le coït, il y a cette montée vers la plénitude (approche du taureau) puis le paroxysme (le taureau s'engouffrant dans la cape en frôlant de sa corne le ventre de l'homme aux pieds rivés) ; enfin la séparation des deux acteurs, la divergence après l'ultime contact, la chute, le déchirement » (*MT*, p. 47). L'espace et le temps sacrificiels sont caractérisés par l'interruption de la linéarité au profit d'un retour du même, répétition de la dramaturgie qui constitue le cœur du sacrifice. Mais quelle est la source de ce cycle répétitif performé, spatialement et temporellement, par le rituel ? Où peut-on situer ce « même » que réactive à chaque fois, un peu différemment, la mise en jeu rituelle du sacrifice ? Quels récits cautionnent la chorégraphie rituelle, fondée sur la répétition ?

Si les théoriciens du sacré s'entendent sur la topographie du sacré, qui exclut et suppose l'existence du monde et du temps profanes, tous n'accordent pas la même importance à la violence dans son rapport avec le sacré. Dans *La violence et le sacré*, René Girard développe justement la thèse du sacrifice comme digue contre une violence intestine, réciproque et indifférenciée. À titre de trompe-violence, le sacrifice constituerait une violence de rechange portée vers une victime émissaire. La pensée anthropologique de Girard occulte la part jouée par Dieu (ou par les dieux) et insiste sur la fonction sociale et hygiénique du sacrifice. La thèse de Girard est tout à fait nouvelle lorsqu'elle paraît en 1972 en ce qu'elle dévoile la parenté, pourtant saillante, entre sacrifice et meurtre. Ce que Marcel Mauss et Henri Hubert avaient pressenti et effleuré dans leur essai de 1899, le fait qu'« en dehors d'un lieu saint, l'immolation est un meurtre²⁵¹ », René Girard l'aborde de front. Ce serait la violence qui serait le propre et la condition du sacré. Ainsi, toutes les cultures et les religions seraient issues d'un meurtre originaire, différentes parce qu'il y a de nombreuses façons de « méconnaître la signification du meurtre primordial et d'en instaurer la répétition

²⁵¹ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, op. cit., p. 76.

sacrificielle²⁵². » Lucien Scubla, dans son commentaire sur la théorie girardienne, rappelle la distinction entre la victime originelle du meurtre premier et les victimes successives, choisies pour réitérer et commémorer, symboliquement bien qu'effectivement, le meurtre originel. Guy Rosolato, dans sa schématisation du scénario sacrificiel, distingue lui aussi la victime émissaire des victimes rituelles, issues de la répétition du même. Plongeant ses racines dans un déchaînement inné de violence spontanée, le sacrifice est caractérisé par sa dimension itérative, et c'est sur cette répétition inlassable, ritualisée, qu'est fondée sa performativité.

Leiris voit dans la répétition du même un des moteurs – sinon le moteur – de la jouissance déclenchée par le spectacle tauromachique : « La répétition, de même que dans les gestes du coït, multiplie à chaque fois l'ivresse » (*MT*, p. 47). C'est aussi cette dimension itérative du sacrifice qui en marque la proximité structurelle avec la critique thématique, laquelle s'attache justement à observer les « récurrences, occurrences et co-occurrences²⁵³ » en tant qu'architecture de l'œuvre. Le principe de la répétition est au cœur de cette imbrication que je vois entre le rituel et la lecture thématique des œuvres, laquelle invite le lecteur, en quelque sorte, à être attentif aux rituels mis en place dans l'œuvre et à jouir de la liturgie qu'elle institue. Jean-Pierre Richard, pilier de la critique thématique, pose la répétition du thème comme un principe de construction de l'œuvre littéraire en même temps qu'une manière d'accéder au rapport au monde de l'écrivain. Pour lui, « les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale

²⁵² Lucien Scubla, « Contribution à la théorie du sacrifice », dans Michel Deguy et Jean-Pierre Dupuy (dir.), *René Girard et le problème du mal*, Grasset, 1982, p. 104.

²⁵³ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, vol. 47, n° 1, 1988, p. 88.

l'obsession.²⁵⁴ » La reprise – du thème et du rituel – pose la question de l'origine et des effets de la redondance.

5.2. Thème et rituel

Dans *Totem et tabou*, traité de sociologie psychanalytique publié en 1913, Sigmund Freud voyait déjà la différence de nature entre l'événement unique et sa doublure rituelle, multiple. Les rites sacrificiels qu'il observait dans les sociétés primitives, dont il associe le totémisme à l'enfance ou au névrosé²⁵⁵, « constituaient une répétition délibérée d'un meurtre collectif spontané, particulièrement violent²⁵⁶. » Ainsi, l'immémorial est transmutée en répétition rituelle, cyclique, pour renouer avec l'éternel présent de l'événement mythique. Catherine Bell, dans *Ritual. Perspectives and Dimensions*, pense le mythe et le rituel comme deux manières d'exprimer un même contenu : « *myth and ritual – the thing said and the thing done*²⁵⁷ », écrit-elle. Le rituel performe, sous la forme d'une répétition normée et convenue, ce que le mythe raconte, met en récit. Dans sa *Poétique du rituel*, Jean-Yves Hameline retrace l'écho entre le rituel et le récit d'origine : « Plus profondément, le Rituel rejoue sans cesse une scène d'origine, *celle précisément dont on ne sait rien*, et qu'il vise à travers la répétition d'un sacrifice²⁵⁸ ». Ainsi, la cruauté innommable du mythe d'origine trouve une scène sur laquelle se répéter et s'institutionnaliser dans le modèle du sacrifice rituel. Pilier de la pragmatique sacrificielle, la répétition est aussi un truchement littéraire

²⁵⁴ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, cité dans Michel Collot, *loc. cit.*, p. 80.

²⁵⁵ Ce texte de Freud est vivement critiqué par les anthropologues à cause du postulat de l'évolutionnisme des cultures, idée selon laquelle l'esprit de l'enfant, du névrosé et du primitif sont comparables à partir de leur commune méprise d'une connexion idéale pour une connexion réelle, au fondement de la croyance en la magie. Ainsi, les peuples dits primitifs constitueraient « l'enfance » de la civilisation.

²⁵⁶ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, traduit par Dorian Astor, Paris, Flammarion, 2015 [1913], p. 150.

²⁵⁷ Catherine Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 5.

²⁵⁸ Jean-Yves Hameline, *Une poétique du rituel*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997, p. 133.

par lequel s'insinue le sacrifice. Le rite s'inscrit dans le littéraire par un réseau de reprises et de répétitions, obéissant à une forme de *liturgie* au cours de laquelle le retour du même participe à créer un nouveau code. Comme le cercle sacré, dont le tracé est branché à la mémoire d'autres espaces tracés avant lui, la répétition dans l'écriture contribue à édifier une structure dont l'efficacité échappe à la sémantique. *Ce qui* est répété est peut-être moins important que la répétition en elle-même, qui engage l'écrivain dans une performance dont les règles sont peu à peu dévoilées par l'institution du rituel. La création s'apparente dès lors au rituel, alors que « l'instauration des règles de répétition devient un code – que Freud appellerait obsessionnel – et le sacré est encadré par l'emploi du rite, qui commence, se déroule et s'achève selon un règlement²⁵⁹ », note Julia Kristeva.

C'est là où la critique thématique apparaît comme une ressource indispensable pour penser la résurgence, le retour et la hantise que porte la répétition comme procédé littéraire. Les motifs et les figures sacrificiels – ou ceux qui deviennent corollaires du déploiement rituel – entrent dans la constitution de réseaux thématiques qui structurent les œuvres, mais ils s'inscrivent aussi dans cette chaîne rituelle fondée sur la répétition. En d'autres mots, le principe de la répétition, sous-bassement de la critique thématique, supporte une ritualisation du littéraire. Certes, le sacrifice est thématiqué dans les œuvres d'Artaud, de Laure, de Leiris et de Zürn. Or Myriam Watthee-Delmotte rappelle avec justesse qu'« étudier le rite en tant qu'élément thématique convie nécessairement à investiguer du côté de la structure du texte, qui souvent ne lui est pas indifférente et parfois même se calque entièrement sur la structure rituelle²⁶⁰. » La critique littéraire souligne la nécessité de décoder le rite déployé dans un texte, à la fois en tant que thème et en tant que forme. L'étude du

²⁵⁹ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 250.

²⁶⁰ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 16.

rite littéraire s'accorde en tous points avec l'étude du thème selon la définition de Michel Collot, pour qui les récurrences thématiques sont « les marques apparentes d'une "structure profonde" qui sous-tend l'économie sémantique mais aussi formelle de l'œuvre²⁶¹. » Le rituel apparaît, en ce sens, comme le *thème* par excellence parce qu'à partir de lui irradie une forme. J'irai jusqu'à proposer que le rituel en tant que thème et en tant que schème impose aussi une pratique. Michel Zérafra, dans « Le langage poïétique », souligne l'apport des travaux de Gaston Bachelard dans le champ poïétique : « Bachelard établit une thématique poïétique des œuvres littéraires en mettant en lumière l'insistance de schèmes formels comme traducteurs de pulsions ou d'obsessions²⁶². » C'est une telle critique thématique, dans ses liens avec les obsessions comme ferments créateurs, que je me propose de mobiliser au fil de cette seconde partie pour interroger le déploiement du rituel sacrificiel, à la fois comme thème, comme pratique et comme forme, qui souvent emprunte à la scénographie rituelle.

Le thème et les motifs littéraires peuvent être lus dans une perspective poïétique en ce qu'ils imagent, sous la forme d'une élaboration symbolique, la charge pulsionnelle de leur créateur ; ils sont des signes du processus par lequel le créateur s'est déposé dans son œuvre. Le principe de la répétition, à la fois structurelle et rituelle, est intimement lié, selon la théorie des pulsions de Freud, à la pulsion (ou à l'instinct) de mort²⁶³. Il y a dans le jeu inlassable de l'enfant, auquel j'ajouterai le rituel puisque les deux pratiques sont marquées par leurs « *non-utilitarian and non-rational qualities*²⁶⁴ », une forme de jouissance de la répétition qui contrevient au principe de la conservation : « Ce plaisir répétitif et illimité, inépuisable, s'inscrit dans un registre débordant les limites vitales de l'individu. La pulsion de mort y fait accéder l'enfant et s'y combine étroitement

²⁶¹ Michel Collot, *loc. cit.*, p. 88.

²⁶² Michel Zérafra, *loc. cit.*, p. 52-53.

²⁶³ Voir à ce sujet Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 [1920].

²⁶⁴ Catherine Bell, *op. cit.*, p. 46.

aux pulsions de vie²⁶⁵. » Cette jointure entre la compulsion de répétition et la pulsion de mort jette un éclairage novateur sur les œuvres à l'étude, qui élaborent une scénographie de la mort ritualisée à la fois comme spectacle fantasmé, déclencheur d'une jouissance – en témoigne brillamment la fin de *Sombre printemps*, alors que le suicide de la jeune narratrice autobiographique est accompagné d'une jouissance morbide – et comme catastrophe redoutée.

Dans son chapitre sur la pulsion de mort, Colette Chiland commente le retour à l'antériorité tel que développé dans la théorie freudienne : « la pulsion de mort, qui va contredire Eros, ou la libido, est la pulsion du retour à l'état antérieur du vivant, c'est-à-dire à l'état inanimé. C'est en ce sens que la mort, terme de la vie, est présentée par Freud comme but de la vie²⁶⁶. » La pulsion de mort n'est donc pas orientée vers la fin du vivant, mais tente plutôt de retracer une antériorité essentielle, comme le sacrifice qui ravive inlassablement son mythe d'origine. Habitée par la ritualisation de leur propre mort, c'est plutôt une origine qui précède leur naissance que sondent Artaud, Laure, Leiris et Zürn dans leur écriture de la répétition. Ainsi, dans *L'Ombilic des limbes*, Artaud pense la mort à rebours de l'achèvement, comme si la naissance concordait avec une mise à mort inaugurale, « ce sacrifice acharné de [lui]-même » (*SS*, p. 141) : « Je suis déjà suicidé. On m'a suicidé, c'est-à-dire. Mais que penseriez-vous d'un *suicide antérieur*, d'un suicide qui nous ferait rebrousser chemin, mais de l'autre côté de l'existence, et non pas du côté de la mort. » (*OL*, p. 198) À quoi peut bien correspondre l'« autre côté de l'existence » ? Peut-être renvoie-t-il à cette scène originelle dans laquelle le rituel cherche à retremper par la dépersonnalisation qu'il opère et qu'Artaud cherche à atteindre tout au long de sa vie et de son œuvre²⁶⁷. Ainsi, le couple origine/fin,

²⁶⁵ Dominique Poissonnier, *La pulsion de mort de Freud à Lacan*, Ramonville, Érès, 1998, p. 61.

²⁶⁶ Colette Chiland, « Compulsion de répétition et instinct de mort », dans *Homo psychanalyticus*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 86.

²⁶⁷ Sur le lieu de l'entre-deux-morts chez Artaud, à travers une comparaison avec Antigone, voir Camille Dumoulié, « Lacan avec Artaud. De "l'entre-deux-morts" à la "tropulsion de vie" », *Cahiers Artaud*, n° 1, 2013, p. 71-83.

pensé à travers le prisme de la pulsion de mort, ne correspond plus au couple naissance/mort, qui définit une étendue linéaire et non un mouvement cyclique. La mort d'Artaud opère par sursauts et par poussées successives : « ces sensations de mort mises bout à bout, cette suffocation, ce désespoir, ces assoupissements, cette désolation, ce silence » (*OL*, p. 133). Vie et mort sont pensées selon un *continuum* – pour reprendre un terme que j'ai souvent mobilisé dans la première partie de ma thèse pour penser la relation entre l'existence et l'œuvre –, puisque « la vie s'inscrit dans le temps et rencontre inéluctablement son terme²⁶⁸. » Chez Freud, d'ailleurs, pulsion de vie et pulsion de mort échappent parfois au dualisme strict pour représenter deux modes de fonctionnement d'une même pulsion ; et même quand le dualisme pulsionnel est conservé, les deux pulsions s'interpénètrent constamment. Dominique Poissonnier résume ainsi « l'intrication-opposition²⁶⁹ » qui (dés)unit les deux éléments pulsionnels : « La pulsion de mort s'exprime particulièrement sous forme de tendance à la destruction [rappelons-nous de la destruction matérielle des œuvres chez Unica Zürn et Colette Peignot], et elle est “toujours et dans tous les cas” combinée aux pulsions de vie, c'est-à-dire plus ou moins nettement érotisée²⁷⁰. »

Qu'il soit pulsionnel ou symbolique, cet élan qui conduit – ou ramène – la vie vers la mort se déploie en une répétition qui donne une forme à ce qu'on ne peut se remémorer – l'avant-la-vie ou l'après-la-mort. Cette répétition « antivitale » trouve un lieu d'expression, et surtout de communication, dans le texte littéraire. Les figures et les motifs sacrificiels reviennent constamment dans les œuvres, comme autant de leitmotifs qui concourent à l'élaboration d'un imaginaire partagé en même temps qu'ils traduisent la pulsion de mort du créateur. La croix chez Artaud, la fenêtre dans les récits de Zürn, l'arène chez Leiris et le linceul chez Peignot entrent dans

²⁶⁸ Dominique Poissonnier, *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 72.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 40.

la construction de l'architecture thématique des œuvres ; surtout, ils deviennent des accessoires investis de manière répétitive, faisant signe vers un rituel de mort sans cesse réactualisé par et dans l'œuvre. Bell commente cette idée initiée par William Robertson-Smith, précurseur des théories modernes du sacrifice, selon laquelle « *the universally diffused pattern underlying all ritual is an enactment of the death and resurrection*²⁷¹ ». Si, dans une pensée dite « primitive », donc magique, ce sont les dieux qui meurent et qui ressuscitent en alternance, dans les écritures de soi auxquelles je m'intéresse, c'est le « soi », justement, qui renaît cycliquement. La biographie d'Artaud écrite par Olivier Penot-Lacassagne ainsi que l'étude de Simon Harel sur le séjour à Rodez reprennent toutes deux dans leur titre même l'idée de cette alternance : *Vies et morts d'Antonin Artaud*²⁷² et *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*²⁷³. Le « pattern » rituel selon Catherine Bell, dont la traduction française oscillerait entre « répétition », « motif » et « modèle », me semble très fécond pour penser le sacrifice dans sa répétitivité ontologique et exemplaire.

La scène rituelle permet de coudoyer la mort en lui donnant une forme capable de susciter une adhésion collective. Anne Dufourmantelle commente cette fonction de domestication de la pulsion de mort attribuable à la répétition sacrificielle : « Le sacrifice est destiné à enrayer la pulsion de mort dans sa force de répétition létale en imaginant une autre répétition, un rituel qui viendrait le retourner de l'intérieur (le “purifier” en quelque sorte si le mot n'était pas en lui-même suspect), l'ouvrir sur une forme de transcendance qui déloge le sujet de sa seule petite histoire²⁷⁴. » La répétition rituelle, qui se superpose à la répétition thématique dans les œuvres, double aussi en quelque sorte la pulsion de mort pour lui suppléer un code esthétique ; le « soi » est dès lors sauvé de son carcan biographique et historique, propulsé sur une scène mythique – celle d'avant la

²⁷¹ Catherine Bell, *op. cit.*, p. 5.

²⁷² Olivier Penot-Lacassagne, *Vies et morts d'Antonin Artaud*, Paris, CNRS, 2015.

²⁷³ Simon Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1990.

²⁷⁴ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 274.

naissance, d'après la mort, inscrite dans le Grand Temps. « Le mythe sacrificiel peut dès lors recouvrir, dissimuler, voire effacer l'inconnu de la mort²⁷⁵ », écrit Rosolato, au profit d'une pratique qui scelle l'unité de la communauté autour d'un code partagé. La répétition sacrificielle, loin d'être stérile ou létale, finit par ouvrir un espace de novation et « il est des répétitions qui lèvent un coin de notre mystère²⁷⁶ ». Le sacrifice rituel en tant qu'œuvre catalyse la répétition pulsionnelle, invisible et illisible, en un spectacle qui a la capacité de la théâtraliser et de susciter l'adhésion collective.

²⁷⁵ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, op. cit., p. 194.

²⁷⁶ René Passeron, *La naissance d'Icare*, op. cit., p. 72.

Chapitre 6. S'affranchir de la généalogie

6.1. Le dégoût de l'enfantement

Le refus d'obéir à la logique de la conservation transige dans les œuvres par une scénographie de la mort et de la destruction, certes, mais aussi par le traumatisme ou le refus – voire le dégoût – de la maternité. Il me semble que la méfiance quant à la reproduction manifeste cette tendance à la destruction qui habite les auteurs du corpus. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud met en garde contre une idée schématisée qui confinerait les instincts sexuels au seul domaine de la « pulsion de vie », alors que ces instincts sexuels reproduisent des états primitifs qui les rapprochent de la pulsion de mort. Cela dit, le désir de prolonger son existence par la procréation s'inscrit dans une logique de continuité vitale, de pérennisation du moi par la reproduction. Selon Freud, le but que les instincts sexuels « cherchent à atteindre par tous les moyens consiste à obtenir la fusion de deux cellules germinales²⁷⁷ ». À cette marche vers la croissance, le sacrifice oppose une temporalité de la césure, de la fissure, de l'arrêt et du recommencement. En échappant à cette continuité générationnelle, les écrivains sacrificiels interrompent une dynamique vitaliste et se posent comme les héros d'un mythe de la rupture en échappant à la lignée familiale.

Dans le documentaire *La véritable histoire d'Artaud le Momo*²⁷⁸, plusieurs artistes ayant côtoyé l'écrivain dans les dernières années de sa vie témoignent de leur relation avec Artaud. Jany de Ruy, la compagne de Jacques Prevel, raconte comment Artaud a reçu la nouvelle de sa grossesse avec un dégoût manifeste. Enfermé dans le silence, Artaud s'est senti trahi de savoir le corps de son amie habité – ou infecté, plutôt – par un être à naître. Cette répulsion pour la fécondation marque la révolte d'Artaud quant à l'idée d'une gestation maternelle : « Artaud ne veut pas avoir

²⁷⁷ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 44.

²⁷⁸ Gérard Mordillat et Jérôme Prieur, *La véritable histoire d'Artaud le Momo*, 1994, Arte Video, 170 minutes.

été ce fœtus qui a germé dans les entrailles maternelles, cet œuf perdu dans le liquide originel, matière visqueuse et flasque qui se laisse aller à naître²⁷⁹ », écrit Karell Floc’h. Ce malaise par rapport à la fécondation a partie liée avec obsession pour l’auto-engendrement, qui renie l’appartenance à une filiation biologique. L’exécration du Père-Mère, pour reprendre le titre d’un texte poétique publié dans *Artaud le Môme* (*Œuvres*, p. 1133-1137), reparaît souvent dans l’œuvre d’Artaud, particulièrement dans ses derniers textes. Les excréments, la pensée et le fœtus se côtoient et font l’objet d’un brassage obscène au creux d’un corps qui porte déjà en lui les traces de sa future décomposition, de son passage à l’excrémentiel, de son « ancestrale putréfaction » (*Œuvres*, p. 1136). Pour Artaud, l’accouchement et la défécation relèvent d’une même opération ; l’exécration qu’il exprime pour ses géniteurs n’est pas sans rappeler l’excrétion des déchets dont il serait le résidu. Et cette association entre excrément et enfantement traduit également un rapport conflictuel avec la maternité chez Laure. Loin d’être aimante et soignante – ou du moins, de n’être que cela –, la mère figurée dans l’œuvre de Laure rejoint plutôt le geôlier sadique : « Être ainsi livrée à la mère, n’est-ce pas rester prisonnier de la mort ? Captive des limbes indécis où n’être plus et n’avoir jamais été se rejoignent²⁸⁰ », propose Élisabeth Barillé dans sa biographie de Colette Peignot. La maladie dont cette dernière est touchée (la tuberculose et toute une série de symptômes connexes) prolonge à outrance sa dépendance physique à la mère – forme de gestation extra-utérine –, et retarde sa venue au monde ; enlisée dans cette maladie qui la retient au lit en même temps qu’elle l’enchaîne à l’enfance, Laure ne distinguera jamais tout à fait ce qui relève de la naissance et du trépas : « J’ai eu pour berceau un cercueil, et puis pour langes un linceul. » (*ÉL*, p. 79) Celle qui se débat toute sa vie pour échapper aux griffes d’une structure familiale et sociale oppressante,

²⁷⁹ Katell Floc’h, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Paris, Découvrir, 1995, p. 12.

²⁸⁰ Élisabeth Barillé, *op. cit.*, p. 56.

et particulièrement d'une mère dont les soins prodigués encourent une dette à repayer²⁸¹, en vient à profaner dans un même souffle sa mère et la pensée religieuse qu'elle porte. C'est de son héritage familial et culturel dont elle se joue lorsqu'elle profane le nom de Marie, dans le fragment liminaire des *Cris de Laure* : « **LAURE** Merdedieu / Gosse de riches de / Laure Sainte-Marie-Mère-de-Dieu » (*LCL*, p. 13). Dans les *Écrits de Laure*, la figure de Marie – la mère par excellence – est à nouveau profanée, dans une version blasphématoire de la prière catholique : « Je vous salue ! Marie, merde, Dieu. » (*ÉL*, p. 67) C'est la figure de la mère qui est le socle de la profanation, alors que la maternité captée dans sa relation à l'enfant – « mère de » – est réduite à l'état fécal – « merde ». Chez Peignot, c'est surtout la charge transgressive d'une telle association qui est mise en jeu, contrairement à la conception artaudienne de la maternité dans son rapport à la « merde », qui sous-entend une connexion d'ordre matérielle. Anne Brun note cette analogie structurante chez Artaud entre l'utérus et les intestins : « Le corps né d'une mère est abject et l'auteur l'associe souvent à un étron ; se dessine là le fantasme récurrent chez Artaud d'une naissance anale²⁸². » Dans *L'âge d'homme*, l'association entre le nouveau-né et la souillure déclenche une autre scène fantasmatique où l'expulsion de la naissance se superpose à l'expulsion du déchet. Lorsque le jeune Leiris voit l'enfant de sa sœur, c'est « littéralement écœuré » qu'il s'exclame, en voyant le cordon ombilical de sa nièce : « Elle vomit par le ventre! » (*AH*, p. 26)

Contre cette prolifération impure de l'être, Artaud, et dans une certaine mesure Peignot, Leiris et Zürn, entretiennent le fantasme de l'*inné* – de ce qui ne vient pas au monde par la naissance, qui n'est jamais né. À l'*inné* répond le terme *inengendré* proposé par Kristeva, lié à un fantasme narcissique, voire mégalomane : « Je suis inengendrée » est une autre façon de dire « Je

²⁸¹ Laure écrit, dans « Histoire d'une petite fille » : « Alors l'atmosphère devint électrique : ma mère revendiquait ses droits à ma tendresse, celle qui m'avait "donné la vie et tant soigné" » (*ÉL*, p. 72).

²⁸² Anne Brun, *loc. cit.*, p. 147.

suis Dieu²⁸³ ». Dans « Je crache sur le christ inné », Artaud s'insurge contre la dimension aléatoire de la naissance, qui, comme le système digestif, produit un exsudat matériel sans jugement, qu'il soit moral ou esthétique. Dans cette logique d'un ballotement constant entre naissance et mort, toujours dans « Je crache sur le christ inné » (1947), Artaud émet l'hypothèse d'un jugement « premier », symétrique au jugement dernier : « Personne n'a été jugé par personne avant de naître, / si bien que tout le monde et chacun est né / au hasard / et du hasard / personne n'a demandé à personne : / Pourquoi nais-tu ? / Et d'où viens-tu ? / Et où vas-tu ? » (*Œuvres*, p. 1563) La naissance est dévoilée comme un forfait devant lequel chacun devrait s'insurger, au même titre qu'on le serait devant un crime ignoble²⁸⁴. Michel Koch pense le sacrifice en regard du scandale de la naissance, alors que « le poids de ce que l'on assume, lorsqu'on jette dans l'existence un être dont le consentement ne peut être sollicité, dépasse toute mesure. Le sens entier de la vie est en jeu et, pour peu qu'on le mette en doute, l'acte verse à pire qu'à l'absurde : au crime²⁸⁵. » L'inadmissible de la mise à mort volontaire est déplacé vers l'acte de la mise au monde. La procréation chez Artaud, loin de supporter un imaginaire de la conservation, fraye plutôt avec la contamination ; comme Laure conçoit sa propre existence comme « une vie mort-née » (*ÉL*, p. 57), l'humanité est pensée chez Artaud comme prolifération de corps déjà morts, « les sous-morts de la mort qui [puent] une merde affreuse. » (*Œuvres*, p. 1563)

Il va sans dire, si on reste attentif à ces écrits qui prolongent leur vie, qu'Antonin Artaud et Colette Peignot n'ont pas eu d'enfants. La sexualité de manière générale est exécrée par Artaud,

²⁸³ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 83.

²⁸⁴ Selon Karell Floch, « Artaud s'érige contre le scandale d'une naissance qui le dépossède de lui-même, puisque la procréation n'est autre qu'un acte vicié et retors projetant dans le monde un corps qui ne s'est pas voulu, qui n'a pas travaillé à se créer, mais qui a été conçu et produit par des éléments hétéronomes ayant compromis à jamais sa pleine réalisation. » (Katell Floch, *op. cit.*, p. 9.) On peut saisir la distinction flagrante entre procréation et création, notamment littéraire, dans laquelle justement le sujet « travaille à créer ».

²⁸⁵ Michel Koch, *Le sacrifice*, *op. cit.*, p. 73.

dans une reprise intempestive de la morale chrétienne où le corps est le creuset du péché ; en ce sens, il écrit au docteur Jacques Latrémolière, en 1943 : « La chute d'Adam a été de se livrer au sexe et de reproduire ses enfants et de se reproduire en ses enfants avec l'orgasme du coït, qui livre l'âme à la vilénie des choses » (*Œuvres*, p. 887). Le dédoublement de l'être par l'enfantement apparaît comme le péché originel et le coït dans sa fin reproductive contrevient à l'idée du « Corps sans Organes » que développent Gilles Deleuze et Félix Guattari²⁸⁶. L'acte sexuel rappelle la fatalité du corps, l'irréductible présence de cette « boîte à merde » (*SS*, p. 155) en tant qu'organisme dans lequel la pensée est engluée. Au contraire, chez Laure, la sexualité et l'érotisme constituent des moyens par lesquels transcender – cette transcendance peut advenir par le haut ou par le bas, quelle que soit la direction du dépassement – le corps mortel. Laure s'est engagée dans maintes expériences sexuelles masochistes²⁸⁷ dont le récit continue d'alimenter le mythe de la sainte de l'abîme. À celle pour qui « à l'impatience d'être s'ajoute celle de se donner²⁸⁸ », la maternité apparaît comme la trahison d'un corps fait pour habiter la mort, et non pas pour donner la vie. Laure trouve dans l'érotisme masochiste le moyen « d'être battue, rouée de coups, d'être blessée, d'être victime, d'être bafouée, honnie, méprisée et puis, de nouveau adorée et sanctifiée » (*ÉL*, p. 45). Le corps maternel, nourricier et matriciel, contrevient à cette dialectique érotique dans

²⁸⁶ Florence Andoka résume ainsi le concept, désigné par CsO, développé par Deleuze et Guattari : « Le CsO s'oppose [...] non seulement à l'organisme mais plus profondément à toute forme de rationalité, comme le sont le sens et la subjectivité dans l'acception du *cogito*, c'est-à-dire la conscience réflexive. [...] Ainsi, contre ces strates, "le CsO oppose la désarticulation" de la représentation qui nous tient à distance de la sensation. La représentation est l'acte par lequel la raison organise le monde en différents objets. Il s'agit de donner un ordre aux données de sens et par là même de s'en éloigner. Le CsO est une nouvelle forme de conscience, non réflexive qui n'objective en rien le monde. » (Florence Andoka, « Qu'est-ce qu'un Corps sans Organes ? », *Philosophique*, n° 16, janvier 2013, p. 137 ; citation de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 197.)

²⁸⁷ Élisabeth Barillé relate la relation masochiste que Peignot entretient avec le docteur Trautner lors de son séjour à Berlin : « L'initiation s'était faite sous le signe de la souillure. Se livrer à Trautner, c'est accomplir son horrible promesse. Tout en la maîtrisant. On peut en effet penser que, à Berlin, Colette veut conjurer le mal par le mal...Allons encore plus loin. Colette n'a pas fait un bref séjour chez Trautner. Elle est restée six mois à Berlin ! Une véritable retraite, au cœur d'un ashram infernal où les vices répondent aux sévices, dans une liturgie charnelle de l'absolu renoncement ». (Élisabeth Barillé, *op. cit.*, p. 147.)

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 120.

laquelle elle se voit, dans un même geste proféré par « l'insane bourreau » (*ÉL*, p. 56 ; p. 83), honnie et adorée. C'est quelques semaines après l'annonce d'une grossesse que Laure tente de se suicider d'un coup de revolver dans le torse. La perspective de la maternité, loin de contenir une promesse de pérennité, l'aura amenée encore un peu plus près de la mort, elle « qui [marche] entre les tombes » et devant qui « les cadavres [se dressent] tout droit » (*ÉL*, p. 56).

Chez Michel Leiris, le dégoût lié à l'enfantement signifie la peur du vieillissement et, ultimement, une angoisse face à la mort. Dans l'incipit de *L'âge d'homme*, Leiris peint un portrait peu reluisant de lui-même. À sa laideur physique répond un rapport complexe à la sexualité, scène sur laquelle il se considère comme impuissant. Dans son écriture, Leiris associe l'impuissance avec l'horreur de la naissance : « j'ai toujours eu le dégoût des femmes enceintes, la crainte de l'accouchement et une franche répugnance à l'égard des nouveaux-nés. » (*AH*, p. 26) Ce refus de la reproduction semble d'emblée contradictoire par rapport à la crainte de la disparition, moteur de l'écriture leirisienne. À défaut de trouver une solution de continuité dans la descendance, son écriture garde les traces d'une dynamique de destruction-réparation telle que l'explique Simon Harel à partir des théories de Mélanie Klein. L'écriture de Leiris est motivée par une attitude contraphobique face à l'angoisse envahissante : « Ce n'est donc pas la mort "réelle" qui est redoutée, mais son correspondant psychique qui est au cœur du projet autobiographique leirisien : l'angoisse de disparition²⁸⁹. » Dans son écriture de soi, la paternité n'est pas le gage de la survivance du moi au-delà de la disparition. Au contraire, Leiris voit dans l'enfantement une forme d'abaissement qui inscrit le corps dans une séquence irrémédiablement vouée à la disparition ; le fait de devenir père signe son arrêt de mort. Dans *Fourbis*, Leiris exprime le fonctionnement de son « malthusianisme » :

²⁸⁹ Simon Harel, *L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, op. cit., p. 44.

Passer au rang de père, cela veut dire en effet que l'on descend officiellement l'un des degrés qui mènent à la tombe puisque c'est prendre une part active au mécanisme de continu renouvellement du stock humain (...) [L'enfant] nous repousse vers la mort comme si, par un jeu inexorable d'échanges sa montée ne pouvait s'effectuer que moyennant notre propre descente. » (*Fourbis*, p. 66)

Le passage « au rang de père » serait fondamentalement lié à l'effacement progressif au profit de sa progéniture, dans une reprise du parricide qui opère en silence, dans un mouvement qui relègue lentement le père dans l'espace secondaire de la vieillesse. Inversement, Leiris voit dans le refus de s'inscrire dans la lignée une possible distinction par l'élection. Cette négation de la transmission opère une césure dans la lignée, comme le sacrifice qui « soustrait brutalement à cet office du passage, de la transmission, ou plutôt [qui le déplace] sur une scène autrement plus dangereuse²⁹⁰ ». Leiris s'érige comme une exception, un bris dans la succession qui fait de lui un héros sacrificiel, un acte davantage qu'un jalon dans la succession :

[Par] cette ségrégation voulue je cherche, plus encore, à me rassurer en insinuant que je suis, moi, d'une *autre* espèce (espèce non sujette comme la leur à des maux tels que la sénilité, maladies douloureuses, mort) et en me réfugiant ainsi dans l'espoir vague d'être hors du coup puisque, par la négation de mes racines et mon refus d'une progéniture faisant de moi le trait d'union entre ce qu'il y avait avant et ce qui vient après, je puis m'imaginer que, dans mon unicité soustraite à toute filière, je demeure extérieur à la coulée du temps. (*Fourbis*, p. 68)

Refusant à la fois son ascendance et sa descendance, l'écrivain entretient le fantasme d'une expulsion hors de la lignée. Là où Artaud élabore une scénographie de l'auto-engendrement, en amont du scandale de la naissance, la souveraineté fantasmée par Leiris transige par une opération d'extraction de la lignée. Son œuvre travaille cette mise en scène sacrificielle par laquelle il est lui-même isolé par l'exclusion, comme le paria, le minoritaire ou le fou. Son désir d'exclusion rejoint l'ambiguïté de la victime sacrificielle, qui « peut avoir elle-même suscité sa position, par besoin de

²⁹⁰ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 142.

punition, par aspiration narcissique à être marginalisée, pour atteindre, en étant persécutée, une aura sacrée qui potentiellement la met en situation de meneur²⁹¹. » Le désir d'être exclu de sa lignée, chez Leiris, rejoint cette aspiration narcissique à s'élever au-dessus de la mêlée, et à ainsi, peut-être, devenir immortel et contrer la disparition. Par le sacrifice, Leiris fantasme de renier son rôle de « trait d'union » entre les générations, dans une tentative de brouiller la trame qui fait de lui un truchement de la transmission générationnelle.

6.2. (Dé)construire une lignée

Une des possibilités ouvertes par l'espace sacrificiel concerne la réinvention de la généalogie, alors que les liens de sang sont remplacés par une autre forme d'union, rituelle. La victime rituelle, le sacrificateur et la communauté sacrificante ne sont ni pères, ni fils, ni mères, ni filles ; ils sont les acteurs d'une scène qui déborde de la filiation. L'image de Leiris comme « trait d'union » rappelle une portion de ce « fil » qui unit verticalement le schéma familial, que font implorer les auteurs sacrificiels. Ces derniers adhèrent à l'idée selon laquelle « le mythe nous dit que rien ne peut trancher ce fil interrompu des souffrances et des doléances liant les générations entre elles hormis le sacrifice, qui ouvre un temps nouveau²⁹². » L'écriture permet parfois de sectionner ce fil qui agit comme une fatalité et de reconfigurer une généalogie en regard de leur fantasme d'élection sacrificielle.

La reconfiguration se joue dans le refus de perpétuer la lignée, dans le reniement de leur propre origine, mais aussi dans le réassortiment de la généalogie, comme si la filiation était un casse-tête dont les morceaux pouvaient être assemblés à nouveau. Dans les textes de Zürn (qui a

²⁹¹ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, op. cit., p. 64.

²⁹² Anne Dufourmantelle, op. cit., p. 66-67.

deux enfants, dont elle a perdu la garde au moment de ses premiers internements) et dans ceux d'Artaud, les structures de la parenté sont déstructurées et le schéma familial est librement retravaillé. Après la mise à bas de la structure familiale par l'adhésion au modèle sacrificiel, il reste des noms, des figures et des corps que les écrivains peuvent manipuler à leur guise, comme les pions d'un jeu ou les personnages d'un mythe en construction.

Le mépris pour la mère est flagrant dans les écrits autobiographiques de Zürn. Associée tantôt à « une montagne de chair tiède » (*HJ*, p. 15), tantôt à une « araignée » (*HJ*, p. 16), la figure maternelle suscite un dégoût manifeste, que ce soit pour ses qualités flasques, apathiques ou pour le danger insidieux qu'elle incarne. Déjà, dans *Le blanc au point rouge*, publié en 1959, Zürn écrivait : « les premiers yeux féminins que j'ai vus de ma vie ne m'ont inspiré qu'une peur insurmontable de l'araignée. Et plus tard, ce ne fût pas beaucoup mieux. Aussi me suis-je divisée très tôt en deux moitiés. » (*BPR*, p. 11) La répugnance face à la mère devient le premier avatar du dégoût que Zürn éprouvera devant le spectacle consternant de l'asile, où les corps féminins s'entassent et se transforment, « montagne de chair blanche et agonisante » (*HJ*, p. 159), jusqu'à devenir aussi horribles que celui de sa mère. Cette montagne de chair n'est pas sans rappeler les images de corps morts empilés dans les camps de concentration nazis, dont la mémoire hante Zürn jusqu'à déclencher des crises de folie, comme elle les appelle. Les femmes de l'asile « vivent une vie de grisaille, elles deviennent grosses et léthargiques et elles se tiennent assises comme des araignées noires dans leur toile poussiéreuse. » (*BPR*, p. 45) À la fois grosses, molles, flasques et maigres, noires, agiles, cette appartenance à un double registre répulsif confirme la parenté imaginée par Zürn entre les folles qui l'entourent et sa mère, toutes revêtant une apparence monstrueuse qui devient le costume du féminin.

De l'autre côté de la disposition généalogique, du côté de sa descendance, l'œuvre de Zürn est hantée par la présence-absence de ces êtres jamais venus au monde, en raison de fausses couches ou d'avortements²⁹³. Les embryons sont disséminés dans l'œuvre de Zürn comme des morceaux désarticulés de corps, signes d'une torture infâme et sadique. « Les morceaux des embryons brisés que l'on a sortis, os par os, de l'utérus » (*VMB*, p. 151) suscitent à la fois l'horreur et l'admiration, comme des artefacts curieux dont l'origine serait inconnue. Dans le récit de sa fausse couche, Zürn compare l'embryon « à un objet archaïque, presque aztèque » (*VMB*, p. 155) ; dans « En embuscade », les personnages « retirent une brique du mur et découvrent un embryon ratatiné, qui ressemble à un appendice dans le formol » (*BPR*, p. 69). Dans tous les cas, l'enfant mort avant d'être né – mort-né, pour reprendre la formulation oxymorique de Laure – est posé comme extérieur à soi, tel un objet de fascination qui ne lui appartient pas. Le motif du fœtus apparaît dans sa dimension effrayante, multiple, comme le corps de la mère dont la vue est répugnante et qui se dédouble dans le corps d'autres femmes. De part et d'autre de la continuité généalogique, cette répulsion – pour la mère et pour les embryons – est porteuse d'une certaine culpabilité avec laquelle le sacrifice permet de négocier. Coupable des crimes perpétrés par l'Allemagne nazie, coupable d'avoir « assassiné » ses enfants, Zürn est « souillé[e] du sang, du sang versé lors des avortements, et voilà encore des instruments pour couper, pincer, gratter... » (*VMB*, p. 151) La projection de soi dans une série de scénarios sacrificiels, chez Zürn, est au service d'une gestion de la culpabilité, que le sacrifice et son appareil rituel cautionnent. La thèse de Rosolato jette un éclairage essentiel sur le rôle du schème sacrificiel, particulièrement dans l'écriture de Zürn :

²⁹³ Zürn relate, dans *Vacances à Maison Blanche*, le traumatisme causé par ses trois avortements, qu'elle met en relation avec son héritage allemand : « Depuis longtemps elle a ces hallucinations dans ses crises de folie, déclenchées par ses deux complexes : l'époque criminelle nazie et le fait d'appartenir à ce peuple ; et les trois avortements, toujours restés secrets, commis par manque d'argent et de confiance dans le père des embryons, et les difficultés qui accompagnaient cet acte qui allait à l'encontre d'une loi cruelle. » (*VMB*, p. 151-152)

Que cet acte [le sacrifice] soit placé dans un passé lointain, une origine, a un effet cathartique, car si cela *a déjà eu lieu*, l'inconscient est, à travers les avatars, les travestissements du mythe sacrificiel, libéré de l'inquiétude et de la culpabilité du désir ressenti et refoulé : ce sont les autres, les ancêtres qui, *une fois pour toute*, ont accompli le forfait, *in illo tempore*. [...] En d'autres termes, le mal est déjà fait, il n'est plus à faire, il n'y a plus lieu d'y songer sauf pour reconnaître la succession et le legs d'une origine par la reconnaissance et le partage de la culpabilité.²⁹⁴

Se plaçant « sur une tour de matelas », « tout en haut de cette tour-martyre » (*VMB*, p. 151), entourée par une communauté de spectateurs venus assister aux supplices, Zürn réactive le mythe par une disposition sacrificielle. Par le biais de l'hallucination, l'avortement devient supplice nécessaire et codifié, il rassemble la communauté autour d'un spectacle fédérateur dont Zürn est l'héroïne. Le scénario sacrificiel libère de la culpabilité ressentie : ces morts qui la hantent, horde de fœtus et de victimes de la guerre, sont les acteurs d'une réitération du meurtre primordial. Ce sont « les autres » qui ont accompli le mal, bien avant elle. Le sacrifice permet à Zürn de s'affranchir du joug de son ascendance *et* de sa descendance, inscrite dès lors dans une filiation mythique plutôt qu'historique ou biographique. L'investissement du fantasme sacrificiel dans l'écriture de soi correspond à la double nature de l'écriture zürnienne selon Andrea Oberhuber : « l'écriture comme lieu de mémoire, d'une part, et l'écriture comme stratégie amnésique, d'autre part²⁹⁵ ». La scène sacrificielle apparaît comme un moyen de revisiter un passé marqué par une culpabilité insidieuse, alors que « l'écriture de soi sert aussi le but d'oublier – oublier celui, celle qu'on fût – pour mettre hors de soi cette mémoire démentielle et insomniause parce qu'indécrite²⁹⁶. » Chez Zürn, cette mémoire indécrite est intriquée avec la lignée dans laquelle elle s'inscrit, incluant ses aïeux et ses héritiers.

²⁹⁴ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, op. cit., p. 11.

²⁹⁵ Andrea Oberhuber, *Corps de papier. Résonances*, op. cit., p. 102.

²⁹⁶ *Ibid.*

L'affranchissement de la filiation lui offre la liberté de réinventer sa généalogie. Dans *Vacances à Maison Blanche*, Zürn imagine le renversement ascendance-descendance : « Combien de fois ai-je souhaité que mon fils soit mon père, que ma fille soit ma mère. Souvent...si souvent ! Être adulte, je n'y arrive pas et je ne peux plus changer : je ne peux pas changer cette attente, ma folle, éternelle attente que le miracle se fasse. » (*VMB*, p. 15) Le réarrangement généalogique traduit l'angoisse de vieillir, qui est moins lié, chez Zürn, à la peur de la disparition, comme c'est le cas chez Leiris, qu'à l'idéalisation de l'enfance. Ses enfants devenus ses parents garantissent, en quelque sorte, l'interruption de la marche du temps. Dans cette restructuration familiale, Zürn choisit, au gré des jours, ceux qui y figurent, allant jusqu'à élire certains artistes qu'elle admire : « De certains d'entre eux, j'ai fait mon frère ou mon père sans qu'ils le sachent. » (*VMB*, p. 18)²⁹⁷ Zürn construit sa famille et se dote du pouvoir poétique de « faire » un frère ou un père comme on « fait » un enfant.

Artaud se pose lui aussi comme l'inventeur démiurge de sa propre famille, réarticulée par l'écriture. Il donne naissance à ses filles de cœur à naître, figures féminines « innées » qui rappellent les six frères et sœurs d'Artaud morts en bas âge. De cette lignée imaginaire, Artaud est le père/mère tout-puissant, à la fois créateur et témoin des supplices vécus par ses filles. Selon Anne Brun, « il s'agirait de ressusciter les morts dans l'écriture, peut-être en lien avec une culpabilité inconsciente de l'enfant, potentiellement tueur de petits frères et sœurs [...]. Artaud ne cesse d'enterrer et de déterrer dans son écriture lui-même et les êtres nés de son corps²⁹⁸. » Ces filles mortes-vivantes incarnent les outrages vécus par le corps persécuté d'Artaud, sans cesse asphyxié, crucifié, enflé, éclaté. Par cette paternité/maternité virtuelle, Artaud fonde sa généalogie

²⁹⁷ Unica Zürn raconte avoir accompagné son partenaire Hans Bellmer « à toutes les séances de pose pour ses portraits : Man Ray, Gaston Bachelard, Henri Michaux, Matta, Wilfredo Lam, Hans Arp, Victor Brauner, Max Ernst. » (*VMB*, p. 17) Elle confie que son « vieux désir de rencontrer des êtres [qu'elle puisse] admirer s'est réalisé. » (*VMB*, p. 17)

²⁹⁸ Anne Brun, *loc. cit.*, p. 149.

en liquidant, comme Zürn, une culpabilité qui lui est agglutinée. Libéré de la tyrannie de sa filiation, il devient créateur d'une nouvelle souche dépourvue des interdits liés à la parenté : « Il est amoureux de ses filles dont il est aussi le fils. Reprendre la question de la génération aboutit donc à une interversion du générationnel, accompagnée d'un refus de la famille, de la sexualité et de la différence des sexes²⁹⁹ ». D'ailleurs, l'amour est très peu thématiqué chez Artaud, si ce n'est que par celui dirigé vers ses « filles », entremêlant amour maternel, narcissique et incestueux à l'endroit de ces corps qui sont des refigurations du sien. Ces filles sont en même temps, selon Evelyne Grossman, « la relève imaginaire du cadavre maternel, la déclinaison de son corps éparpillé, disséminé sous de multiples identités : mères, filles et amantes, naissant, mourant et ressuscitant sans cesse, elles sont l'expression rêvée d'un amour sans limites³⁰⁰. » Le fantasme de refondation déborde de la scène imaginée par Artaud ; dans une lettre adressée à Adrienne Régis, infirmière en chef de l'asile de Rodez, il lui impose cette nouvelle filiation dont il est l'instigateur. Les lettres d'Artaud, d'ailleurs, appellent rarement une réponse de leur destinataire ; on voit émerger cette distinction que Simon Harel établit entre le dédicataire interne de la lettre et le destinataire. Elles sont plutôt un support du soi, un lieu où le corps d'Artaud peut, momentanément, se déposer et s'offrir (ou plutôt s'imposer) au regard de l'autre. Les lettres d'Artaud « expulsent leur destinataire. Elles se suffisent à elles-mêmes, font fi de tout dialogue. La Lettre est seule³⁰¹. » Ainsi, nul besoin d'une réponse lorsqu'Artaud écrit à cette figure d'autorité qu'est Adrienne Régis : « vous êtes donc ma fille puisque c'est moi qui vous ai fait être » (*NÉR*, p. 137). Le fantasme d'auto-engendrement se couple au fantasme d'un engendrement hors du corps, d'une poïétique de l'autre, qu'il s'agit de faire naître à travers un nouveau réseau de relations mis en place dans l'écriture. « Faire des

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ Evelyne Grossman, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 169.

³⁰¹ Simon Harel, « Le dédicataire interne », dans Simon Harel (dir.), *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ, 1995, p. 34.

enfants » est projeté dans une nouvelle dimension : pas de corps, pas de sexualité, pas de généalogie ; on peut « faire » de l'autre – qu'il soit le père, la sœur, la supérieure – son enfant.

6.3. Naissance et sacrifice

Le refus de l'enfantement et le reniement de sa propre naissance témoignent d'un désir d'interrompre le déroulement du temps en regard de la seule valeur du progrès. Le nouveau-né, avant son accession au langage, est vie pure, ce qui apparaît comme une violence à l'endroit du désir de destruction et de la compulsion de répétition. Le sacrifice permet de reléguer au second plan la question biographique de la naissance, et avec elle celles de la généalogie et de la transmission. L'histoire et la parole des écrivains sacrificiels commencent avec l'avènement de la possibilité de la mort. Ils refusent cette origine qui leur échappe, cet angle mort de la narration de soi qu'identifie Judith Butler : « Et cela veut dire que ma narration commence *in media res*, lorsque nombre de choses ont eu lieu qui me rendent, moi et moi histoire, possible dans le langage. Je suis toujours en train de récupérer des choses, de reconstruire, et j'en suis réduit à romancer et à imaginer ces origines que je ne peux connaître³⁰². » À la méconnaissance de la naissance, à l'impossibilité fondamentale de se dire à partir de son origine, les écrivains préfèrent une scène sacrificielle qui remplace une origine par une autre. Plongeant ses racines dans le domaine du mythe, le sacrifice se situe au confluent du collectif et de l'intime, il agit comme un train d'union indispensable entre les deux. Une fois que l'avènement est marqué par le sceau de l'immémorial, l'événement de la naissance n'importe plus ; le mythe remplace un savoir effectif par un savoir affectif.

³⁰² Judith Butler, *Le récit de soi*, traduit par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 40.

Mais l'articulation entre le sacrifice et la naissance est plus profondément scellée, si on considère la théorie de Lucien Scubla. C'est dans l'expulsion que le psychanalyste voit la connexion entre la naissance et le sacrifice : l'expulsion hors du corps de la mère, d'une part, et l'expulsion hors de la communauté, à la fois de la victime émissaire et de la violence qu'il porte, d'autre part. Scubla met au jour la dimension sexuée du sacrifice, oubliée dans la théorie girardienne de la violence mimétique : « les hommes se sont attribués le privilège culturel de la religion pour dissimuler et pour compenser tant bien que mal le privilège de la procréation naturellement détenu par les femmes³⁰³. » La mainmise de l'homme sur le sacrifice, comme traditionnellement sur la guerre et sur la chasse, trois institutions qui encourent des effusions de sang au nom de la culture, serait une réponse à leur défaut de donner naissance. Kristeva abonde dans le sens de ce défaut des hommes à pallier par le culturel : « Car pour accéder à la paternité, les pères ont besoin d'une sacrée "récup" ». Pas une société sans moments solennels où l'enfant passe sous la loi paternelle. Rites d'initiation en tous genres, circoncision, excision, réclusion en forêt, scarifications corporelles [...]. La mère donne la vie, mais le père donne le sens³⁰⁴. » Faute de pouvoir enfanter, l'homme déplace la naissance en un lieu symbolique, il se réapproprie le privilège de l'accouchement et « le sang devient alors un carrefour lexical, lieu propice de fascination et d'abjection, où mort et féminité, meurtre et procréation, arrêt de vie et vitalité se repoussent et se conjoignent³⁰⁵. » Tout fonctionne comme si le *sang*, « signifiant de la procréation³⁰⁶ » (c'est le cas du sang menstruel et du sang versé lors de l'accouchement) et pas seulement de la violence, donnait son *sens* à la deuxième naissance contenue symboliquement dans le rite sacrificiel. Ce que la thèse de Scubla permet de penser, outre cette idée qui circule déjà du

³⁰³ Lucien Scubla, « Contribution à la théorie du sacrifice », *loc. cit.*, p. 106.

³⁰⁴ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 137.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 156.

³⁰⁶ Lucien Scubla, « Contribution à la théorie du sacrifice », *op. cit.*, p. 126.

sacrifice comme renaissance communautaire et culturelle, calquée sur le modèle de la procréation maternelle, c'est le retournement du modèle et de la copie :

Car si le lynchage et sa répétition rituelle ont bien pour effet de faire naître (ou du moins renaître) la vie sociale et même la vie tout court, on comprend que le sacrifice soit comparé à la naissance et soit pensé sur le modèle de la naissance. Si donc le sacrifice est une naissance symbolique, toute naissance peut à son tour revêtir une force sacrificielle. Il faut donc parcourir le chemin dans les deux sens : de la naissance au sacrifice et du sacrifice à la naissance.³⁰⁷

Que porte donc cette « force sacrificielle » de la naissance ? La naissance en tant que premier traumatisme rejoint le meurtre primordial comme mythe fondateur du rite³⁰⁸. Kristeva pense la maternité et la naissance comme « non seulement un pôle de fascination pour l'imaginaire mais aussi un refuge du sacré. Pour la religiosité moderne, l' "au-delà" ne serait plus au-dessus de nos têtes mais dans le ventre maternel³⁰⁹. » La naissance et le sacrifice ont en commun d'aviver un sentiment religieux par l'altération ritualisée d'un corps. C'est à l'intérieur de la chair, quand cette chair se laisse percer, voire retourner, que le sacré pénètre dans les viscères. Le ventre maternel et le corps de la victime sacrificielle sont deux incarnations du sacré ; mais l'accouchement tel qu'il est pratiqué en Occident baigne dans un sacré intime, domestique, alors que le sacrifice advient pour la communauté. L'écriture sacrificielle serait un moyen de donner un sens communautaire au sang versé lors du carnage de la naissance et de prendre le relais d'une maternité impossible. Au final, peut-être que les auteurs sacrificiels ne renient pas leur naissance, mais qu'ils cherchent à lui

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁸ René Devisch affirme que les rites bantous, arrimés à une culture essentiellement orale, contrairement aux rites judéo-chrétiens, ne puisent pas leur origine dans un récit formulé par le langage, mais bien dans le vécu du corps. Ainsi, la naissance remplace le récit d'origine que constitue le mythe : « Pareil rite rejoue en quelque sorte la naissance de l'initié à la vie physique et sociale : le rite ré-élabore ou remodèle dans le corps de l'initié ses différentes formes de contact, d'enveloppement et d'échange au niveau de la sensorialité [et au détriment du logocentrisme]. Il reconduit l'individu au point d'émergence des processus primaires et retisse ses liens les plus vitaux comme ceux entre mère et enfant, frère et sœur, oncle et neveu/nièce. » (René Devisch, *loc. cit.*, p. 15.)

³⁰⁹ Julia Kristeva, *Être mère aujourd'hui*, 2005. [En ligne] [<http://www.kristeva.fr/etremere.html>] (page consultée le 26 mai 2021).

insuffler une charge rituelle pour retracer la dimension sacrée de l'événement primordial. Dans l'écriture, la procréation est pensée par la création, et « c'est pour suivre l'exemple maternel d'une création par le corps que l'artiste se met aux prises avec l'œuvre à faire³¹⁰. » Didier Anzieu conçoit la création³¹¹, lui aussi, comme une sorte de rectification de la naissance : l'élan créateur, ce qu'Anzieu appelle « l'inspiration », est « négation de la vie intra-utérine ; c'est renouveler la naissance, sortir du ventre de la mère, quitter une existence souterraine ou sous-marine pour passer à une vie aérobie, relativement indépendante ; c'est voler de ses propres ailes ; c'est opérer une rupture avec la vie à ras de terre, avec le milieu imposé, avec les habitudes de pensée et d'expression³¹². » Cette rupture avec la vie profane qu'enclenche la création n'est-elle pas ce qui attire aussi dans l'opération sacrificielle ? Ainsi création et sacrifice se rencontreraient-ils dans leur capacité à déplacer l'origine, à marquer un nouveau départ. La (re)naissance par l'écriture – cette autopoïèse évoquée dans la première partie – revêt les traits du sacrifice et de sa ritualisation pour remédier au défaut de sens de la naissance biologique. Le sacrifice prend le relais de la naissance comme geste fondateur, il la resignifie, en mettant au cœur de la répétition rituelle la tentation de la mort.

³¹⁰ René Passeron, *La naissance d'Icare*, *op. cit.*, p. 54.

³¹¹ Pascal Gibourg utilise le verbe « accoucher » pour désigner l'activité créatrice d'Artaud : « Conquête sur l'expérience de la douleur, la lucidité fiévreuse d'Artaud accouche d'une conséquence définitive quant à son écriture : la déconsidération, voire le mépris affiché, pour tout ce qui en matière de littérature a des allures de fabriqué, de volontaire, un dédain pour tout ce qui relève du genre et des contraintes formelles ». (Pascal Gibourg, « Un corps greffé sur rien », *Cahiers Artaud*, n° 1, 2013, p. 60.)

³¹² Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 86.

Chapitre 7. L'assimilation à des figures sacrificielles

Une fois devenus maîtres de leur propre genèse, et donc affranchis d'une trame biographique ou historique à laquelle ils sont soumis – Floc'h avance qu' « Artaud supprime la naissance pour parler d'incarnation, c'est-à-dire de l'apparition maîtrisée et volontaire qui surgit à l'heure qu'il a choisie³¹³ » –, les écrivains sacrificiels ont le champ libre pour se figurer en tant que héros sacrificiel, se reconfigurer ou se défigurer ; l'écriture ouvre un espace d'élaboration de soi où les identifications à des figures sacrificielles sont possibles, initiant dès lors un processus de dé-subjectivation. La notion de figure mythique, qui détermine un « personnage » plus grand que nature, excédant les limites d'une seule incarnation, permet aux écrivains de trouver refuge dans un corps déjà répété et signifiant. Véronique Léonard-Roques définit en ces termes la figure mythique : « Ensemble d'actualisations potentiellement infinies, la figure mythique se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens. L'énigme, les béances inhérentes à sa constitution nourrissent l'imaginaire et suscitent un mouvement toujours ouvert de reprises. Support et expression d'un désir excessif sinon monstrueux, la figure mythique fascine³¹⁴ ». Jalons essentiels d'un scénario, les figures mythiques donnent corps à des relations inadmissibles, notamment celles que sous-tend le meurtre sacrificiel. Les textes étudiés interviennent dans une scénarisation du soi où le recours à des figures en tant que « système[s] relationnel[s]³¹⁵ » ouvre des brèches dans le mythe sacrificiel pour s'y glisser et ainsi insuffler un surplus de sens aux récits ou aux expressions du soi. Évelyne Grossman dit d'Artaud qu'il est « capable de dissoudre les figures imposées sans

³¹³ Katell Floc'h, *op. cit.*, p. 22.

³¹⁴ Véronique Léonard-Roques, « Avant-propos », dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 15.

³¹⁵ *Ibid.*

se laisser dé-figurer par l'œuvre. » (Évelyne Grossman, « Antonin Artaud, à l'infini... », dans *SS*, p. 11) Les figures mythiques convoquées deviennent des vecteurs du soi, des relais pour à la fois donner une contenance au corps et lui échapper. Selon Guy Dureau, « à travers l'obsession mythographique qu'il manifeste tout au long de ses textes, Artaud s'efforce de donner à l'événementiel une dimension surnaturelle et intemporelle car c'est, pour lui, littéralement et littérairement, une question de "survie", dans la mesure où cette référence permanence aux mythes, travaillés et ressassés, lui permet de s'absorber dans le rêve d'un processus d'individuation³¹⁶ ».

Les sacrifiés et les sacrificateurs qui peuplent les mythes forment, en quelque sorte, les *contenants* d'un soi capable de se transvaser de l'un à l'autre. Le soi et les figures mythiques deviennent des vases communicants, par l'intermédiaire du mythe sacrificiel. Anne Brun voit d'ailleurs dans *Suppôts et supplications* « une incessante décomposition et recomposition du corps, soit du propre corps de l'écrivain³¹⁷ » ; cette intermittence du corps – « ses mutations, ses ruptures, ses re compositions³¹⁸ » – est tout aussi manifeste chez Zürn, dont le corps se métamorphose en différentes formes – animales, fantasmatiques ou mythiques – au détour d'une phrase. Libérés du poids de la généalogie, les écrivains se reforment incessamment et librement dans et par l'écriture.

Dans *Les cris de Laure*, Laure exprime, par le biais de fragments poétiques, les bases de son « écriture de soi » qui consiste aussi à se laisser parasiter par d'autres – à devenir l'hôte de l'autre qui s'insinue en elle :

³¹⁶ Guy Dureau, « De l'obsession mythographique. Invention et réinvention de la fable chez Antonin Artaud », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud. « Littéralement et dans tous les sens »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 78.

³¹⁷ Anne Brun, *loc. cit.*, p. 146.

³¹⁸ Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre, *loc. cit.*, p. 8.

Se gâcher soi-même

(LCL, p. 28.)

Se laisser traverser par d'autres permet une conscience de soi et une expérience du monde qui outrepassent les possibilités du sujet. Laure pense le gâchage comme une opération positive en ce qu'elle admet le décollement attendu. En fait, « dissoudre » les mythes, les incorporer – littéralement, puisqu'ils deviennent corps – et se laisser « gâcher » par eux sont trois moments d'une opération de dé-subjectivation qui fait éclater les limites du « soi ». Dans « Notes d'une anémique », Zürn formule un commentaire autoréflexif autour de son incorporation de figures admirées qui, une fois filtrées par l'expérience du corps, ressurgissent au-dehors sous la forme d'œuvres : « Il y a des êtres destinés à être adorés et d'autres à adorer. J'ai toujours appartenu aux seconds. M'étonner, admirer, adorer, inlassablement. Rester dans l'ombre, regarder, observer, c'est ma manière passive de vivre. Et les admirés, ils entrent en moi, se posent près des rares trésors gardés de l'enfance. Cela brûle, cela remue, cela se forme et réapparaît de temps à autre dans un dessin ou une anagramme, expulsé et transformé. » (VMB, p. 18) En d'autres mots, Alain Montandon pose aussi cette incorporation de l'autre comme condition de la subjectivité, dans une logique où « le sujet ne se définit pas par lui-même, par quelque chose qui serait en lui, mais par son accueil, l'accueil d'un autre, étranger et extérieur à lui-même³¹⁹. » Cette hospitalité évoquée par Montandon nomme la porosité de Zürn, dont le corps créateur est traversé par celui de ceux

³¹⁹ Alain Montandon, « De soi à soi : les métamorphoses du temps », dans Alain Montandon (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 7.

qu'elle admire. La plasticité de la figure mythique vient dès lors influencer la forme du sujet, dans une négociation entre les différents avatars de la figure mythique et l'unicité du sujet écrivain.

Le sacrifice est vecteur de la dé-subjectivation s'il en est un, parce qu'« un sujet venant à la place d'un acte est un sujet qui disparaît comme tel – sujet dont le sacrifice résumerait à lui seul exactement l'existence³²⁰. » Sacrifiés, sacrificateurs et communauté sacrificante perdent leur identité individuelle au profit de l'acte irréversible, qui, tel un couperet, tombe et rompt la continuité, tant temporelle qu'identitaire. Que les figures mobilisées – la mystique chrétienne, Jésus-Christ, le torero, Héliogabale – contiennent le soi ou qu'elles le contaminent, elles permettent le dépassement ou la dégradation des limites du « je » pour accéder à l'universalité d'une scène. L'intrusion du mythe sacrificiel dans l'écriture de soi permet d'insuffler une densité à ce « peu de chose qu'est, en dehors même de sa vulnérabilité au tranchant de la mort, cette première personne si pleinement à nous » (*Fibrilles*, p. 194).

C'est par le jeu des rôles du sacrifice que les écrivains sacrificiels se scénarisent dans l'écriture, en empruntant à une mise en scène primordiale dont les rôles revêtent différents visages mais toujours une même structure irréductible – cette constante qu'on peut saisir par la question annoncée précédemment : « Qui a tué qui ? » Mais un élément échappe à l'équation, qui détermine également la structure d'un meurtre. Terry Cochran synthétise la formule qui, en son sens, est condition du sacrifice : « Cet “au-nom-de” fonde l'acte sacrificiel³²¹ ». À travers ces deux équations – « qui a tué qui ? » et « au-nom-de [qui ou quoi ?] » – se croisent les deux axes, horizontal et vertical, qui fondent la morphologie du sacrifice. À ces rôles s'ajoute l'entité plurielle qu'est la communauté sacrificante, puisqu'il ne faut pas oblitérer l'action rayonnante du sacrifice, à laquelle

³²⁰ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 23.

³²¹ Terry Cochran, *De Samson à Mohammed Atta. Foi, savoir et sacrifice humain*, Montréal, Fidès, 2007, p. 71.

les témoins participent pleinement, dépositaire du raptus provoqué par le « passage à l'acte ». Qui sont les membres de la communauté sacrificante lorsque le sacrifice a partie liée avec l'écriture de soi – activité essentiellement intime ? Watthee-Delmotte propose une piste féconde pour penser les lecteurs comme participants au rituel : « on dira que l'auteur, qui prend l'initiative du processus rituel, se donne la fonction de maître de cérémonie et que les lecteurs acceptent d'entrer dans ce jeu et d'investir cette reprise de leur apport propre³²² ». J'avance l'idée selon laquelle l'assimilation au scénario sacrificiel par le biais d'identifications à des figures permet le « rayonnement » de soi hors du biographique, pour qu'agisse, virtuellement, l'alliance communautaire autour du corps de l'écrivain en création. La rencontre entre l'écriture de soi et le mythe déplace l'histoire individuelle dans un registre symbolique, où le mythe filtre l'expérience – à la fois celle de l'écrivain et celle de son lecteur/public/sacrifiant. Catherine Bell souligne l'influence qu'exerce le mythe sur le rapport au monde : « *a myth – like a ritual – simultaneously imposes an order, accounts for the origin and nature of that order, and shapes people's dispositions to experience that order in the world around them*³²³. » C'est cette dernière fonction du mythe qui m'apparaît particulièrement riche en regard des écritures de soi ; obéir à l'ordre du mythe sacrificiel, c'est accepter de se dire selon les modalités propres du sacrifice. La figure sacrificielle devient plus qu'une image fantasmée de soi : elle révèle un ordre à partir duquel, si on y adhère, il faut penser à la fois l'écriture et la lecture. Pour lire les écritures sacrificielles, qui sont nécessairement des écritures de soi puisque le « sujet » écrivain doit être mis en jeu, il faut nous placer dans ce que Gilbert Durant appelle « le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique

³²² Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 49.

³²³ Catherine Bell, *op. cit.*, p. 21.

et social³²⁴. » Pour interroger les figures sacrificielles que sont la mystique chrétienne, Jésus-Christ, le torero et Héliogabale, j’inscris en partie ma quête dans ce « trajet anthropologique » qui cherche à retracer les allers et retours entre pulsions subjectives – le plus souvent de mort – et le réservoir d’images partagées que constitue le domaine du mythe. Watthee-Delmotte souligne l’apport des rites et des mythes dans la construction d’un répertoire symbolique commun, alors qu’ils « jouent en ce sens un rôle non négligeable, car ils engagent à prendre conscience de contenus de pensée d’une plus grande universalité que les contenus linguistiques, offrent un répertoire de référence et stimulent l’activité de symbolisation³²⁵. » Le symbole constitue un lieu de rencontre intersubjective entre l’écrivain et le lecteur, alors que l’image partagée défriche un terrain commun de signification ; sur ce terrain aménagé par la force symbolique du mythe, une communauté advient. Il s’agira, dans les prochaines pages, d’observer ce que l’assimilation aux figures sacrificielles permet de mettre en forme et comment, à chaque fois différemment, le schéma sacrificiel est mobilisé par les écrivains pour modéliser un rapport problématique à soi et au monde.

7.1. Mystiques et martyres

Si Milo Sweedler qualifie l’œuvre de Laure d’« autohagiographie³²⁶ », c’est qu’il saisit dans son écriture autobiographique la construction d’une vie de sainte. Les écrits de Laure dévoilent les moments clés d’une conversion à l’envers, ils se concentrent autour d’une rencontre désirée avec le sacré et ils peignent le visage extasié d’une jeune femme, déformé par la jouissance ou par la souffrance. En d’autres mots, Laure se montre à travers le visage extatique de la mystique

³²⁴ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 38.

³²⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 41.

³²⁶ Milo Sweedler, « Autohagiography : The *Écrits de Laure* », *loc. cit.*

chrétienne, cette figure de la dévotion passionnée qui revêt, dans sa forme archétypale, les traits du féminin (pensons à Thérèse d'Avila, à Thérèse de Lisieux, à Louise de Néant ou à Catherine de Sienne). En effet, la mystique est sans doute, dans l'histoire religieuse occidentale, la seule image féminine de la piété qui n'ait pas d'égal masculin – il y a eu, bien entendu, des hommes mystiques, mais ces figures ne portent pas les mêmes images, notamment quant à la dimension érotisée du corps de la mystique « traversé » par Dieu ; d'ailleurs, Juan-Eduardo Tesone rappelle que pour Lacan, « saint Jean de la Croix, lui, se situait du côté féminin³²⁷ », comme le psychanalyste l'annonce dans « Dieu et la jouissance de La femme³²⁸ ». La dévotion absolue de la mystique est portée par un désir de communication avec Dieu – ou avec la figure masculine qui lui donne corps, considérant que l'élan mystique, désirant, vers le divin a partie liée avec la corporisation de la figure de Jésus : « Au cours des XI^e-XII^e siècles, l'humanisation de Jésus fait progressivement de celui-ci un enfant né d'une femme, allaité, élevé par sa mère, meurtri à mort dans la condition corporelle qu'il partage avec chacun de nous³²⁹. » À ce dévoilement du corps de Jésus répond nécessairement un nouveau rapport affectif avec de divin, désormais objet de pitié pour le corps profané, d'empathie pour le corps reconnaissable et de désir pour le corps sexué. Lorsque Laure reprend dans ses fragments l'expression latine « *Ecce Homo* » (*ÉL*, p. 173), locution qui désigne les représentations de Jésus tel qu'il est crucifié sur la croix, c'est cette dimension humaine et corporelle du Christ qui est mise en lumière. Si l'institution catholique et ses discours sont maintenus et légitimés par des hommes – apôtres, prêtres, papes –, la fervente croyante serait, elle, capable d'un rapport émotif, irrationnel et sensuel avec le Divin, rapport qui serait l'apanage d'un

³²⁷ Juan-Eduardo Tesone, « La divine jouissance : le narcissisme féminin et les mystiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 70, n° 5, 2006, p. 1524.

³²⁸ Voir Jacques Lacan, « Dieu et la jouissance de La femme », dans *Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 83-98.

³²⁹ Jacques Maître, « La mystique affective féminine catholique et expériences religieuses actuelles », dans *La mystique*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2001, p. 37-50. [En ligne] [<https://books.openedition.org/pusl/21030#tocto1n1>] (page consultée le 27 mai 2021).

féminin hors de l'institution et de la communauté ; c'est ce que Jaques Maître désigne par « la mystique affective féminine³³⁰ », à distinguer de la mystique théologique. Cette forme de religiosité expérientielle est guidée par une quête de ravissement dans laquelle la mystique cherche à se perdre dans une union avec le divin. Ravissement, union, extase : le lexique de la mystique théologique rappelle évidemment celui de l'expérience érotique. Dans *L'Érotisme*, Georges Bataille commente le récit de la transverbération de Sainte Thérèse d'Avila pour nuancer l'assimilation, selon lui fortuite, de l'extase mystique avec l'extase sexuelle ; l'érotisme mystique déborderait largement du plaisir charnel³³¹. Dans « Dieu et la jouissance de La femme », Lacan, à travers la figure de sainte Thérèse, considère la jouissance féminine comme lieu de présence de l'Autre (alors que la jouissance phallique n'appelle pas un au-delà de son propre organe) : « vous n'avez qu'à aller regarder à Rome la statue du Bernin pour comprendre tout de suite qu'elle jouit, ça ne fait pas de doute. Et de quoi jouit-elle ? Il est clair que le témoignage essentiel des mystiques, c'est justement de dire qu'ils l'éprouvent, mais qu'ils n'en savent rien³³². » Le triomphe de l'expérience de la jouissance au détriment de la pensée est une preuve non pas que Dieu existe, mais qu'une expérience « en plus » de l'existence peut accueillir l'Autre.

L'érotisme de la mystique est lié à une dévotion ou à un désir, les deux à la fois, à l'endroit de la souffrance de Jésus, comme si le corps sacrifié du Christ sur la croix permettait une communication avec la souffrance humaine. C'est au scénario du sacrifice de Jésus que s'accrochent les fantasmes mystiques et c'est ce scénario qui autorise la communion avec l'Autre. Une expérience partagée de la douleur unit momentanément, dans une fusion extatique, le corps de la croyante avec celui de Dieu, mettant à bas toute discontinuité entre elle et l'au-delà. L'expérience

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011 [1957], p. 232-234.

³³² Jacques Lacan, *loc. cit.*, p. 97.

mystique abolit la distance en dissolvant le corps trop humain de la pieuse dans l'absolu. Tesone mobilise le terme « déssaisissement » pour nommer la sortie de soi propre à la mystique : « Les discours des mystiques se déploient en plein paradoxe. Depuis leur toute-puissance narcissique, [elles] cherchent à faire Un avec plus grand que soi, Dieu au demeurant, tantôt dans le repli, tantôt dans un élan fusionnel. Dans un rapport spéculaire, [elles] cherchent la complétude narcissique, étant simultanément dans un dessaisissement de soi qui les “excentre” d'[elles-mêmes]³³³. » Dans *Faire l'amour avec Dieu*, Catherine Clément interroge cette nécessaire négation de soi, cette désubjectivation, de l'expérience mystique : « Pourquoi cette haine du Soi ? C'est facile à comprendre : lorsque meurt la conscience, commence l'orgasme en Dieu. Et nous en verrons d'autres, mystiques du monde entier, toutes et tous convaincus d'être épousés par Dieu, si enlacé à eux qu'ils en devenaient Lui³³⁴. » Une dimension narcissique apparaît à travers ce jeu de substitutions, où faire face au vertige de la rencontre avec le divin, se faire *prendre par* Dieu se confond avec *se prendre pour* Dieu. Le narcissisme dévoilé par l'union intime avec Dieu n'est pas sans rappeler le narcissisme dont fait état le refus de la généalogie, propres aux poétiques du sacrifice, évoqué plus tôt. D'ailleurs, la mystique Louise de Néant a choisi de nier son patronyme, le remplaçant par l'expression du vide abyssal ; l'identité généalogique est soufflée et par le fait-même, Louise se place comme héritière de l'absolu.

Le désir du corps souffrant de Jésus amène la mystique à embrasser parfois un certain dolorisme, alors que la souffrance devient la marque et la récompense d'une traversée de Dieu en soi ; cette souffrance endurée et recherchée « pour l'autre » rapproche le martyr du sacrifice, deux modèles de déférence à l'égard d'un Autre dont la forme est variable. Qu'il soit Dieu, orgasme, loi,

³³³ Juan-Eduardo Tesone, *loc. cit.*, p. 1524.

³³⁴ Catherine Clément, *Faire l'amour avec Dieu* [livre numérique], Paris, Albin Michel, 2017, p. 8.

communauté ou création, qu'il soit tangible ou virtuel, cet Autre sacralisé est caractérisé par une force d'attraction tellement puissante qu'il est nécessaire de « se » quitter pour y accéder. Si l'on en croit la mystique martyre, seule une femme est capable d'un désir de Dieu tel qu'il impose un reniement de soi, dans une forme de masochisme héroïque qui pose le sujet en exception avant de le nier complètement. Selon Laurent Lemoine, « c'est vivre et mourir ou mourir et vivre pour un Autre que la question du martyre vient soulever dans toute son ampleur³³⁵ » ; c'est dans le groupe prépositionnel « pour un Autre », apposé à l'existence mais surtout au désir de mort, que réside le cœur et le moteur de la dynamique sacrificielle.

Si on postule qu'il y a sacrifice dans la vie et la mort de la martyre mystique, il est nécessaire d'interroger le dénominateur commun de la mise en scène. Le cas de la mystique déplace un peu la relation sacrificielle : c'est le *moi* qui tue le *soi*, dont le corps devient lieu d'hospitalité pour l'Autre. C'est donc au nom de la relation intime avec l'Autre que la mystique se perd, à travers un « néantissement » de soi. Et si l'extase mystique a bel et bien cours dans la sphère de l'intime, s'éloignant d'une mise en scène codifiée et partagée par les témoins – nécessaires à la grammaire sacrificielle –, la volonté de communiquer l'union mystique par l'écriture fait des lecteurs des membres de la communauté sacrificiante.

7.1.1. Sainte Thérèse d'Avila et Laure

On l'aura compris, l'œuvre de Laure, tendue entre fascination et haine de Dieu, met en jeu la dynamique sacrificielle propre à la mystique. Le commentaire d'Aldo Marroni souligne l'importance de la figure mystique dans l'écriture de Laure : « Le sentir auquel [Laure] s'est vouée

³³⁵ Laurent Lemoine, « Le martyre : la dialectique du vivre et du mourir », *Topique*, vol. 113, n° 4, 2010, p. 95.

jusqu'à l'extrême sacrifice ne peut se manifester à travers les instruments conventionnels de la communication. Seul un déguisement énigmatique permet de tout dire, de se dénuder face au monde³³⁶. » Sainte Thérèse d'Avila, de même que le pseudonyme Laure, forment un « bouclier » nécessaire pour « que le sujet [puisse] créer un passage sûr pour toutes ses pulsions³³⁷ ».

Les *incipit* de ses deux textes les plus importants mettent en scène le ravissement de Laure, forme de mariage mystique avec Dieu. L'union indéfectible avec l'Époux divin – avatar érotisé de Dieu – emporte Laure dans une fusion terrifiante avec l'au-delà. Le Dieu qui s'empare de la jeune fille, à la fois au tout début d'« Histoire d'une petite fille » et dans le poème liminaire du « Sacré », est une figure autoritaire à laquelle Laure doit impérativement se soumettre, itération des désirs masochistes dont sont tissés ses écrits. « Histoire d'une petite fille » s'ouvre avec une scène intime, campée dans une atmosphère de pieuse déférence : « La somnambule, en longue chemise blanche, éclaire les coins d'ombre où elle s'agenouille marmottant tout endormie devant le crucifix et la Vierge Marie. Les images pieuses couvrent les murs, la dormeuse se prête à tous les agenouillements et puis glisse entre ses draps. » (*ÉL*, p. 54) La table est mise pour l'enlèvement mystique : la jeune dévote est seule, dévoilée dans la vulnérabilité du demi-sommeil et la position de son corps – il est mentionné à deux reprises qu'elle est agenouillée – exprime l'assujettissement aux icônes religieuses qui surplombent son corps. C'est alors qu'un étrange glissement advient : la narratrice, d'emblée extradiégétique, s'insinue dans la longue chemise, sous les draps. C'est maintenant elle, la petite fille, qui exprime à la première personne le poids de la terreur qui plane dans la chambre : « ma chambre reprend son immobilité lourde de cauchemar prématuré. » (*ÉL*,

³³⁶ Aldo Marroni, *loc. cit.*, p. 80.

³³⁷ *Ibid.*

p. 54) Emportée par une tempête violente, la jeune mystique est arrachée à elle-même, impuissante devant la force implacable d'un Dieu impérieux :

La terreur se lève entre quatre murs comme le vent sur la mer. Une très vieille femme cassée en deux me menace de son bâton, un homme rendu invisible par le fameux anneau me guette à tout instant, Dieu « qui voit partout et connaît toutes mes pensées » me regarde, sévère. Le rideau blanc se détache de la fenêtre, il plane dans les ténèbres, s'approche et m'emporte : je traverse doucement la vitre et monte au ciel... (ÉL, p. 54)

« Terreur », « menace », « guette », « sévère » : le mariage mystique, scellé par « le fameux anneau », est plongé dans une atmosphère d'angoisse. La menace de Dieu pèse sans cesse sur le corps chétif de la petite fille, mais c'est bien cette autorité divine qui lui permet « l'emportement » tant espéré.

Un peu plus tard dans « Histoire d'une petite fille », Peignot relate son inaptitude à pratiquer une religion codifiée, elle qui ne peut s'empêcher de commettre des sacrilèges : les péchés qu'elle confesse, elle les invente, et l'hostie qu'elle déglutit touche ses dents (ÉL, p. 58). C'est bien dans l'intimité de la chambre à coucher que son expérience du Divin advient, à la fois angoissante et enlevante – enlevante parce qu'angoissante. Cette initiation rejoint la conception bataillienne de l'expérience intérieure³³⁸ : « l'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être³³⁹. » Cette mise en question vécue chez Laure trouve comme réponse un emportement hors de la chambre. Cette montée « au ciel » deviendra un des pôles des « antinomies implacables » (*Fourbis*, p. 214) de Laure, pour reprendre les mots de Leiris, couplée avec la plongée vertigineuse vers l'abîme. « Ciel » et « abîme » expriment une topographie du sacré, à l'instar de ces nombreuses antinomies qui écartèlent le corps et la pensée

³³⁸ Il est difficile de ne pas penser à *L'expérience intérieure* (1943) de Georges Bataille, dont la pensée a sans doute contribué à la formation de celle de Laure (à moins que ce soit l'inverse).

³³⁹ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954 [1943], p. 16.

de Laure. Dans « Histoire d'une petite fille », Laure expose cette double-appartenance au registre du sacré, qu'elle oppose catégoriquement à la « vie normale » :

La vie eut vite fait d'osciller entre ces deux pôles : l'un sacré, vénéré, qu'il faut exhiber (les enlissements de ma mère après ses communions), l'autre sale, honteux qu'il ne faut pas nommer. Tous deux combien plus mystérieux, plus attirants, plus intenses que la vie morne et inchangée. Ainsi allais-je osciller entre l'infâme et le sublime au cours de longues années d'où la vraie vie serait toujours absente. (*ÉL*, p. 60)

Le sacré chez Laure a à voir avec l'excès, avec ce qui ne peut se dire – « il ne faut pas nommer » – et avec ce qui ne peut être pensé – « il faut exhiber ». Ce n'est qu'à travers l'expérience, en dehors de toute pensée raisonnée, dans le domaine de ce que Bataille appelle le « non-savoir³⁴⁰ », que le sacré peut advenir, transigeant par l'abject et par le vénérable.

Le corps du Christ est lui aussi saisi à travers un regard antinomique : « ce Christ l'éternel humilié, l'insane bourreau » (*ÉL*, p. 56). À la fois victime et bourreau, vulnérable et autoritaire, la figuration ambiguë du Christ donne visage et corps à la « sainteté insane » (*ÉL*, p. 58) qui attire et répugne Laure, mue par l'espérance enivrante de s'abîmer. La profonde irrégion de Peignot, son aversion viscérale pour l'institution catholique et sa soif insatiable de sacré posent une question essentielle, que formule Kristeva dans son commentaire sur les mystiques : « Et si le sacré était non pas le *besoin* de protection et de toute-puissance que les institutions récupèrent, mais la *jouissance* de ce *clivage* – de cette puissance/impuissance – de cette défaillance exquise ?³⁴¹ » Le « clivage » énoncé par Kristeva, qui pose l'expérience du sacré comme soumission à travers laquelle l'absolu est rencontré, Laure l'embrasse sous la forme de la « séparation ». Dans un passage de « Journal et notes sans date », Laure énumère trois truchements de la déstructuration de l'être, de la perte de soi : « Ce qui me sépare ? / La fièvre / la vie en révolte / la vie s'affirmant

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

³⁴¹ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 47.

comme un cri d'alarme prolongé, permanent insupportable (comme) le hurlement sinistre de certaines sirènes de bateau au moment du départ, insupportable au sens que l'on ne peut tolérer sans étranglement physique. » (*ÉL*, p. 159) C'est le caractère intolérable pour l'être, excédant toute perception, qui délimite le champ du sacré tel qu'il est assigné par Laure – et par la figure de la mystique de manière générale. La jouissance mystique naît du vertige de celle qui côtoie l'abîme ou le gouffre, auquel s'adresse Laure dans « Le Sacré » : « gouffre, tu n'es pas un sommet. » (*ÉL*, p. 114) La formule oxymorique proposée par Kristeva – « défaillance exquise » – synthétise l'érotique mystique de Laure, investie dans une quête de la perte de soi, aussi violente soit-elle. Selon Kristeva, l'expérience intime de la défaillance que met en scène la mystique est une manière bien féminine – c'est-à-dire extérieure aux institutions – d'expérimenter le sacré.

Le Dieu bourreau reparaît dans le second mariage mystique, celui qui ouvre, sous forme d'un poème, « Le Sacré ». Dans une note à la syntaxe atypique³⁴², comme souvent l'est la phrase de Laure, une forme d'éthique de l'existence qui recoupe celle de la martyre est esquissée : « À notre tour c'est pour le bourreau parce que l'être se croit humilié, a besoin d'être humilié. Le haïr, le bafouer et se substituer à lui. Vivre sa vie. Le chemin de croix, l'histoire du crachat exalte le Christ. » (*ÉL*, p. 83) « Vivre sa vie », celle du Christ, c'est éprouver ses souffrances et son humiliation, et par cette déchéance accéder à l'extase. Il semble que le terme « crachat », qui représente sous forme de métonymie les humiliations vécues par le Christ, remplace en importance chez Laure celui de « rachat », traditionnellement assimilé à la rédemption offerte par le sacrifice de Jésus. C'est l'abjection du Christ qui intime à Laure de répéter sa vie de souffrance ; pas le Salut de l'homme, contrepartie de son oblation. La transcendance exprimée par Laure passe par le dégoût et la cruauté à l'endroit de son propre corps, opération nécessaire pour « communiquer » avec le

³⁴² La note accompagne la périphrase « insane bourreau », déjà parue dans « Histoire d'une petite fille » (*ÉL*, p. 83).

Divin, et donc se substituer à lui. À nouveau, le motif de l'élévation physique révèle le ravissement mystique et la proximité de l'abîme :

Bientôt le sol me manqua.
Qu'il fût herbu ou pavé,
je flottais,
suspendue entre ciel et terre,
entre plafond et plancher.
Mes yeux, douloureux et renversés,
présentaient au monde leurs lobes fibreux,
mes mains, crochets de mutilés,
transportaient un héritage insensé. (*ÉL*, p. 83)³⁴³

Les yeux révulsés de Laure rappellent le visage extatique de sainte Thérèse d'Avila telle qu'elle est représentée dans la sculpture du Bernin, « L'extase de sainte Thérèse », alors que les stigmates que portent ses mains ne sont pas sans rappeler les mutilations pratiquées par les martyres chrétiennes. Jacques Lacan considère d'ailleurs la sculpture du Bernin comme une figuration non seulement du mysticisme, mais de la jouissance féminine : « *mysticism is one of the available forms of expression where such "otherness" in sexuality utters its most forceful complaint*³⁴⁴ », écrit Jacqueline Rose à propos de la sexualité féminine chez Lacan. Ainsi, en s'écrivant à travers la figure de sainte Thérèse, Laure prend à bras le corps la question de la jouissance, activant toute la dimension symbolique de la figure mythique.

Élisabeth Barillé va même jusqu'à décrire la vie de Laure comme une quête de l'élévation par l'avalissement : « N'être rien en se prêtant à tout. Ultime jouissance des mystiques qui font passer les voies de l'absolu par les territoires de l'immonde³⁴⁵. » Fidèle à la trajectoire des

³⁴³ Le poème liminaire du « Sacré » est une reprise versifiée, presque mot à mot, d'un passage d'« Histoire d'une petite fille » (voir *ÉL*, p. 56). La versification met en évidence certains passages, comme « je flottais », qui constitue un vers plus court que les autres. Également, « mes mains » et « mes yeux », en début de vers, insistent sur les conséquences physiques de l'emportement.

³⁴⁴ Jacqueline Rose, « Introduction II », dans Juliet Mitchell et Jacqueline Rose (dir.), *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*, traduit par Jacqueline Rose, New York/London, W.W. Norton, 1985, p. 52.

³⁴⁵ Élisabeth Barillé, *op. cit.*, p. 147.

mystiques et au dolorisme des martyres, Laure – en tant que figure littéraire – rejoue le sacrifice du Christ et subit les souffrances qui font de lui un supplicié pour créer un pont entre son corps mortel et la sphère du sacré. C'est ce pont, qu'elle nomme « communication » à plusieurs reprises dans ses écrits, qui fonde, selon Georges Bataille et Michel Leiris dans les notes à la première édition du « Sacré », le cœur de la définition du sacré chez Laure :

Cette définition lierait le sacré à des moments où l'isolement de la vie dans la sphère individuelle est tout à coup brisé, moments de communication non seulement des hommes entre eux mais des hommes avec l'univers dans lequel ils sont ordinairement comme étrangers : communication devrait s'entendre ici dans le sens d'une fusion, d'une perte de soi-même dont l'intégrité ne s'accomplit que par la mort et dont la fusion érotique est une image. (Notes rédigées par Bataille et Leiris, dans *ÉL*, p. 130)

« Ravie » par le divin, la mystique est engagée dans une communication privilégiée avec l'Autre, à l'image d'un corps-canal *traversé* – avec tout ce que le mot suggère de violent – par Dieu. Ce corps envahi, dépossédé, fonde le cœur de la communication sacrée telle qu'elle est cernée par Laure. Mais cette communication verticale entre Laure et le divin se double d'une autre forme de communication essentielle, horizontale. L'inscription dans une communauté, le partage « des hommes entre eux » permet de briser l'isolement propre à la vie individuelle ; l'écriture « autohagiographique » de Laure, où l'autobiographie rencontre le récit de la vie de sainte, ouvre un espace de communication où la création de l'expérience mystique est rendue possible, efficace parce que *communiquée*, exposée aux autres à l'instar de cette martyre suspendue entre ciel et terre dont les yeux et les mains sont présentés au monde.

La mystique – et plus encore la martyre –, *se* donne en tant que victime sacrificielle, elle livre son corps et on peut penser qu'elle est *tuée* au sens où elle se perd complètement, momentanément, dans l'Autre – ne serait-ce que dans « la petite mort » que provoque l'extase orgasmique. La mort physique de la mystique est également inscrite dans une narration qui donne

à l'événement de la mort une portée sacrificielle, qui l'inscrit dans une transitivité. Les dernières paroles de Thérèse d'Avila, sous la forme d'une adresse au divin, transposent l'événement de la mort sur une scène amoureuse – voire érotique : « Mon Seigneur, mon Époux. Voici venue l'heure tant désirée. Il est temps de nous voir, mon Aimé, mon Seigneur³⁴⁶. » Paul Werrie affirme que « Thérèse d'Avila est morte en extase : d'un flux de sang, mais dans un ravissement³⁴⁷. » Il soutient que peu avant son trépas, sainte Thérèse entretient une forme de conversation intime, inaudible pour les autres, avec le divin, celui qui l'attend pour le début de sa nouvelle vie. Ainsi, la mort envisagée à travers la mise en récit mystique constitue l'objet du désir, l'aboutissement d'un mouvement dans lequel la mystique se donne à l'autre. Mais une autre question définit la disposition sacrificielle : devant qui le meurtre a-t-il lieu ? Le sacrifice doit être performé sous le regard d'une communauté pour être opérationnel, pour que la mort soit signifiante, qu'elle échappe au domaine du crime ignoble ou du suicide. La pensée mystique de Laure fait de l'écriture une forme de communication, dans une volonté – paradoxale, certes, parce que Laure exècre dans ces mêmes écrits la publication – de déplacer l'expérience intime sur une scène communautaire. Le sacré, qui oriente toute la vie de Laure, est indissociable de sa dimension communautaire, comme en fait état son commentaire sur la corrida : « La corrida relève du Sacré parce qu'il y a menace de mort et mort réelle, mais ressentie, éprouvée par d'autres, avec d'autres. Imaginez une corrida pour vous tout seul. » (*ÉL*, p. 86) La communauté qui prend acte du sacrifice, à la fois témoin et condition du sacré, est nécessaire à l'expérience mystique de Laure. La disposition sacrificielle fonde une connivence qui rassemble les membres de la communauté sacrificiante, dont le regard scelle la différence entre suicide, meurtre et sacrifice. Le mariage mystique, célébré dans l'intimité de la chambre, bascule dans la sphère publique dès lors qu'il est communiqué par l'écriture et

³⁴⁶ Emmanuel Renault, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Seuil, 2007, p. 67.

³⁴⁷ Paul Werrie, *Thérèse d'Avila. Sa naissance, sa passion, sa mort*, Paris, Mercure de France, 1971, p. 192.

donné à « éprouver » aux lecteurs. C'est le regard du lecteur sacrificiant qui fait de Laure une mystique.

Dans le court texte « Incendie d'église », qui ne figure pas dans « Le Sacré », Laure relate le spectacle d'une église en flammes, devant laquelle une foule hystérique se presse. La vue de l'incendie n'est rien en regard du sentiment de *communication* qui l'unit aux autres citoyens ahuris, tous unis par l'expérience commune de l'horreur : « j'étais vraiment *avec* eux et pas spectatrice » (*ÉL*, p.102). Dans tous les textes de Laure, l'appartenance à une communauté ressentie comme telle apparaît comme la condition de l'avènement du sacré, à travers une forme de communion³⁴⁸. C'est au milieu de cette foule enfiévrée que Laure identifie nommément, pour la première fois, la figure de sainte Thérèse d'Avila : « C'est à chaque pas sainte Thérèse et les tricoteuses³⁴⁹. Le délire mystique et le sacrilège. » (*ÉL*, p. 102) Sainte Thérèse d'Avila incarne pour Laure une frénésie collective et contagieuse bien plus qu'une figure de la dévotion ou de l'adoration solitaire. Sainte Thérèse d'Avila, dans son autobiographie écrite au XVI^e siècle, raconte l'expérience mystique de la transverbération, alors qu'un ange transperce son corps d'un dard, la laissant dans un état de souffrance et de jouissance : « Je voyais dans ses mains un long dard en or, avec, au bout de la lance, un peu de feu. Je croyais sentir qu'il l'enfonçait dans mon cœur à plusieurs reprises, il m'atteignait jusqu'aux entrailles, on eût dit qu'il me les arrachait en le retirant, me laissant tout embrasée d'un grand amour de Dieu³⁵⁰ ». L'extase de sainte Thérèse, cette expérience mystique et érotique qui unit, matériellement par la trajectoire du dard, le corps de la femme avec celui de Dieu,

³⁴⁸ Milo Sweedler pense la « communion » comme condition d'avènement du sacré chez Laure. (Voir Milo Sweedler, *The Dismembered Community. Bataille, Blanchot, Leiris and the Remains of Laure*, *op. cit.*, p. 30.)

³⁴⁹ Les tricoteuses désignent un groupe de femmes impliquées dans les revendications populaires au moment de la Révolution française. En mettant en parallèle sainte Thérèse et les tricoteuses, Laure pense conjointement l'engagement politique et l'enlèvement mystique. L'idée de la « communauté », d'ailleurs, renvoie à son engagement politique.

³⁵⁰ Thérèse d'Avila, *Œuvres complètes*, traduit par Marcelle Auclair, Bruges, Desclée de Brouwer, 1964, p. 207, cité dans Emmanuel Renault, *op. cit.*, p. 46.

est devenue un topos de l'imaginaire mystique parce qu'il a été consigné et diffusé par l'écriture³⁵¹. C'est mise en récit que cette extase a quitté l'enceinte du palais de Doña Guiomar au XVI^e siècle et est devenue une image partagée, consacrée et récupérée – en d'autres mots, que cette extase a quitté la sphère privée pour devenir mythe, faisant dans un même mouvement de Thérèse d'Avila une figure mythique. C'est aussi la mise en récit de l'expérience qui permet la cohabitation de ses deux dimensions, spirituelle et charnelle : l'âme de sainte Thérèse est pénétrée par l'amour de Dieu en même temps que son corps est secoué par une volupté sensuelle. Ainsi, le témoignage fonde l'événement mystique, qui doit être *communiqué* pour être reçu comme mytheme, autour duquel une communauté peut se rassembler – et non pas folie passagère. Dans les notes sur « Le Sacré », Leiris et Bataille croisent leur lecture des écrits de Laure avec la vie de Thérèse d'Avila, à partir de la page d'un livre sur la mystique cornée par Laure peu de temps avant sa mort. Le passage reproduit puis commenté dans les notes est tiré des *Opuscles* du carme Jeronimo Gracian :

« Du vivant de la Mère Thérèse, jamais sa pensée, non plus que la mienne n'a été que les livres fussent imprimés et mis à la portée de tous ceux qui désirent les lire. Nous aurions voulu voir ces livres rester dans nos couvents et en manuscrits afin qu'ils ne fussent lus que par des personnes sages et instruites en matière d'oraison. J'ai des sympathies pour la règle pythagoricienne qui ordonnait de cacher les choses profondes et sacrées... »

Une préoccupation du même ordre, à laquelle se liait visiblement son angoisse – a souvent été exprimée par Laure, parlant en général. Avant de mourir, elle a marqué formellement le désir que son témoignage ne reste pas incommunicé, affirmant qu'il ne faut pas s'isoler, rien n'ayant de sens que ce qui existe pour d'autres êtres. Mais la misère inhérente à tout ce qui est littérature lui faisait horreur : car elle avait le plus grand souci qui puisse se concevoir de ne pas livrer ce qui lui apparaissait déchirant à ceux qui ne peuvent être déchirés. (Georges Bataille et Michel Leiris, dans *ÉL*, p. 137)

³⁵¹ L'expérience et les témoignages de sainte Thérèse d'Avila ont été légitimés par les institutions, autant littéraires que religieuses. L'édition de ses œuvres complètes, de nombreuses traductions et rééditions ainsi que la lecture, lors de sa canonisation en 1622, du récit de sa transverbération par le pape Grégoire XV sont autant de preuves de l'authentification, par l'institution, de son récit. Voir *Ibid.*, p. 133.

Selon cette perspective des premiers éditeurs de Laure – qui semblent chercher à justifier la publication des textes d’une écrivaine qui abhorrait profondément l’institution littéraire –, la nature même de l’écriture selon Laure relève d’une mystique. L’écriture doit rester mystérieuse – cachée – pour n’être accessible qu’à un cercle d’initiés, à l’instar des textes de sainte Thérèse d’Avila, en quelque sorte « trahis » par leur publication. La publication n’est pas nécessairement synonyme de *communication*, et ne sont véritablement communiqués que les textes qui déchirent – autre manière de comprendre le clivage propre au sacré – le lecteur. La communication horizontale pensée par Laure nécessite la publication, mais ne se résume pas à elle ; elle invite le lecteur à participer à cette communauté unie par le spectacle du déchirement – rappelons-nous de Laure qui, avec la foule devant le brasier, s’émerveille d’être « avec eux et pas spectatrice ». La publication de ses écrits apparaît comme un moindre mal par rapport à la catastrophe de l’*incommuniqué*³⁵². Dans une lettre du 18 août 1925 envoyée à sa belle-sœur Suzanne, Laure exprime ce hiatus entre lecture et communicabilité : « Tu liras cette lettre après une nuit d’amour et les mots ne pénétreront pas jusqu’à toi – j’en ai peur – tu les lis à l’état de phrases et de mots et non pas comme la vie brûlante qui enfin sort de moi car l’incommunicable de moi-même se trouve partagé » (*ÉL*, p. 213). La vraie communication se joue là où il y a communion, union commune autour de l’indicible, de l’illisible, de ce qui sort de soi et pénètre l’autre tout en restant mystère. Laure, dans une lettre adressée à Michel Leiris, formule cette question à laquelle toute son œuvre s’efforce de trouver une réponse : « Est-il possible de *communiquer* avec un être humain ? Communiquer ce que je vis – s’il en est temps. » (*ÉL*, p. 266) La vraie communication prisée par Laure – avec le destinataire, avec les lecteurs et avec Dieu – s’apparente à la transverbération de sainte Thérèse d’Avila, verbe qui

³⁵² À propos du rapport entre communication et publication chez Laure, voir Milo Sweedler, « “Communication” and “Publication” », dans « Significant Others : Bataille, Blanchot, Laure, Leiris », *op. cit.*, p. 175-181.

transperce de part et d'autre, les liant entre eux, les membres d'une communauté d'initiés à laquelle Laure nous convie.

7.1.2. Sainte Catherine de Sienne et Unica Zürn

Là où les écrits de Laure témoignent d'un mouvement, spirituel et physique, vers la transcendance, par les voies de la déférence (qui bascule le plus souvent dans la soumission) et de la communion, le mysticisme d'Unica Zürn se révèle autrement. Cette dernière met au jour, particulièrement dans *Vacances à Maison Blanche*, mais aussi dans *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, une attitude mystique qui reste fondamentalement attachée aux mortifications corporelles. La manière qu'a Unica Zürn, personnage désigné à la troisième personne dans les récits, d'être au monde et la façon dont elle dispose de son corps, elle qui jamais n'atteint l'élévation spirituelle décrite par Laure, rejoint l'attitude de la martyre chrétienne, et particulièrement la figure de sainte Catherine de Sienne, « patronne » des anorexiques. Le dolorisme dont font état les écrits autobiographiques de Zürn se révèle intransitif, comme si le don de soi n'encourait aucune contrepartie divine, ne constituant qu'un jalon d'une éthique de vie ascétique.

Au début de *Vacances à Maison Blanche*, Zürn retrace les origines d'une souffrance profonde, parente de la culpabilité (dont j'ai déjà dit quelques mots) : la pitié pour autrui. Zürn situe l'origine de ce cycle de la pitié, « une pitié dans sa forme la plus virulente, la plus tourmentée, et contre laquelle elle ne sait pas se protéger » (*VMB*, p. 145), dans le spectacle de l'humiliation du Christ en croix. À l'instar de la martyre, elle se mortifie dans une logique de partage de la douleur ; mais la pitié, non plus que la culpabilité, ne sont liquidées. Sans cette portée transcendante ou

thérapeutique des sévices subis, il ne reste que le fantasme masochiste individuel, dépourvu de toute *communication* avec l'Autre. Cette scène inaugurale – forme de mythe fondateur de la construction de Zürn, introduit par l'invariant du récit d'origine, « tout a commencé » – initie une chaîne de scénarios similaires, où le corps de Zürn est volontairement soumis à des tortures dont elle tirera un sentiment de puissance :

Tout a commencé avec des images de la Bible pour enfants : la crucifixion. Sa pitié pour Jésus était si forte qu'elle décida, à six ans, de le soulager de ses douleurs ou à tout le moins de les partager. Pour lui ressembler elle se dévêtit et enveloppa ses hanches d'une serviette blanche. Elle respira pour faire bomber le torse, leva les bras pour former avec son petit corps maigre une croix. Elle s'immobilisa ainsi, la tête penchée de côté comme un oiseau agonisant. Ses bras, privés de sang, commencèrent à lui faire mal, ce qui lui donna l'impression que le Jésus de l'image se trouvait soulagé par son aide. Seulement quand elle ne supporta plus de rester dans l'attitude du Christ en douleur, elle s'esquiva, morte de fatigue, du lieu où elle s'était adonnée à son extase masochiste pour aller se coucher sur son lit, en pleurs, car l'image de la crucifixion dans sa bible n'avait point changé. (*VMB*, p. 145)

Comme chez la jeune Colette Peignot dans « Histoire d'une petite fille », l'initiation mystique d'Unica Zürn a lieu alors qu'elle est encore enfant, dans l'espace privé de la chambre. Les images de la Bible pour enfants qui suscitent chez Zürn une pitié originelle pour le Christ en croix rappellent les images pieuses qui tapissent les murs de la chambre de l'héroïne de Peignot. Toutes les deux situent l'origine de leurs désirs mystiques dans une enfance marquée par l'imaginaire chrétien – qu'elles renieront en partie plus tard. À cette scène inaugurale, fondée sur la pitié incommensurable pour le corps de Jésus crucifié, fait écho un passage de *L'Homme-Jasmin* où le corps de Zürn, internée à Sainte-Anne, prend la place de celui de Jésus. Les deux scènes s'appellent et se répondent, comme si elles étaient les deux versions d'un même scénario. Après avoir résisté à une injection imposée par les infirmières, la protagoniste du récit de Zürn est immobilisée par une camisole de force : « Dans cette tenue, cette attitude de crucifiée enchaînée à son lit, elle se met à pleurer à chaudes larmes. Jamais encore elle n'a eu autant pitié d'elle-même. » (*HJ*, p. 142)

La crucifixion, les pleurs, la pitié et le lit renvoient à la scène inaugurale, à cette première tentative ratée de soulager les souffrances du Christ. Seulement, cette fois-ci, les pleurs ne sont pas provoqués par l'impuissance du simulacre ; l'objet de la pitié s'est déplacé, puisque c'est son propre corps martyrisé qu'elle plaint. À défaut de pouvoir fusionner avec Dieu par la souffrance, Zürn tire une certaine puissance et une certaine souveraineté, marquées par une sollicitude éprouvée pour elle-même, dans le fait de devenir objet de la pitié, et, momentanément, ne plus être menée par la tyrannie de la pitié pour autrui.

Cela dit, chez Zürn, l'enlèvement mystique est entravé parce que l'intolérable n'est pas, comme c'est le cas dans les *Écrits de Laure*, sublimé par l'élévation mystique. L'extase mystique rendue inaccessible par l'impossible partage des souffrances du Christ, l'extase de Zürn reste de l'ordre du masochisme. Georges Bloess remarque cette constante masochiste dans l'œuvre de Zürn sans en retracer l'origine dans la tentation de fusion avec Dieu : « Cette passivité, cet abandon à ceux qui la maltraitent ne lui ont-ils pas, en effet, depuis toujours procuré du plaisir ? Rappelons-nous du récit des jeux de son enfance, dans *Sombre printemps*, où elle était captive d'une tribu d'Indiens : ses camarades la ligotaient solidement, les cordes marquaient durement ses chairs ; plus tard, on la récompensait pour son stoïcisme ; mais peut-être le plaisir précédait-il déjà la récompense ?³⁵³ » Le premier sacrifice de Zürn est vain : le Christ n'est pas soulagé par le déchaînement de sa souffrance à elle ; la gratuité du supplice en révèle l'absurdité. Cette première mortification, stérile, déterminera ce que Jacques Maître appelle une « façon anorectique d'être au monde³⁵⁴ », liée au désir inassouvi de fusion avec le divin.

³⁵³ Georges Bloess, « Corps magiques, corps tragiques : la création destructrice d'Unica Zürn », *Mélusine*, mars 2011. [En ligne] [http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/BLOESS_ZURN.htm] (page consultée le 5 janvier 2022).

³⁵⁴ Jacques Maître, « Façons anorectiques d'être au monde : anorexie mystique et anorexie mentale », *Socio-anthropologie*, n° 5, 1999. [En ligne] [<https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/53#quotation>] (page consultée le 5 décembre 2022).

C'est en effet le désir qui constitue le moteur de l'anorexie de Zürn – attribuable alors à ses troubles psychiques – et celui du refus de manger de certaines mystiques, à commencer par Catherine de Sienne – imputable au reniement de soi pour Dieu. En effet, en ce qui concerne l'anorexie, « les facteurs socioculturels fournissent l'étiquette – sainte, hystérique, malade, folle – et l'institution qui valorise ou s'oppose à de tels agissements – l'Église ou le corps médical³⁵⁵. » Unica Zürn est une malade mentale en regard du corps médical ; Catherine de Sienne est une sainte saluée par l'Église. Née en 1347 à Sienne, Catherine Benincasa a été canonisée en 1461 en raison d'une vie (et d'un corps) entièrement consacrés aux désirs de Dieu. En plus d'autres formes de mortifications, Catherine de Sienne a complètement cessé de se nourrir. Elle raconte que lors d'une vision, elle a eu l'honneur de consommer le sang ruisselant des plaies du Christ, seule nourriture à même de la sustenter³⁵⁶. Catherine Clément commente l'horreur que suscite le récit des mortifications de Catherine de Sienne : « La progression de son jeûne tel qu'il est rapporté par son biographe est effrayante. [...] D'ailleurs – n'est-ce pas la preuve de la faveur du Christ ? –, elle ne peut avaler que l'hostie de l'Eucharistie, le sang du Christ, des excréments ou mieux : le pus cancéreux d'une mourante³⁵⁷. » Cauchemardesques, dignes d'un récit d'horreur, les déchéances de Catherine de Sienne sont en quelque sorte assainies par le filtre du récit hagiographique, qui transpose la décadence en une ascèse à portée sacrificielle. Qu'en est-il lorsque que Dieu est évacué de l'équation sacrificielle ? Comment peut-on lire conjointement l'une et l'autre figures, Catherine de Sienne et Unica Zürn, à travers une manière commune d'être au monde, au-delà des institutions

³⁵⁵ Ginette Raimbault et Caroline Eliacheff, *Les indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1989, p. 266.

³⁵⁶ Voir *Ibid.*, p. 231-264.

³⁵⁷ Catherine Clément, *op. cit.*, p. 38. Les signifiants du sang et du pus ne sont pas sans rappeler le rouge et le blanc, couleurs qui reparaissent incessamment dans l'imaginaire de Zürn, dans *Le blanc au point rouge*, mais aussi dans ses autres récits autobiographiques. Zürn témoigne, dans *L'Homme-Jasmin*, de son régime strict, qui rejoint de manière assez stupéfiante l'ascèse de Catherine de Sienne : « Elle s'efforce de n'absorber que du blanc et du rouge : vin, pain blanc et yogourt. » (*HJ*, p. 162) Le sang, le lait maternel et le pus reparaissent chez Zürn sous une forme symbolique régie par les couleurs.

qui condamnent ou légitiment le refus de manger ? Jacques Maître identifie le désir comme lieu pour penser l'anorexie non pas comme maladie à traiter, mais comme attitude, que je considère sacrificielle en ce qu'elle contrecarre l'impératif vitaliste et traduit une quête d'absolu : « Dans la façon anorectique d'être au monde, le plaisir découle d'une mortification des besoins et d'une absolutisation du désir, à la recherche d'une pureté absolue. Le noyau se trouve constitué par le refus d'assumer l'apanage des femmes pour la transmission de la vie³⁵⁸. » Nous retrouvons ici à nouveau, dans ce traitement anorectique du corps, un refus d'être le maillon d'une chaîne de transmission de la vie – à l'instar du désaveu de la continuité généalogique. À la lumière des propos de Maître, de cette condition considérée comme pathologique affleure un acte de révolte qui pose le sujet comme maître de son destin, mais surtout maître de ses désirs. L'anorexie de Zürn brandit une réponse à la loi du docteur Mortimer, figure hallucinée de l'autorité dont le nom renvoie à la mortification et dont le discours sous-entend l'irréconciliabilité du désir et de la santé : « Tout désir est interdit, lui dit le docteur Mortimer, médecin de cette maison. Le désir abîme la santé. Je vous l'interdis. » (*HJ*, p. 21) Zürn choisit le désir au détriment de la santé, ce qui rappelle l'éloge de la maladie qu'on retrouve parfois chez Artaud. L'ascèse totale, qui va jusqu'à nier le besoin de se nourrir³⁵⁹, se déplace sur le plan du désir : « n'avoir besoin de rien » se traduit éventuellement par le désir du *rien*, qui fait écho à la « néantisation » de la mystique (pensons à Louise du Néant). Selon Anouchka d'Anna, dans l'œuvre de Zürn, « la position masochiste, qui est plutôt une posture féminine dans la mesure où la femme se fait objet de désir soumis au désir de l'autre, se trouve [...] renversée par le biais de l'écriture. Conséquence paradoxale majeure, Unica redevient sujet de son désir en prenant son masochisme pour objet³⁶⁰. » En effet, l'attitude anorectique dote le désir

³⁵⁸ Jacques Maître, « Façons anorectiques d'être au monde : anorexie mystique et anorexie mentale », *loc. cit.*, p. 4.

³⁵⁹ À ce refus de manger s'ajoute le refus de se laver, sur lequel Zürn revient à quelques reprises dans le « Cahier Crécy » : « Elle ne s'était pas lavée depuis l'été à Ermonville, en vacances...elle se lave à peine. » (*VMB*, p. 91)

³⁶⁰ Anouchka D'Anna, *op. cit.*, p. 103.

d'une souveraineté qui assujettit le besoin, qui assujettit le corps biologique et éventuellement qui assujettit la communauté rassemblée autour de ce corps. La manière anorectique d'être au monde rappelle l'irréductibilité du désir au besoin : « la jeune anorexique est prête à mourir de faim plutôt que de courir le risque que son désir soit confondu avec la satisfaction de ses besoins par qui prend soin d'elle³⁶¹. » Cette détermination de la jeune fille, prête à mourir *pour* l'autonomie de son désir – et on reconnaît ici l'une des articulations fondamentales du sacrifice, le « mourir pour » ou « au-nom-de » –, la situe dans un rôle héroïque d'exception à l'instar de la victime sacrificielle.

Dans le cas d'Unica Zürn, cette réquisition du désir se dresse contre « qui prend soin d'elle », d'abord sa mère, objet de dégoût pour Zürn, puis le corps médical, médecins et infirmières qui ne cessent de réduire l'espace de sa liberté, en témoigne la figure du docteur Mortimer qui lui interdit de désirer. Le contrôle qu'exerce Zürn sur ce qu'elle mange devient la seule manière d'affirmer un tant soit peu la mainmise sur ce corps soumis à toutes sortes d'oppressions et de contrôles : rigueur de l'horaire asilaire, traitements invasifs et mesures de contention, dont Zürn fait état dans *L'Homme-Jasmin* et *Vacances à Maison Blanche*. Une scène de résistance anorectique relatée dans le « Cahier Crécy » permet de penser Zürn en regard de la figure de Catherine de Sienne :

Elle ignore l'appel « À table » et reste couchée sur son lit, jusqu'à ce qu'une infirmière vienne la chercher. Elle trouve son assiette remplie d'une nourriture malodorante. Elle essaie de goûter. Le repas est tellement salé qu'elle recrache le premier morceau. Les malades mangent comme des cochons : elles enfoncent des portions énormes dans leurs bouches béantes. Elle a l'impression que toutes les malades vivent ici dans la peur des infirmières – puisque tel est son cas à elle. S'apercevant qu'elle n'arrive pas à manger, les malades qui sont à table insistent pour qu'elle mange afin de plaire aux infirmières. Mais elle refuse. Alors, une infirmière se dresse derrière sa chaise et lui dit d'une voix menaçante : « Si vous ne mangez pas, on vous donne le sérum. » Elle ne sait pas de quoi il s'agit et imagine une torture avec des seringues aux grosses aiguilles qui pourraient déchirer la peau. [...] Elle raconte qu'elle vient d'avoir des hallucinations : une série

³⁶¹ Domenico Cosenza, « L'anorexie dans le dernier enseignement de Lacan », *La cause du désir*, vol. 81, n° 2, 2012, p. 107.

interminable d'animaux auxquels on a tranché la gorge, et elle a entendu les râles de ces bêtes agonisantes. (*VMB*, p. 101-102).

Cette scène évoque bien sûr l'impossibilité de manger l'infecte nourriture servie à l'hôpital ; mais on peut y déceler une dimension anorectique à travers l'insoumission de Zürn, qui, au nom de ses désirs propres, refuse de se soumettre à la loi du corps médical. Même l'éventualité de souffrir davantage – cette torture promise par les infirmières, représentantes de la loi aux yeux de la malade – ne la fait pas plier : elle refuse catégoriquement de s'alimenter. La charge insurrectionnelle de cet extrait est condensée dans la très courte phrase initiée par la conjonction de coordination qui exprime l'opposition : « Mais elle refuse. » N'est-ce pas là le cœur de la manière anorectique d'être au monde, ce refus catégorique de participer à la vie, ce renoncement de son propre corps pour être au plus près du désir, aussi destructeur soit-il ? Dans *L'Homme-Jasmin*, Zürn acquiert aussi une certaine puissance et surtout une jouissance dans la négation : « “Croyez-vous en votre guérison ?” lui a demandé un psychiatre de Sainte-Anne. Et, avec un certain plaisir, elle a répondu : “Non”. » (*HJ*, p. 152) Toute institution fondée sur la raison se trouve impuissante devant l'inflexibilité du « non », devant le péril qu'embrasse l'anorexique, allant jusqu'à la déshumanisation de son propre corps pour échapper à la tyrannie des besoins. Dans *Sombre printemps*, le refus catégorique – « Non ! » – est à nouveau brandi comme ultime résistance contre la violence de son environnement, familial cette fois-ci, alors que Zürn est victime des assauts physiques et sexuels de la part de son frère : « Non ! Jamais plus elle ne quittera cette chambre. Elle ne mangera plus rien et mourra de faim et de chagrin. » (*SP*, p. 52) Cette résistance anorexique de la jeune Unica préfigure en quelque sorte l'inflexibilité du désir qu'elle opposera plus tard au corps médical. Dans *L'Homme-Jasmin*, alors que la protagoniste est en proie à une crise de folie dans son appartement berlinois, la négation des besoins est proportionnelle à l'intensité de l'extase : « Elle reste toute la nuit sans dormir. Elle

n'a pas besoin de manger. Elle est pleine d'une grande joie et d'espérance. » (*HJ*, p. 45) Remplie par l'effervescence du désir, ses besoins biologiques apparaissent caducs. Pour revenir à la scène du réfectoire, dans l'extrait du « Cahier Crécy », Zürn s'identifie davantage aux bêtes agonisantes auxquelles on a tranché la tête qu'à ces malades qui « mangent comme des cochons », suscitant chez elle la répulsion. Il semble que le dégoût suscité par la nourriture soit une déclaration de l'aversion pour la chair en général, une manière de s'extraire de l'agglomération répugnante de corps et de viscères que forment sa mère, les embryons et les malades de l'asile. Son corps à elle n'est pas ainsi fait.

Le soir de sa résistance alimentaire, Zürn a une vision cauchemardesque qui révèle à nouveau son horreur pour le corps et ses besoins : « Un des pavillons est habité par un monstre solitaire. Une malade, si grosse qu'elle remplit à elle seule tout l'espace. Sa seule raison d'être est de manger, plus exactement de dévorer. Couchée par terre, elle grossit de jour en jour. » (*VMB*, p. 102) Ce monstre halluciné continue de dévorer, tant et si bien qu'elle devient « une montagne de chair blanche » (*VMB*, p. 102), qui n'est pas sans rappeler cette « montagne de chair tiède » (*HJ*, p. 15)³⁶², expression que Zürn avait déjà utilisée pour désigner sa mère dans *L'Homme-Jasmin*. La créature monstrueuse finit par exploser³⁶³, souillant la cellule non pas de sang, mais « des gouttes d'une graisse blanche et liquide » (*VMB*, p. 103), étonnante exsudation qui rappelle le lait maternel. C'est d'ailleurs « une odeur écœurante de lait chaud » (*HJ*, p. 140) qui accueille Zürn à l'asile de Sainte-Anne et qui contamine toute la nourriture qu'on lui sert, impossible à ingérer. Par la

³⁶² Le corps féminin est souvent comparé, chez Zürn, à une matière informe et baveuse. C'est aussi le cas dans « En embuscade », où une femme allongée dans l'herbe « fond comme un blanc pudding sucré. » (*BPR*, p. 45)

³⁶³ Cette vision cauchemardesque d'un corps comme dispositif d'ingestion/excrétion insiste sur les orifices, « lieux d'échange entre le corps et le monde extérieur. Au travers d'eux pénètrent et sont éjectées les substances matérielles nécessaires à la survie et au plaisir. » (Noëlle Châtelet, *Le corps à corps culinaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 89.) Au corps comme lieu de transit de la matière, Zürn oppose le fantasme « du corps vide », où « il s'agit de débarrasser à tout prix le corps de tout ce qui est susceptible d'être mauvais, de la nourriture en particulier, laquelle concrètement et symboliquement contribue à souiller le corps, menaçant simultanément son intégrité. » (Noëlle Châtelet, *ibid.*, p. 114.)

réurrence de ce signifiant qu'est le lait maternel, on peut comprendre que la peur d'être soumise à « la même cure de grossissement » (*VMB*, p. 103) se superpose à la peur de succéder à sa mère, parce que « le monstre, lui, est immortel. » (*VMB*, p. 103) Selon Alyce Mahon, chez Zürn – et c'est très clair dans cette scène d'hallucination en particulier –, « *the nourishing mother is depicted as devouring [...]. Zürn empowered herself against this phallic mother in her lifewriting and art, which allowed her to map her own female identity, liberated from archetypal female types and phallogentric social demands*³⁶⁴. » La hantise d'une figure maternelle dévorante amène Zürn à mettre en scène le refus d'ingérer, acte d'insurrection contre toutes les demandes adressées au corps féminin.

Contre l'horreur d'un corps glaireux et débordant, Zürn se livre à une ascèse qui l'emmène au plus près de la disparition physique. Au lieu d'engraisser une chair qui la répugne, Zürn convoite la négation absolue, elle en vient à désirer *rien* plus que tout. Ce *rien*, à l'excès, serait peut-être la voie d'accès vers l'absolutisation des désirs. Catherine de Sienne, au sujet du désir, écrit à sa nièce Eugénie : « Mais songe, ma Fille bien-aimée, que cette nourriture ne se prend pas sur terre, mais en haut. (...) Mais tu me diras : Quelle est cette nourriture des anges ? Je te répondrai : C'est le désir de Dieu, ce désir qui attire l'âme et en fait une même chose avec lui³⁶⁵. » Catherine de Sienne donne une signification religieuse à ses privations, remplaçant la nourriture consommée sur terre par un élan désirant vers Dieu. Évidemment, le Dieu de sainte Catherine de Sienne n'est plus l'objet de la dévotion d'Unica Zürn, mais la ferveur demeure. Même si l'objet du désir, Dieu, est changeant, la primauté du désir, contre toute logique rationnelle, persiste chez Zürn. Ainsi, la

³⁶⁴ Alyce Mahon, « Twist the Body Red : the Art and Lifewriting of Unica Zürn », *N. Paradoxa*, n° 3, 1999, p. 61.

³⁶⁵ Raymond de Capoue, *Vie de Catherine de Sienne*, traduit par Étienne Hugueny, Paris, P. Lethielleux, 1905, p. 1137.

« malade mentale » est aussi un peu mystique en ce qu'elle se soumet, à son corps défendant, à l'élan du désir, une force qui la dépasse.

« Tout a commencé » avec la crucifixion, écrivait Zürn pour introduire la mortification inaugurale, sa tentative de prendre la place du Christ sur la croix. Ce n'était de fait que le commencement puisque d'autres pénitences s'en suivent, à la fois dans le cadre de la vie asilaire mise en récit mais surtout dans le témoignage de scènes hallucinatoires – de « visions », pour reprendre le vocabulaire de la mystique. Après avoir refusé de manger, Zürn raconte ce qu'elle croit entendre : « On parle de la torture à laquelle elle sera soumise. Elle sera étendue, nue, sur des flaques d'eau gelée. Pendant que les malades et les infirmières lui versent de l'eau chaude et froide sur le corps. En punition, parce qu'elle avait refusé de se laver. On lui jette des objets durs. » (*VMB*, p. 102) Entre torture et martyrs, il est difficile de déterminer si les violences à l'endroit de son corps sont perpétrées malgré elle ou si elles répondent à un désir masochiste, comme ce rêve de mise à mort raconté dans *Sombre printemps*. Comme la martyre chrétienne, il semble que Zürn appelle ces souffrances, dans une logique de réappropriation des sévices. Elle n'est plus victime des violences médicales ; elle est maîtresse de ses désirs masochistes. Outre son célèbre jeûne, Catherine de Sienne a pratiqué trois formes de mutilations, que Clément synthétise ainsi : « La première, en se coupant les cheveux, acte de bravoure pour une fille de bonne famille. La deuxième, elle s'ébouillanta aux bains ; et la troisième fois, elle refusa de soigner sa variole, dont elle guérit contre toute attente³⁶⁶. » Cette dernière mutilation rejoint le refus de se soigner de Zürn, qui chérit sa maladie comme un pouvoir la situant au-dessus de la mêlée. Zürn emploie d'ailleurs un vocabulaire qui rejoint celui de l'extase mystique pour parler de son mal dans *Le blanc au point rouge* : « Et c'est là ma délivrance : ma maladie, qui est mon salut et ma renaissance. » (*BPR*, p. 33)

³⁶⁶ Catherine Clément, *op. cit.*, p. 38.

À la fois délivrance, salut et renaissance, il semble que la maladie – et les souffrances qu'elle déclenche – soit la seule expérience en mesure d'abolir le cycle de la culpabilité dans laquelle se voit contrainte Zürn. Comme la martyre, Zürn chérit son déchirement, tremplin vers l'élévation. Également, il est étonnant que Zürn – dans sa torture hallucinatoire – et De Sienna – dans sa biographie – voient toutes deux leur corps soumis à l'ébouillement. Là où Catherine de Sienna s'inflige elle-même les brûlures commandées par Dieu, le scénario des tortures de Zürn dépeint une communauté de bourreaux qui accomplit la faute. Le désir de cruauté est déplacé vers d'autres, blanchissant Zürn de toute responsabilité puisque la victime est impuissante devant sa persécution. Mais cette torture à laquelle elle est soumise, relève-t-elle de la terreur ou du fantasme ? Brûlures, engelures et contusions s'inscrivent dans un double registre de la mutilation et de l'érotisme.

Tout de suite après le scénario des supplices physiques et celui de la femme gigantesque – itérations de la souffrance et du dégoût –, l'hallucination bascule dans le registre érotique, comme si l'abjection préparait à la jouissance, flot de « sensations voluptueuses » (*VMB*, p. 104) qui interrompent l'écriture. L'idée de l'extase, poncif de l'union avec Dieu, fait le pont entre la figure de la mystique et celle de la « folle », catégorie à laquelle appartient Zürn en regard de la psychiatrie moderne. Clément affirme que les extases de sainte Catherine comportent une dimension érotique, scène d'union avec le corps internalisé de Jésus : « Fait-elle l'amour en se nourrissant du sang du Christ ? Mais oui. Dirai-je qu'elle est perverse ? Pas du tout, l'époque l'y autorise³⁶⁷. » Si le Moyen-Âge autorise l'extase mystique en guise de témoignage de l'existence et de la puissance de Dieu, la psychiatrie moderne condamne un comportement autodestructeur et, qui plus est, la jouissance dépravée qui en résulte. Encore une fois, c'est la place laissée vacante par Dieu qui rend l'extase suspecte. Zürn est consciente de cette porosité entre les figures de la sainte et de la malade mentale ;

³⁶⁷ *Ibid.*

elle comprend que les mœurs modernes la condamnent au statut de malade, elle qui pourrait être une sainte. C'est cette conscience du clivage entre les époques, et conséquemment de l'injustice qui pèse sur les malades, qui amène Artaud à écrire que, en son temps, « Saint François d'Assise ou Sainte Thérèse d'Avila seraient demeurés enfermés leur vie entière dans un Asile d'Aliénés. » (NÉR, p. 50) En effet, Zürn et Artaud se pensent et s'écrivent comme des mystiques persécutés, dont la plus grande tragédie n'est pas la maladie mais l'incompréhension moderne face à leur voie d'accès au sacré. Toujours dans *Vacances à Maison Blanche*, Zürn tente de légitimer le mal dont elle est atteinte en soulignant le relativisme culturel dans le traitement de l'extase – diagnostiquée plutôt comme « crise » :

Un état d'âme qui passe, chez les Indiens, pour de la sainteté. Chez eux, les fous sont intouchables et vénérés. L'épilepsie était appelée « haut mal » dans la Rome antique – une maladie envoyée par les dieux. On prétendait également qu'une crise d'épilepsie permettait d'atteindre la jouissance, et c'est la raison pour laquelle l'épileptique ne voulait pas être guéri. (VMB, p. 174)

Entre communication avec le divin, sainteté et maladie, l'extase est récupérée et traitée différemment d'un système culturel à l'autre. Dans un mode de pensée religieuse, que ce soit chez les Indiens ou dans l'Antiquité – et je suis tentée d'ajouter chez la mystique chrétienne, qui déborde largement d'une pensée scientifique ou moderne³⁶⁸ –, l'absence momentanée de la conscience est saluée comme une bénédiction, comme une preuve de la présence divine ; les hallucinations de Zürn sont considérées comme des symptômes à traiter, contre la volonté de la malade. C'est pourtant lors de ces « crises de folie » que Zürn atteint la volupté, ce moment aigu – sacré – que procure la temporalité sacrificielle. Catherine Clément et Julia Kristeva, dans *Le féminin et le sacré*,

³⁶⁸ D'ailleurs, Lucien Lévy-Bruhl définit la pensée primitive comme le propre des sociétés dont le collectif prime sur l'individuel. Nicolas Journet, dans *La culture*, synthétise la théorie de Lévy-Bruhl en ces mots : « or ce qui domine le collectif est d'ordre "mystique" et non rationnel. » (Nicolas Journet, « De la mentalité primitive à la pensée sauvage. Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) », dans Nicolas Journet (dir.), *La culture*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2002, p. 161.) Voir aussi Jacques Lacan, *loc. cit.*, p. 98.

remarquent elles aussi que le lieu de la transe est un canal par lequel communiquent le sacré et le pathologique. Les hystériques de Charcot et les femmes en transe sacrée observées au Sénégal – issues de cultures mais aussi de classes sociales différentes – se rencontrent dans une même perte de soi, observées, évaluées et traitées différemment. La transe pourrait-elle être médicale et l’hystérie, sacrée, dans une réversibilité des terrains qui accueillent ces deux manières de *se perdre*, d’ « ex-sister³⁶⁹ », toute féminine ?

L’hystérie est en effet un mal longtemps associé au féminin, et le corps de la femme accueille la transe d’une manière particulièrement violente ; selon Clément, « le sacré chez les femmes exprimerait une révolte instantanée qui traverse le corps et qui crie³⁷⁰. » Elle ajoute que la possibilité d’accéder au sacré par « la voie foudroyante³⁷¹ » dépend de l’état de minorité du sujet, état qu’embrasse effectivement Unica Zürn à travers son institutionnalisation forcée. Dans *L’Homme-Jasmin*, Zürn rapporte le spectacle d’une malade en proie à des crises de jouissance incontrôlables, qui s’emparent de son corps tout entier, comme si la malade était possédée. La transe pathologique se transforme rapidement en une extase mystique, à la manière de la transverbération de sainte Thérèse, alors que la patiente est traversée par l’Autre : « Elle rejette la tête en arrière et tire une langue qu’elle ne cesse d’agiter. S’appuyant sur la nuque et les talons, son corps se courbe en arc et forme un pont. Déployant un grand effort, elle tente d’atteindre son partenaire imaginaire. » (*HJ*, p. 196) L’acrobatie décrite par Zürn répond au nom d’*opithotonos*,

³⁶⁹ Lacan souligne aussi la réappropriation médicale de la jouissance mystique : « Ce qui se tentait à la fin du siècle dernier, au temps de Freud, ce qu’ils cherchaient, toutes sortes de braves gens dans l’entourage de Charcot et des autres, c’était de ramener la mystique à des affaires de foutre. Si vous y regardez de près, ce n’est pas du tout ça. Cette jouissance qu’on éprouve et dont on ne sait rien, n’est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l’ex-sistence ? Et pourquoi ne pas interpréter une face de l’Autre, la face de Dieu, comme supportée par la jouissance féminine ? » (Jacques Lacan, *loc. cit.*, p. 98.) Voir aussi, sur la notion de « l’ex-sistence » comme existence lointaine du divin Slavoj Žižek, « Divine Ex-sistence : Theology between Politics and Psychoanalysis », dans Samo Tomšič et Andreja Zevnik (dir.), *Jacques Lacan between Psychoanalysis and Politics*, London, Routledge, 2016, p. 253-267.

³⁷⁰ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 21.

³⁷¹ *Ibid.*

position typique que Clément³⁷² définit comme une figure du corps en arc devenue un signifiant de l'hystérie – et aussi de la jouissance. Cette malade en perpétuelle jouissance dans le récit de Zürn rejoint presque en tout point une jeune bonne bretonne décrite par Clément, « tête et pieds soutenant le corps raidi, courbé comme un arc, l'esprit ailleurs, les yeux lointains, insouciant, à l'abandon³⁷³. » À propos de cette jeune « hystérique », mais ça pourrait être à propos de Zürn ou de la malade en continuel orgasme, Clément soutient qu'« ailleurs, elle aurait pu utiliser ce don de transe à des fins religieuses ; peut-être aurait-elle pu accéder au statut de visionnaire ; mais elle était malade au service des urgences psychiatriques dans la capitale, voilà³⁷⁴. » Zürn est consciente de l'injustice qui fait d'elle une malade, mais aussi du privilège de sa « folie », qu'elle chérit et entretient comme un joyau précieux. Elle s'inscrit volontiers dans une lignée de femmes contaminées par le sacré – que ce soit par la mortification, par la transe ou par la jouissance. Dans le récit de ses hallucinations, le corps de Zürn se métamorphose allègrement, son corps se décompose puis se reforme autrement sur une scène psychotique où Zürn est libérée des limites de son corps³⁷⁵. Katharine Conley pense ensemble la recombinaison du corps de Zürn et la déstructuration des mots dans sa pratique de l'anagramme : « [Zürn] a l'impression que son corps se métamorphose avec la même facilité que le sens des poèmes en anagrammes qu'elle aime fabriquer³⁷⁶. » Une des formes qu'épouse le corps métamorphique de Zürn est signifiante en regard de cet *opisthotonos* qui arque le corps des extatiques : le scorpion.

³⁷² *Ibid.*, p. 19.

³⁷³ *Ibid.*, p. 18.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁷⁵ Alyce Mahon pense le corps comme fil conducteur des diverses métamorphoses zurniennes: « *There is one common element to all her oeuvre, however : its emphasis on the body. Zürn represented the fractured, female body in many guises, but always returns to it as a subject-matter, whether in an anagrammatic poem or a bestial drawing.* » (Alyce Mahon, *loc. cit.*, p. 56.)

³⁷⁶ Katharine Conley, « La femme automatique du surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 75.

La forme particulière du scorpion, dont l'échine est courbée vers l'arrière, renvoie directement à cette silhouette contre-nature que reproduisent les corps en transe, qu'elle soit sacrée ou pathologique. Zürn assiste à sa propre transformation, alors que « ses jambes et ses pieds grandissent et se soudent pour former un long et dangereux dard³⁷⁷ acéré et pointu comme une dague. Il se courbe lentement en un arc gracieux jusqu'à ce que sa pointe se place exactement au-dessus du centre de son plexus solaire. » (*HJ*, p. 127) Zürn cristallise cette position symptomatique – le dos en arc – dans une figure puissante, extrayant une certaine autorité à même le signe de la maladie. Là où, dans le cadre médical, l'*opisthotonos* doit être traité et suscite la pitié du personnel soignant, Zürn s'en empare pour exprimer la valeur d'élection de ces corps traversés par les secousses de l'altérité. Comme la mystique, Zürn envisage son égarement, son abandon, comme un privilège. Par le truchement de la figure du scorpion, Zürn prend les rênes de son récit d'internement, elle qui devient à la fois bourreau et victime sur les planches d'une scène spectaculaire (et le motif de la scène – qui rappelle l'autel – est récurrent chez Zürn) :

On lui donne un nouveau thème : « Le scorpion ». La scène devient étroite, très étroite et brûlante. La lumière devient insupportablement crue. La scène devient rouge, elle commence à s'embraser et semble être sur le point de se consumer. « Scorpion ! » Cette sommation lui est renouvelée sur un ton cassant, presque furieux. Elle se voit maintenant sur un disque exigu qui se met à tourner toujours plus vite, et curieusement elle se remémore la cérémonie qu'elle a vue dans un film sur l'Asie : « Les prêtres qui font entrer en transe les jeunes danseuses du Temple. » Ils les prennent à deux mains par les hanches et les font tourner lentement sur elles-mêmes au-dessus d'un grand récipient plat dans lequel on brûle « quelque chose » à feu lent, ce qui produit une fumée au parfum enivrant. [...] Ce « qu'on lui ordonne » de faire maintenant ce n'est pas de danser mais de représenter l'action relativement brève d'un suicide : elle est le scorpion qui se donne lui-même la mort. (*HJ*, p. 126-127)

Dans cette vision délirante, la métamorphose du corps de Zürn est donnée en spectacle sur une scène qui devient brasier et sur laquelle se déploie un enchaînement rituel. Le socle sur lequel Zürn

³⁷⁷ La figure du « dard » rappelle celui, long et pointu, que l'ange enfonce dans les entrailles de sainte Thérèse d'Avila lors de sa transverbération.

trône lui rappelle une « cérémonie » en bonne et due forme. Tout y est : les « prêtres », « le Temple », la consommation d'une sorte d'encens rituel. À l'intérieur des limites du disque – le revoilà à nouveau, ce fameux cercle sacré –, Zürn métamorphosée doit procéder à son propre sacrifice, revêtant à la fois les traits du sacrificateur et de la sacrifiée, tirant profit de cette cruauté autotélique qu'emblématise le dard du scorpion, replié sur lui-même. Là où, chez Laure, un Dieu impérieux existe pour personnifier l'autorité du sacrificateur, Zürn est la cause et la victime de ses propres souffrances. Seule une voix désincarnée, « un ton cassant, presque furieux », dépourvu de corps et désigné par « on », commande le déroulement rituel³⁷⁸. Schwakopf soutient que « Zürn parvient à déstabiliser ce rapport traditionnel entre la figure paternelle du maître et la femme-disciple, en minant les maximes de la “langue du Père” par un style ironique et hyperbolique³⁷⁹ », tournant en dérision et, par le fait même, annulant l'autorité de ses lois.

Zürn est une mystique dans sa quête et son désir d'absolu, mais sa liaison avec Dieu achoppe, la laissant seule maîtresse de la cruauté : « Quelle cruauté, quelle machination diabolique que de la pousser à enfoncer son propre dard dans cette blancheur éclatante. » (*HJ*, p. 127) L'Autre – l'époux divin, Dieu, une figuration de la transcendance –, brille par son absence depuis la première mortification, réduisant Zürn à une violence circulaire, une cruauté retournée vers soi, comme l'est le dard arqué du scorpion. Mystique, Zürn l'est dans son appétit pour l'absolu ; martyre, elle l'est dans le régime ascétique auquel elle s'astreint, troquant le besoin pour le désir ; masochiste, elle l'est dans le plaisir tiré de la pitié pour elle-même. Les trois dimensions de la figure

³⁷⁸ Andrea Oberhuber commente la scène hallucinatoire en insistant sur le rôle de cette voix désincarnée : « Sur les commandes de la voix masculine dépourvue d'un corps physique, celui de la femme se métamorphose en des formes fantasmagoriques ou animales. Ce rapport de domination-soumission traduit, au-delà du sentiment d'assujettissement par une figure invisible, toute l'ampleur de la condition de *patiente* dans laquelle la narratrice se voit confinée durant le spectacle mi-public mi-privé de ses hallucinations schizoéphrènes. » (Andrea Oberhuber, « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Jean-Michel Devésá (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Page, 2007, p. 139.)

³⁷⁹ Nadine Schwakopf, *op. cit.*, p. 100.

de Zürn se coalisent à travers le concept de « sacrifice », acte à la fois sacré, violent et discriminatoire. « Est sacrificiel celui qui s'identifie à un acte, pas à un je. Folie et sacrifice, en ce sens, sont la source de nouveaux paradigmes³⁸⁰ », affirme Dufourmantelle, faisant du domaine de l'agir, hors du langage et de l'identité qui lui est arrimée le point de convergence entre folie et sacrifice.

Au fond, la manière anorectique d'être au monde rejoint le désir de se sacrifier dans cette appropriation d'une liberté et d'une puissance qui passent par la négation du corps. Rudolph Bell exprime cette tentation mégalomane chez une mystique comme Catherine de Sienne :

Pour la sainte anorectique, la possession *par* Dieu et *de* Dieu est essentielle afin de résoudre ce dilemme terrestre : la conquête de sa complète autonomie. La jeune fille devient l'arbitre d'une relation directe et personnelle avec Dieu qui, non seulement lui offre le salut dans l'autre monde, mais l'en libère, la libère de sa famille, de sa fratrie et même de ses confesseurs – de ce et ceux qui entendent lui signifier contre sa volonté ce qu'elle doit faire, comment le faire, ou ce qui a de la valeur.³⁸¹

Si la mystique est dépourvue de libre-arbitre parce que son corps et son âme deviennent les instruments de Dieu, cette soumission est un moyen de s'affranchir d'une série d'impératifs qui assujettissent l'identité dans le monde profane : le rôle dans une famille, le système de valeurs dominantes, les devoirs, etc. La soumission à Dieu est mue par la force dévastatrice du désir, envers et contre toute idée de devoir. Gain de pouvoir, réappropriation des désirs, certes, mais le piège du sacré, c'est que les mortifications et l'exécution du sacrifice mènent irrémédiablement à la destruction et, ultimement, à la mort. La mystique est vouée à mourir des suites de son désir de Dieu, que j'en viens à nommer plutôt Désir, jamais comblé, jusqu'à la néantisation, « la défaillance,

³⁸⁰ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 96.

³⁸¹ Rudolph M. Bell, *L'anorexie sainte. Jeûne et mysticisme du Moyen Âge à nos jours*, traduit par Caroline Ragon-Ganovelli, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 96.

l'évanouissement du Sujet, la syncope, le vertige, la transe, l'extase³⁸² ». Bien que suicide, meurtre et sacrifice soient parents, la question du Désir distingue le sacrifice du renoncement ou du suicide, et Zürn met en jeu cette primauté du Désir à la manière d'une mystique dont chaque geste et chaque parole traduisent un élan souverain vers l'Autre, jusqu'à la mort.

Il y a, de par leur trajectoire de vie marquée par les internements successifs, de nombreux échos entre l'œuvre-vie d'Unica Zürn et celle d'Antonin Artaud. Tous les deux ont été soignés à un moment par le docteur Ferdière, à qui tous les deux ont écrit de nombreuses lettres³⁸³ ; Zürn clôt *L'Homme-Jasmin* avec l'affirmation de ce lien qui unit son destin avec celui d'Artaud : « Ainsi s'est-elle rendu compte de ce que peut-être, un Antonin Artaud a dû endurer. » (*HJ*, p. 208) Dans le « Cahier Crécy », Zürn s'affilie implicitement à la figure d'Artaud en tant que patiente et potentielle « victime » du Docteur Ferdière : « On dit qu'il a également volé des manuscrits à Artaud. Il a soigné pendant quelques années le poète à l'asile psychiatrique de Rodez. » (*VMB*, p. 125) Mais l'internement n'est pas la seule concordance entre les deux écritures. Interné à Rodez, Artaud se présente dans de nombreuses lettres comme un saint ou un mystique : Saint-Patrick et Saint-François d'Assise sont sans doute les figures de saints dans lesquelles Artaud s'immisce le plus souvent lors de ces années d'internement. Mais Artaud va encore plus loin : il s'identifie à Jésus Christ, se présentant comme une sorte de messie dont la naissance est exempte du péché charnel.

³⁸² Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 52.

³⁸³ Voir *NÉR*, p. 25-122 et Hans Bellmer et Unica Zürn, *Lettres au docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1994.

7.2. Antonin Artaud, le Christ

Florence de Mèredieu dit d'Artaud qu'il se loge dans le christianisme « comme un bernard-hermite dans une coquille étrangère³⁸⁴ », pointant cette tendance à trouver refuge dans une figure de l'altérité avant de la désert, pour en choisir une autre. Il est fascinant de constater que, déjà en 1922, près de vingt ans avant le séjour à Rodez, Artaud se présentait comme un mystique dans « Le poème de Saint-François d'Assise » (*Œuvres*, p. 54), envoyé à Génica Athanasiou. Ce n'est que 22 ans plus tard qu'il écrira, dans une lettre au docteur Ferdière : « Les sentiments que j'ai manifestés dans mes lettres à Madame Régis sont ceux de Saint-François d'Assise pour Sainte Catherine de Sienne » (*NÉR*, p. 89), assimilant à nouveau la pureté de ses sentiments, mus par un amour-charité dénué d'érotisme, à la vie vertueuse du mystique. Pour Florence de Mèredieu, c'est Saint-Jean de la Croix qui constitue la doublure mystique par excellence d'Artaud, connexion qui s'établit autour de la quête commune d'une « nuit fondamentale de l'esprit, nuit où l'homme s'engouffre pour renaître ailleurs... autrement fabriqué³⁸⁵. » Cette obsession pour la renaissance du corps sous une forme sublimée rejoint évidemment la résurrection du Christ, cette seconde naissance qui outrepassa la chair abjecte.

C'est sans doute pour donner forme au fantasme de la résurrection qu'Artaud se présente sous les traits du Christ à de nombreuses reprises dans les écrits de Rodez et dans *Suppôts et supplications*, dernier recueil pensé comme tel par Artaud et publié de manière posthume. Pourtant, c'est l'épisode de la passion du Christ³⁸⁶ – les sévices qui pavent la voie à son sacrifice ultime – que ressasse inlassablement Artaud en s'infiltrant dans la peau mortifiée du Christ ; jamais

³⁸⁴ Florence de Mèredieu, *Antonin Artaud. Les couilles de l'ange*, Paris, Blusson, 1992, p. 13.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

³⁸⁶ Dans son article « La passion d'Antonin Artaud », Nicole Bousseyroux situe le début du chemin de croix d'Artaud en 1937, à son retour du Mexique : « Artaud a vécu un réel chemin de croix en Irlande, où il est parti dans un état d'exaltation mystique, avec la mission d'y ramener la canne à treize nœuds de saint Patrick. » (Nicole Bousseyroux, « La passion d'Antonin Artaud », *L'en-je lacanien*, vol. 7, n° 2, 2006, p. 129.)

le miracle de la résurrection en une chair ineffable ne semble à même de scénariser l'existence d'Artaud. Parce que c'est bien de son existence dont il est question : la figure du Christ lui permet de penser sa propre position de persécuté, de crucifié, cet « agneau de Dieu » offert en sacrifice. Alain Milon affirme que « le lieu de l'écriture est et reste un moment privilégié qui permet à Artaud d'échapper, non pas à soi, mais à sa petite histoire personnelle³⁸⁷ », s'inscrivant dans celle d'autrui. À la différence du corps christique, le sien propre reste enfermé dans son carcan de chair et d'immondices ; la résurrection reste en suspens, laissant le corps mortifié sans salut.

Dans les lettres écrites à Rodez, dont plusieurs sont rassemblées dans *Suppôts et supplications*, les nombreuses références au corps du Christ interviennent dans un discours autoréférentiel, où le « je » d'Artaud se raconte à un destinataire selon les modalités de l'écriture épistolaire. La présence de cet autre, à qui le récit autobiographique est adressé, marque la nécessité pour Artaud de se refondre devant témoin. Dans *L'écriture réparatrice*, Simon Harel rappelle « cette structure historicisante du sujet³⁸⁸ », qui tend à s'inscrire dans une chronologie dont l'origine éclairerait le déroulement. Le genre autobiographique serait tributaire de cette nécessité de replacer des morceaux d'existence et de corps dans un ordre signifiant. À partir d'un texte de Sophie Mijolla-Mellor, Simon Harel remet en question la valeur d'attestation du « souvenir », sur lequel se fonde la logique rétrospective de l'autobiographie : « Se souvenir, c'est bien sûr tenter d'offrir consistance à l'existant ou au préexistant. Mais est-on si sûr que cette formation d'une mémoire unificatrice soit déjà réalisée ?³⁸⁹ » Artaud « se souvient » avoir été crucifié sur le Mont Golgotha il y a deux mille ans. Il ressasse ce « souvenir » dans de nombreuses lettres, assimilant la passion du Christ à la chronologie de son existence propre, comblant le fossé entre mémoire intime et

³⁸⁷ Alain Milon, *op. cit.*, p. 46.

³⁸⁸ Simon Harel, *L'écriture réparatrice, le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, *op. cit.*, p. 196.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

collective. Je m'intéresserai plus précisément à trois versions de la « passion d'Artaud », toutes trois introduites par le marqueur de l'autobiographie s'il en est un : « Et je me souviens » (*SS*, p. 86, 99, 116). Dans ces trois lettres – à Henri Parisot (6 décembre 1945), à Henri Thomas (15 mars 1946) et à Colette Thomas (3 avril 1946) –, Artaud arrime son destin avec celui de la figure sacrificielle, se posant comme continuité de la crucifixion – une crucifixion qui n'arrive jamais à terme. Artaud est plutôt éternel crucifié que corps nouveau ressuscité.

Écrites au « je », mobilisant les souvenirs du sujet, prétendant relater la trajectoire de vie de l'écrivain, multipliant les « lieux de sincérité³⁹⁰ », les lettres d'Artaud rejoignent l'écriture autobiographique, mais s'écartent de sa dimension historicisante. En effet, le domaine anhistorique du mythe est investi par Artaud dans la projection de soi. Si Milo Sweedler voyait une « autohagiographie » dans l'écriture de Laure, Camille Dumoulié parle de l'« automythographie³⁹¹ » que pratique Artaud ; il construit au fil de l'écriture son propre mythe, traversé par d'autres, comme lorsqu'il amalgame les noms et les récits d'origine qui leur sont attachés dans une lettre au docteur Ferdière : « Pourtant Dr Ferdière j'ai une famille composée d'un père qui s'appelle Joseph, d'une Mère qui s'appelle Marie et dont le nom de famille est Nalpas. » (*NÉR*, p. 45) Avec une assurance déconcertante, Artaud s'affirme à travers la généalogie de Jésus, dont la naissance échappe au scandale scabreux de la sexualité. Camille Dumoulié voit dans l'autobiographie artaudienne la construction d'une dramaturgie où le « je » n'est que prétexte à l'expression d'autres qui traversent un corps déjà mort :

Tout le drame d'Artaud est dans le paradoxe de l'autobiographie, qui se révèle l'hétérobiographie d'un moi hanté par des suppôts et s'achève en thanatographie : écriture d'un sujet mort à lui-même, qui se cherche à travers d'autres morts, ou bien

³⁹⁰ Voir Philippe Gasparini, « Lieux de sincérité », dans *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [en ligne], Paris, Seuil, 2004, p. 216-259.

³⁹¹ Camille Dumoulié, *Antonin Artaud, op. cit.*, p. 5.

encore, œuvre produite par un sujet posthume qui tente de ressusciter et de trouver dans le corps de la langue une nouvelle incarnation.³⁹²

Ainsi, le corps d'Artaud est à la merci de nombre de suppôts et de supplications, de supplices en action qui ne cessent jamais leur travail de déstructuration du corps, au moment même où Artaud tente d'en rassembler les morceaux. La forme de la lettre n'est pas insignifiante dans le cadre de « cette représentation dolente, et parfois presque furieuse, de soi³⁹³ », où le spectacle de la douleur doit impérativement être devant témoin pour avoir valeur de construction. En effet, le mythe comme le sacrifice ont une valeur fédératrice, où une alliance est scellée devant l'expérience commune de la douleur de l'autre. La lettre, expressément destinée à être lue, permet de s'exposer dans cet interstice entre soi et l'autre que crée la présence virtuelle du destinataire, alors que les lettres « ouvrent un espace intime et peuplé, entre le privé et le public, entre l'autre à qui elles sont adressées et l'Autre (tous les lecteurs potentiels, jusqu'à Dieu lui-même)³⁹⁴. » Le dispositif de la lettre – laquelle, chez Artaud, n'invite que rarement à une réponse, dans un discours à sens unique où le destinataire est réceptacle plus qu'interlocuteur – permet de penser la possibilité d'une communauté sacrificiante à même la forme du texte. Le sacrifice de Jésus serait vain s'il n'était perpétré devant témoins, et commémoré inlassablement par une communauté rendant vivant le mythe. Artaud pille le récit de la passion du Christ, en récupère les événements constitutifs, pour dire sa propre persécution et en faire le matériau d'une automythographie qu'il impose à son destinataire. Racontée à d'autres, la mise à mort d'Artaud remplit la fonction sacrificielle développée par Anne Dufourmantelle, selon qui « il est une manière de substituer à une violence déréglée, dangereuse pour la communauté, un acte qui la prend en charge et lui assigne une

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*, p. 9.

³⁹⁴ *Ibid.*

valeur ». Elle ajoute que « cette déchirure dans la trame du quotidien ouverte par le sacrifice exige en retour que le tissu social se reconstitue autour de sa commémoration³⁹⁵ ». Le devoir qui incombe à ceux qui assistent au sacrifice – comme la responsabilité qu’Artaud assigne implicitement aux destinataires du récit de la mise à mort – est de témoigner de l’extraordinaire de l’événement par la commémoration rituelle. Une dimension réparatrice émane de la violence portée pas le sacrifice, comme si la souffrance déclenchée se voyait aussitôt apaisée par la cohésion qu’elle suscite en retour, forme de cicatrisation communautaire autour de la perte.

L’automythographie d’Artaud reprend à son compte la passion du Christ et insiste sur une dimension du sacrifice de Jésus : la fonction de bouc émissaire. Là où, chez Unica Zürn, les images de la passion du Christ éveillent un sentiment de pitié, le scénario sacrificiel artaudien insiste sur la trahison, la persécution et la valeur de substitution de son propre corps, profané *au lieu* d’autres corps. C’est davantage la révolte face à la trahison et à la persécution dont est victime le Christ qui porte l’écriture d’Artaud, insistant sur sa propre position victimaire : « je suis un *persécuté* » (*SS*, p. 310), affirme-t-il. Dumoulié avance que l’internement d’Artaud correspond au début de l’identification avec le Christ, figure dont la mort comporte une double articulation : « Rigoureusement, cette figure est double, puisqu’elle associe le bouc émissaire prêt au sacrifice, qui porte les péchés des hommes, et le Prince de l’Apocalypse, roi et destructeur de ce monde³⁹⁶. » En effet, la victime de remplacement qu’est le Christ, sur lequel se déverse toute la haine des hommes, devient le Dieu de la violence, antéchrist dont Artaud revendique parfois le rôle. À la fois Christ et « ennemi-né de Jésus Christ » (*SS*, p. 160), la contradiction inhérente à l’automythographie d’Artaud revêt les traits de ce chiasme qui entremêle parfois « moi » et

³⁹⁵ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 22.

³⁹⁶ Camille Dumoulié, *Artaud, la vie*, Paris, Éditions Desjonquères, 2003, p. 89.

« Satan » : « Or c'est moi, Antonin Artaud, qui ai dit tout cela, et c'est ce que je veux, car Satan c'est moi. » (SS, p. 248) Celui qui accepte de servir de trompe-violence, qui substitue son corps à tous les autres, recueillant le déversement de la violence, en vient à se retourner contre ses persécuteurs. De bouc émissaire, la figure d'Artaud-Christ se transforme en antéchrist, s'arrogeant le pouvoir que portent ces deux positions – l'élection de la victime émissaire et la toute-puissance de l'antéchrist. Cette scénarisation intervient comme un relais de soi dans l'expérience de l'internement, tel que Simon Harel le propose dans *Vies et morts d'Antonin Artaud* :

Si Artaud s'identifie au Christ dans les textes de Rodez en recourant à la thématique de la mort et de la résurrection, voilà qui pose par ailleurs la question du narcissisme à l'œuvre dans l'écriture. Car il faut bien rappeler avec insistance pour ne pas réduire cette portion de l'œuvre d'Artaud à un simple document clinique, ces lettres ont une valeur réparatrice. Le corps du saint qu'évoque Artaud à Rodez, cet état de désaisissement corporel qu'il essaie d'atteindre avec les multiples références au thème de la Nativité du Christ, sont des façons d'oublier, de faire le deuil d'une intrusion médicale féroce, instituant à travers le rapport soignant/soigné le viol du corps propre.³⁹⁷

La figure du Christ permet à Artaud de sortir de son corps, de le mettre à distance afin d'être révolté par le spectacle du corps martyrisé de Jésus. Cette version anhistorique de soi extrait le récit d'Artaud du lieu et du temps propres à la vie asilaire. *Rodez, 1945. Jérusalem, il y a deux mille ans*. Ces repères spatiotemporels sont répétés comme autant de leitmotivs qui libèrent Artaud de la tragédie de l'internement pour le poser comme héros d'un récit collectivement signifiant. Le viol de son propre corps devient le point d'arrimage entre les deux scènes sacrificielles – l'intime et la mythologique.

Le recueil *Suppôts et supplications* est brodé de toutes ces supplications qui défont les corps – d'abord, dans la partie « Fragmentations », ceux des « filles » d'Artaud, puis progressivement celui d'Artaud, énonciateur, comme si le spectacle de la souffrance d'autrui était

³⁹⁷ Simon Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, op. cit., p. 106-107.

peu à peu internalisé. Dans « Fragmentations », l'anaphore « j'ai vu » pose Artaud en témoin des supplices subis par « Yvonne, / Catherine, / Neneka, / Cécile, / Ana / et / la petite Anie. »³⁹⁸ (SS, p. 29-30) L'inaction d'Artaud, témoin impassible devant la fragmentation des corps de ses filles, suscite une forme de culpabilité devant des tortures de plus en plus cruelles :

J'ai vu le sac gonflé d'Yvonne, j'ai vu le sac gonflé de lie de l'âme boursouflée d'Yvonne, j'ai vu cet horrible sac mou de l'âme sodomisée d'Yvonne, [...]. J'ai vu le corps de ma fille Anie mis en cendres et son sexe dilapidé et partagé quand elle fut morte, par la police des Français. [...] J'ai vu la syphilis méningée des jambes de ma fille Catherine [...] et j'ai vu la couronne d'épines intestinales de son sang couler d'elle aux jours sans menstrues. (SS, p. 34-35)

Déjà dans le récit des supplices de ses filles, des marqueurs de la passion du Christ interviennent comme préfiguration de la crucifixion d'Artaud. La « couronne d'épines » (SS, p. 34, 35) et le motif du clou (SS, p. 34, 55, 63) parsèment « Fragmentations » comme autant d'indices du chemin de croix sur lequel Artaud s'apprête à s'inventer. Le sacrifice d'Artaud sera-t-il à même de racheter les horreurs subies par le corps de ses filles, comme le veut la formule liturgique, « Jésus est l'agneau de Dieu qui porte et qui enlève les péchés du monde³⁹⁹ » ? Le corps d'Artaud devient le porteur des supplices, les péchés y sont transférés, certes, mais jamais ne sont-ils emportés – lavés – dans le néant de sa mort. En effet, la crucifixion n'aboutit jamais, laissant le corps d'Artaud à jamais supplicié – dans un état de *supplication* étalé dans la durée. De nombreuses énumérations font état de ce rôle de victime hyperbolique et intégrale, exagérations telles qu'elles versent presque dans le registre comique : « cet homme qu'on a cuit, étranglé, pendu, grillé et baptisé, fusillé et

³⁹⁸ Elisabeth Poulet détaille la lignée de filles qu'Artaud élabore dans les écrits de Rodez : « L'identité de ces *filles de cœur* évolue jusqu'à l'établissement relativement stable d'une liste de six : Catherine, la grand-mère paternelle ; Marie ou Neneka, la grand-mère maternelle, sœur de la première ; Anie Besnard ; Cécile Schramme ; Ana Corbin et Yvonne Allendy, toutes quatre amies de cœur d'Antonin Artaud. » (Elisabeth Poulet, « Les filles de cœur d'Antonin Artaud », *La revue des ressources*, 19 mai 2014. [En ligne] [<https://www.larevuedesressources.org/Les-filles-de-coeur-d-Antonin-Artaud.html#nh30>] (page consultée le 14 avril 2022).)

³⁹⁹ Antoine Vergote, « Le schème sacrificiel », dans Xavier Léon-Dufour, René Bureau, Joseph Moingt et Antoine Vergote (dir.), *Mort pour nos péchés*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1984. [En ligne] [<https://books.openedition.org/pusl/9906>] (page consultée le 12 octobre 2021).

incarcéré, affamé et guillotiné » (SS, p. 39), « par eux limé, raboté, / râpé, tondu, / pompé, sucé, / pioché, percé, troué, / rompu, etc, etc. » (SS, p. 299), « j'ai été violé à vie, / insulté, offensé, sali, / pollué, crotté, salopé, / jour et nuit, / depuis que je vis. » (SS, p. 300)⁴⁰⁰ Si la victime est bien identifiée – il s'agit du corps d'Artaud qui subit de toutes parts ces violences absurdes –, le bourreau reste anonyme, bien qu'on comprenne la dimension plurielle de cette communauté désignée par « on » ou par « eux ». Cette pluralité pointe vers l'idée du complot, à laquelle Camille Dumoulié réfléchit comme support du « schéma paranoïaque⁴⁰¹ ». Artaud serait la victime d'une conspiration, d'un groupe rassemblé autour d'un désir commun de le faire souffrir, ostracisme qui est garant de son état d'élection ; il écrit à Henri Parisot que « la Judée et spécialement Jérusalem étaient en ce temps-là infestés de magiciens et de sorciers qui tous ne cessaient de [le] harceler » (SS, p. 88). Cette narration complotiste rejoint la trahison dont Jésus est victime et qui embraye sa crucifixion. Comme Jésus, Artaud serait désigné – malgré lui – comme victime émissaire du sacrifice, son corps absorbant tous les péchés et les abjections des hommes pour les en décharger hors de la cité⁴⁰² – hors de Jérusalem, sur le mont Golgotha.

C'est dans la lettre du 6 décembre 1945 à Henri Parisot qu'Artaud mobilise avec le plus de détails le schème de la passion du Christ :

Quoi qu'il en soit la police et les rabbins de ce temps décidèrent un jour de se débarrasser de moi et me firent arrêter une nuit dans un jardin planté d'oliviers où je dormais à la belle étoile, n'ayant pas de toit où m'abriter. Je passai en jugement, mais bien que par un certain Ponce Pilate reconnu innocent de tout crime, le peuple immense de l'imbécillité *se souleva* pour exiger que je sois crucifié. Je me souviens d'un local où, assis sur un escabeau, il me fut sur la tête planté une couronne d'épines, et mis entre les mains une canne de jonc [...]. Je me souviens aussi du supplice ignoble du crucifiement en un lieu nommé Golgotha et du cri qui m'enleva les entrailles lorsque la croix fut

⁴⁰⁰ Rappelons-nous de cette énumération des sévices de Laure, qui rappelle dans une certaine mesure les accumulations d'Artaud : « d'être battue, rouée de coups, d'être blessée, d'être victime, d'être bafouée, honnie, méprisée » (ÉL, p. 45).

⁴⁰¹ Camille Dumoulié, *Artaud, la vie, op. cit.*, p. 90.

⁴⁰² Ce rôle de bouc émissaire, à l'instar du *pharmakon*, peut être pensé selon « la visée homéopathique du rite » telle qu'exprimée par René Devisch ; le mal est concentré en un corps qui devient remède pour la communauté. Voir René Devisch, *loc. cit.*, p. 14.

redressée et plantée, et que tout mon corps d'un coup plongea vers la terre sous les clous qui le retenaient par les mains et les pieds. – Je vous passe les détails de tout ce qui suivit jusqu'au milieu de l'après-midi.

Mais mort, mon cadavre fut jeté au fumier, et je me souviens d'y avoir macéré je ne sais combien de jours ou combien d'heures dans l'attente de me réveiller. Car je ne sus pas tout d'abord que j'étais mort et il me fallut me décider à le comprendre pour parvenir à me soulever. [...] Mais me sentir les mains crevées et sanglantes, le corps puant, et le visage asséché de fientes sur mon cadavre qui se survivait me donna une telle horreur de mon état et des choses qu'un tremblement de furie m'emporta, un séisme qui me fit tout renverser, et l'on se battit plus d'un jour en Judée. – Sera-ce cette fois-ci à Rodez la même chose ? (SS, p. 88-89)

Trois supplices encourageant des altérations du corps – la couronne d'épines, le crucifiement et la macération du corps dans la fange – sont introduits par « je me souviens », formule qui certifie de la probité du témoignage. Comment le destinataire – Henri Parisot – peut-il remettre en doute l'expérience vécue de la douleur d'Artaud ? Ponctuée par la marque du témoignage vrai, la lettre d'Artaud invite à ce qu'on la lise avec la crédulité ; et cette disposition du lecteur, programmée à même la lettre, est nécessaire à l'actualisation de l'automythographie artaudienne. En retour, par « bienveillance » pour son destinataire, Artaud « passe les détails » de son supplice dans une ellipse qui épargne la sensibilité de celui qui lit, dont le cœur est peut-être trop sensible pour recevoir le récit intégral des souffrances. La mise en scène d'Artaud à travers la figure du Christ recourt même à ce qui n'est pas dit, à ce que le destinataire est à même d'imaginer pour reconstituer le fil rompu du récit. La trahison, le Jardin des Oliviers, le jugement de Ponce Pilate, la couronne d'épines, la croix : tous les marqueurs du sacrifice de Jésus-Christ sont combinés dans la lettre d'Artaud. Seule la résurrection brille par son absence, alors que le corps d'Artaud, traînant dans le fumier, reste dans un état de putréfaction des chairs. Là où le mytheme chrétien veut que, trois jours après sa mort, le Christ reparaisse à ses fidèles dans un corps nouveau, le récit d'Artaud donne plutôt à voir un mort-vivant, une dépouille animée de spasmes terribles : « mon cadavre qui se survivait ». Ce n'est pas l'âme d'Artaud qui survit à son corps, emblème de la victoire de la vie de l'esprit sur le

corps devenu poussière ; c'est son cadavre qui est confiné à un état de survivance, dans une formule oxymorique (qui n'est pas sans rappeler, à nouveau, la « vie mort-née » de Laure). C'est à partir de ce corps zombifié qu'Artaud se raconte, utilisant le thème de la passion du Christ comme levier d'une pensée essentiellement matérialiste.

Un peu plus de trois mois plus tard, Artaud synthétise le récit de ses tortures dans une lettre du 15 mars 1946 adressée à Henri Thomas : « il y a deux mille ans j'étais en Judée, et je me souviens très bien d'y avoir macéré trois jours dans un tas de fumier où j'avais été jeté comme un corps de bête morte après avoir été écartelé sur une espèce de poteau, fustigé, et ridiculisé par des flics et gens du peuple de l'époque comme en Irlande, au Havre, à Rouen et à Paris. » (SS, p. 99) On reconnaît la déchéance du corps profané d'Artaud, et cette fois-ci, en plus de faire le pont avec son internement à Rodez (« Sera-ce cette fois-ci à Rodez la même chose ? », écrivait-il à Parisot), Artaud compare les détracteurs de Jésus avec ces ennemis qui l'ont condamné en Irlande, au Havre, à Rouen et à Paris. Ce rapprochement met en lumière l'injustice que perçoit Artaud dans le récit de toute sa vie ; la figure de Jésus donne une forme littéraire et mythique à son délire de persécution.

Une autre version de la crucifixion d'Artaud est racontée dans une lettre à Colette Thomas, version qui insiste sur la matérialité profane de la croix en tant qu'instrument de torture et non pas comme symbole⁴⁰³ : « je suis cet homme qui à Jérusalem il y a deux mille ans a été écartelé sur un tronc d'arbre mal équarri avec un bâton qui le traversait pour m'y suspendre avec des clous, et dont le corps quand j'ai été mort a été jeté dans un tas de fumier. » (SS, p. 116) On saisit, en filigrane de ces trois itérations d'un même scénario, l'obsession d'Artaud pour la crucifixion et pour le motif du « tas de fumier » qui fait office de tombeau à sa dépouille. L'amoncellement d'immondices

⁴⁰³ Au sujet de la croix chez Artaud, voir Guy Rosolato, « Artaud : la croix », dans Simon Harel (dir.), *Antonin Artaud : figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ, 1995, p. 281-195.

absorbe le cadavre d'Artaud : le tombeau du Christ est le creuset de sa résurrection alors que la matière abjecte dans laquelle est plongé le corps d'Artaud est le vecteur de sa dissémination. La passion d'Artaud renoue avec la matière – du corps, du lieu, de la torture –, mettant à distance la portée symbolique du sacrifice de Jésus-Christ, aseptisé puis commémoré par le rituel chrétien. La croix, symbole de la survivance spirituelle du Christ par excellence, est désymbolisée par l'usage de périphrases qui en rappellent la bâtardise, l'ignoble matière et la facture triviale : « une espèce de poteau » (SS, p. 99), puis « un tronc d'arbre mal équarri avec un bâton qui le traversait » (SS, p. 116). Artaud nous rappelle la matérialité et la cruauté de la crucifixion, en amont de sa récupération symbolique. Floc'h précise qu'« Artaud ne va pas s'identifier au christ mais raconter son supplice à partir d'une autre position d'énonciation qui permet d'évacuer l'histoire sainte en s'attachant au seul drame d'un homme *athée* à la conquête de son corps⁴⁰⁴. » C'est cette dimension cruelle de la crucifixion, dépouillée de l'histoire sainte, que prend le soin de mettre au jour Catherine Clément, qui remarque que le déchet est évacué des univers sacrés monothéistes occidentaux : « j'ai découvert avec stupéfaction que les effets de la crucifixion sur les suppliciés comprenaient, entre autres abominations, l'impossibilité physiologique de contrôler les émissions d'urine et d'excréments. Et comme les corps des crucifiés étaient entièrement nus... Soudain, j'ai "vu" la véritable image de Jésus sur la croix⁴⁰⁵. » C'est cette scène, plus abjecte que vénérable, pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, qui voit dans l'image du Christ en croix le « formidable paradoxe d'une visibilité, *abjecte* mais *vénérable*, du corps de Dieu⁴⁰⁶ », qu'Artaud exhume dans l'écriture. Artaud se pare comme d'un costume de la visibilité de l'abject, d'abord captée par le regard – « j'ai vu... j'ai vu... j'ai vu... ». L'ignominie de la crucifixion rejoint

⁴⁰⁴ Katell Floc'h, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁰⁵ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁰⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 162.

l'infamie de la situation asilaire vécue par Artaud au moment où il écrit ces lettres. Dans celle adressée à Colette Thomas, le chevauchement des temporalités apparaît de manière spectaculaire ; ce n'est plus le souvenir du sacrifice qui jette un éclairage sur l'internement à Rodez. C'est le souvenir des traitements subis à Rodez qui modélisent l'expérience de la passion du Christ :

Mais quand je me suis souvenu d'avoir été flagellé au sang par les flics de l'époque, mis nu comme à Rodez pour l'électro-choc et le crâne déchiqueté par une forte branche de rosier pleine d'épines qu'on avait enfoncée sur ma tête en forme de couronne, j'ai éclaté d'une telle rage que des soldats qui m'avaient vu me relever de mon tas de fumier ont fui. (SS, p. 117)

La scène intime pénètre la scène mythique, dans une reconfiguration du temps de référence – le moment où Artaud écrit. Le comparé (ce qui est de l'ordre du réel) et le comparant (ce qui est l'image) sont intervertis de manière à ce que l'électro-choc symbolise la couronne d'épines – et pas l'inverse. Ainsi, Artaud met à distance cette expérience psychiatrique du traitement par électrochocs, la fixant en une image, un symbole de la couronne d'épines que porte Jésus-Christ. On peut en effet imaginer les électrodes destinées à véhiculer le courant électrique, disposées autour du crâne d'Artaud telle une couronne qu'on lui enfonce sur la tête. Artaud se réapproprie le récit des sévices vécus lors de l'internement en présentant le sacrifice de Jésus comme scène référentielle, reléguant son vécu au second plan. Ainsi, dans un même mouvement, Artaud réitère la réalité matérielle du massacre de Jésus, lui conférant un caractère tangible et brûlant d'actualité, tout en remettant en cause la « réalité » de sa situation asilaire.

Ces trois versions d'un même récit de mise à mort avortée – et l'avortement est ici une idée féconde parce que ce qui empêche la résurrection d'Artaud, c'est le fait qu'il ne meurt jamais complètement de ses supplices, condamné à rester dans les limbes du corps à moitié mort – revendiquent clairement leur inscription dans l'imaginaire biblique. Dans *Littérature et ritualité*,

Myriam Watthee-Delmotte insiste sur le rite en tant que forme dont l'efficacité est éprouvée pour négocier avec une situation d'altérité⁴⁰⁷. L'épisode de la passion du Christ et l'image de la croix sont définitivement des formes « efficaces » en ce qu'elles sont inlassablement répétées et elles suscitent une adhésion communautaire autour d'une charge symbolique. Cette représentation répétitive de soi à travers la figure de Jésus tient-elle du rite ? Artaud s'empare effectivement du récit de Jésus dans une logique de négociation de sa propre situation d'altérité, aliéné dans le contexte de l'internement. Pourtant, l'écriture d'Artaud tire la passion du Christ hors du symbolique, en exhumant la dimension matérielle du supplice. Cette reprise incessante du récit de la crucifixion s'éloigne de la répétition rituelle, parce que jamais la crucifixion n'a valeur de symbole. En fait, il n'y a pas de commémoration possible étant donné que la crucifixion d'Artaud n'est jamais terminée, n'est jamais reléguée dans le domaine figé du passé immémorial qu'on peut transformer en symbole efficace sur le plan de la signification. Dans « Le rite et l'éthique : une tension féconde », Louis-Marie Chauvet souligne la différence ontologique entre les mécanismes de la pensée raisonnée et ceux du symbole, sous-bassement du rituel : « Là [...] où la raison critique s'emploie à différencier de manière toujours plus fine les divers niveaux de réel, le symbole au contraire tend, par un procédé de glissement métaphoro-métonymique, à les agglomérer⁴⁰⁸. » Artaud – à travers un procédé qui va à contre-courant de l'héritage chrétien – décompose l'agglomération du réel et du symbole de la croix pour mettre en lumière le caractère tangible du sacrifice. La mort d'Artaud sur la croix continue d'avoir lieu, ce qui empêche qu'on en réduise la portée à celle d'un symbole et l'itération à celle d'un rituel. Le corps d'Artaud, crucifié, ne cesse de se répandre en sang, en chair et en excréments, refusant d'être figé, par l'opération métonymique, en une effigie purifiée. Dans *Fragments d'un journal en enfer*, publié en 1927, déjà

⁴⁰⁷ Voir Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁰⁸ Louis-Marie Chauvet, *loc. cit.*, p. 150-151.

Artaud écrivait : « Il y a quelque chose qui est au-dessus de toute vie humaine : c'est l'exemple de ce monotone crucifiement, de ce crucifiement où l'âme n'en finit plus de se perdre. [...] Pas de clarté jamais sur cette passion, sur cette sorte de martyr cyclique et fondamental. » (*OL*, p. 125)

Dans les témoignages de *Suppôts et supplications*, le « crucifiement » perpétuel est transposé sur une scène concrète, donnée à voir au lecteur qui devient témoin du martyr fondamental – sacrifice originel mais aussi jamais fini d'être accompli. Ainsi la formule « je me souviens » introduit-elle le début de la crucifixion, mais pas la fin de cet épisode qui est capté toujours dans son actualité incandescente, dans la présence de cette chair encore vive. En revanche, Artaud ne se « souvient pas » de l'origine de cette chair : « Je ne me souviens pas d'être jamais né. / Je me souviens de n'être jamais né. » (*SS*, p. 143) Artaud se souvient du début de son agonie, mais pas du point de départ de son récit de vie. Peut-être faut-il penser l'origine d'Artaud comme le début d'une fin, lui qui n'en finit pas d'être crucifié, lui dont la mort est à l'œuvre depuis deux mille ans.

7.3. Michel Leiris, torero

Thérèse d'Avila, Catherine de Sienne et le Christ en croix sont des figures associées à l'imaginaire chrétien, témoignant de l'héritage judéo-chrétien qui traverse les écritures de Laure, de Zürn et d'Artaud. Les œuvres de Leiris baignent aussi dans un répertoire de mythes occidentaux, mais qui s'écartent du religieux – en font état Lucrèce, Judith, Méduse ou encore Don Juan, présents dans *L'âge d'homme*. Le mythe qui influence de la manière la plus constante l'œuvre de Leiris a partie liée avec la corrida, dont les origines sont nébuleuses. Elles entretiendraient des liens avec le culte païen de Mithra et avec le mythe du Minotaure, tel que l'avance Annie Maïllis⁴⁰⁹ dans sa

⁴⁰⁹ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 37.

monographie sur la tauromachie chez Leiris. La corrida est une pratique – à la fois culturelle et sportive – mais « elle relève bien du *mythos*, par son discours à la trame inchangée dont la genèse manifeste l’irruption du sacré⁴¹⁰. »

Frappé par l’*aficion* dans les années 1920 – passion de la tauromachie qu’il partage avec André Masson, Georges Bataille, Laure et Pablo Picasso, notamment –, Leiris investit l’imaginaire taurin dans ses œuvres à partir des années 1930, à son retour de mission ethnographique en Afrique, comme si l’altérité déployée à l’intérieur de l’arène, enclave « primitive » dans un ordre auquel Leiris cherche à échapper, était plus propice à l’expression de ses passions et pulsions que « cette existence archaïque » (*AF*, p. 381) dont il se délecte lors de son passage en Éthiopie. C’est d’ailleurs dans *L’Afrique fantôme*, alors qu’il est témoin d’un mode de vie « primitif » où le sacré s’invite dans le quotidien, que Leiris en vient à voir la tauromachie comme « l’une des rares choses qui vaillent encore la peine en Europe. » (*AF*, p. 246) Si la corrida n’est pas à proprement parler un rituel dont l’origine est consignée dans un récit répété, Leiris attribue au matador l’épaisseur d’un héros mythique et d’une figure sacrificielle :

Historique, mythique ou fictionnel, le matador occupe dans l’œuvre de Michel Leiris une place privilégiée parmi les allégories tutélaires du projet autobiographique [...]. L’image du torero, au-delà de ses variations, dessine en filigrane le portrait de l’auteur : ses constantes archétypales comme sa distorsion instruisent du regard porté par l’écrivain sur lui et les autres, de ce qu’il vient chercher, sans toujours le trouver, dans la corrida.⁴¹¹

C’est dans « De la littérature considérée comme une tauromachie » que Leiris établit les bases de ce qui deviendra sa poétique autobiographique : il faut écrire en s’exposant et en se mettant en danger, tel le torero dont le corps est soumis à la menace qu’incarne la corne du taureau. C’est

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 256.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 143.

dire qu'il faut écrire en consentant à la possibilité de son propre sacrifice. Il est vrai que l'assimilation sans nuance de la corrida au sacrifice rituel serait cavalière ; la fonction et les codes des deux phénomènes diffèrent. Comme le souligne Maïllis, « dans le sacrifice, l'invocation précise à un dieu destinataire et bénéficiaire de l'opération, le déroulement du cérémonial ne laissant aucune place au hasard, l'absence d'ambiguïté du statut de victime ou d'officiant, présentent en effet tout rapprochement avec la corrida comme abusif⁴¹². » Malgré d'importantes différences entre corrida et sacrifice, les textes tauromachiques de Leiris chargent le spectacle tauromachique d'une dimension sacrificielle, socle de son *aficion*. La scénographie de la mise à mort, l'alliance scellée par le spectacle et l'appareil rituel qui ordonne le spectacle permettent de penser conjointement les deux scènes, tauromachique et sacrificielle. À travers le prisme de la tauromachie, c'est la *possibilité*, le *risque* du sacrifice qui oriente le projet d'écriture de Leiris.

Le plus souvent, dans la corrida, c'est le torero qui met à mort le taureau, mais la seule possibilité de se laisser transpercer par la corne du taureau suffit pour voir poindre la potentialité d'un double sacrifice, où la position victimaire est partagée. Devant qui le spectacle de la mort a-t-il cours ? Le sacrifice a lieu devant une communauté d'*aficionados* sur laquelle déferlent les effets de la mise à mort, prolongement de la blessure finale, comme si de la douleur émanait une force centrifuge qui contaminait les spectateurs. Dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris reprend les interjections de cette foule nécessaire à la tauromachie : « *Olés !* ondes s'irradiant autour du point de frôlement de l'homme et de la bête, comme les zones de douleur autour de la blessure du *toro*. » (*MT*, p. 15) Finalement, à qui la victime sacrificielle est-elle offerte ? Au nom de quoi est-elle immolée ? La tauromachie de Leiris déplace un peu la question, alors que le sacrifice n'est pas commis au nom d'une entité divine, mais cherche à aviver ce sentiment aigu du sacré païen,

⁴¹² *Ibid.*, p. 178-179.

nécessairement communautaire, qui lui est si cher. En effet, « la *corrida* tout entière tend vers son paroxysme : la mise à mort, après laquelle seulement peut se produire la détente, comme après la possession de l'objet désiré, dans l'amour, ou la mort du héros, dans une tragédie. » (*MT*, p. 56) Ce moment paroxystique du sacrifice – appelé l'« heure de vérité » (*Fourbis*, p. 44, 156) – devient un fantasme ressassé dans l'écriture autobiographique, syntagme dans lequel sont conjugués l'idée du dévoilement ultime, sans fard, de soi et l'instant chargé auquel concourent tous les gestes et toutes les passes du torero. L'« heure de vérité » désigne à la fois l'estocade finale dans le cadre de la *corrida* et l'exigence absolue de l'écriture leirisienne, laissant deviner que la seule vérité se trouve dévoilée dans le spectacle de la mort. Comme l'écrivain se met à nu dans l'écriture, « le *torero* foule l'aire de danger. Habillé de danger, voile qui le cerne et le protège. » (*MT*, p. 12) Cette antithèse – où le danger se fait protection – révèle l'estime que Leiris porte au risque que rencontre le torero ; c'est le « danger » de mort qui, paradoxalement, le « protège », le garde un tant soit peu de basculer dans la complaisance, dans la fausseté ou, plus haut mal pour Leiris, dans l'hypocrisie bourgeoise.

Leiris, dans son projet tel qu'il est consigné dans le texte programmatique de 1939, cherche à introduire du danger dans la scène scripturaire par « ne serait-ce que l'ombre d'une corne de taureau » (*AH*, p. 10) et ainsi « faire un livre qui soit un acte » (*AH*, p. 14), potentiellement mortifère. Cette analogie entre l'écriture et la *corrida* traverse toute l'œuvre de Michel Leiris, comme le soutient Annie Maïllis, qui prend soin de nuancer l'idée selon laquelle Leiris, dans ses œuvres tardives, aurait délaissé son *aficion*⁴¹³. Je souhaite penser l'articulation tauromachie/création chez Leiris en la mettant en relation avec la pensée poétique de Didier

⁴¹³ Maïllis répond à une affirmation de Catherine Maubon, selon laquelle à partir de 1951, l'intérêt de Leiris pour la tauromachie passe du statut d'objet de désir à objet d'étude. Voir Catherine Maubon, « La passion de Leiris pour l'opéra et pour Picasso », *Critique*, n° 547, 1992, p. 956, cité dans Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 87.

Anzieu, qui observe une corrélation entre le geste de création et « les âges de la vie », distinguant les créations de jeunesse, celles de la maturité et celles de la vieillesse⁴¹⁴. Si la figure tutélaire du torero informe le projet littéraire de Leiris jusque dans ses derniers écrits, il semble que cette assimilation de la scène créatrice à l'arène tauromachique soit captée avec une distance critique de plus en plus grande au fil des années. Alors que, dans *Miroir de la tauromachie* et dans *L'âge d'homme*, écrits respectivement en 1939 et en 1938, l'admiration pour le torero est sans borne, cette affiliation apparaît progressivement risible aux yeux de l'écrivain vieillissant, qui voit l'écart qui le sépare de sa mort « naturelle » se rétrécir (dans *Fibrilles* et dans *Frêle bruit*, notamment, publiés en 1966 et en 1976, alors que Leiris a 65 et 75 ans). Il semble qu'un écart de plus en plus marqué l'éloigne de son modèle tauromachique d'origine, distance moqueuse avec laquelle Leiris observe ses premiers fantasmes. Ce n'est pas tant le rapport de Leiris avec la tauromachie qui change au gré des œuvres, mais plutôt le rapport que l'écrivain entretient avec sa propre vie comme œuvre d'art, en proie à « la désolante pénurie de la vieillesse » (*Fibrilles*, p. 288). En effet, dans *Fibrilles*, alors que Leiris a une soixantaine d'années, il est hanté par la perspective d'une mort qui ne soit pas spectaculaire, retentissante, d'une mort qui ne soit pas porteuse d'une « heure de vérité », qui ne mette pas de point final à une vie-œuvre scellée par une forme sacrificielle. Dans *L'homme sans honneur*, Leiris reproduit une phrase déjà écrite dans son journal, exprimant la hantise d'une mort quelconque : « La mort dont on choisit les conditions (soit suicide, soit risque d'un certain ordre accepté par avance avec une certaine règle du jeu) est moins redoutable que l'autre. » (*SVQ*, p. 70) L'autre mort, c'est celle qui opère lentement, sans bruit, soumettant le corps vieilli de sa victime à un piège sans éclat. Déjà dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris entrevoyait le temps qui passe comme un ennemi : « Vieillesse, ô toi qui me torées... » (*MT*, p. 12) Les textes

⁴¹⁴ Didier Anzieu, « La crise créatrice et les âges de la vie », dans *op. cit.*, p. 49-89.

plus tardifs de Leiris laissent entendre qu'effectivement, la vieillesse a porté l'estocade finale sur les flancs du corps avachi de Leiris. L'échec de sa tentative de suicide, ultime espoir d'une fin héroïque dont la cicatrice sur sa gorge est une faible consolation, marque dans l'autobiographie le début d'une lente marche vers la disparition. Ce rétrécissement du temps qu'occasionne la vieillesse – « temps étranglé » – semble incompatible avec la temporalité du paroxysme tauromachique, cette « heure de vérité » chargée d'une dimension sacrée : « Quand l'effacement par la mort ou par la sénilité n'est plus envisagé comme un destin mais attendu comme un mal qui s'apprête à vous frapper, il arrive – et c'est mon cas – que l'on perde jusqu'à l'envie d'entreprendre : on évalue le peu de temps dont on dispose encore, temps étranglé » (*Fibrilles*, p. 288). Leiris ajoute, exprimant l'angoisse ressentie face au déroulement du temps de la vieillesse, que « celui dont l'existence est ainsi passée de l'illimité au limité vit dans une sorte d'asphyxie. » (*Fibrilles*, p. 288)

Pris entre une volonté d'immortalité et l'imminence de sa mort – « cette proximité de [son] annulation » (*Fibrilles*, p. 289) – Leiris voit le vieillissement comme une tare qui contamine toute son œuvre. Cette perspective du vieillissement et de la disparition « progressive » distingue l'œuvre de Leiris de celles d'Artaud, de Laure et de Zürn, pas seulement parce que ces derniers sont morts jeunes – respectivement à 52, 35 et 54 ans –, mais surtout parce que leurs écrits ne sont pas érodés par cette affliction qu'est la perspective du vieillissement. Leurs écrits n'atteignent jamais la facture des créations de la vieillesse ni même de celles de la maturité au sens où l'entend Anzieu, c'est-à-dire une œuvre où l'écrivain « devient conscient de l'inévitabilité de sa mort » et qui est marquée par « son pessimisme serein, son conservatisme libéral, sa résignation constructive⁴¹⁵ ». Alain Finkielkraut envisage aussi l'itinéraire de l'écrivain – et plus précisément de Leiris – selon ce

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

mouvement de désenchantement face aux vertus du langage : « L’histoire de l’individu est celle de son rapport aux mots : la motivation sacrée correspond à l’enfance ; l’adulte, ce défroqué malgré lui, n’a que l’utilité⁴¹⁶. » Alors que Leiris est horrifié par la dégradation de sa jeunesse, la fougue du torero lui filant entre les doigts, Unica Zürn, elle, a une présence au monde qui n’est pas altérée par la marche du temps : « Être adulte, je n’y arrive pas » (*VMB*, p. 15), écrit-elle dans « Notes d’une anémique ». Pourquoi Artaud, Laure et Zürn sont-ils épargnés par la crainte du vieillissement ? Est-ce la maladie qui creuse une temporalité marginale dans laquelle se terrent ces écrivains qui jamais n’expriment l’angoisse de l’usure ? « L’illusion d’éternité de l’adolescence⁴¹⁷ » qui marque les œuvres de jeunesse pave la voie à la scénographie sacrificielle : s’imaginer comme victime rituellement immolée renvoie davantage à la possibilité de sa pérennité en tant que chaînon du mythe qu’à la perspective de sa disparition. Les écrits d’Artaud, de Laure et de Zürn peuvent être lus comme des « créations de la jeunesse » en ce qu’ils négocient toujours avec des manifestations de la violence, une « violence insensée, impensable, injustifiable [qui] nous voue tous à l’état alternatif de victime et de bourreau⁴¹⁸ ». La scénographie sacrificielle serait donc corollaire d’une création de la jeunesse où l’écrivain se pense tour à tour comme bourreau ou victime.

Il est fascinant de voir comment Leiris, dans ses œuvres « de jeunesse », se présente comme héros en devenir du combat taumachique, alors que ses œuvres « de la maturité » le relèguent de plus en plus loin dans l’antichambre de l’espace consacré, dans les gradins à partir desquels on n’est que spectateur de la violence, une violence extérieure à soi. Chez Leiris, le constat de son lent avilissement l’éloigne progressivement de la posture du héros sacrificiel – qu’il soit victime ou

⁴¹⁶ Alain Finkielkraut, *loc. cit.*, p. 156.

⁴¹⁷ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 53.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

sacrificateur. Le passage à l'âge adulte – à l'âge d'homme ? – occasionne une perte monumentale et scandaleuse, à partir de laquelle toute tentative d'accession au sacré apparaît fortuite : « cette dégradation de l'absolu, cette progressive dégénérescence en quoi pourrait selon moi se traduire, pour une très large part, le passage de la jeunesse à l'âge mûr » (*AH*, p. 27). L'âge mûr, Leiris s'y engouffre comme dans un engrenage pervers, englué dans un temps étiré qui polit les contours tranchants de la jeunesse et affadit les couleurs de la cruauté. Selon Anzieu, les dispositions par lesquelles les créateurs de jeunesse luttent contre le passage à l'âge mur sont au nombre de trois : « rester infantile » – c'est le cas d'Unica Zürn, dont les écrits la présentent comme une éternelle enfant –, « tomber malade » – c'est Artaud et Laure, qui chérissent leur maladie comme une reconnaissance – « ou se donner la mort⁴¹⁹ » – comme chez Zürn, dont le suicide est aussi ferment de l'écriture. Leiris, quant à lui, est emporté par le courant des ans, sans avoir le courage de l'endiguer – et cette couardise est ressassée de manière obsessionnelle dans ses écrits autobiographiques.

Il apparaît que, même dans ses œuvres de jeunesse, une certaine retenue, une conscience de la « normalité » de son destin – lui qui pourtant cherche désespérément à se distinguer –, imposent à Leiris de rester *aux abords* du sacrifice. Si Artaud, Laure et Zürn se positionnent au milieu des limites du cercle sacré, Leiris se situe à l'extérieur de l'arène. La figure du torero demeure un modèle, un fantasme qui motive son écriture mais qui souligne souvent chez Leiris la honte de n'être pas sacrifié – ou pas *assez* sacrifié – honte que Leiris traîne comme la gêne suscitée par son impuissance sexuelle (sujet d'un aveu dès les premières pages de *L'âge d'homme*). Ne pas jouir, ne pas toréer : deux tragédies par lesquelles Leiris se sent diminué et qui font écho à cette lâcheté inlassablement confessée dans ses écrits, lâcheté de celui qui n'a pas le courage du sacrifice, qui reste en bordure de l'autel.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

Cette position périphérique, cette sensation d'être *presque* dans le sacré, Leiris la ressent déjà alors qu'il observe, dans *L'Afrique fantôme*, des phénomènes de possession par les *zars* : « Mais surtout, et contradictoirement à tout ça, sensation ardente d'être au bord de quelque chose dont je ne toucherai jamais le fond, faute, entre autres raisons, de ne pouvoir m'abandonner à cause de mobiles très divers, très malaisés à définir, mais parmi lesquels figurent en premier lieu des question de peau, de civilisation, de langue. » (*AF*, p. 445) De retour en Europe, l'obstacle qui le sépare du sacré, alors imputé à un clivage d'ordre culturel, refait surface, et Leiris est toujours cantonné à cette position périphérique du spectateur, hors du cercle. Dans *Fourbis*, Leiris réitère son amour pour la corrida, mais déplore l'insignifiance de son rôle au sein de la mise en scène : « Mais là encore je trichais, me contentant de rester sur le bord : pour le spectateur [...], la *corrida* est aussi irréaliste que toute espèce de manifestation esthétique, parce qu'elle n'est pas une tragédie qu'on vit mais simplement un spectacle tragique qu'on observe de l'extérieur, sans courir le moindre danger » (*Fourbis*, p. 123). Ce mépris pour le rôle du spectateur, « au bord de », « sur le bord », contraste avec la perspective exprimée dans *Miroir de la tauromachie*, où le public de la corrida est « ce troisième partenaire aussi indispensable que le sont les spectateurs, neutres ou non, à une vraie orgie – exhalation du *olé !* qui accompagne la passe » (*MT*, p. 46). L'écriture de Leiris exprime parfois l'ivresse de prendre part au sacrifice tauromachique, marquée par une aura érotique de communication absolue, parfois l'humiliation de ne pas avoir le courage de se mesurer à un réel danger de mort. Aussi cette position périphérique par rapport à la scène sacrificielle traduit-elle le rapport que Leiris entretient avec sa vie comme œuvre, lui qui salue chez le torero « la forme bien particulière que revêt [...] son courage » (*Fourbis*, p. 123). La question de la forme reparaît à nouveau, indiquant la quête esthétique qui oriente l'existence et la création de Leiris, ce dernier butant honteusement à la fois contre sa couardise et contre le caractère informe de sa vie. Annie Maïllis relève ce décalage irréductible entre l'image du torero et la description que Leiris offre de

lui-même, deux entités dont le rapprochement ne fait qu'exacerber la dimension trop humaine, risible, voire pathétique de l'écrivain : « chez [les toreros] la brillance de leur performance est estampillée par la réalité de la mort, mais reste pure façade chez lui, “costume de lumières” réduit à une panoplie d'apparat. L'autodérision dénonce la vanité de sa tentative pour fusionner son portrait avec le cliché d'un torero triomphant⁴²⁰. » Autodérision, certes, qui parfois se transforme en véritable haine de soi, attisée par cette position décadente du spectateur qui jouit du danger couru par un autre alors qu'il est lui-même « si inquiet de la mort et si peu courageux » (*Fourbis*, p. 124).

Malgré la conscience cruelle de l'insignifiance de son destin qui empêche l'assimilation totale de l'image de soi à la posture du torero, les œuvres « de jeunesse » de Leiris s'inscrivent dans ce qu'Anzieu, à partir des idées de Mélanie Klein, appelle les littératures de l'accusation (celles de la jeunesse, qui se distinguent des littératures de la résignation⁴²¹), ces œuvres qui manifestent un corps morcelé et soumis aux affres d'une violence indomptable. En effet, le modèle tauromachique octroie une visualité spectaculaire au corps tantôt sculptural du matador en pleine chorégraphie, tantôt à la chair trouée de ce même corps cédant sous la pointe de la corne du taureau. Ces deux états limites du corps – durci et troué – donnent une forme saisissante à la pensée d'Anzieu :

L'œuvre de jeunesse représente au contraire soit la construction d'un corps-rempart, invulnérable et imputrescible, analogue à celui, endurci à l'air, à l'eau ou au feu, de certains héros mythologiques, soit, par dérision, résolution d'aller au fond de la détresse, une enveloppe trouée qui ne retient plus rien, un vêtement déchiré, un épiderme lacéré qui expose la chair à vif.⁴²²

⁴²⁰ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 145.

⁴²¹ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 57.

⁴²² *Ibid.*, p. 58.

Nombreux sont les critiques à avoir identifié le fantasme de minéralisation qui sous-tend les écrits de Leiris, particulièrement ses premiers. Dans *L'écriture réparatrice*, Harel souligne que Leiris « fait de la minéralisation l'enjeu d'une mort à l'œuvre dans la vie » et que cette opération « permet de fonder un “maintien corporel” qui interdit tout débordement pulsionnel⁴²³ ». Cette cristallisation du corps durci renvoie au « corps-rempart » évoqué par Anzieu, corps dont la peau devient une digue qui contient la matière éparpillée du moi. Maïllis s'intéresse plus particulièrement à la statufication du matador, dont la rigidité des formes éveille à la fois la fascination esthétique et existentielle de Leiris : se figer dans une beauté impavide malgré l'érosion du temps, telle est l'arme que brandit Leiris contre l'angoisse de la mort. C'est dans la partie « L'homme de marbre » que Maïllis pense le matador comme statue, « héros taillé dans le marbre de ses poses compassées [qui] envoûte celui que terrifie l'idée du relâchement de la mort et de la maladie⁴²⁴ ». Il semble que le fantasme de minéralisation réponde à une question qui sous-tend toute l'entreprise leirisienne et que Patrick Vauday formule ainsi : « comment du temps irréversible et irrémédiable, du temps perdu de l'existence, faire œuvre subsistante ?⁴²⁵ » Cette tentation pour le corps marmoréen, impassible, indivisible s'oppose évidemment à l'inconsistance du corps sans organe d'Artaud, qui lui, « répond en revendiquant un contenu de corps brisé, bégayant et pestiféré aux contours flasques au point d'effrayer les corps plastiques⁴²⁶ ».

Dans *Miroir de la tauromachie*, Leiris souligne la dureté du corps du torero, qu'il compare à la lame de l'estoc qu'il porte : « Roideur d'homme seul, roideur d'épée. » (*MT*, p. 11) Cette « roideur » qui rejoint l'inflexibilité de l'épée pose la minéralisation comme un principe esthétique, comme une forme qui permettrait au corps d'être muséifié au même titre que les figures héroïques

⁴²³ Simon Harel, *L'écriture réparatrice, le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, *op. cit.*, p. 78.

⁴²⁴ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 150.

⁴²⁵ Patrick Vauday, « Michel Leiris ou quand la bifurcation fait œuvre », *Esprit*, n° 6, mai 2021, p. 135.

⁴²⁶ Alain Milon, *op. cit.*, p. 91.

fixées sur des toiles. Mais cette roideur – le mot même, désuet, peu usité, appartient à un registre muséifié de la langue – ordonne aussi une manière d’être au monde à laquelle Leiris aspire. Dans *Fourbis*, Leiris développe le thème incontournable de sa profonde lâcheté – qui devient comme un refuge rassurant – à travers le récit de ses faiblesses physiques lors de séances de gymnastique au 5 rue Pierre-Guérin. Le jeune Leiris admire chez son professeur de gymnastique « cette rigueur de fer » (*Fourbis*, p. 117) qui l’assigne au rôle de père méchant devant lequel Leiris ploie. Or Leiris exprime sa profonde défaillance face à ce raidissement qui, à ses yeux, est une condition à remplir pour qui se mérite le titre d’homme : « se roidir et, ne serait-ce que par haine, tendre de toute sa volonté à s’affirmer viril. » (*Fourbis*, p. 117) Le torero apparaît comme un modèle de virilité – malgré la dimension féminine de son accoutrement et de ses gestes chorégraphiés – et cette roideur que présente le corps géométrique du torero sous-tend l’érection du corps-rempart propre à l’œuvre de jeunesse selon Anzieu.

Aussi roide le corps du torero minéralisé soit-il, sa chair reste soumise à la pointe de la corne de taureau, symétriquement disposée en miroir de la pointe de l'estoc⁴²⁷. Les dessins d'André Masson qui accompagnent le texte de *Miroir de la tauromachie* donnent à voir des corps fluides, tout en rondeurs, renvoyant à la mollesse des chairs qui s'affrontent dans l'arène.



Figure 1 - Dessin d'André Masson, *Miroir de la tauromachie*, Montpellier, Fata Morgana, 2013, p. 44-45.

Les drapés luxuriants se mêlent aux organes désarticulés des corps, dont les sexes sont indéterminés ; les formes ovipares renvoient aux testicules du taureau en même temps qu'à la virilité du torero, qui contraste avec la délicatesse des pieds chaussés au bas de la page de gauche.

⁴²⁷ Dans mon mémoire de maîtrise, j'ai exploré les images tauromachiques de la blessure notamment chez Leiris. Voir Caroline Hogue, « Corridas en textes et en images : pour une esthétique de la blessure chez Michel Leiris et Ernest Hemingway », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018.

Ce qui est le plus intéressant en regard de l'idée d'œuvre de jeunesse selon Anzieu, c'est l'apparente fermeté de la corne de taureau, sur le point de pénétrer un corps présenté dans son imminent déchirement. Entre « corps-rempart » et « une enveloppe trouée qui ne retient plus rien, un vêtement déchiré, un épiderme lacéré qui expose la chair à vif⁴²⁸ », le corps du torero présente les deux pôles de cette conception du corps en proie à une violence incommensurable, violence que porte parfois un érotisme lié à cette concomitance de la roideur et de la mollesse. En ce sens, selon Maïllis, « l'assimilation de l'arme au sexe est partout réitérée dans leur double figure, et la blessure dans laquelle s'enfonce la lame métaphorise l'intromission sexuelle⁴²⁹. » Telle la corne imperturbable sur le point de s'enfoncer dans la béance d'un sexe féminin, dans *Aurora*, nombreuses sont les scènes hallucinatoires marquées par cette rencontre de la roideur et de la malléabilité d'une chair vulnérable. Le narrateur du récit onirique descend dans les profondeurs d'une mer de « dalles blanches et noires », « élément plat et rigide bien qu'agité secrètement de terribles remous » (*Aurora*, p. 17). Là où les éléments durs et mous se frôlent dans le dessin de Masson, dans *Aurora*, ces deux dimensions de la matière s'interpénètrent pour coexister en elle. Le narrateur du roman – dont certains indices indiquent une parenté avec Leiris, notamment l'évocation de sa « lâcheté » (*Aurora*, p. 15), de cet amour des objets fétiches (*Aurora*, p. 21) et de son intérêt pour les sports (*Aurora*, p. 35)⁴³⁰ – décrit la lente dégradation de son corps granitique, progressivement entamé par des brèches ou envahi par une pellicule spumeuse, métamorphose qui dans les deux cas menacent la pérennité de l'état statufié : « J'étais très vieux et tous les événements que je me rappelais parcouraient de bas en haut le tréfonds de mes muscles comme des tarauds

⁴²⁸ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 58.

⁴²⁹ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 55.

⁴³⁰ Qui plus est, à la page 39, le narrateur exprime son acceptation très large du mot « je », qui capte un rapport au monde plus qu'une identité figée : « Il m'est toujours plus pénible qu'à quiconque de m'exprimer autrement que par le pronom JE ; non qu'il faille voir là quelque signe particulier de mon orgueil, mais parce que ce mot JE résume pour moi la structure du monde. » (*Aurora*, p. 39) Cet attachement pour l'expression au « je » met le lecteur sur la piste de l'écriture autobiographique telle que pratiquée par Leiris.

errants dans les parois d'un meuble ou des lichens montant à l'assaut d'une statue. » (*Aurora*, p. 13)

Cette contamination du corps marmoréen, soumis à une dégradation programmée, renvoie davantage à la crainte de ce qu'Harel identifie comme l'*aphanisis* chez Leiris, c'est-à-dire la lente disparition du corps, « évanouissement fantomatique, ou encore *fading* du sujet auquel Lacan fait référence pour mieux situer l'angoisse de disparition⁴³¹ » qu'au corps comme monument, dans cette verticalité du temps paroxystique qui mime la verticalité de la lame de l'estoc.

Ainsi, les premiers écrits de Leiris mettent en œuvre un corps fortifié – « antique cuirasse rouillée » (*Aurora*, p. 11) et « chasuble de plomb » (*Aurora*, p. 24) – qui parfois laisse paraître une enveloppe perforée qui ne retient plus les chairs. Ce double registre cerne un corps soumis aux heurts d'une violence et s'érige comme une accusation « contre la souffrance, au-delà des mots, de perdre son unité, sa continuité, son identité⁴³². » Le corps à la fois tranchant et lacéré du torero semble peu à peu dépassé par le vieillissement dans *Fibrilles* et dans *Frêle bruit*, les deux derniers tomes de *La règle du jeu*. Les registres de la densité minérale et de la malléabilité de la matière laissent place au dessèchement causé par le passage du temps : « Travailler. Se dessécher. Vieillir... » (*AF*, p. 409) Cet effritement de l'être – manifestation matérielle de l'*aphanisis* – se distingue de l'instantanéité avec laquelle la lame de l'estoc plonge dans les chairs, ou encore de la netteté de la cassure du marbre. Les points de suspension avec lesquels se termine l'entrée de journal du 1^{er} août 1932 évoquent cette anxiété provoquée par la perspective du temps qui passe, inéluctable. L'opération de dessèchement, le vieillissement, en suspens, planent au-dessus de Leiris comme une fatalité. Là où le corps de matière laisse place à l'émiettement, la ferveur des « olés ! » et les bruits métalliques des armes s'évanouissent ; reste ce « frêle bruit » qui donne son titre à

⁴³¹ Simon Harel, *L'écriture réparatrice, le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, op. cit., p. 62.

⁴³² Didier Anzieu, op. cit., p. 58.

l'ultime tome de *La règle du jeu*. Souffle amenuisé, mouvements ténus, chuchotement d'une voix éteinte, ce bruissement fragile s'agglutine à l'image de l'érosion pour devenir signifiant du vieillissement. Le « frêle bruit », c'est aussi le froissement des feuilles de papier, alors que Leiris, près de quarante ans plus tard, revient sur son idéal d'écriture taumachique avec le regard amusé de celui qui a mûri, qui a compris en somme que l'écriture n'a pas de commune mesure avec les effusions de sang dans l'arène :

[M]ais je sais bien que c'est dans ce monde imaginaire qui, illusoire, offre une moindre prise à la désillusion et où sévissent des dangers moins immédiats que ceux du monde réel, que j'ai cherché un autre asile contre l'idée de la mort et de la fragilité des choses et je sais également que l'activité d'écrivain – [...] elle aussi *en chambre* et qui a pour île la table, voire la feuille de papier, est demeurée mon grand recours, celui dont toujours j'ai recommencé à user, tout en dénigrant l'esprit esthète ou bureaucrate qu'un tel recours ne laisse jamais d'un tant soit peu impliquer et en m'ingéniant à, du moins, manier l'écriture dans un esprit qui dépassât celui-là. (*Frêle bruit*, p. 95-96)

Le temps a passé depuis cet idéal projeté de « faire un livre qui soit un acte » (*AH*, p. 14), mu par la confiance dans une écriture qui porterait en elle les mêmes dangers que la joute dans l'arène. Dans *Frêle bruit*, la distance d'avec le modèle taumachique se manifeste par l'aveu de l'impossible assimilation de l'écriture et du monde réel, dans le cadre duquel les chairs sont bel et bien soumises au tranchant de la lame. Les limites de l'arène se réduisent maintenant aux contours de la table ou de la feuille et Leiris, rétrospectivement, manifeste la connaissance acquise au fil du temps ; « je sais » introduit en quelque sorte l'aveu de ses erreurs de jeunesse, la reconnaissance de cette irréductible distance qui le sépare du torero. Non, l'écriture n'est plus considérée comme une taumachie, pas plus que l'écrivain n'est considéré comme un héros sacrificiel – tel est le bilan que fait Leiris au terme de son entreprise autobiographique. La relation que Leiris entretient avec sa propre écriture est teintée par une sorte de lucidité pessimiste, alors que l'écrivain a fait le deuil de la figure d'écrivain sacrifié dans laquelle il se projetait ; le deuil, d'ailleurs, est ce qui

tempère l'écriture fulgurante et enfiévrée propre à l'œuvre de jeunesse selon Anzieu. Sur le plan poétique, Leiris témoigne, dans ses œuvres plus tardives, de ce désaveu du modèle tauromachique, désormais objet de moquerie. Dans *Fibrilles*, Leiris fait état, avec mélancolie et autodérision, de cette opération de rationalisation et d'embourgeoisement qui en est venue à tarir le potentiel poétique de cette assimilation au modèle sacrificiel :

Bête de théâtre ou virtuose fougueux, génie en butte à la misère ou à d'autres souffrances, pionnier d'une époque héroïque, poète voleur de feu ou révolutionnaire, écrivain au jeu tragiquement conditionné du torero, créateur rebelle à toute compromission ne sont-ils pas les avatars de cette figure dont j'ai fait mon modèle et qu'après maintes oscillations j'ai dépouillé de son clinquant et rationalisée, mais certainement aussi embourgeoisée, dans la mesure où j'ai dû pour une part subir l'influence de l'âge, qui pousse à des ajustements grâce auxquels l'écart entre soi-même et ce qu'on a rêvé peut être tant bien que mal réduit ? (*Fibrilles*, p. 151)

L'âge mûr est concomitant à des compromis qui permettent d'aplanir la courbe vertigineuse qui sépare l'homme normal du héros mythique. Notamment, avec le temps, l'*aficion* de Leiris se déplace de l'arène au théâtre, et le comédien – ou encore le chanteur d'opéra – deviennent les relais tempérés du torero. Dans *Fibrilles*, Leiris revient sur ses idées de jeunesse alors qu'il voit désormais dans l'artificialité du théâtre une valeur supérieure à celle de la corrida : « il m'est apparu qu'on éprouve au théâtre – devant son trompe-l'œil flagrant – une émotion paradoxalement plus authentique (vu la moindre équivoque) que dans une *plaza de toros*, où l'on se croit si volontiers au niveau du tragique vécu quand ce sont d'autres qui le vivent. » (*Fibrilles*, p. 205) Conscient de la distance qui le sépare de l'arène, Leiris lui préfère désormais l'espace de la scène théâtrale, sur laquelle les acteurs partagent avec lui la feintise du tragique. Peu à peu, cet « avatar » dont parle Leiris, ce tiers qui figure entre Leiris et l'écriture pour lui donner – à Leiris – la stature du héros, déserte la scène poétique ; la rationalité de l'écrivain dégrade toutes aspirations d'ordre sacrificielles et laisse l'écrivain seul devant la page.

Le lustre du spectacle taumachique dissout, ne reste que le corps à corps de l'écrivain avec les mots, combat que Maïllis appelle « logomachie⁴³³ ». Peut-être que, de sa position périphérique, Leiris passe véritablement au centre de l'arène – seulement, cette arène n'est plus le théâtre d'un spectacle sacrificiel. C'est le deuil du sacrifice qui marque le passage de l'œuvre de jeunesse à celle de l'âge d'homme, de la tauromachie à la logomachie, et la roideur de l'estoc laisse place au frêle bruit de l'écriture.

7.4. Héliogabale et Aurora : corps-temple et tentation de l'Unité

Le torero, qui incarne pour Leiris un modèle de courage et de virilité, fascine aussi par la délicatesse de ses mouvements, la finesse de sa chorégraphie et l'exubérance de son costume. La féminité du torero, notamment visible dans le dessin de Masson reproduit sur la double page de *Miroir de la tauromachie* (voir la figure 1), par le positionnement et l'habillement des jambes, est constamment mise en tension avec la dureté de l'érection du corps minéralisé. Annie Maïllis remarque que Leiris n'aborde jamais de front la féminisation du torero ; « cependant son androgynat suggéré aussi bien par son travestissement (bas roses, taille bien prise, cape-jupe) que par son attitude (cambrure des reins, chorégraphie féminine) ne peut laisser indifférent celui qui vit l'irréparable séparation des sexes comme un profond et douloureux déchirement⁴³⁴. » Il est vrai que la division primordiale – la division sexuée – est considérée chez Leiris comme le creuset de toutes les violences, et son rapport avec le féminin est parfois nimbé de mépris ou d'effarement. Dans *Fourbis*, Leiris reproduit un passage de son journal qui fait l'objet d'un commentaire empreint d'autodérision, comme souvent le sont les lectures rétrospectives de ses écrits : « *Notre*

⁴³³ Annie Maïllis, *op. cit.*, p. 223.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 158-159.

mort est liée à la dualité des sexes. Un homme qui serait à la fois mâle et femelle, et capable de se reproduire seul, ne mourrait pas, son âme se transmettant sans mélange à la postérité. » (*Fourbis*, p. 63) Bien que critique à l'égard de la naïveté et de l'ésotérisme de ses propos, Leiris retient de ces ébauches de jeunesse « l'idée de la mort sentie comme liée à la division du genre humain en deux sexes » (*Fourbis*, p. 63).

Or nous avons déjà vu comment le rituel sacrificiel – et la scène sacrée de manière plus générale – met à bas les schémas de la parenté. Une fois le cercle sacré franchi (cette limite qui isole le domaine du profane pour éviter toute contagion entre le pur et l'impur), les identités familiales sont levées – le père, la mère, la fille, le fils ou la sœur sont troqués par le jeu des rôles rituels. Dans *Le féminin et le sacré*, Catherine Clément affirme que « parmi les verrous des clivages que le sacré fait allègrement sauter, la distinction des sexes est sans doute la plus importante⁴³⁵. » Elle illustre sa réflexion en donnant plusieurs exemples de rituels fondés sur le travestissement, devenu topos ethnologique, où la limite qui divise les sexes est transgressée à des fins rituelles. Décidément, le sacré réside dans l'instauration et le franchissement des limites ; de fait, le travestissement est une voie royale pour repenser et reconfigurer les dualités. C'est au Mali que Leiris assiste à la cérémonie des masques célébrée à la suite de la mort d'une des aînées du village de Sanga, qui, au dire de Leiris, baigne dans une atmosphère sacrée. Il est fasciné par l'accoutrement ostentatoire des participants : « Le marabout porte un boubou. Tous ces hommes ont des allures louches d'hermaphrodites. » (*AF*, p. 127) La cérémonie des masques relatée par Leiris s'inscrit dans une importante tradition de travestissements cérémoniels, lesquels ne sont pas étrangers aux rituels sexuels qu'aborde Roger Caillois dans « Sexe et sacré⁴³⁶ ». Le sacré étant

⁴³⁵ Julia Kristeva et Catherine Clément, *op. cit.*, p. 53.

⁴³⁶ Roger Caillois, « Sexe et sacré », dans *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 187-203.

capté dans sa dualité avec le profane, Caillois affirme que « la polarité des sexes fournit tantôt le modèle, tantôt la base de cette bipartition de la nature et de la société en principes complémentaires et antagonistes⁴³⁷ ».

Les écrivains sacrificiels mettent en jeu cette bipartition sexuée, séparation originelle qui précède toutes les autres dualités, et surtout le brouillage de cette limite dans les figurations du rituel. En fait, c'est surtout la possibilité de transgression et de métamorphose que le rituel autorise, ses limites sacrées soufflant toutes les autres frontières identitaires. Unica Zürn met en œuvre cette qualité métamorphique du corps, dont les différentes formes s'enchaînent au gré des hallucinations. Artaud et Leiris, dans deux textes dont la généricité est hybride, mettent en scène les qualités métamorphiques du corps par le biais d'une forme de travestissement rituel, à la fois des corps et des textes, qui se donnent à lire comme assemblages de signes et de hiéroglyphes davantage que comme récits. Je me pencherai sur la possibilité de métamorphose qu'induit le rituel dans sa dimension sexuée à travers ces deux figures ambiguës que sont Héliogabale et Aurora.

Héliogabale ou l'anarchiste couronné est décrit par Évelyne Grossman comme un « ouvrage poético-historique » (Évelyne Grossman, dans *Œuvres*, p. 402), dans lequel la « trame historique est discordante car la plume s'emballe, les effets, les images se bousculent, se chevauchent, s'interpénètrent⁴³⁸ », écrit Harel ; le roman *Aurora* de Michel Leiris, quant à lui, malgré l'appellation générique qui figure sur la couverture, consiste en une envolée onirique qui se rapproche du poème en prose. Dans les deux cas, l'écriture de soi est dissimulée, tantôt derrière le document historique, tantôt derrière le récit ou la poésie. Artaud confirme cette hypothèse dans une lettre envoyée à Jean Paulhan en 1934 : « Vrai ou non le personnage d'Héliogabale vit, je crois,

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 188-189.

⁴³⁸ Simon Harel, *Artaud, l'astre errant, op. cit.*, p. 41.

jusque dans ses profondeurs, que ce soient celles d'Héliogabale personnage historique ou celles d'un personnage qui est moi. » (*Œuvres*, p. 476) Dans le récit, cette filiation entre Héliogabale et Artaud est marquée par l'inconnu qui entoure le récit d'origine ; Carol Jacobs va jusqu'à penser la négation des origines comme étant le thème structurant du récit : « *The anarchic structure of the book closely corresponds to the first "theme", the origins of Héliogabale, which [...] may also considered the theme of the themes : for Artaud relentlessly insists on the impossibility tracing back Héliogabale's lineage in a way that could establish any arché*⁴³⁹. » En effet, la généalogie problématique d'Héliogabale est tissée de relations incestueuses et de mystères entourant la lignée paternelle. La vie de l'empereur est historiquement marquée par le vice et les fêtes orgiaques, et le personnage a véritablement régné sur Rome de 218 à 222, sous l'égide de sa mère et de sa grand-mère, indissociables de la trajectoire de l'empereur. Comme avec la figure de Jésus, Artaud évide le personnage historique pour se glisser en lui comme dans un costume et formuler le caractère immémorial de ses préoccupations, en tournant en dérision les impératifs du document historique, fondé sur un discours logique et linéaire.

Tout se passe comme s'il lui fallait quitter le soi pour cerner des enjeux qui touchent à l'universel, à ces profondeurs originelles dans lesquelles l'intime se joint au mythe. La forme atypique du texte d'Artaud manifeste l'inscription d'Héliogabale dans une narration en-deçà de toute logique occidentale, toujours selon Carol Jacobs : « *Any interpretation must orient itself to an apparently chaotic succession of anecdotal details in order to find the necessity of this chaos and of the turning from occidental thought required this orientation*⁴⁴⁰. » Ainsi, la structure

⁴³⁹ Carol Jacobs, « The Assimilating Harmony : A Reading of Antonin Artaud's *Heliogabale* », *SubStance*, vol. 6, n° 17, 1977, p. 119.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 118.

chaotique du texte entraîne le lecteur et le commentateur du texte sur une scène où les prises offertes par la rationalité occidentale font défaut. Le rituel apparaît comme un point d'entrée dans le texte.

De manière similaire, *Aurora* ne se révèle pas d'emblée comme écriture de soi ; le « récit » discontinu, évoluant par analogies davantage que par causalité logique, met en scène un narrateur dont la quête est celle d'un nom – Aurora – et d'une entité en constante métamorphose. Le narrateur intradiégétique – qui devient extradiégétique – exprime le caractère fédérateur du pronom de la première personne : « Je », écrit avec une majuscule au début du récit, est une « île que [le narrateur] traîne avec [lui] » (*Aurora*, p. 39), espace mental qui détermine tout un rapport au monde et qui incorpore aussi, par homophonie, le « il » parfois employé dans le roman. Si rien ne confirme la portée autobiographique du récit, plusieurs indices aiguillonnent le lecteur vers cette présence spectrale de l'écrivain, notamment le topos de la lâcheté du narrateur, dont les paroles pourraient être celles de Leiris : « moi qui ne suis qu'un détestable esthète » (*Aurora*, p. 21). Surtout, le personnage de Damoclès Sirel, narrateur d'un récit enchâssé, renvoie par palindrome au nom « Leiris » ; la figure de Damoclès, quant à elle, a souvent été associée au torero, tous deux unis par la proximité du danger et le coudoisement de la lame, motif central dans *Aurora*. Dans *Héliogabale* et dans *Aurora* se dissimule donc une écriture où le soi est libéré de son nom, mais aussi des limites imposées par le corps, le sexe et l'origine.

En effet, Héliogabale et Aurora sont des noms – des signifiants – bien plus qu'ils ne déterminent l'identité d'une personne, morale, physique, historique ou sexuée. Aurora se mute en « Or Aura », « Eau-Rô-Râh » (*Aurora*, p. 110), « Or Aux Rats » (*Aurora*, p. 152), « Horra » (*Aurora*, p. 177) ou « O'Rora » (*Aurora*, p. 193) ; Artaud souligne le mouvement qui s'opère via la graphie même du nom d'Héliogabale, qui « rassemble en lui-même la puissance de tous ces

noms » (*Héliogabale*, p. 449) : « Et tous ces états divergents, toutes ces formes furtives, tous ces noms rejaillissent à leur tour en cascades dans le nom contracté d’

HELIOGABALUS

ELAGABALUS

EL-GABAL » (*Héliogabale*, p. 447)

Le « nom » ouvre un espace où le sujet peut se déformer et se reformer, se dé-subjectiver. Noms et lieux se rejoignent dans leur capacité à *accueillir* la dissémination d’un être, sujet à métamorphoses et travestissements. Artaud et Leiris nous invitent à ne plus penser la nomination comme un acte de désignation, mais comme l’instauration d’un espace où peut se mouvoir la matière qui se cache derrière les lettres et les sons du nom. Le nom devient métonymie du temple sacré où ont lieu nombre de subterfuges, de transgressions et de travestissements, où le symbole agit sur la scène effective du rituel. Plutôt que de fixer l’identité, le nom pensé comme espace la fait exploser et avec elle saute la différence sexuelle.

Aurora et Héliogabale – noms davantage que « figures », on l’aura compris – captent l’indétermination sexuée à travers une tentation de l’unité. Dans son récit historique, Artaud exprime la résolution d’une dialectique sexuelle à travers l’essence double d’Héliogabale, porteur et prometteur d’une anarchie en actes, parce que l’annihilation de la différence remet en cause toutes les autres règles. La suppression de la différence pave la voie au chaos, « et l’anarchie, au point où Héliogabale la pousse, c’est de la poésie réalisée. » (*Héliogabale*, p. 453) Le récit de la vie d’Héliogabale se donne à lire comme une réalisation du théâtre de la Cruauté tel que pensé par Artaud un an avant l’écriture de sa « biographie ». Artaud exprime cette anarchie, antérieure à la

Cruauté de la séparation originelle, à travers la tension entre l'unité et la dualité de la figure d'Héliogabale, oscillant sans cesse entre « UN » et « DEUX » :

Héliogabale, c'est l'homme et la femme.
Et la religion du soleil, c'est la religion de l'homme, mais qui ne peut rien sans la femme,
son double, où il se réfléchit.
La religion de l'UN qui se coupe en DEUX pour agir.
Pour ÊTRE.
La religion de la séparation initiale de l'UN.
UN et DEUX réunis dans le premier androgyne.
Qui est LUI, l'homme.
Et LUI, la femme.
En même temps.
Réunis en UN. (*Héliogabale*, p. 452)

Héliogabale est tour à tour divinisé et humanisé, divisé et réuni, mu par un désir d'unité qui ne vient pas complètement à bout de la refonte des sexes en UN corps. C'est l'atmosphère sacrificielle dans laquelle baigne Héliogabale qui, pour reprendre les mots de Clément, fait sauter les verrous des sexes. En effet, le rituel théâtralisé et les sacrifices ponctuent le quotidien décadent du personnage, et sa vie se termine par une mise à mort dont l'abjection rejoint la crucifixion d'Artaud-le-Christ. Mais la quête d'unité va plus loin ; en plus de tenir un rôle dans le scénario sacrificiel, il semble que le corps même d'Héliogabale devienne le théâtre du sacrifice.

Dans *Aurora* et dans *Héliogabale*, corps et temple sont pensés comme des vases communicants où non seulement le nom détermine un « espace » davantage qu'une identité, mais où le sacrifice se joue à l'intérieur même de ce corps devenu monument. Évelyne Grossman souligne cette parenté entre corps et architecture sacrée chez Artaud : « Le corps d'Héliogabale, homme et femme à la fois, s'inscrit au centre de l'architecture sacrée des temples syriens, ces corps symboliques voués aux sexes divinisés de l'homme et de la femme et dont les entrailles recèlent un réseau complexe d'égouts par où s'écoule le sang des sacrifices. Son corps est un temple et la boucle que décrit sa vie répète celle que trace dans le ciel le dieu soleil. » (Évelyne Grossman, dans

Œuvres, p. 403) Penser le corps comme un « espace » permet d'en étirer les limites et d'échapper à une quelconque catégorisation. C'est par la monumentalisation du corps – où la chair devient pierre, granit, marbre – que l'androgynie et le refus du traumatisme de la naissance, liée à la division des sexes, est possible. Dans le temple d'Émèse, « il y a des pierres noires en forme de verge d'homme, et un sexe de femme ciselé dessous. Et ces pierres sont des vertèbres dans des coins précieux de la terre. Et la pierre noire d'Émèse est la plus grosse de ces vertèbres, la plus pure, la plus parfaite aussi. » (*Héliogabale*, p. 410) Les deux sexes se côtoient au creux de cet espace sacré aux allures de corps hermaphrodites. Cette architecture érotique fait écho au temple qui contient la matière métamorphique d'Aurora, « cet immeuble qui, comme un phallus obscène, gratte la vulve du ciel » (*Aurora*, p. 53) et qui laisse place plus tard à un temple dont chaque pièce correspond à une partie du corps féminin (*Aurora*, p. 90-91). La spatialisation des corps – devenus sanctuaires – permet de réunir les éléments masculins et féminins en des lieux propices à l'avènement du sacré par leur architecture unitaire.

Ces temples hermaphrodites deviennent le théâtre de nombreuses cérémonies rituelles syncrétiques où le sentiment religieux prime sur le respect de codes culturels. En effet, ce n'est pas un rituel précis qui irrigue les imaginaires d'Artaud et de Leiris, mais l'usage des codes du rituel au détriment d'une pensée logique et rationnelle. Ainsi, leur écriture est ponctuée par nombre de topoï renvoyant à un imaginaire sacrificiel composite, mobilisant connaissances historiques, ethnologiques, observations et fantasmes. En ce sens, dans *Aurora*, alors que le narrateur descend les escaliers qui le mènent à l'antichambre à partir de laquelle il accèdera à l'univers d'Aurora, il décrit une scène sacrificielle presque caricaturale en empruntant à divers fonds culturels : « Au besoin, on égorge un mouton et la plus jeune de toutes les filles nubiles se plonge tout entière dans un bain de sang, dont elle sort couleur de pourpre à demi-grisée. Les tam-tam battent du côté de

l'Afrique ; en Amérique, les harmoniums chantent, et de Harlem à la Guinée d'étranges courants s'établissent. » (*Aurora*, p. 19) Dans la Syrie du III^e siècle où est campée la scénographie d'Artaud, marquée par la barbarie et par « un intense débordement de sexes » (*Héliogabale*, p. 418), on peut assister à de « nouvelles vierges [sacrifiant] sur l'autel de la lune leur virginité fraîchement acquise » (*Héliogabale*, p. 418) et au « Grand Sacrificateur [qui] ravage frénétiquement la gorge d'un grand vautour » (*Héliogabale*, p. 422). Le sang, les vierges, les animaux et la musique contribuent à créer cette atmosphère sacrificielle, presque toujours couplée à une dimension érotique. En effet, mort et érotisme s'allient au cœur de cette relation entre victime et sacrificateur, alors que deux corps sont momentanément unis par le trait de la lame. Le couteau est d'ailleurs l'objet qui symbolise, à nouveau, cette tentation de l'unité dans *Aurora* : « Un seul objet capable de concrétiser toute la diversité de mon esprit, une seule figure capable de devenir le réceptacle unique de mon amour, c'est ce que je venais de trouver dans cet admirable couteau. » (*Aurora*, p. 90) Via le tranchant de la lame, l'unité est, l'espace d'un instant, retrouvée, faisant se rencontrer l'homme et le divin, le sujet et l'objet, l'homme et la femme, l'espace et le corps.

Ces deux derniers couples sont à penser conjointement : le corps comme espace est une manière de penser le corps au-delà de son appartenance à une catégorie sexuée (et au-delà de son assujettissement à un nom). Le corps architectural s'érige en hauteur, selon un axe vertical qui met à mal la relation horizontale, conflictuelle, entre hommes et femmes. Plus de relation dialogique ne tient entre le féminin et le masculin ; l'échafaudage vertical du corps monumentalise emboîte et empile les deux sexes à travers une construction stratifiée tendue vers le haut. C'est la polarisation entre le haut – le ciel divin – et le bas – l'abjection – qui remplace la dichotomie sexuelle ; en d'autres mots, la topographie sacrée remplace la dualité profane. À propos du centre du temple d'Émèse, Artaud souligne cet axe vertical : « Le sang des sacrifices d'en-haut, ne peut se perdre

dans les égouts ordinaires » (*Héliogabale*, p. 424). En effet, la verticalité du temple se manifeste dans le creusement souterrain, alors que « sous le sol, le temple descend en spirales vers les profondeurs ; les chambres des rites s’entassent, se succèdent verticalement ; c’est que le temple est comme un vaste théâtre, un théâtre où tout serait vrai. » (*Héliogabale*, p. 417) Alors que le masculin et le féminin s’y entremêlent allègrement, c’est la séparation entre le pur et l’impur qui régit l’architecture du temple. La topographie verticale régit aussi l’espace parcouru par le narrateur d’*Aurora*, et ce, dès l’incipit : « Il était minuit quand j’eus l’idée de descendre dans cette antichambre triste, décorée de vieilles gravures et de panoplie. » (*Aurora*, p. 9) Dans la première partie du roman, près de dix occurrences du verbe « descendre » rythment la plongée vertigineuse à l’intérieur de la terre – cavité qui parfois se confond avec les entrailles d’un corps. En effet, le déplacement sur cet axe vertical agit sur le corps du personnage, à travers une analogie qui unit à nouveau corps et espace : « avais-je l’idée qu’en changeant d’étage et de pièce, j’introduirais une fictive modification dans la disposition de mes organes, partant, dans celle de mes pensées. » (*Aurora*, p. 9) Ainsi, le temple sacré est construit à l’image d’un corps hermaphrodite, et l’investissement de ce temple agit en retour sur les corps qui s’y trouvent. C’est le corps-temple qui remplace la question de l’identité contenue dans le nom et qui substitue à la contrainte du sexe un espace vacant où l’unité peut advenir. C’est une forme violente de cette unité que Carol Jacobs appelle « *assimilating harmony* », et qui transige dans *Héliogabale* notamment par le biais des trajectoires verticales imposées par l’architecture sacrée : « *What takes place in the harmonic relationship between different stratifications, in the analogistic relationships of the rituals, in the interweavings of trajectories inside the temple, in a continual violent assimilation (consumption) through assimilation (comparison)*⁴⁴¹. » En d’autres mots, les éléments comparés, parfois

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

antagonistes, finissent par se fondre en un, dans une « harmonie assimilatrice » où la dualité est révoquée.

En plus de mettre en forme l'unité par son architecture fédératrice, il semble que le corps-temple préfigure la mort sacrificielle des personnages. Le palais de marbre que construit le personnage de Damoclès Sirel contient, sous une dalle dans « la salle de marbre » (*Aurora*, p. 96), le couteau qui servira à sa propre mise à mort, « d'une façon à la fois géométrique et royale » (*Aurora*, p. 98). À l'image de la roideur minérale du lieu qui l'abrite, sa mort contenue dans l'objet dur et froid a presque valeur d'adoubement : « grâce à l'extrémité d'un instrument », il peut « devenir éternel » (*Aurora*, p. 99). En contrepartie, la mort d'Héliogabale obéit à la trajectoire de la liquéfaction et de la dissémination, alors que « les excréments se mêlent au sang, giclent en même temps que le sang sur les glaives qui fourragent dans les chairs d'Héliogabale et de sa mère. » (*Héliogabale*, p. 471) Le corps décharné d'Héliogabale est jeté dans les égouts, se mêlant à la fange impure qui stagne sous Émèse. Relégué sous la terre, brassé à d'autres déjections, le cadavre d'Héliogabale rejoue l'essentiel « mélange » que suppose sa nature unitaire. Mort minérale ou liquéfaction des viscères, mort pure ou impure⁴⁴², Artaud et Leiris mobilisent tous les deux la métaphore du « couronnement » (*Héliogabale*, p. 417 ; *Aurora*, p. 84) pour exprimer la valeur d'élection que porte leur mort sacrificielle, harmonisée avec le temple qui en est le théâtre.

Héliogabale et *Aurora* mettent donc en mots des configurations où se résolvent les dichotomies homme/femme, homme/dieu, vie/mort. En effet, les « personnages » ont davantage valeur de signifiant que de « personne », et à travers eux est repensée la triade corps-nom-espace. Ce n'est plus un corps sexué désigné par un nom qui se meut dans un espace limité ; le nom trace

⁴⁴² Voir à ce sujet les parties « Pureté et impureté : “États totaux” » et « Évolution des notions de pur et d'impur », dans Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 73-75.

plutôt le cadastre d'un espace sacré où le corps peut s'étendre jusqu'au-delà de la mort. Aussi le sacré dissout-il les particularités identitaires pour embrasser l'amplitude d'un espace consacré, obéissant à d'autres impératifs que ceux du corps et de la binarité sexuelle. Le sacrifice supporte la pensée d'une trajectoire verticale du corps, et avec elle la possibilité d'accéder à une origine qui précède toutes les divisions. L'architecture verticale du temple d'Émèse, « de la pointe de son phallus à l'ultime circuit de ses égouts solaires » (*Héliogabale*, p. 424), conduit le corps vers cet espace chaotique d'avant toutes les divisions : « Par ces égouts, en forme de vrille ardente, dont le cercle se rétrécit à mesure qu'ils avancent dans les profondeurs du sol, ce sang d'êtres sacrifiés avec les rites voulus va retrouver les coins sacrés de la terre, il touche aux primitifs filons géologiques, aux tressaillements figés du chaos. » (*Héliogabale*, p. 424) Une pluralité d'« êtres sacrifiés », mais un seul sang ; le passage du pluriel des individus au singulier de l'amalgame des corps renvoie à l'indifférenciation primordiale. C'est sous la forme de ce magma uniforme que les corps – hommes, femmes, animaux – accèdent à un espace-temps originel⁴⁴³. L'architecture sacrée du temple donne accès à une origine primordiale et « réintégrer le Temps sacré de l'origine, c'est devenir le “contemporain des dieux”, donc vivre en leur présence⁴⁴⁴ ». Penser le corps comme architecture – sans organe – constitue une voie pour s'extirper des carcans que sont le lieu, le nom et le corps, et ainsi rejoindre l'indétermination du Temps sacré.

⁴⁴³ À propos d'*Héliogabale* et des *Tarahumaras*, Deleuze et Guattari pensent cette fusion exponentielle qui renie le corps : « la multiplicité de fusion, la fusibilité comme zéro infini, plan de consistance, Matière où il n'y a pas de dieux ; les principes, comme forces, essences, substances, éléments, rémissions, productions ; les manières d'être ou modalités comme intensités produites, vibrations, souffles, Nombres. Et enfin la difficulté d'atteindre à ce monde de l'Anarchie couronnée, si l'on en reste aux organes » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 196.)

⁴⁴⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 81-82.

Je conclus cette partie avec Myriam Watthee-Delmotte, selon laquelle « l'usage qu'opèrent les écrivains d'un mythe dont ils reprennent la matière ne peut être considérée comme seulement thématique ; il est structurel, car il s'appuie sur l'ordonnement en récit d'un certain nombre de motifs dont l'écrivain prend acte qu'ils ont fait sens dans l'histoire culturelle⁴⁴⁵ ». Les avatars des mythes sacrificiels mobilisés par les écrivains puisent dans un fond culturel commun en plus d'instituer une mise en récit où se joignent l'intime et le collectif. Mais la question du récit – qui est une affaire de langage –, n'épuise pas les potentialités du sacrifice. De la mystique au torero, les diverses figures mythiques auxquelles s'arriment les écrivaines et les écrivains se rejoignent dans une fonction commune du sacrifice : dépendre du langage. Les différentes itérations du schéma sacrificiel permettent de dire ce qui est informulé et informulable parce que le sacrifice agit autrement que par le langage, il fonctionne avec une autre rigueur, qui suppose une autre adhésion. Ainsi, recourir aux figures sacrificielles est une manière de *figurer* plutôt que de *dire* l'insu, ce qui échappe à la raison. C'est la nécessité de communiquer de sainte Thérèse d'Avila, c'est le Désir de rien de Catherine de Sienne, c'est la persécution du Christ, c'est la honte du torero vieillissant, c'est l'au-delà du corps d'Héliogabale et d'Aurora. C'est le corps minéralisé de Leiris, la matière flasque que ne contient plus celui d'Artaud ; c'est le corps métamorphique de Zürn et le corps absent, néantisé, de Laure. Le sacrifice oriente une série de scénarios à travers lesquels le « soi » se pense et se joue devant lui-même, permettant de mettre en forme – et pas en mots – son rapport à soi et à l'Autre. Parce que le sacrifice n'est rien sinon un réseau de *relations*. Et si Dieu – ou les dieux – ont déserté l'autel sacrificiel, le schéma des positions sacrificielles persiste pour pallier le silence laissé par l'absence du divin. Se penser à travers le prisme des équations sacrificielles – « Qui a tué qui ? Devant qui ? Au nom de quoi ? » – offre un lieu où le soi peut se déposer, au creux de ce

⁴⁴⁵ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 213.

« qui » anonyme qui lui préexiste et confère une densité à l'insensé. Le sacrifice offre un code à la dramatisation de l'existence, que Georges Bataille, dans *L'expérience intérieure*, considère comme condition essentielle pour dépasser l'indifférence. Bataille avance que chaque sacrifice, réel, imaginé, fantasmé, « au moment où la victime est immolée, marque le point d'intensité d'une dramatisation. Si nous ne savions dramatiser, nous ne pourrions sortir de nous-mêmes. Nous vivrions isolés et tassés. Mais une sorte de rupture – dans l'angoisse – nous laisse à la limite des larmes : alors nous nous perdons, nous oublions nous-mêmes et communiquons avec un au-delà insaisissable⁴⁴⁶. » La dramatisation sacrificielle oriente une série de relations, autant de sillons creusés dans un passé immémorial qui permettent d'accélérer ou de renforcer un rapport de soumission, de déférence, de domination ou d'autorité qui déloge de la petite histoire individuelle. Ainsi la honte, le désir, la culpabilité et la persécution sont-ils stabilisés dans un des axes qui concourent au fragile échafaudage sacrificiel, fondé sur un équilibre précaire entre sacrifié, sacrificateur, dédicataire du sacrifice et communauté de témoins. Et la chorégraphie rituelle donne lieu à une forme qui contient, qui régit, qui unit et différencie ; mais surtout, une forme répétitive qui agit.

Dans ces œuvres qui ont à voir avec le sacrifice, le rituel resurgit inlassablement dans sa force performative, malgré un XX^e siècle occidental marqué par la mort de Dieu et par un défaut de religiosité dans l'espace public. Artaud, Laure, Leiris et Zürn sont foncièrement « religieux » en ce qu'ils renouent avec le domaine hors des lois et hors de la raison qu'aménage le sacrifice, et plus largement le rituel⁴⁴⁷. Ils contreviennent à l'ordre moderne ainsi synthétisé par Anne Dufourmantelle : « Aujourd'hui on ne veut plus de sacrifice. Ce n'est ni rentable ni défendable. On

⁴⁴⁶ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴⁷ Myriam Watthee-Delmotte souligne la mauvaise réputation qu'a le rite comme outil d'analyse chez les intellectuels contemporains, plutôt tournés vers l'innovation et mus par un certain rejet des reliquats mémoriels que constituent les rites, surtout religieux. Voir Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 11-21.

voudrait lui substituer le droit, la justice, l'équité⁴⁴⁸. » Mais ces institutions héritées de la rationalité des Lumières ne sauraient remplacer la pure puissance agissante du sacrifice, cette force de frappe dont l'efficacité a trait avec ses origines immémoriales. Artaud nous invite à reconnaître la force agissante du rituel :

mais la religion continue, la liturgie n'a pas encore été détruite, et les rituels mis à bas,
et les ordres des souverains esprits en tant que nomenclatures vivantes, dans les livres
d'euphonie,
Et il n'est pas vrai, absolument pas vrai
Que toute cette magie ne soit que la survivance d'un ordre de choses aujourd'hui détruit
et dont toute la terre s'est détournée.
Plus que jamais la terre
Mange, boit,
Patafane, isomine dans le ventre de qui de droit,
Et qu'elle le fasse avec ou sans rituel
Elle le fait, et le rituel
Sert à lui fournir une échappatoire toute trouvée
(et un moyen d'action qu'elle n'a pas remplacé). (SS, p. 176)

Le sacrifice, en plus de donner une forme esthétique qui s'inscrit dans un imaginaire fécond, est bel et bien « moyen d'action ». Les écritures sacrificielles rendent compte de cette dimension performative du rituel à travers différentes manifestations d'un rapport direct, non-médiatisé, avec le monde. Comme l'affirme Artaud, le rituel n'a pas été remplacé, et il alimente la possibilité d'un *dire* auquel se joint un *faire*. En plus de se présenter à travers le prisme d'existences sacrificielles, Artaud, Laure, Leiris et Zürn revendiquent la possibilité d'un au-delà de l'écriture. À travers la médiation du langage, c'est le fantasme de son dépassement qu'expriment les écrivains, dans des œuvres « littéraires » qui basculent souvent dans le rituel, parfois dans l'envoûtement, le sort, la prière ou le totem – bref dans ce registre de la magie primitive, délivrée du logocentrisme, où la

⁴⁴⁸ Anne Dufourmantelle, *op. cit.*, p. 12.

distance entre la chose et son symbole se trouve anéantie, où le souffle des mots a une prise directe sur le réel.

PARTIE 3. RITES ET PERFORMATIVITÉ MAGICO-RELIGIEUSE

Dans une lettre adressée à Boris Souvarine, Laure déclare la nécessité de quitter le domaine de la parole pour intégrer celui de l'action : « J'ai besoin de mettre des actes au bout des mots. » (*UR*, p. 128) C'est à nouveau l'idée d'un dépassement du langage qui est exprimée dans un texte sans titre consigné dans les *Écrits de Laure*, où l'écrivaine invite à transgresser les limites qui freinent la pensée : « Allez donc jusqu'au bout de la pensée et suivez-là dans ses conséquences. » (*ÉL*, p. 182) Où peut-on situer le « bout des mots » et le « bout de la pensée », bornes mouvantes et inquiétantes que seul un acte de transgression permet de franchir ? Si les mots restent sans conséquence, figés sagement dans une enclave détachée de la vie, les actes, eux, engagent le sujet dans le monde ; à partir du moment où il agit, le sujet est soumis aux contrecoups de ce qu'il inscrit dans le réel. Chez Laure, cette invitation à l'action est liée à son engagement politique⁴⁴⁹, mais ne se limite pas à celui-ci ; l'agir concerne un vaste champ qui ne saurait être résumé par la seule mobilisation politique. Dans « Le théâtre et la culture », Artaud déplore une forme de léthargie dont souffrent la culture et la société qui lui sont contemporaines : « Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux. » (*TD*, p. 13) Pour Artaud, l'action a une valeur supérieure à celle de la pensée, comme si l'agencement des mots n'était qu'une forme édulcorée, affadie, de l'agir. Il nous invite à quitter une position de spectateur de la pensée pour devenir des agents actifs, comme Laure, qui exècre la pensée, en témoigne cet

⁴⁴⁹ Colette Peignot a milité pour le Cercle communiste démocratique aux côtés de Boris Souvarine. Les « Notes sur la révolution et carnet rouge » (*ÉL*, p. 185-199), notamment, font état de cet engagement politique, de même que les articles publiés dans « La critique sociale » et dans « Le travailleur communiste syndical et coopératif » (*LÉC*, p. 779-833).

aphorisme de 1938 : « Penser sa vie c'est la DÉTRUIRE la rendre stérile. » (*L'ÉC*, p. 227) Dans une lettre de 1925 adressée à sa belle-sœur Suzanne, Laure va jusqu'à considérer le défaut d'action comme une honte à laquelle est lié son avilissement : « la vie est bête et moi aussi – avec tous mes “moyens sans buts” mes “idées sans actions” et mes belles *phrases* – n'est-ce pas. » (*ÉL*, p. 217) La question finale, amputée de sa ponctuation interrogative, mime l'incessante quête de l'action chez Laure, quête souvent stérile qui n'aboutit qu'à la production de *phrases* vaines. La question appelle une réponse de la part de la destinataire, cherche à susciter son adhésion, et pourtant, elle est aussitôt close par la ponctuation déclarative. Désir de voir les mots percoler jusque dans la vraie vie, mais constat de l'échec de cette prise des mots sur le monde ; l'écriture de Laure est sans cesse tirillée entre ces deux forces, comme l'écriture d'Artaud qui cherche désespérément à renouer avec une « constante magie ».

Pourtant, « dire » et « agir » peuvent être pensés conjointement à partir de l'idée du rituel⁴⁵⁰. Dans *Littérature et ritualité*, Myriam Watthee-Delmotte affirme que « la référence au rite permet de comprendre l'au-delà du code, soit l'efficacité réelle (et non seulement symbolique) de la littérature⁴⁵¹ ». Les rites sont définis par Marcel Mauss et Henri Hubert comme « des actes traditionnels d'une efficacité *sui generis*⁴⁵² », c'est-à-dire d'une efficacité qui est propre à l'acte, dont l'effet n'est pas réductible à une cause qui le précède ; l'efficacité du rite est contenue dans le code du rite en lui-même, et dans lui seul. Mauss et Hubert publient, en 1899, l'*Essai sur la nature*

⁴⁵⁰ Dans son entrée sur les rites et les rituels, Dominique Picard pense les deux concepts comme des synonymes. Les deux termes « viennent du latin *ritus*, signifiant “ordre prescrit” » (Dominique Picard, « Rites, rituels », dans *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Érès, 2002, p. 251.) Jean Cazeneuve ne distingue pas non plus les deux mots, bien qu'il emploie plus régulièrement « rite », ainsi défini : « un acte qui se répète et dont l'efficacité est, au moins en partie, d'ordre extra-empirique. » (Jean Cazeneuve, *Les rites et la condition humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 4.) J'emploie le mot « rite » la plupart du temps ; le substantif « rituel » désigne surtout la catégorie qui englobe les rites.

⁴⁵¹ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵² Marcel Mauss et Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019 [1903]. [En ligne] [<https://www.cairn.info/esquisse-d-une-theorie-generale-de-la-magie--9782130595243.htm>] (page consultée le 24 janvier 2022).

et la fonction du sacrifice, qui n'est pas étranger à leur *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, qui paraît quelque trois ans plus tard. Sacrifice et magie se rejoignent dans l'efficacité *sui generis* du rite, le premier doté d'une dimension religieuse, ou du moins mobilisant nécessairement une communauté, alors que la magie opère par des voies mystérieuses, occultes et privées. Pour différencier tout en laissant voir la parenté entre le sacrifice et le domaine de la magie, Frédéric Keck, dans sa « Présentation » de *L'esquisse pour une théorie générale de la magie*, résume ainsi les articulations du sacrifice et de la magie : « le sacrifice est une relation entre les hommes et les dieux par l'entremise des choses, la magie est une relation entre les hommes et les choses par l'entremise des dieux⁴⁵³ ». Ainsi, du sacrifice à la magie, il y a passage entre une institution collective et une pratique individuelle, et il y a déplacement des trois pôles identifiés par Mauss et Hubert. Il ne faut cependant pas oblitérer la profonde connexion qui unit les deux phénomènes, continuité que les ouvrages de Mauss et Hubert revendiquent, alors que magie et sacrifice reposent sur une force mystique, sur le postulat d'une efficacité qui transcende la rationalité et sur la répétition du geste. En d'autres mots, sacrifice et magie ont en commun de procéder par l'efficacité du rituel.

Artaud, Laure, Leiris et Zürn renouent en quelque sorte avec le domaine perdu de l'efficacité magico-religieuse. Cet attrait pour un fonctionnement occulte est traduit par une série de phénomènes dont témoignent leur écriture. Artaud, à la fin de sa vie, dénonce les envoûtements dont il est victime, comme Unica Zürn, « soumise aux puissantes et effroyables pensées d'un magicien. » (*HJ*, p. 240) Les objets que chérit Leiris ont presque valeur de totems⁴⁵⁴, comme le

⁴⁵³ Frédéric Keck, « Présentation du volume », dans *Ibid.* À ces deux phénomènes clés dans la pensée anthropologique de Mauss et Hubert s'ajoute le don, qui consiste en « une relation des hommes entre eux par l'intermédiaire des choses. »

⁴⁵⁴ On peut penser à ces objets sacrés que sont le bibelot en serpent qu'il rapporte de New York (*Fibrilles*, p. 10) ou encore le chapeau, le revolver et le porte-or appartenant à son père (*SVQ*, p. 14).

noyau de pêche recraché par le maître-nageur dont la protagoniste de *Sombre printemps* est amoureuse et qui devient pour elle un « talisman » (*SP*, p. 80). Par l'investissement de différents rites magiques, les écrivains cherchent à réactiver « le vieux totémisme des bêtes, des pierres, des objets chargés de foudre, des costumes bestialement imprégnés, tout ce qui sert en un mot à capter, à diriger, et à dériver des forces, [qui] est pour nous chose morte » (*TD*, p. 16). Mais comment ces rites s'actualisent-ils dans l'écriture, au-delà de la thématization ? Quels liens ontologiques unissent la littérature et le domaine du rite ? Comment est-il possible de palier le défaut d'action du langage en tant que représentation ? Ces questions orienteront les réflexions de la troisième partie, dans laquelle il ne sera pas question nommément du sacrifice, mais plus précisément de sa dimension efficace et performative. Il s'agira d'interroger la présence du rituel dans l'écriture (et non pas du rituel de l'écriture) et la manière dont les mots pointent vers un au-delà du langage, à partir du modèle rituel et de la magie.

Dans « Le rite en question », Liliane Voyé retrace le rapport ambigu que le phénomène entretient avec le langage : « le rite est avant tout un agir, une modalité du faire [...], qui déborde du discours et de la parole ; certes, cette dernière n'est pas nécessairement absente mais elle n'est pas prioritaire et, lorsqu'elle est là, sa compréhension intellectuelle n'est pas absolument requise : elle peut n'être qu'accompagnement du "faire", redondance, rythmique ; elle peut aussi n'être que "faire"⁴⁵⁵. » Aussi le rituel permet-il de penser un acte de langage qui frôle les limites du langage – ce que Laure appelle le « bout des mots » – parce que les paroles rituelles ont pour but d'agir sur une scène concrète. Ce que la définition de Voyé souligne est essentiel : même lorsqu'il repose sur le langage, le rite invite à une compréhension des mots hors de la logique et de la rationalité ; il amène à considérer le langage sur le plan de son adhérence au réel. Contre le logocentrisme, le rite

⁴⁵⁵ Liliane Voyé, *loc. cit.*, p. 107.

place le discours dans une position périphérique et oriente par le fait même une nouvelle manière de lire. Les anagrammes de Zürn, les glossolalies d'Artaud, les phrases tronquées de Laure ou les mots de Leiris, décortiqués selon leur sonorité, ouvrent un espace où le lecteur se laisse affecter par ce que les mots *font* davantage qu'il ne comprend ce que les mots signifient, à l'instar de la ritualité qui « relève plus d'une pragmatique que d'une sémantique⁴⁵⁶. » En filigrane de cette réflexion sur le pouvoir performatif des mots apparaît la question du corps, que Voyé intrique avec le « faire » : « Le rite vient ainsi rappeler qu'il n'y a pas de dichotomie absolue et nécessaire entre le dire et le faire : le langage est de nature corporelle ; la pratique corporelle est de nature discursive ; les pratiques sociales supposent des coordonnées matérielle (espace, temps,...) et s'inscrivent dans les schèmes de l'hexis corporelle⁴⁵⁷. » Ainsi, le corps est lieu de brassage où se mêlent le dire et le faire, le discours et l'action, le code et le souffle ou le geste qui lui donnent consistance. Si, dans le contexte rituel, la parole est toujours engagée dans l'élaboration d'un faire, l'inverse est tout aussi garant de la connexion entre langage et agir ; « la pratique corporelle est de nature discursive », avance Voyé. Cette affirmation recoupe l'hypothèse développée par Mauss et Hubert autour du caractère « discursif » de tout rite magique :

C'est pourquoi nous disons qu'il n'y a pas de véritable rite muet, parce que le silence apparent n'empêche pas cette incantation sous-entendue qu'est la conscience du désir. De ce point de vue, le rite manuel n'est pas autre chose que la traduction de cette incantation muette ; le geste est un signe et un langage. Paroles et actes s'équivalent absolument et c'est pourquoi nous voyons que des énoncés de rites manuels nous sont présentés comme incantations, sans acte physique formel, par sa voix, son souffle, ou même par son désir, un magicien crée, annihile, dirige, chasse, fait toutes choses.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Louis-Marie Chauvet, *loc. cit.*, p. 150.

⁴⁵⁷ Liliane Voyé, *loc. cit.*, p. 107.

⁴⁵⁸ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, *op. cit.*

Pour Mauss et Hubert, la source du rite est un élan désirant, et même les rites dits « manuels » (par opposition aux rites « verbaux ») sont élaborés à partir de l'« incantation muette » du désir. Penser « *je veux* déplacer un objet », « *je veux* faire du mal à cette personne » ou « *je veux* changer la pierre en or » procède du discours, même si le désir est transmuté en gestes codifiés et en chorégraphies rituelles. Ainsi, le déploiement rituel a pour objectif un agir, mais naît du discours désirant ; aussi doit-on tendre à un assouplissement de la dichotomie dire/faire pour bien comprendre la nature et la finalité du rituel, qui contreviennent à l'idée conventionnelle de la littérature comme représentation et du langage comme symbole.

Cette intrication entre le dire et le faire, que problématise le rite, est l'objet de la théorie de John Austin, dont l'ouvrage le plus important, *How to Do Things With Words*⁴⁵⁹, aborde la performativité des actes de discours sur le plan linguistique. Selon Austin, certains actes de discours ne sont pas assimilables à la catégorie de l'« affirmation », qu'on considère comme soit vraie, soit fausse. Les actes performatifs de discours ne sont ni descriptifs, ni informatifs, ni synthétiques ; proférés dans un contexte bien particulier, les actes performatifs de discours ont pour objectif d'agir à l'extérieur des limites du discours manifeste. Selon la définition du philosophe, l'épithète « performatif » « indique que produire l'énonciation est exécuter une action (on ne considère pas, habituellement, cette production-là comme ne faisant que dire quelque chose)⁴⁶⁰. » Bien qu'Austin n'aborde jamais nommément le rituel – sacrificiel ou magique – comme expression privilégiée du discours performatif, les exemples qu'il mobilise au début de sa réflexion renvoient tous à un cadre ritualisé : le « oui » prononcé dans le cadre du mariage, le baptême d'un navire ou encore le lègue d'un objet dans un testament⁴⁶¹. Si la thèse novatrice d'Austin s'inscrit dans les champs de la

⁴⁵⁹ John Langshaw Austin, *Quand dire c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962].

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁶¹ Voir *Ibid.*, p. 41.

linguistique et de la philosophie analytique, elle permet également d'investiguer sur le caractère performatif de la parole et du langage dans le contexte rituel ; la performativité du langage est garante de l'efficacité du rite. En fait, la pensée magique ou animiste, que Freud synthétise en reprenant les mots de Edward Burnett Tylor, c'est-à-dire le fait de « prendre par erreur une connexion idéale pour une connexion réelle⁴⁶² » (en l'occurrence la connexion entre la chose dite et la chose faite), étend l'idée des actes performatifs de discours au-delà de la linguistique ; dans le contexte magique, dire (ou penser) « *je veux* que cette personne souffre » déborde de l'ordre discursif pour provoquer la souffrance dans la vie réelle. Cette « connexion réelle » est aussi envisagée dans le sacrifice : immoler une victime pour expier une communauté de sa violence, c'est avoir foi en cette connexion qui unit le désir collectif (« nous voulons purifier la communauté »), l'acte (« nous sacrifions une victime ») et l'effet escompté (« la communauté est désormais purgée de la violence »). Autrement dit, dans le cadre du rite, les mots sont intrinsèquement liés aux actes qu'ils mettent en branle.

Austin distingue, sur le plan linguistique, trois niveaux d'actes portés par le discours : les locutoires (« l'acte *de* dire quelque chose⁴⁶³ »), les illocutoires (« un acte effectué *en* disant quelque chose⁴⁶⁴ ») et les perlocutoires. C'est cette dernière catégorie qui m'intéresse particulièrement au regard de l'efficacité magique. Austin avance que « les effets suscités par les perlocutions sont de vraies conséquences, dénuées de tout élément conventionnel – en vertu duquel celui qui promet, par exemple, est engagé dans sa promesse⁴⁶⁵. » À la lumière de la définition d'Austin, quelles perlocutions les rites consignés par les écritures sacrificielles engendrent-ils ? Évidemment, les « sorts » envoyés par Artaud ne somment pas *réellement* d'un maléfice les gens à qui ils sont

⁴⁶² Edward Burnett Tylor, *op. cit.*, p. 116, cité dans Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁶³ John Langshaw Austin, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 115.

destinés, non plus que les anagrammes de Zürn, notamment ceux consignés dans *Hexentexte* (1954) – dont la traduction française peut être *Grimoires de sorcière*⁴⁶⁶ – n’envoûtent le lecteur. Pourtant, Andrea Oberhuber souligne que « le pouvoir performatif des mots en dialogue (très) libre avec le dessin vise, comme dans un rituel de sorcellerie, l’enchantement du lecteur-spectateur⁴⁶⁷. » La critique littéraire retrace la nature performative du rituel auquel Zürn donne forme par l’écriture et le dessin, pointant vers cette perlocution qu’occasionnent les langages : l’acte de discours (et ici de dessin) vise l’enchantement du lecteur-spectateur. Dans *Corps de papier. Résonances*, Oberhuber s’adresse virtuellement à Zürn, soulignant la dimension performative de sa pratique artistique, entre écriture et dessin : « La magicienne, c’est vous. Vous êtes la maîtresse de cérémonie. Les esprits, les fantômes et autres spectres fascinants sortent de votre plume⁴⁶⁸. » Bien que fantasmées, les perlocutions inscrites dans les écritures rituelles n’influencent pas moins la forme des textes (et leur réception), dont l’objectif est bel et bien d’agir, au-delà du livre et de la lecture. Pensée comme résultat d’une écriture rituelle, la perlocution outrepassa la définition linguistique qu’en donne Austin ; les conséquences programmées dans les textes interviennent dans la vie réelle, les mots étant dotés d’un pouvoir incantatoire.

Dans l’article « Les formes élémentaires d’agir performatif. Un essai de typologie sociologique », Werner Binder se penche sur la ritualité et la théâtralité comme modalités de la « performance » (j’ai montré, dans la deuxième partie de la thèse, comment le vocabulaire théâtral est nécessaire pour envisager le rituel sacrificiel), qui elle-même « se différencie tout à fait des autres formes d’agir⁴⁶⁹. » Binder décloisonne la performativité qu’Austin limitait au domaine

⁴⁶⁶ Ruth Henry, « Rencontre avec Unica », dans *SP*, p. 96.

⁴⁶⁷ Andrea Oberhuber, « Le pouvoir incantatoire de *Hexentexte* d’Unica Zürn », *Le Livre surréaliste au féminin*. [En ligne] [<https://lisaf.org/project/zurn-unica-hexentexte/>] (page consultée le 26 janvier 2022).

⁴⁶⁸ Andrea Oberhuber, *Corps de papier. Résonances*, *op. cit.*, p. 146.

⁴⁶⁹ Werner Binder, « Les formes élémentaires d’agir performatif. Un essai de typologie sociologique », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 51, 2011, p. 76.

linguistique pour renouer avec l'idée de « performance », en tant qu'elle se rapproche du spectacle. La pensée moderne, de manière générale, dévalue la performance comme moyen d'action, la réduisant à une version de l'agir communicationnel ou de la représentation. Or la performativité magico-religieuse, avec laquelle les textes à l'étude renouent, ne saurait être captée à travers une seule fonction communicationnelle. Binder avance que les performances théâtrales, rituelles et sociales – trois versions de l'agir performatif – s'articulent autour « d'un mécanisme élémentaire du performatif qui informe le trio répétition, citation et effectivité⁴⁷⁰ ». Ce serait donc le dispositif de la performance rituelle qui serait garant de la performativité du langage ; en d'autres mots, « l'agir langagier ne peut pas être strictement séparé de son contexte car celui-ci est toujours indiqué par l'acte de langage même⁴⁷¹. » L'exemple de la prière est à cet égard parlant : la répétition de formules liturgiques, qui sont elles-mêmes « citations d'un texte culturel⁴⁷² » (tirées des évangiles, par exemple), est garante de l'efficacité de la forme. Répétition, citation et effectivité non-communicationnelle démarrent la dynamique de l'agir performatif, transformant le langage en actes. C'est par le filtre de la performance rituelle, sociale ou théâtrale que le langage devient performatif. Binder, mobilisant la pensée de Jacques Derrida, critique la théorie d'Austin, en renouant avec la première acception du mot « performance », héritée du domaine du théâtre, faisant de la scène de parole la condition de la performativité du langage. À partir de cette idée de la « scène » comme condition de la performativité, il est possible de penser le rituel dans ses liens avec d'autres espaces hors normes, ces lieux « hétérotopiques⁴⁷³ » au sens foucauldien du terme où se présentent des formes d'agir performatif – le théâtre, bien sûr, mais aussi le jeu, deux activités

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ Michel Foucault, « Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales », *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49. [En ligne] [<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>] (page consultée le 16 mars 2022).

fondées sur la répétition. Si la citation est une condition de la performance, c'est dire que la reprise de formes déjà existantes, au-delà de la copie ou de l'imitation, fomentent l'enchaînement rituel ; « tout se passe donc comme si c'était le degré de divergences et de ressemblances entre la performance et l'arrière-plan de modèles culturels déjà existants qui était le principal moteur ou le mécanisme privilégié de l'explication⁴⁷⁴. » Ne retrouvons-nous pas un principe même de la création : la négociation entre des formes existantes et une œuvre originale à faire ?

La performativité du langage est tout à fait liée avec la scène poétique de l'écriture. C'est la citation de formes agissantes et la « conscience du désir » sous-jacent au rituel, pour reprendre les mots de Mauss et Hubert, qui chargent les mots de leur force perlocutoire. Dans *Totem et tabou*, Freud insiste à son tour sur la préséance du « désir » dans la mécanique du rite magique : « Les motifs qui poussent à l'exercice de la magie sont aisés à reconnaître : ce sont les désirs des hommes. Nous avons donc simplement besoin d'admettre que l'homme primitif a une formidable confiance dans le pouvoir de ses désirs⁴⁷⁵. » Si Freud met en lumière à juste titre l'élan désirant comme moteur de la magie, je nuancerai l'idée que seul « l'homme primitif » a foi en son désir, à moins qu'Artaud, Laure, Leiris, Zürn et d'autres n'appartiennent à cette catégorie. Le désir d'agir – central dans les écritures étudiées, constamment ressassé dans des commentaires à la fois sur l'écriture et sur l'existence – engendrent des mots qui cherchent à se dépasser, à atteindre un au-delà du code normatif. Penser le « désir » comme point de départ de la performativité rituelle, c'est à nouveau placer le sujet au cœur de l'acte de création, idée centrale dans la première partie de ma thèse. Le sujet écrivant est la clef, le pivot pour comprendre conjointement l'écriture (entendue dans un sens très large, parce que nous verrons que le langage est parfois tordu et malmené, les mots,

⁴⁷⁴ Werner Binder, *loc. cit.*, p. 82.

⁴⁷⁵ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 172.

« dépravés⁴⁷⁶ », pour reprendre le titre d'un recueil d'études rassemblées par Anne Tomiche, doublés par d'autres formes d'expression) et la force perlocutoire – pour ne pas dire magique, incantatoire – qui en émane.

Pour revenir à la question du sujet, et plus particulièrement du sujet en train d'écrire, je mobilise à nouveau la théorie d'Austin qui, dans sa « Cinquième conférence », considère l'énonciation à la première personne comme un truchement privilégié – mais pas exclusif – de l'énonciation performative : « puisque celui qui parle agit, il est forcément en train de faire quelque chose : de là notre préférence – peut-être mal exprimée – pour le présent grammatical et la voix grammaticalement active. Quelque chose, *au moment même de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce*⁴⁷⁷. » Le « je », combiné à l'utilisation du temps présent, serait un indice de l'acte performatif de discours, au même titre qu'il est indiciaire du genre autobiographique, ou plus largement des écrits de soi. L'écriture de soi est-elle plus à même d'accueillir le caractère performatif du discours, en ce que l'énonciation au « je » embraye les « actes de discours » ? Ce qui semble être une évidence – « seules les personnes peuvent effectuer des actions⁴⁷⁸ », écrit Austin – m'amène à penser les écritures de soi, celles où le « je » du texte se superpose à l'écrivain au travail, comme un terreau où le *dire* peut facilement se transformer en *faire*, par le détour de la triade répétition, citation et effectivité. Je dirais même que les écritures de soi sont plus à même d'accueillir le rite – cette modalité du faire – au creux de l'écriture.

Dans un premier temps, j'explorerai le dispositif épistolaire dans ses liens avec les rites que sont la prière et le sort. Il s'agira ensuite d'explorer cet espace « hors de la langue », ou à côté de

⁴⁷⁶ Anne Tomiche (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.

⁴⁷⁷ John Langshaw Austin, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

la langue, défriché par les écrivains sacrificiels, que ce soit par le biais des chiffres, par l'invention d'un nouveau code ou par le rebrassage de la langue conventionnelle. Finalement, j'explorerai le jeu, le théâtre et le crime – trois performances – en tant qu'hétérotopies qui font écho à la scène rituelle. Il s'agira en bref dans cette troisième partie d'explorer comment la scène poétique d'œuvres sacrificielles donne forme à une conception de l'écriture captée selon son efficacité. Par la création, les écrivaines et les écrivains explorent différentes voies par lesquelles accéder au « bout des mots », pour recréer cette connexion fantasmée entre les mots et les choses.

Chapitre 8. Rites et écriture épistolaire

Dans *Sombre printemps*, la jeune héroïne encapsule le cheveu d'un maître-nageur dans une boule de cire qu'elle perce et enfile pour la porter à son cou. L'artefact devient pour elle une « amulette » (*SP*, p. 84), aussi précieuse que son amour pour l'homme idolâtré⁴⁷⁹. Ce dispositif repose sur un procédé magique, que Mauss et Hubert désignent par « contiguïté⁴⁸⁰ », et que Freud précise par le concept de l'« appartenance⁴⁸¹ ». Mauss et Hubert décrivent ainsi l'opération métonymique au fondement d'un type de magie : « La partie vaut pour la chose entière. Les dents, la salive, la sueur, les ongles, les cheveux représentent intégralement la personne ; de telle sorte que, par leur moyen, on peut agir directement sur elle, soit pour la séduire, soit pour l'envoûter. La séparation n'interrompt pas la continuité, on peut même reconstituer ou susciter un tout à l'aide d'une de ses parties : *totum ex parte*⁴⁸². » Ainsi, la métonymie comme procédé littéraire trouve son équivalent dans le domaine de la magie en tant que processus de pensée (et d'action) : le cheveu contient l'identité de la personne. Outre la métonymie, Mauss, Hubert et Freud identifient une forme de magie fondée sur la similarité, faisant de l'analogie, de la comparaison et de la métaphore d'autres manifestations « littéraires » d'une pensée magique⁴⁸³. Freud donne l'exemple des Aïnos japonais qui, pour favoriser la fertilité des sols, donnent en spectacle une relation sexuelle (on retrouve à nouveau la performance comme moyen d'action), exhibant le lien métaphorique qui unit

⁴⁷⁹ Fanny Larivière insiste sur le fétichisme de Zürich, qui accorde une importance presque sacrée aux objets vecteurs d'incarnation. Voir Fanny Larivière, « Stratégies intermédiaires et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les dessins-partitions d'Unica Zürich », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, p. 13-22.

⁴⁸⁰ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, *op. cit.*

⁴⁸¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁸² Marcel Mauss et Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, *op. cit.*

⁴⁸³ Frazer désigne ces mêmes types de magie – fondées sur la contiguïté et la similarité – par les termes « magie homéopathique » et « magie contagieuse ». Voir James George Frazer, *Les origines magiques de la royauté*, traduit par Georges Roth, Paris, Geuthner, 1920, p. 37.

la fécondité de la terre et celle du corps féminin⁴⁸⁴. La ressemblance et la contiguïté se rejoignent dans « l'unité supérieure du *contact*⁴⁸⁵ », alors que les deux procédés supposent une proximité – au sens propre et au sens figuré – entre le rituel et la réalité sur laquelle il s'agit d'intervenir.

L'amulette dans laquelle le cheveu est encapsulé et la mise en scène de la relation sexuelle n'impliquent pas le langage – du moins, pas directement, même si le langage est toujours tapi sous le rite. Qu'en est-il lorsque des mots servent à établir le *contact* entre l'idée et la chose concrète ? Les rituels verbaux que sont la prière et le sort prennent appui sur cette idée du langage comme canal entre les deux modes de l'existence, qu'ils soient articulés par un rapport de contiguïté ou de similarité.

8.1. Le pouvoir du nom

Le nom propre s'impose comme une voie privilégiée pour penser la métonymie magique ; désignateur d'une personne, il active l'existence de la personne nommée. En effet, Freud soutient, à propos de la pensée magique, que « le nom compte parmi les éléments constitutifs essentiels d'une personnalité ; ainsi, si l'on sait le nom d'une personne ou d'un esprit, on a acquis un certain pouvoir sur le porteur de ce nom⁴⁸⁶. » Mettre la main sur son cheveu ou connaître et clamer le nom de quelqu'un, c'est détenir un pouvoir magique sur cette personne.

L'hymne, la sommation, la prière, l'invocation et la nomination sont autant de rites verbaux dont l'efficacité repose en partie sur la connaissance du nom. Le nom propre, d'ailleurs, reparaît sans cesse dans les textes à l'étude, parfois soumis à des altérations, parfois martelé comme un

⁴⁸⁴ Voir Sigmund Freud, *Totem et tabou*, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 170.

mantra, parfois remplacé par une nouvelle nomination. Une opération de re-nomination marque la trajectoire de Colette Peignot, dont le pseudonyme, Laure, initie le début de l'existence dans le domaine du mythe comme relais du biographique : « *Laure begins to live after Colette Peignot has died. Is this not what her autobiography is all about ? The empirical and the fictional would tell, in this sense, the same story : Laure lives at the expense of Colette Peignot. The true life is not of this world*⁴⁸⁷. » Le second baptême de Laure assure une continuité, une survivance mythique, au-delà du corps de Colette Peignot. Chez Artaud, le nom fait plutôt l'objet d'un ressassement obsessionnel⁴⁸⁸ : dans *Suppôts et supplications*, et plus particulièrement dans les « Interjections », le nom d'Artaud reparaît constamment, comme une litanie où les invocations se multiplient, vidant le son « Artaud » de sa matière identitaire. « Moi, Antonin Artaud » (SS, p. 175), « C'est moi, Artaud, Antonin » (SS, p. 190), « Antonin Artaud, / dit Dieu » (SS, p. 230), « Or c'est moi, Antonin Artaud » (SS, p. 248), etc. Par le martèlement du nom, Artaud met à distance ce que Jacques Lecarme appelle le « désignateur rigide⁴⁸⁹ » pour lui suppléer un mot-totem⁴⁹⁰ qui dérouté le sujet. La surenchère du nom apparaît comme un mécanisme pour faire apparaître son corps dans l'écriture, alors que, comme le pense Ros Murray, « ce contre quoi Artaud se battit avec le plus de véhémence, c'est la séparation du corps et du signe qui le remplace⁴⁹¹ », signe dont le nom propre est une manifestation privilégiée. Artaud exhibe, à travers l'invocation de son propre nom, le

⁴⁸⁷ Milo Sweedler, « Autohagiography : the *Écrits de Laure* », *loc. cit.*, p. 73.

⁴⁸⁸ Cette répétition du nom contraste avec le refus de signer « Antonin Artaud » au début des années 1940 ; les *Nouvelles Révélations de l'Être* (1937) est paru anonymement et à partir de de Ville-Évrard, plusieurs lettres sont signées « Antonin Nalpas », reprenant son matronyme.

⁴⁸⁹ Jacques Lecarme, « Hétéronymat, homonymat, anonymat », dans Yves Baudelle et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 31.

⁴⁹⁰ Je reprends une définition du CNRTL, pour souligner la fonction métonymique du totem : « Être ou chose, généralement un animal, considéré(e) comme emblème, fétiche ou porte-bonheur. » (Centre national de ressources textuelles et lexicales, « Totem » (définition). [En ligne] [<https://www.cnrtl.fr/definition/TOTEM>] (page consultée le 5 avril 2022).)

⁴⁹¹ Ros Murray, « Des corps qui agissent. Langage et magie dans les *Sorts* d'Antonin Artaud », traduit par Clara Manco, dans Pierre Zoberman, Anne Tomiche et William J. Spurlin (dir.), *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Garnier, 2013, p. 114.

paradoxe souligné par Lecarme : le nom propre détermine une condition de l'écriture autobiographique, il en est le socle, et pourtant, « le scripteur n'est [pas] amené spontanément à décliner son nom et prénom. Le moi est haïssable, plus encore l'auto-désignation par le sujet : l'autonymie est soit hiératique, soit paranoïaque⁴⁹² ». En scandant compulsivement son propre nom, Artaud s'inscrit en décalage par rapport aux conventions de l'énonciation à la première personne. Paradoxalement, dire ou écrire son propre nom engendre une opération de dé-subjectivation. Le nom est doté d'une force de frappe pour Artaud à partir du moment où il permet d'accéder directement au corps, comme magiquement, sans passer par le détour du « je » ; « du corps par le corps avec le corps depuis le corps et jusqu'au corps » (SS, p. 170), écrit-il, synthétisant son indignation devant le langage symbolique et la pensée désincarnée. Les écrits d'Artaud témoignent d'un abatement devant la dimension idéelle du langage et d'une quête du signe qui agit : « Je dois donc dire que depuis trente ans que j'écris je n'ai / pas encore tout à fait trouvé, / non pas encore mon verbe ou ma langue, / mais l'instrument que je n'ai cessé de forger. » (SS, p. 188) L'instrument évoqué par Artaud n'est pas sans rappeler le marteau que l'écrivain utilisait à la fin de sa vie pour scander le texte ou marteler le rythme, scène poétique rapportée dans le témoignage de Paule Thévenin : « Mais je l'ai bien souvent vu se livrer à des exercices de souffle, de rythmes scandés, ponctués d'ahans, en même temps qu'il frappait sur un billot de bois à l'aide de son couteau ou d'un marteau⁴⁹³. » À travers le fantasme de voir l'écriture frapper le réel comme un marteau ou le découper comme un couteau, il est possible de penser le nom comme un « instrument » rituel qui permet de faire apparaître la matière du corps, le sien et celui des autres.

⁴⁹² Jacques Lecarme, « Hétéronymat, homonymat, anonymat », *loc. cit.*, p. 37.

⁴⁹³ Paule Thévenin, « Antonin Artaud dans la vie », *Tel Quel*, n° 20, hiver 1965, p. 30.

8.2. Adresser ou invoquer le nom de l'autre

La présence du nom de l'écrivain dans les textes autographiques peut donc servir de point de départ à une réflexion sur le pouvoir de la nomination. Cette autonymie – dont la signature constitue une version moins « suspecte », ni paranoïaque, ni hiératique – se couple à la nomination de l'autre dans une forme autographique en particulier : celle de la lettre. Dans « Le cas de l'épistolaire », Anne Coudreuse situe le genre épistolaire en périphérie des écritures de soi⁴⁹⁴, parce que le sujet écrivant n'est pas au premier plan de l'écriture ; c'est le destinataire de la lettre qui en est le cœur. Geneviève Haroche-Bouzinac affirme que par l'écriture de la lettre, le « je » « vise à produire un effet sur l'autre (plaire ou déplaire) et pour cela place sur le devant de la scène la part de soi efficace à ce jeu⁴⁹⁵. » Ainsi, la nature de la lettre a partie liée avec la performativité du langage, alors que le désir d'agir sur le destinataire motive l'écriture. L'écriture épistolaire trouve une résonance dans le domaine de l'existence, ne serait-ce que par la lecture prévue du texte par le destinataire inscrit dans la lettre. Cet effet perlocutoire de la lettre dépasse parfois la volonté de plaire ou de déplaire, mais se tisse toujours dans un rapport avec l'autre, à qui on s'adresse, devant qui on performe et sur qui on veut agir. Cet autre – identifié et nommé selon les conventions épistolaires – est interpellé, voire invoqué (pour mobiliser le vocabulaire de la magie) dans une relation qui lui est imposée par la réception de la lettre. Alain Montandon remarque que « l'écriture épistolaire œuvre dans l'injonction paradoxale qui est d'établir dans la distance, dans la solitude du message, une relation⁴⁹⁶. » N'entend-on pas là le principe même de la magie, qui recrée, dans la distance, une connexion idéale entre la scène rituelle et le réel, entre le mot et la chose ? On retrouve dans l'écriture épistolaire et dans le rituel magique cette idée du *contact* comme mode de

⁴⁹⁴ Voir Anne Coudreuse, *loc. cit.*, p. 65-67.

⁴⁹⁵ Geneviève Haroche-Bouzinac, « Le “je” de l'épistolier », dans Françoise Simonet-Tenant et *al. (dir.)*, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁹⁶ Alain Montandon, *loc. cit.*, p. 10.

fonctionnement. Envoyer une lettre, c'est supposer que l'écriture est en mesure de faire le pont entre deux sujets, au-delà de la présence, dans un acte éminemment performatif.

Laure et Artaud se sont tous les deux souvent adressés à d'autres, dans une importante production épistolaire qui a été consacrée comme un pan essentiel de leur œuvre. La lettre apparaît comme l'espace d'écriture tout indiqué pour la pratique du rituel. Les lettres de Laure et celles d'Artaud mettent au jour un rapport singulier avec l'autre dans son absence, recréant le *contact* au sens magique du terme par le rite verbal. J'explorerai deux rites verbaux qui orientent l'adresse à l'autre : la prière chez Laure et les sorts chez Artaud. Si les deux rites sont bien différents – l'un religieux, l'autre magique –, prière et sort sont fondés sur la maîtrise d'une forme préexistante et reposent sur une adresse à l'autre. Dans les « sorts » d'Artaud et dans les « prières » de Laure, l'écriture permet de nouer un *contact* impossible, une connexion qui dépasse la simple transmission du message et qui prétend agir sur le destinataire, avant de faire retour sur le scripteur.

8.3. Prières à Bataille – Dieu

La première définition de « prière » selon le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) est la suivante : « Élévation de l'âme vers Dieu (ou une divinité) pour lui exprimer son adoration ou sa vénération, ses remerciements ou actions de grâces, pour obtenir ses grâces ou ses faveurs ; acte par lequel on s'adresse aux saints pour obtenir leur intercession auprès de Dieu⁴⁹⁷. » Je retiens de cette définition l'idée d'un acte de parole qui engendre « l'élévation de l'âme », sa transitivité (la prière est prononcée « pour » remercier ou obtenir) et l'adresse

⁴⁹⁷ Centre national de ressources textuelles et linguistiques, « Prière » (définition). [En ligne] [<https://www.cnrtl.fr/definition/pri%C3%A8re#:~:text=f%C3%A9m.,PRI%C3%88RE%2C%20subst,f%C3%A9m.&text=1.,leur%20intercession%20aupr%C3%A8s%20de%20Dieu.>] (page consultée le 3 février 2022).

nécessaire à l'autre, comme dans l'écriture épistolaire. Bien entendu, la prière est une pratique religieuse orale, mais Watthee-Delmotte en fait valoir la dimension littéraire : « La prière est un acte de langage et c'est ce en quoi elle est particulièrement intéressante pour l'analyse littéraire, qui s'occupe d'un terrain semblable, initialement non-séparé⁴⁹⁸. » Outre la question du langage, qui tisse évidemment un lien inextricable entre prière et littérature, Watthee-Delmotte relève la dimension performative de la prière en la mettant en relation avec la poésie : « Une forme d'efficacité est attendue dans les deux pratiques langagières, profane ou religieuse, puisque l'on vise à atteindre, dans les deux cas, au départ d'une utilisation particulière et éprouvée du langage, un but qui relève d'une efficience non rationnelle et qui excède la nature des moyens mis en œuvre⁴⁹⁹. » Les propos de Watthee-Delmotte permettent de penser les écrits de Laure, mus par l'atteinte d'une efficacité langagière qui excède la communication. En ce sens, Laure écrit à Bataille que « ce n'est pas le bonheur [qu'elle] cherche mais une force latente, efficace et positive » (*ÉL*, p. 251). Prier, c'est accéder à la transcendance, avoir accès à l'indicible par l'instrument du langage. Ne s'agit-il pas « d'établir dans la distance, dans la solitude du message, une relation », comme dans l'écriture épistolaire telle que décrite par Alain Montandon ? Les lettres que Laure adresse à Bataille empruntent à la forme de la prière, manipulant dans l'écriture intime les rouages propres à la performance rituelle. En effet, Peignot reprend certains codes de la prière chrétienne pour introduire son écriture épistolaire sur une scène rituelle. La liturgie chrétienne enseigne à « donner toute leur importance aux adresses, [à] ne pas galvauder les Noms divins, même si on répète pour la millième fois : “par Jésus-Christ, Ton fils, notre...”⁵⁰⁰ » La manière dont Laure s'adresse à Bataille emprunte à la prière, qu'elle soit litanie, supplique ou lamentation, tout en la

⁴⁹⁸ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁰⁰ Jean-Yves Hameline, *op. cit.*, p. 47.

travestissant, notamment par l'emploi dans certaines lettres du tutoiement et du prénom « Georges », qui rappellent le caractère profane de la relation.

Dans un article sur les poèmes d'avant 1936, Barbara Ann Brown commente cette foi particulière à Laure : « *[she] has reinterpreted notions of piety and holyness and adopted those notions instead of Christian doctrine*⁵⁰¹. » Chez Laure, la déférence à l'égard des prêtres et des représentants de l'institution religieuse cède le pas à une relation directe, non-médiatisée, avec l'au-delà, par le biais d'une scène de communication intime qui rejoint la prière ; on retrouve dans cette forme de communication la figure de la mystique, décrite dans la seconde partie. Je pense que finalement, rien n'est plus faux que l'« irréligion » proclamée de Laure, qu'elle pose dans « Histoire d'une petite fille » comme une chose « stable, sûre et sans retour » (*ÉL*, p. 73). Irréligieuse, elle l'est en ce qu'elle transgresse les codes religieux et déplace l'objet de sa piété, mais sa soumission à Dieu reste entière et totale. Dans les écrits de Laure, et plus particulièrement dans ses lettres, c'est Georges Bataille qui revêt les traits du Dieu vers qui son adoration est dirigée, coïncidence traduite dans plusieurs fragments poétiques. Sous la forme d'un chiasme, « le dieu Bataille / Bataille – Dieu » (*ÉL*, p. 272), Laure exprime l'analogie qui campe Bataille dans le rôle de Dieu. Cette réversibilité de Dieu et de Bataille, figures entre lesquelles le tiret marque, typographiquement, le glissement, est réitérée dans un autre fragment : « Le Dieu – Bataille / BATAILLE / Remplacer Dieu » (*ÉL*, p. 176). Elle confiera même à ce « Bataille – Dieu », avec qui elle entretient une relation amoureuse dans les dernières années de sa vie, que la dévotion colore la période de leur union : « Le temps le plus *chrétien* de ma vie c'est auprès de toi que je l'ai vécu » (*ÉL*, p. 260), lui écrit-elle. Ainsi, l'expérience de la chrétienté pour Laure, elle qui vient d'une

⁵⁰¹ Barbara Ann Brown, « Poetics of Disintegration in Laure's "Poems before the summer of 1936" », *Epiphany*, vol. 4, n° 1, janvier 2012, p. 150.

famille de fervents pratiquants, est indissociable d'une relation érotisée. C'est à travers la communication avec Georges Bataille que Laure vit au plus près de la transcendance, en entrant en relation avec une réplique du Dieu impérieux qu'elle prie au début d'« Histoire d'une petite fille ». La thèse de Milo Sweedler confirme cette association entre Bataille et Dieu, lisible dans les *Écrits de Laure* : « *The means of her rebellion against the Church reinscribe, even as they displace, her experience of the Church. I would argue, not only that her relationship with Bataille follows a similar pattern, but that the two figures – Bataille and God – are manifestations, for her, of a single figure*⁵⁰². » Il ne s'agit pas de lire les *Écrits de Laure* dans l'ombre de Georges Bataille, tendance de la critique que Paulina Tarasewicz souligne (et déplore) avec justesse⁵⁰³. Je m'intéresse plutôt à la manière dont l'adresse à Bataille rejoue une forme de ritualité signifiante, une mise en œuvre de codes propres à la prière, dans une perspective poïétique où la vie de Laure interfère avec la religiosité mise en scène dans son écriture.

Dans une lettre non datée adressée à un destinataire inconnu, Laure commente sa relation avec Boris Souvarine et avec Georges [Bataille], deux des hommes de qui elle a été amoureuse ; elle « [glorifie] au plus haut des Cieux de [sa] vie l'être en qui et par qui [elle] s'affirme et [prend] racines dans la terre. » (*ÉL*, p. 236) Laure récupère une formule canonique de la liturgie chrétienne – la prière « Gloire à Dieu », dont les premiers mots sont « gloire à Dieu au plus haut des Cieux » – et inscrit par le fait même sa vie sentimentale sur une scène liturgique. La prière revisitée pose Bataille comme toute-puissance, mais surtout, elle extrait la parole de Laure du domaine commun, elle décharge la vie quotidienne de toutes banalités, la déplaçant sur la scène solennelle de la pratique chrétienne. Dans une lettre à Bataille non envoyée de 1936, Laure reprend la même

⁵⁰² Milo Sweedler, « Significant Others : Bataille, Blanchot, Laure, Leiris », *op. cit.*, p. 91-92.

⁵⁰³ Voir Paulina Tarasewicz, *loc. cit.*, p. 217-251.

formule liturgique, cette fois pour renier son adoration mystique : « Mais *non* je ne te glorifie pas au plus haut des cieux » (*L'ÉC*, p. 732). Laure s'empare de la prière pour affirmer son indépendance, parfois, par rapport à ce Dieu-Bataille. Déjà en 1934, dans l'une des premières parmi une quinzaine de lettres adressées à Bataille et publiées dans les *Écrits de Laure*, Laure se représente Bataille comme un être surnaturel doté d'ubiquité : « et maintenant je comprenais que quoi que je fasse vous seriez toujours là – vous pourriez toujours me repérer – vous étiez comme l'œil qui poursuivait je ne sais plus qui dans un “poème” (!) » (*ÉL*, p. 239) Laure attribue à son amant le rôle d'un Dieu impérieux qui voit tout, qui sait tout, auquel il est impossible de se soustraire. Margot Bink, à propos de ce même passage, remarque « la description du regard d'un Dieu qui exige du croyant l'abnégation de soi », pouvoir absolu prolongé par « le regard masculin qui réduit la femme au statut d'objet de désir sexuel⁵⁰⁴ ». La soumission au Dieu doué d'ubiquité engendre la peur de ne pas être à la hauteur et amène Laure à exprimer l'impossibilité de dire. Il est, en effet, impossible de prononcer une parole qui l'érige en égale de Dieu, disparité insurmontable qui se rejoue dans sa relation avec Bataille : « Votre amour entre dans ma vie, ne me quitte pas. Je voudrais presque dire : m'enveloppe – j'ai peur – oui affreusement peur de dire quoi que ce soit, de prononcer aucune parole. Il y a tant de raisons à cette *peur*. Je suis sans doute bien en deçà de vous. » (*ÉL*, p. 250) L'affirmation de la grandeur de l'autre rejoint la glorification de Dieu dans le cadre de la prière, qui donne forme à la soumission et à la déférence du croyant. En filigrane de la lettre de Laure, on entend une autre formule liturgique héritée de l'Évangile selon saint Matthieu : « Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri⁵⁰⁵. » À l'indignité du croyant, Laure ajoute la crainte suscitée par la toute-puissance de Dieu, crainte telle qu'elle

⁵⁰⁴ Margot Bink, « Le motif du regard », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 68.

⁵⁰⁵ *Regnum Christi*, « Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri », 29 novembre 1921. [En ligne] [<https://www.regnumchristi.fr/seigneur-je-ne-suis-pas-digne-de-te-recevoir-mais-dis-seulement-une-parole-et-je-serai-gueri/>] (page consultée le 5 avril 2022).

l'empêche de parler. La parole de Dieu fait office d'approbation du fidèle, opérant comme une clef pour délier sa langue. Or la figure de Bataille esquissée dans les lettres garde Laure dans un mutisme servile, preuve de sa pieuse déférence.

L'écart exprimé entre Laure et Bataille – le même qui doit absolument différencier Dieu des fidèles – nécessite une forme de communication hors du domaine de l'ordinaire. Cette communication sacrée est une manière de se livrer tout entière, d'aller à la rencontre de l'altérité au-delà de la transmission du message. Laure exprime le caractère exceptionnel de l'échange, épistolaire mais pas seulement, qui l'unit à Bataille : « Ce qui va de moi vers vous se saurait d'aucune manière prendre aucune forme, ni recevoir aucun nom, ni rentrer dans quelque chose d'habituel – » (*ÉL*, p. 241) « Phrases », « discours », « message » ou « lettre » sont remplacés par la périphrase « ce qui va de moi vers vous », soulignant l'investissement de Laure tout entière – son corps, son âme – dans sa parole ou son écriture. Si cette scène de communication n'a pas de forme ou de nom, il me semble que son caractère inhabituel et absolument authentique, alors que Laure s'y livre pleinement, rejoint la pratique de la prière. L'élévation de l'âme évoquée dans la définition de « prière » citée précédemment n'est pas sans rappeler l'*élan*, compris dans le sens physique du terme, qu'exprime Laure dans sa lettre. Communiquer dans le cadre de la prière se double d'un mouvement physique, que ce soit l'élévation ou le fait « d'aller vers », deux manières de s'élaner vers l'autre. Laure commence une lettre non datée adressée à Bataille en soulignant l'urgence « d'aller vers » lui, au-delà du langage : « Georges il faut que quelque chose de moi s'en aille vers toi tout de suite et cependant peut-être n'ai-je rien à "t'écrire"... » (*ÉL*, p. 258) La part de Laure qui part vers l'autre – et j'entends ici pour la première fois l'homonymie approximative entre Laure et « l'autre » – ne peut être circonscrite par l'écriture, bien que la lettre soit une trace laissée par la poussée, la saillie vers Bataille – Dieu. La lettre-prière consigne le désir de se voir

engagée dans un mouvement. L'envoi de la lettre, le parcours du papier de la destinatrice au destinataire, est une expression de la trajectoire que trace « quelque chose » de Laure, morceau arraché, puis acheminé vers l'autre.

Il serait faux d'affirmer que les lettres de Laure sont en tous points assimilables à des prières ; cela dit, l'écriture épistolaire théâtralise l'adresse à Bataille, déplaçant la simple communication sur une scène où les mots concourent à une performance. En campant Bataille dans le « rôle » de Dieu – et en se présentant en mystique, comme je l'ai déjà fait valoir –, Peignot établit les bases d'une performance, au sens théâtral du terme, où il s'agit de *jouer* la prière. En affirmant sa soumission face à une figure tutélaire, en dépeignant son âme qui s'élance au-delà des mots et en reconnaissant la puissance contagieuse que porte la foi en une entité à la fois hors et en soi, Peignot transpose la relation intime sur une scène sacrée et la lettre dans une forme rituelle signifiante. Le jeu de la prière dans l'échange intime insuffle aux lettres une puissance performative en ce qu'il négocie avec la répétition d'une forme culturellement reconnaissable ; la prière potentialise cette performativité et fait de la simple communication un acte de réelle *communication*, où les mots ne sont qu'un moyen et non une fin, « pour [Laure] qui [est] au-delà des mots » (*ÉL*, p. 262) et qui a horreur de toute communication qui ne soit pas en mesure de la transporter. La lettre se dépasse, envoyée dans l'espace interstitiel qui sépare l'écrivain de son destinataire, comme la prière est un appel à l'au-delà du langage.

8.4. Les sorts d'Artaud

Antonin Artaud en appelle lui aussi à un langage qui adhère au réel, dans un dépassement de sa fonction symbolique. Il explore cette langue performative notamment dans une série de lettres

adressées à différents destinataires entre 1937 et 1939. Parmi l'importante production épistolaire d'Artaud, sept lettres se distinguent à la fois par leur facture visuelle, leur contenu et leur fonction : il s'agit de « sorts » composés et envoyés par Artaud, lettres dont l'objectif est d'*agir* sur leur destinataire. Sous couvert de lettres et empruntant les codes de cette forme – présence du nom du destinataire, mention de la date, adresse à l'autre –, ces compositions insolites où écriture, dessin et manipulations physiques cohabitent « sont [...] [destinées] à produire des effets magiques, à agir *physiquement* sur leurs destinataires⁵⁰⁶. » Adressées à des proches de la communauté artistique – l'écrivaine Lise Deharme, l'artiste Sonia Mossé, le metteur en scène Roger Blin et Jacqueline Breton – à des médecins – Léon Fouks et le docteur Lubtchansky – ou encore à une personnalité publique – Adolf Hitler –, les sorts d'Artaud cherchent à intervenir dans le destin de leur destinataire, que ce soit pour les protéger ou pour les punir.

Dans le catalogue de l'exposition *Antonin Artaud*, réalisée par la Bibliothèque nationale de France et Gallimard, la singularité plastique des sorts est soulignée à travers trois procédés : « [Les sorts] mettent en scène une écriture théâtralisée où se conjuguent les possibilités de la graphie (majuscules, soulignement), la disposition sur la page (au centre et aux coins des feuillets, en forme de triangle) et la perforation du papier par le feu⁵⁰⁷. » La mise en page du texte et l'altération du support concourent à la théâtralisation de l'écriture, alors que les mots sont mis en scène ; leur contenu sémantique ne constitue qu'une dimension de l'acte performatif que le sort recouvre. Ros Murray mobilise le concept de l'« objet-signe » pour explorer l'« aspect performatif [des sorts] où le mot a la capacité d'agir, au-delà de ce que l'on pourrait appeler la fonction purement descriptive d'une langage figuratif⁵⁰⁸. » Les sorts agissent autant par leur message que par le travail de la

⁵⁰⁶ André Silveira Lage, « Les sorts d'Antonin Artaud : la scène du subjectile », *Littératures*, n° 26, 2011, p. 42.

⁵⁰⁷ Guillaume Fau (dir.), *Antonin Artaud*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁰⁸ Ros Murray, *loc. cit.*, p. 113.

matérialité qu'ils mettent en jeu, et ces interventions sur la visualité de l'écriture sont de plus en plus spectaculaires : « Les sorts émis par Artaud depuis Ville-Évrard en 1939 présentent une gradation dans la mise en scène par rapport aux sorts d'Irlande⁵⁰⁹ : écrits et dessinés à la couleur, ils conjuguent la puissance imprécatoire des mots, l'efficacité visuelle des signes graphique et l'épreuve du feu systématiquement appliquée au papier⁵¹⁰. » La cruauté revendiquée dans le contenu sémantique des premiers sorts se double d'une cruauté appliquée à même le geste de création dans les derniers sorts, alors que l'imprécation verbale contamine de plus en plus le support d'écriture. Les sorts envoyés d'Irlande, destinés à Lise Deharme et à Jacqueline Breton, sont composés à l'encre noire et ne contiennent que peu de marques graphiques ; quelques formes géométriques, énigmatiques pictogrammes, ornent l'écriture et plusieurs lignes parcourent la page, soit pour souligner un mot ou pour scinder la page de haut en bas. Ces sorts sont plutôt sobres, si on les compare avec les sorts envoyés depuis Ville-Évrard, pages tapissées d'une écriture colorée qui se fond aux dessins et qui est parfois rendue illisible à cause des brûlures du papier. Le texte du tout premier sort, envoyé à Lise Deharme par l'entremise d'André Breton, est probablement celui dont le propos est le plus violent : Artaud annonce à Deharme qu'il « [fera] enfoncer une croix rougie au feu dans [son] sexe puant de juive » avant de cabotiner sur son cadavre (*Sorts*, p. 37). La véhémence de ces menaces à l'endroit de l'intégrité du corps de Deharme transite par le contenu manifeste de la lettre. Il semble que la violence des mots se déplace graduellement sur le plan du support, alors que c'est davantage l'intégrité de la lettre qui est mise en péril dans les sorts tardifs.

⁵⁰⁹ C'est lors de son séjour en Irlande, en 1937, période qui précède et précipite ses internements dans différentes institutions psychiatriques, qu'Artaud envoie ses deux premiers sorts.

⁵¹⁰ Guillaume Fau (dir.), *op. cit.*, p. 40.

La rage impétueuse distillée dans le contenu et dans la forme des sorts renvoie à la conception artaudienne de la Cruauté, laquelle « ne s’agit [...] ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive » (*TD*, p. 157), mais d’une « cruauté pure, sans déchirement charnel » (*TD*, p. 158). Artaud ajoute, dans sa première lettre sur la Cruauté, que « du point de vue de l’esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. » (*TD*, p. 158) La Cruauté d’Artaud est donc essentielle, elle détermine un mouvement cosmique de nécessité impérieuse que le théâtre se doit de manifester. En effet, le théâtre de la Cruauté « manifeste », à travers un langage nouveau qui tient de la pensée mais surtout du geste, au lieu de « représenter », grande tare du théâtre occidental selon Artaud. Murray décrit d’ailleurs les sorts comme « un déni des structures de la représentation au travers duquel écriture et dessins adviennent tous les deux à la fois⁵¹¹ », objets hybrides qui agissent bien plus qu’ils ne figurent. Si « tout ce qui agit est une cruauté » (*TD*, p. 132), alors la magie, qui en appelle à l’action la plus directe, relève forcément de la Cruauté. Ainsi, magie et Cruauté sont à penser ensemble chez Artaud, et le théâtre s’identifie « avec les forces de l’ancienne magie » (*TD*, p. 134) basée « sur cette idée d’action poussée à bout, et extrême » (*TD*, p. 132). Les sorts mettent en acte cette conception d’un agir irréversible, d’une intrication rigoureuse entre le langage et l’existence. Les sorts refusent toute fonction de représentation, et la théâtralisation de l’écriture se joue sur la grande scène du théâtre artaudien, c’est-à-dire dans une sphère où l’action prime sur le langage.

Aussi les « sorts » d’Artaud procèdent-ils de la magie, à travers un rituel d’abord verbal, pour reprendre la catégorie proposée par Mauss et Hubert. Mais la performativité magique des mots se couple à une autre forme de performance : « Les *Sorts* sont des entités performatives non seulement

⁵¹¹ Ros Murray, *loc. cit.*, p. 120.

au sens magique, mais peut-être aussi au sens théâtral⁵¹². » Verbal, le sort l'est parce qu'il est fondé sur la force perlocutoire des mots, cette possibilité que les signes ont d'aviver la réalité dont ils sont les symboles. Le sort envoyé à Sonia Mossé (une artiste française ayant gravité autour des surréalistes) le 14 mai 1939 s'appuie sur les ressorts verbaux du rite magique à plusieurs égards. Composé sur un feuillet double, le sort en question est accompagné d'une lettre explicative (voir figure 2).

⁵¹² Ros Murray, *loc. cit.*, p. 122.



Figure 2 - « Sort à Sonia Mossé », Crayon à encre violette et crayons de couleur sur papier brûlé, BNF, Manuscrits, NAF 19746, f. 24-25⁵¹³.

⁵¹³ Reproduit dans Guillaume Fau (dir.), *op. cit.*, p. 42.

Dans le texte du sort en tant que tel, réalisé sur la page perforée par les brûlures, l’alternance entre le présent de l’indicatif et le futur simple exprime le rapport de cause à effet qu’entretiennent l’acte verbal proféré par Artaud et ses perlocutions dans l’ordre du réel : « Tu vivras morte / tu n’arrêteras plus / de trépasser et de descendre / Je te lance / une Force de Mort / [...] / *Et ce sort [agit] immédiatement / et il brise / tout envoûtement*⁵¹⁴ » (*Sorts*, p. 43). Les verbes conjugués au présent de l’indicatif dénotent l’immédiateté du geste posé par Artaud : il « lance » à Sonia Mossé, au moment même où il écrit, un sort qui « agit » et qui « brise » l’envoûtement dont il est victime, à travers un acte illocutoire de discours. Les effets engendrés par le langage sont annoncés dans le sort sous la forme d’un présage, d’une condamnation de l’autre : « Tu vivras morte / tu n’arrêteras plus / de trépasser et de descendre »⁵¹⁵. Artaud élabore, à travers le contenu de ce qu’il écrit, les effets du sort qu’il « lance » à la destinataire de la missive. Ce qui est dit se veut garant de ce qui adviendra, mécanisme reposant sur une connexion idéale entre le langage et le réel. Le sort verbal est en quelque sorte « lancé » dans le réel, mu par l’idée d’un mouvement dynamique qui permet, peut-être, de fracasser le mur étanche qui sépare le symbole de la chose qu’il représente. Perlocuter, percoler, perforer : ces trois mouvements mis en branle dans les sorts d’Artaud ont en commun le passage « à travers », exprimé par le préfixe *per*. Les sorts passent « à travers » le langage, rompant sa membrane *imperméable* par leur force balistique, par leur mouvement dynamique. Ses sorts, Artaud les « lance », il les « jette », envisageant le langage comme un objet projectile : « Je vous jette un sort de mort », écrit-il dans la lettre qui accompagne le rite. Artaud n’écrit pas des lettres ; il jette des mots-sorts comme il lancerait des objets au visage de son destinataire. Dans « Forcener le subjectile », Jacques Derrida pense cette force motrice que contient l’écriture artaudienne : « La

⁵¹⁴ J’utilise la retranscription proposée dans *Antonin Artaud*, catalogue d’exposition, *op. cit.*, p. 43 ; les mots rendus illisibles par les brûlures sont reproduits entre crochets et les mots soulignés dans le sort sont en italiques.

⁵¹⁵ Ce « trépas » continu n’est pas sans rappeler l’éternel crucifiement dont Artaud se dit victime ; la mort est souvent captée dans une durée chez Artaud.

pensée du *jet* est la pensée de la pulsion même, de la *force* pulsive, de la compulsion et de l'expulsion. De la force avant la forme. Et j'essayerai de démontrer que c'est la *pensée* même d'Antonin Artaud⁵¹⁶. » Ainsi, au « fond » et à la « forme » d'une œuvre s'ajoute l'idée de sa « force », liée au geste poïétique qui continue d'aviver la création, au-delà de l'écriture, du dessin, du feu. La locution « jeter un sort » peut être lue dans son sens premier, comme s'il était possible de propulser les mots, de les expulser hors de soi par jets successifs.

Ces jets d'une écriture qui tend à percer la bidimensionnalité de la feuille sont doublés par une perforation physique du support. André Silveira Lage commente le geste poïétique qui préside à la réalisation de ces objets insolites que sont les sorts : « Mais ce qu'il y a d'intéressant dans ce geste qui unit ces trois procédés – écriture, dessins, feu – c'est qu'il nous montre que brûler la feuille de papier avec une allumette ou une cigarette, interrompre le sens d'une phrase avec un trou, une perforation produite par l'expérience du feu, impliquent avant tout une guerre menée contre la logique de la représentation et contre son support (*le subjectile*)⁵¹⁷. » En plus de performer la violence signifiée par les mots, trouser le texte volontairement en altérant la surface qui le porte revient en quelque sorte à contester le logocentrisme ; dans les sorts d'Artaud, le geste poïétique, non plus que le support, ne sont au service du langage. Le rite verbal – jeter un sort est avant tout une action discursive – s'accompagne d'un rite manuel, où la manipulation de la matière est garante de l'efficacité magique. Dans un texte tardif publié dans *Suppôts et supplications*, Artaud appelle rétrospectivement ses sorts des « gris-gris » (SS, p. 312), terme désignant un petit objet chargé d'une force magique conjuratoire en Afrique et dans les Antilles. La nouvelle appellation éloigne les lettres de leur nature discursive. La traversée des mots au-delà du langage est accompagnée par

⁵¹⁶ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », dans Paule Thévenin (dir.), *Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 63.

⁵¹⁷ André Silveira Lage, *loc. cit.*, p. 45.

une perforation de la feuille, franchissement d'une frontière qui contient toutes les autres : « l'acte graphique comme coup, l'événement d'une perforation performative [...] cherche à produire des effets au-delà de ce qu'elle détruit, transgresse, transperce, à savoir le support, l'œuvre, le mur de l'institution, l'hospitalité policée de l'hôpital ou du musée⁵¹⁸. » La pensée de Derrida invite à comprendre le « trou » au-delà de la destruction du papier, à suivre la trajectoire de la pointe du crayon ou de la consommation du papier jusqu'à son réel subjectile. Dans « Forcener le subjectile », Derrida envisage la notion de « subjectile » en la distinguant de celle de « support » :

La notion appartient au code de la peinture et désigne ce qui est en quelque sorte couché dessous (*sub-jectum*) comme une substance, un sujet ou un succube. Entre le dessous et le dessus, c'est à la fois un support et une surface [...], tout ce qui [...] se distinguerait de la forme, autant que du sens et de la représentation, ce qui n'est pas représentable. Sa profondeur ou son épaisseur présumées ne donnent à voir qu'une superficie, celle du mur ou du bois, mais déjà celle du papier, du textile, du panneau. Une sorte de peau, trouée de pores.⁵¹⁹

À la fois surface et épaisseur, le subjectile n'est donné à voir qu'à partir du moment où il est troué par l'intervention d'un projectile, comme une peau refermée sur elle-même que seule l'incision permet d'exhiber. Dans les sorts d'Artaud, le papier troué remplace la peau du destinataire de la lettre, réel subjectile qu'il s'agit d'atteindre par la *perlocution* de la *perforation*, sur le mode opératoire de la poupée d'envoûtement qui rétablit la continuité du trajet de l'aiguille entre la matière textile et le corps-subjectile du rite. Contre la logique de la représentation, c'est un rapport magique de contiguïté qui établit le contact entre le corps du papier et celui de l'ensorcelé, entre le premier subjectile et le second. Le sort envoyé à Roger Blin est à cet égard emblématique (voir Figure 3).

⁵¹⁸ Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 69-70.

⁵¹⁹ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *loc. cit.*, p. 56.



Figure 3 - « Sort remis à Roger Blin », crayon à encre violette et gouache sur papier brûlé, BNF, Manuscrits, NAF 278251⁵²⁰

Composé sur les deux faces d'un feuillet simple, le texte du sort est interrompu par de nombreuses brûlures et perforations circulaires, au point où les deux dernières lignes du texte sont indéchiffrables. Des dessins à l'encre violette et des marques de peinture rouge enduisent le papier, interférant avec les mots. Sur le plan de son contenu sémantique, le sort annonce la punition qui attend tous ceux qui ont empêché Artaud de consommer de l'héroïne, de même que ceux qui ont touché à Anne Manson, journaliste que l'écrivain a rencontrée en 1937⁵²¹. La menace de punition va comme suit : « je les / fer[ai] [per]cer vivants / sur une place [de] / Paris et je leur / ferai perforer et / brûler les moëllles. » (*Sorts*, p. 43) « Percer », « perforer » et « brûler » sont les châtiments qui attendent les impies, les suppôts, les persécuteurs, mais ce sont aussi trois gestes indissociables de

⁵²⁰ Reproduit dans Guillaume Fau (dir.), *op. cit.*, p. 43.

⁵²¹ *Ibid.*

l'instauration, au sens poïétique du terme, du sort : le papier a été percé, perforé et brûlé, comme le seront le corps des destinataires du sort. Le subjectile inaugure une forme de portail offrant un accès direct au corps des cibles du sort, deuxième surface que le geste poïétique percute. Le mot « percer », en particulier, est tronqué du texte, grugé par la force combustible de la flamme ; si le mot « percer » est mutilé, il reste la force de destruction de la flamme qui traverse le subjectile. Du verbe « percer » subsiste la force au détriment du sens. Et la surface du papier ne saurait interrompre la trajectoire – le jet – de cette force volcanique, pour reprendre un motif récurrent de l'univers artaudien. Cette force jaillit d'un trait – à l'image de cette ligne verticale qui parcourt le verso du sort – traversant le papier, d'abord, puis les corps-subjectiles des ensorcelés, perforés et brûlés jusqu'aux « moëllles ». Soumis à cette force qui la percute, « le subjectile, par exemple le papier ou la toile, devient alors membrane ; et la trajectoire de ce qu'on jette sur elle doit dynamiser cette peau en la perforant, en la traversant, en passant de l'autre côté⁵²². » De l'autre côté de la peau du papier, il y a le corps des torsionnaires d'Artaud ; et qu'y a-t-il de l'autre côté de leur peau ? Si le subjectile a trait avec la surface du corps, la moëlle situe son intériorité la plus profonde, ce noyau enfoui sous des couches successives d'os et de chair. Les moëllles délimitent l'ultime destination du sort-projectile. Le sort jeté peut traverser les peaux, mus par la force de frappe, mais il s'arrête irrémédiablement aux tréfonds du corps. Ainsi, le geste poïétique est éminemment performatif, fondé sur l'efficacité du contact magique entre corps et papier et sur la puissance de projection du sort, dont le mouvement n'est arrêté qu'à partir du moment où il entre en collision avec l'irréductible du corps.

Les lettres-prières de Laure et les lettres-sorts d'Artaud mettent en œuvre un mouvement – l'élan ou le lancer d'un projectile –, geste poïétique qui ne s'actualise qu'à l'aune de la figuration

⁵²² Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *loc. cit.*, p. 63.

d'un destinataire. Pas de lettre sans autrui, pas de prière sans Dieu, pas de sort sans « victime ». À propos des sorts d'Artaud, Murray souligne que le « fragile morceau de papier agit comme intermédiaire entre les corps, et ne représente ni le corps propre d'Artaud, ni le corps du destinataire, mais l'interaction des deux⁵²³. » Le destinataire de la lettre – que ce soit Georges Bataille, Sonia Mossé ou Roger Blin – délimite plutôt la destination de cette force perlocutoire du langage, syntonisée par l'écriture épistolaire. Le destinataire de la lettre est une fiction, ce que Simon Harel appelle un « étranger de circonstance⁵²⁴ », alors que cette « figure excentrée dont la présupposition d'existence fonde le projet communicatif, dessine la forme évanescence d'un sujet absent⁵²⁵. » Le propre du destinataire est d'être absent physiquement, ce qui laisse place à sa fictionnalisation dans l'écriture épistolaire, écriture destinée à rejoindre par le mouvement de la lettre et de la pensée l'altérité et à combler la vacance laissée par l'absence de l'autre. L'exemple du sort envoyé à Hitler est à cet égard exemplaire, alors que le personnage historique est une construction fantasmatique qui ne saurait authentifier de la réception de l'écrit. Harel distingue, en poursuivant une idée inaugurée par Michel de M'Uzan⁵²⁶, le destinataire manifeste de la lettre, instance énonciative à qui le texte est adressé, et le dédicataire interne, forme de lecteur idéal qui « accueille la figuration fantasmatique de "l'œuvre"⁵²⁷ ». Qui sont les dédicataires internes des rituels épistolaires envoyés par Laure et par Artaud ? À qui ces lettres sont-elles « données » plutôt qu'explicitement adressées ? Les prières de Laure sont peut-être dédiées à une figure de la transcendance à laquelle Bataille donne nom et corps, ce que de M'Uzan décrit comme « une figure

⁵²³ Ros Murray, *loc. cit.*, p. 25.

⁵²⁴ Simon Harel, « Le dédicataire interne », dans Simon Harel (dir.), *op. cit.*, p. 24.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁵²⁶ Michel de M'Uzan annonce l'idée de dédicataire interne, ou de public intérieur, car « on écrit toujours à l'intention de quelqu'un, pour ou contre un quelconque autrui qui peut rester tout à fait silencieux, mais dont l'opinion implicite importe au plus haut point » (Michel De M'Uzan, *loc. cit.*, p. 18.)

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 31.

admirable qui lui retourne son admiration⁵²⁸ ». Les sorts cherchent peut-être à trouver leur chemin vers un corps-subjectile à même de se laisser perforer, en miroir du corps souffrant d'Artaud. Je ne répondrai pas précisément à la question du dédicataire, mais j'avancerai tout de même que les personnes biographiques que sont Georges Bataille, Sonia Mossé et Roger Blin ne sont que les figurants, essentiels mais passifs, de la scénographie performative qu'engage l'écriture épistolaire. Les sorts nient le libre-arbitre de leur destinataire et les prières désobjectivent leur bénéficiaire ; Alain Montandon suggère, à propos de l'écriture épistolaire, que « ce mouvement narcissique de reconstruction du monde à partir de soi, exalte l'intimité d'un Moi qui affirme la toute-puissance de sa vision⁵²⁹. » Ainsi, le destinataire nommé dans les lettres apparaît comme une construction nécessaire à l'élaboration d'un acte performatif de discours, capable de domestiquer l'altérité au moment de l'écriture. Le dédicataire interne, quant à lui, aurait foi en la toute-puissance de l'écriture du scripteur et attesterait de l'efficacité de l'acte, au-delà des mots. Ce dédicataire idéal aurait peut-être la faculté de déchiffrer l'indicible, capterait ce qui se terre sous les silences, dans le rythme de la liturgie de Laure et derrière les « signes et chiffres kabbalistiques⁵³⁰ » qui gravitent autour des sorts d'Artaud.

⁵²⁸ Michel De M'Uzan, *loc. cit.*, p. 23.

⁵²⁹ Alain Montandon, *loc. cit.*, p. 11.

⁵³⁰ Guillaume Fau (dir.), *op. cit.*, p. 37.

Chapitre 9. Sortir du langage

L'écriture rituelle, on l'aura compris avec les pictogrammes et les altérations qui font partie intégrante des sorts d'Artaud, n'est pas composée que de mots. En plus des rites verbaux, dont l'efficacité est fondée sur une maîtrise du langage en tant que structure, les écritures sacrificielles vont plus loin dans leur négation du langage comme système de représentation conventionnelle. Benjamin Andréo affirme que « la langue du sacré serait en fait une *geste* du sacré, une monstration qui dépasse le cadre du vraisemblable et de l'indicible⁵³¹ ». Autrement dit, le langage normatif est bousculé par son intrusion dans le domaine du sacré, scène sur laquelle il devient « un langage qui fait, qui montre, et qui passerait ainsi au-delà de l'aporie traditionnelle de l'indicible⁵³². » Le sacré souffle les limites du langage traditionnel, puisqu'il agit directement à travers les signes, sans passer par la médiation symbolique. Celui qui est en mesure de *déchiffrer* les signes accède à une dimension transcendante, au-delà de la compréhension du sens. On devine à travers ce constat la tradition kabbalistique, branche de la spiritualité juive qui fraye avec l'ésotérisme et selon laquelle une loi secrète, terrée sous les signes, serait transmise d'initiés en initiés. À la *geste* du sacré répond la Kabbale, qui est, en plus d'une tradition immémoriale, « pour une grande part, une *pratique* : la combinaison des lettres de l'alphabet sacré, et la compréhension des mots et des phrases par leur valeur numérique – par exemple dans des additions – en rapport à la lecture de cette Révélation⁵³³. » Dans son ouvrage d'introduction sur la Kabbale, Roland Goetschel retrace les liens qui unissent les traditions kabbalistiques ésotériques, en partie fondées sur le déchiffrement des textes sacrés, et la mystique, « dans la mesure où [la Kabbale] vise à une saisie du divin et de la création au-delà

⁵³¹ Benjamin Andréo, *Artaud et Breton face au sacré*, Paris, Hermann, 2011, p. 268.

⁵³² *Ibid.*, p. 263.

⁵³³ Paul Roland, *La kabbale*, Paris, Henri Veyrier, 1987, p. 7.

des limites de l'expérience habituelle et déborde de ce que peuvent appréhender l'intellect et la sensibilité dans leur exercice ordinaire⁵³⁴. » La connaissance empirique du code langagier ne suffit pas à la révélation envisagée par le déchiffrement kabbalistique.

L'idée du langage sacré comme monstration de l'indicible laisse aussi entendre l'articulation du sémiotique et du symbolique⁵³⁵ selon Julia Kristeva. Dans l'entretien « Sacrifice et espace du sens », Kristeva soutient que le pulsionnel est sans relâche sacrifié sur l'autel du langage symbolique : « Nous sommes des êtres pulsionnels, mais quand je dis “arbre”, “chaise” ou “penser”, ces mots, signifiants/signifiés, sont découpés de mon corps parlant et de ma pulsion. L'acte langagier qui est mon acte primordial et fondamental, est bâti sur le sacrifice de la pulsion⁵³⁶. » Il est des espaces qui célèbrent le sacrifice de la pulsion, ou qui tendent à recréer une continuité entre le langage symbolique et son sous-bassement pulsionnel ; le sacré offre une scène où le clivage entre pulsion et signe – ou entre le sémiotique et le symbolique – s'amointrit. Dans sa thèse de doctorat sur les rapports entre sacré et jouissance, Mélyny Bisson prend soin de ne pas simplifier la pensée de Kristeva en la réduisant à une opposition stricte : « Y a-t-il une opposition entre le symbolique et le sémiotique ? Oui et non, dans la mesure où le symbolique est dans une structure et que le sémiotique, lui, est en devenir, en instance d'entrer dans l'ordre symbolique ou plutôt de la traverser. L'un est structuré et l'autre pas, mais l'un n'existe pas sans l'autre⁵³⁷. » Le

⁵³⁴ Roland Goetschel, *La kabbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020, p. 2.

⁵³⁵ Voir Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.* Dans un entretien avec Alain Braconnier, Kristeva rappelle ce qu'elle entend par la notion de « sémiotique » : « En contrepoint du structuralisme, qui considère le sens comme une structure, j'ai proposé dès *La Révolution du langage poétique* d'entendre dans le langage à son orée une “signifiante”, un processus dynamique de subjectivation/désobjectivation qui se constitue dans l'interaction de deux modalités (ou modes) du sens. Le sémiotique est un codage premier des pulsions sous l'emprise de la langue maternelle, en rythmes, mélodies et intensités, puis en écholalies de pseudo-consonnes et pseudo-voyelles ; antérieur au stade du miroir, translinguistique plutôt que prélinguistique, le sémiotique engrène (dirait Racamier) la coexcitation mère-*infans*. Le sémiotique est porteur de sens interactif, affectif et sensoriel : sans signification. » (Julia Kristeva et Alain Braconnier, « Entretien avec Julia Kristeva », *Le carnet PSY*, vol. 6, n° 110, 2006, p. 43.)

⁵³⁶ Julia Kristeva et Waltraud Gölter, *loc. cit.*, p. 97-98.

⁵³⁷ Mélyny Bisson, *op. cit.*, p. 20.

langage sacré aurait à voir avec le sémiotique en ce qu'il fraye avec une pré-signifiante du langage, puisant son efficacité à la source du pulsionnel, en-dehors de l'ordonnement des codes langagiers. Le domaine du sacré – et la déstabilisation du langage qui lui est corollaire – célèbre l'ineffable, que Kristeva décrit comme premier moment de l'expérience : « Car il y a dans l'expérience deux moments, bien connus des mystiques : celui, insaisissable, où le nouveau apparaît, le moment du raptus, de l'extase, de la surprise. Et celui de la connaissance, où j'essaie de mettre en mots, en concepts, éventuellement en logique ce surgissement du nouveau⁵³⁸. » Ces deux moments correspondent au miracle éprouvé par la mystique, d'une part, et à la consignation en un récit, éventuellement publié et diffusé, d'autre part.

Il semble que les écrivains sacrificiels accordent une grande importance à l'instant de l'extase, durée sacrée qui ne peut se traduire dans l'écriture qu'en approchant du sémiotique, que ce soit par l'intrusion de pictogrammes⁵³⁹, par l'investissement d'un système de signes non-verbaux ou par la déstructuration du langage conventionnel. Dans *La révolution du langage poétique*, Kristeva souligne que, par leur fonctionnement essentiellement sémiotique, « la magie, le chamanisme, l'ésotérisme, le carnaval ou la poésie "incompréhensible", soulignent les limites du discours socialement utile, et portent témoignage de ce qu'il refoule⁵⁴⁰ ». Ainsi, les signes à déchiffrer, en-deçà de la signifiante symbolique, agissent selon un principe d'efficacité que le discours logique, « socialement utile », ne peut mettre au jour. Dans « La montagne des signes » (1937), « article » écrit par Artaud lors de son voyage au Mexique, le territoire des Tarahumaras regorge de signes, langage sacré et secret qui active une forme de mémoire sémiotique : « Le pays

⁵³⁸ Julia Kristeva et Waltraud Gölder, *loc. cit.*, p. 99.

⁵³⁹ Dans « Forcener le subjectile », Derrida mobilise le concept de « pictogramme » « pour désigner cet œuvre dans lequel la peinture – la couleur, fût-elle noire –, le dessin et l'écriture ne tolèrent la paroi d'aucun partage, ni celui des arts ni celui des genres, ni celui des supports et des substances. » (Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *loc. cit.*, p. 65.)

⁵⁴⁰ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *op. cit.*, p. 14.

des Tarahumaras est plein de signes, de formes, d'effigies naturelles qui ne semblent point nés du hasard, comme si les dieux, qu'on sent partout ici, avaient voulu signifier leurs pouvoirs dans ces étranges signatures où c'est la figure de l'homme qui est de toutes parts pourchassée. » (*Œuvres*, p. 766) L'assemblage de signes – impossible à lire sur le plan de la logique et de la norme langagière – traduit pourtant un langage : celui des dieux. La géographie du lieu se déploie comme une énigme kabbalistique dont la résolution permettrait l'accès à une vérité essentielle et primitive. « La montagne des signes » reprend à son compte le paradoxe du kabbaliste selon Goetschel : « l'expérience la plus personnelle d'un contact avec le divin s'insère à l'intérieur d'une tradition historique [;] le kabbaliste au plus profond de lui-même expérimente une vérité qui a été transmise depuis le fond des âges⁵⁴¹. » Artaud témoigne du caractère duel de cette expérience, profondément intime, mais dont les ramifications retracent une origine immémoriale qui introduit l'initié dans une lignée mystérieuse ; l'initié n'est pas le seul à saisir le message encrypté. La transmission des signes est le vecteur d'une illumination qui éclaire le secret de l'origine. Les signes qui le pourchassent mettent Artaud sur la piste d'une vérité pré-consciente : « Ainsi, cheminant à travers la montagne, ces lances, ces croix, ces trèfles, ces cœurs feuillus, ces croix composites, ces triangles, ces êtres qui se font face et qui s'opposent pour marquer leur guerre éternelle, leur division, leur dualité, éveillent en moi d'étranges souvenirs. » (*Œuvres*, p. 768) Bombardé par les signes, Artaud parcourt le monde comme il inventerait une langue ou comme il découvrirait un code secret, savoir non-empirique autour duquel se rassemble une communauté occulte. On retrouve chez Zürn un semblable « goût pour la cabale », comme le souligne André Pieyre de Mandiargues dans sa préface à *L'Homme-Jasmin* : « Unica Zürn eut la passion pour déchiffrer des signes. Plus ou moins cabalistique, d'ailleurs, l'interprétation perpétuelle et presque forcenée de

⁵⁴¹ Roland Goetschel, *op. cit.*, p. 3.

quantité d'objets ou de faits petits et grands sur leur chemin est commune à la plupart de ceux qui ont perdu le savoir-vivre » (Mandiargues, dans *HJ*, p. 12). Zürn traverse l'existence en s'efforçant de déchiffrer son environnement, toile tissée de signes énigmatiques ; dès les débuts de sa folie, « presque tout ce qu'elle rencontre prend une étrange signification. » (Mandiargues, dans *HJ*, p. 54) Le déchiffrement d'un univers de signes devient une manière de vivre, une voie privilégiée pour accéder aux coulisses de l'existence. Certains écrivains traversent l'existence comme le sémiotique traverse le symbolique, c'est-à-dire en frôlant toujours les frontières de l'entendement et en exhibant les limites de l'outil dont ils disposent pour se dire : les mots.

9.1. Déchiffrement

Dans un poème daté du 8 mai, titré « 8 », Laure voit un « signe fatal » dans « le 8 infernal [qui revient la] prendre au lasso » (*ÉL*, p. 92-93), et elle écrit dans une lettre de 1936 : « Les 8 me jettent hors de moi ou m'y ramènent avec la nécessité absolue de m'expliquer, de voir bien clair » (*LÉC*, p. 732) ; l'œuvre de Zürn témoigne d'une obsession pour le chiffre « 9 », si bien que *Le blanc au point rouge* est dédié « à [son] fils Christian et à la table de multiplication par 9 » (*BPR*, p. 7) ; dans *Les Nouvelles Révélation de l'Être* d'Artaud, le « 9 » et le « 7 » sont souvent convoqués, dans une série d'équations kabbalistiques articulées autour de l'année 1937. Prophétie, talisman ou révélation, le signe numéral se voit doté d'une force agissante, bien au-delà de sa signification conventionnelle. Signe s'il en est un, le chiffre intervient dans l'écriture comme le sémiotique sillonne le symbolique, défrichant des zones où la signification achoppe et laisse place à la pré-signifiante, ou à la signifiante illimitée. À propos de la tradition kabbalistique et d'autres formes de magie gnostique, Paul Roland souligne « le règne souverain des nombres et de l'exactitude

mathématique dans le royaume de l'occulte dont on peut dire qu'il est par définition celui de l'illimité et même de l'inintelligible⁵⁴². »

Je ne m'aventurerai pas dans une exégèse numérologique – champ qui serait au-delà de mes compétences –, axée sur la signification des chiffres ; je m'intéresserai plutôt à la question du secret que les nombres recouvrent. En effet, c'est le secret que portent le 8, le 9 et le 7, par exemple, qui captivent les écrivains et qui alimentent leur pulsion interprétative, force qui contamine aussi le lecteur. En d'autres mots, c'est la part muette des nombres qui soutient leur force performative en ce qu'elle appelle un travail de déchiffrement et suscite le désir d'élucidation. Dans son ouvrage sur la sagesse de la Kabbale, Alexandre Safran note l'intrication entre le secret et sa révélation : « les “choses cachées” et les “choses révélées” n'appartiennent pas à deux ordres différents, à deux mondes séparés, mais à un seul et même monde⁵⁴³. » La vérité doit impérativement être cachée pour que, dans un acte de déchiffrement, la révélation opère. La transformation des chiffres en sens est corollaire du passage entre le secret et la révélation, dévoilant aux initiés une part du divin. À la fin des *Nouvelles Révélations de l'Être*, le lecteur se voit, dans la foulée de l'écriture d'Artaud, transporté par ce désir d'accéder à une vérité occulte traduite par le fantasme d'une langue mathématique ; le nouveau mode de lecture attise le désir de rejoindre Artaud dans cette position de « révélé⁵⁴⁴ » :

Un certain nombre de dates essentielles :

$$3-6-1937 = 11 = 2$$

$$15-6-1937 = \quad = 5$$

⁵⁴² Paul Roland, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁴³ Alexandre Safran, *Sagesse de la Kabbale*, Paris, Stock, 1986, p. 99.

⁵⁴⁴ Paru anonymement, *Les Nouvelles Révélations de l'Être* se termine avec cette signature : « Le Révélé ».

19-6-1937 = = 9

Entre ces trois dates qui font Triangle, le Macrocosme a été éclairé. Il a été tourné *du côté de la terre*.

Le 25 juillet 1937, le Macrocosme a rencontré la Terre. (*Œuvres*, p. 799)

On ne peut résoudre logiquement les phrases mathématiques d'Artaud. Ces formules restent silencieuses, impénétrables, à qui cherche à en extraire le sens. En versant dans un autre mode d'intelligibilité, c'est toute la tradition occidentale logocentrique qu'Artaud remet en cause, renouant, depuis son voyage au Mexique, avec une voie souterraine qui libérerait la pensée. La vérité que cherche Artaud vers la fin des années 1930 « est cet autre, “ésotérique”, mis à l'écart, enfoui ou caché, que l'écriture rejette hors de l'histoire, dans un non-dit où se replie l'être de la vérité. Vérité secrète, séparée ou refoulée, mais que la modernité n'a pu éliminer⁵⁴⁵. » Cette vérité non-dite – et indicible – opère par les voies du secret, qui se décline concrètement dans « des pratiques cernées de mystère : l'astrologie, l'alchimie, la médecine occulte, la magie⁵⁴⁶ ». L'idée selon laquelle les équations inintelligibles sont un symptôme de la maladie d'Artaud n'est pas fausse ; cela dit, que peut-on dire de plus sur cette manipulation d'un code délirant, certes, mais qui fonctionne par la mise à l'écart du sens ? Dans son étude, Olivier Penot-Lacassagne remarque le « long travail de déchiffrement d'un savoir qui fuit, se dérobe et devient arcanes⁵⁴⁷ » que mène Artaud avant son internement, travail au gré duquel Artaud acquiert plusieurs connaissances sur les rites primitifs, les traditions ésotériques et la kabbale. Cette fascination pour une vérité secrète

⁵⁴⁵ Olivier Penot-Lacassagne, « Antonin Artaud : le surcret », dans Dominique Rabaté (dir.), *Dire le secret*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018. [En ligne] [<https://books.openedition.org/pub/5313>] (page consultée le 25 février 2022).

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ *Ibid.*

se tarit à partir du moment où il est interné, devenu dès lors lui-même l'objet du secret, tenu au secret par les institutions policière et médicale. Il repousse alors « l'occulte, l'invisible, le sens caché où demeuraient encloses d'obscures croyances⁵⁴⁸ ». C'est à la mise à nu la plus totale qu'il travaille désormais, soumettant son corps et sa voix à la une lumière crue, renonçant à la fascination pour l'occulte. Ce passage à l'internement pourrait expliquer que le refus de se nommer – garder le signe dans le secret – laisse place au ressassement excessif du nom propre. Artaud « occulté » de force, la force vive du secret se voit remplacée par l'exhibition presque à outrance d'un corps à vif. Le moment de l'internement correspond à une volonté de dévoilement, marquée par l'ambition de rendre visible ce qui se cachait sous les équations hermétiques.

Du côté de l'œuvre d'Unica Zürn, c'est une fois que l'écrivaine est internée que la numérologie devient une voie pour avoir prise sur le monde. Les significations de ces chiffres sacrés – le 9, mais aussi le 6 et le 8, chiffres dont la graphie tout en rondeur lui rappelle la figure sinueuse du serpent (*HJ*, p. 20) – restent dissimulées, mais Zürn manipule les chiffres pour tenter de maîtriser son environnement. Virginie Pouzet-Duzer commente cette obsession des chiffres chez Zürn : « Pour déchiffrer les mystères qui l'entourent, Unica Zürn joue avec les chiffres qu'elle interprète. On retrouve cette passion de la numérologie dans tous ses écrits, et cet amour des nombres est lié au besoin maladif de “répétitions” [...]. La magie des chiffres permet à Unica de dépasser les difficultés de la vie⁵⁴⁹. » Les chiffres offrent un langage qui parvient à saisir, par les potentialités infinies de leur signification, la dimension vertigineuse de l'existence telle que Zürn la conçoit. Le langage communicationnel, que ce soit l'allemand ou le français, enferme la vision de Zürn comme les murs des institutions psychiatriques ou ceux des stations de police. Les chiffres revêtent une

⁵⁴⁸ *Ibid.*

⁵⁴⁹ Virginie Pouzet-Duzer, « Unica Zürn, un surréalisme de l'enfance et de la folie », dans Emmanuel Rubio (dir.), *L'entrée en surréalisme*, Ivry, Phénix, 2004. [En ligne] [<https://docplayer.fr/21322825-Unica-zurn-un-surrealisme-de-l-enfance-et-de-la-folie-1.html>] (page consultée le 28 février 2022).

dimension à la fois magique et ludique ; ils créent un contact inédit avec le monde en même temps qu'ils ouvrent un espace de novation, où les chiffres deviennent accessoires malléables : « Elle se prend alors de curiosité pour d'autres chiffres et considère le 8. Elle le partage en deux par un trait vertical et obtient deux 3 qui se regardent dans les yeux. [...] L'image du 9 est pour elle celle d'une personne debout qui tourne les yeux vers la gauche, dans une direction d'où – elle ne sait pas pourquoi – paraît toujours venir l'imprévu. » (*HJ*, p. 19) L'anthropomorphisation des chiffres évoque le jeu auquel s'adonne l'enfant pour apprendre les codes d'un nouveau langage. Par le jeu numérologique, Zürn apprend non pas à compter, mais à maîtriser une nouvelle manière d'être au monde – un nouveau « savoir-vivre », pour reprendre le titre de la préface de de Mandiargues. La magie des chiffres – « Unica compte les objets, les gens, les mots pour essayer de comprendre les mystères de la vie⁵⁵⁰ », écrit Pouzet-Duzer – permet à Unica Zürn d'appréhender le monde autrement, de le sonder à partir d'une grille qui échappe à la logique, faculté de raisonner qui, de toute façon, lui est dérobée à partir du moment où elle intègre la vie asilaire.

Artaud et Zürn naviguent dans un monde de signes dont il s'agit de percer le secret ; contre la représentation, contre le fonctionnement symbolique du langage, les chiffres creusent des sillons dans la surface plane de la langue, permettant d'accéder à ce qui s'y tapit. Le chiffre, comme le sacré, ne peut *se dire*, et ce qu'il recèle de signification reste nimbée de la solennité et du mystère du secret. À propos de l'étude critique de l'œuvre Zürnienne, Calle-Gruber soutient que « nous touchons les limites du commentaire, l'impossibilité de l'interprétation. [...] Avec les formes non-logiques mais non dépourvues de syntaxe, ni de grammaire, ni même de narration, il y va moins du sens que du signe : faire signe, c'est montrer et recevoir des indices. Autrement dit : faire signe

⁵⁵⁰ *Ibid.*

qu'il y a du secret⁵⁵¹. » La structure du langage donne une forme sensée à la pensée ; les chiffres *sécrètent* plutôt une pré-signifiante sans la mettre en forme, zone du sémiotique – c'est-à-dire d'une poussée en dehors du langage – à laquelle les écrivains aspirent.

9.2. Défaire le langage

Les écrivains triturent aussi la langue pour l'extirper de son carcan conventionnel, par le biais de différentes stratégies qui la resémantisent ou la désémantisent. Ces expériences langagières font advenir la possibilité d'un « non-sens ou d'un hors-sens⁵⁵² » dans l'écriture. C'est le cas des glossolalies d'Artaud, des anagrammes de Zürn et du rapport poétique avec les mots chez Leiris. Ces trois expériences de déstructuration de la langue exhibent les limites de la fonction symbolique du langage et manifestent la dimension sacrée qu'il recouvre. Dans *Le retour de Dionisos*, Jean Brun commente les profondes mutations qui occurred dans le rapport au langage à l'époque des avant-gardes, soit dans la première moitié du XX^e siècle, alors qu'« on ramène [le langage] à des onomatopées et à des cris qui prétendent être un post-langage né de l'éclatement de la phrase, du mot, voire de la lettre⁵⁵³. » Les écrits étudiés s'inscrivent dans cette tendance à la refonte du langage propre au XX^e siècle, exhibant plutôt une antériorité originaire du langage que le fantasme d'un post-langage. Les trois composantes du langage – la phrase, le mot et la lettre – sont reconfigurées pour mettre à mal la norme linguistique au profit d'un langage magique qui va au bout des mots.

⁵⁵¹ Mireille Calle-Gruber, *loc. cit.*, p. 55.

⁵⁵² Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, vol. 305, n° 1, 2003, p. 67.

⁵⁵³ Jean Brun, *Le retour de Dionisos*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969, p. 100.

9.2.1. Les glossolalies d'Artaud

Si on considère les expérimentations langagières qui ont frayé avec les limites de la langue, l'œuvre d'Artaud est incontournable. Élocutions extravagantes, redondances sonores insensées ou symptômes de la maladie, les glossolalies d'Artaud mettent au jour une langue inventée qui fait dérailler la norme. Anne Tomiche rappelle les origines religieuses de la glossolalie, expérience de langage qui consiste à assembler des syllabes et des sons pour faire naître une langue qui ne respecte aucune convention linguistique, « une langue en-dehors de toute langue humaine, que seul Dieu est à même d'entendre. C'est une langue radicalement autre, et non pas autre pour l'un parce qu'elle serait langue de l'autre⁵⁵⁴. » L'altérité fondamentale de la glossolalie lui fait rejoindre le domaine du sacré : seule une langue séparée de toutes les autres, profanes, peut engager une communication avec l'altérité par excellence qu'est Dieu. Dans son article, Tomiche montre comment la glossolalie est passée, dans la foulée du positivisme et du rationalisme propres à la seconde moitié du XIX^e siècle, du domaine religieux au psychiatrique. D'abord langage mystique, la glossolalie s'est transformée en symptôme, à l'instar de l'*opisthotonos*, qui a connu à peu près la même trajectoire : du sacré au pathologique. Ces deux domaines se rejoignent dans les marges qu'ils aménagent, retranchant le glossolale dans un espace irrémédiablement hors-norme, qu'elle soit sociale ou langagière. Comme le note Tomiche, « les glossopoïèses⁵⁵⁵ témoignent donc d'une altérité qui est à la fois celle de la langue même et celle du sujet qui la parle et qui est parlé par elle⁵⁵⁶. » Autre, Artaud l'est certainement, en témoigne son institutionnalisation neuf ans durant ; les glossolalies qu'il commence à écrire en 1943, alors qu'il est à Rodez, manifestent cette altérité du sujet, de son

⁵⁵⁴ Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », *loc. cit.*, p. 63.

⁵⁵⁵ Tomiche utilise le terme « glossopoïèse » pour distinguer la glossolalie employée dans une perspective de création des phénomènes mystique ou psychiatrique.

⁵⁵⁶ Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », *loc. cit.*, p. 72.

corps et de sa langue⁵⁵⁷. Dans « Kabhar enis – Kathar esti », écrit en 1943, Artaud inclut des fragments glossolales dans un texte en apparence sacré qui rejoint la genèse biblique déjà dans son incipit : « Avant que l'Âme ne fut créée par Dieu : CAPSI KAPAR ENIKH ESTI. » (*Œuvres*, p. 900) La parole glossolale situe une origine fondamentale, exprimant dans une langue hors de tout savoir positif une vérité qui ne peut être représentée par la langue du dictionnaire. Selon la version artaudienne de la genèse, la possibilité du langage préexiste à toute langue, ce qui rejoint la glossolalie telle que pensée par Tomiche : « Ce qui se joue et se re-joue dans l'expérience glossolale, c'est l'expérience d'une parole qui ne signifie rien, si ce n'est elle-même, rien si ce n'est que *le langage est*. Ce qui s'ouvre ici, c'est une dimension du langage qui précède tout savoir, sauf le savoir qu'il y a du langage⁵⁵⁸. » Par le langage hors de la langue – « O KATATRUK SEBIL / STAHULA ; / O KATATRUK SEBIL / ESTAHU » (*Œuvres*, p. 901) –, Artaud sauve son langage du savoir, domaine que policiers et médecins maîtrisent et au nom desquels Artaud s'est vu privé de sa liberté. Irrémédiablement hors du symbolique, la glossolalie affirme la souveraineté du son et de la répétition au détriment du sens, faisant du corps le seul creuset du langage. Floc'h considère les « syllabes inventées » d'Artaud comme « des projectiles qui font entendre le souffle rythmique et saccadé du corps en gésine, projectiles qui ne peuvent plus être menacés par le vol ou la déperdition, intégralement constitutifs de la matrice corporelle⁵⁵⁹. » Entendues comme rythme, comme phrase sonore, comme formules magiques, comme jeux d'enfants, la glossolalie déjoue l'entendement et noue un contact non-sémantique entre l'énonciateur et le monde qu'il reconfigure au gré de la manipulation des sons. Et ces sons, libres de sens, ne peuvent lui être dérober.

⁵⁵⁷ Dans son chapitre sur le lyrisme chez Artaud, Tomiche souligne l'importance du souffle – point de jonction entre le corps et la langue – dans les glossolalies. Voir Anne Tomiche, « (Anti)lyrisme d'Artaud ? De "l'ancien souffle lyrique" au souffle de la "révolte contre la poésie" », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud. « Littéralement et dans tous les sens »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 171-191.

⁵⁵⁸ Anne Tomiche, « Glossolalies : du sacré au poétique », *loc. cit.*, p. 64.

⁵⁵⁹ Katell Floc'h, *op. cit.*, p. 113.

Toujours sur le terrain du sémiotique, la glossolalie opère pourtant un déplacement par rapport au langage numéral investi par Artaud : là où les chiffres puisent leur force performative dans le secret de leur dénuement, dans le mystère du code à décrypter, les glossolalies mettent au jour une poétique de l'accumulation, advenant dans l'excès – de sons et de phonèmes –, rejoignant la logorrhée ou l'écholalie de l'extatique. Chiffres et glossolalies marquent donc deux économies distinctes d'un rapport au sémiotique – le secret et l'expulsion – dont le principal enjeu est de faire délirer la langue conventionnelle pour atteindre un langage performatif. Artaud suspend momentanément la représentation, et ses envolées glossolales « forcent la langue dite naturelle à revenir, comme si elle devenait folle, vers un état antérieur à sa naissance, vers l'in-né de la proposition, de la phrase propositionnelle et représentative⁵⁶⁰. » Le commentaire de Derrida souligne cette idée de la glossolalie comme origine, faisant d'Artaud le détenteur in-né d'un non-savoir contenu dans le souffle et la voix. Dans ses « Interjections », troisième partie de *Suppôts et supplications*, ponctuée par plusieurs glossolalies⁵⁶¹, Artaud se pose comme le « grand génie » inventeur d'un langage sacré : « car je suis, comme chacun sait, / ce grand génie, / et qui le dit, / qui a écrit, / non la Kabbale, / le Popol-Vuh, / les Brahma Putra, / les Kame-Yoni / et Ji ni ini ini / de tous les imputés yogis. / mais cet avant mamtram / de crasse, / de pestilence / et de sanie » (SS, p. 191). En énumérant des textes sacrés issus de traditions hétéroclites – juive, maya, hindoue – Artaud inscrit ses glossolalies dans la lignée des textes intouchables. Son langage in-né contiendrait l'origine des origines, situé dans l'« avant mamtram », mot inventé dans lequel on peut reconnaître le « mantra », cette parole rituelle, répétitive et agissante. Les glossolalies d'Artaud entretiennent un rapport avec le sacré dans la performativité de l'acte de parole qu'elles engendrent, mais les

⁵⁶⁰ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *loc. cit.*, p. 66.

⁵⁶¹ Le premier texte d'« Interjections » commence ainsi : « maloussi toumi / tapapouts hermafrot, / emajouts pamafrot / toupï pissarot / rapajouts erkampfti / Ce n'est pas le concassement du langage mais la pulvérisation hasardeuse du corps par des ignares » (SS, p. 169).

paroles sacrées qu'il profère refusent la transcendance ; c'est dans les tréfonds des viscères du corps que germe la voix non-discursive des glossolalies, cette « pulvérisation hasardeuse du corps » (*SS*, p. 169). Les glossolalies déterminent une langue du corps, par le corps, pour le corps, rivalisant avec le savoir positif du savant. Alain Milon relève cette corporalisation du langage artaldien : « Artaud parle, radote, annonce, vitupère halète, crie, éructe, s'essouffle, s'étrangle jusqu'à perdre haleine, mais à chaque occasion il met en branle un processus⁵⁶². » Le processus poétique mis en branle par les bruits d'Artaud crée un pont entre la matérialité triviale du corps, entendue dans des fragments glossolales comme « pissarot » (*SS*, p. 169), et la sphère révéralée du texte consacré.

Si les glossolalies d'Artaud entretiennent aussi un rapport avec le pathologique, certainement liées à la souffrance physique et psychique qui l'extirpe du cadre de la normalité, Alain Milon exprime les limites d'une lecture qui réduirait les glossolalies à une conséquence de la folie d'Artaud : « L'écriture folle d'Artaud n'est ni une cause ni une conséquence de sa souffrance ; elle est constitutive de sa folie, et il n'y a pas à chercher une antériorité de l'une sur l'autre⁵⁶³. » L'écriture est aussi folle que le sujet qui en est la source ; la glossolalie n'est pas un symptôme de la folie, mais une prise inédite sur le dérèglement, une déclaration de l'insuffisance des langues profanes pour dire l'expérience du corps en souffrance. Tel que l'avance Anne Brun, il s'agit pour Artaud « d'échapper à son corps cadavre afin de se réincarner dans “le corps neuf de l'écriture”, et il s'acharne à démembrer, désarticuler, désincarner, décharner à la fois son propre corps et le corps de la langue⁵⁶⁴. »

⁵⁶² Alain Milon, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 87.

⁵⁶⁴ Anne Brun, *loc. cit.*, p. 143.

9.2.2. Les anagrammes de Zürn

Dans l'œuvre de Zürn, c'est plutôt l'anagramme qui fait dérailler la langue et engage sa reconfiguration. Dans l'article « Les anagrammes de l'*Homme-Jasmin* : folie, écriture et délivrance », Annie Monette définit ce jeu langagier auquel Zürn s'est adonnée sans relâche jusqu'en 1964 :

L'anagramme repose sur une contrainte unique, mais de taille : à partir d'un ou de plusieurs mots, il s'agit d'effectuer une manipulation libre de tous les signes graphiques, sans addition ni suppression ou substitution, afin d'obtenir un ou plusieurs nouveaux mots. Cette règle en fait un procédé intrinsèquement hermétique : repliée, rabattue sur son propre « corps », l'anagramme est destinée à se répéter, à se redire, jusqu'à l'épuisement de la lettre.⁵⁶⁵

Introduite à cette pratique par son partenaire Hans Bellmer⁵⁶⁶, qui l'a lui-même apprise de Nora Mitrani, Zürn composera plus d'une centaine d'anagrammes, qui sont au cœur des recueils *Hexentexte* et *Oracles et spectacles* et dont certaines sont reproduites dans *L'Homme-Jasmin*. Composées en allemand, les anagrammes sont intraduisibles de par la nature de leur contrainte. Face à cet écueil, ce n'est pas tant la forme et le contenu de l'anagramme qui seront l'objet de ma réflexion, mais plutôt le discours réflexif que formule Zürn au sujet de cette pratique qui suscite chez elle un « inépuisable plaisir » (*HJ*, p. 32). Il y a quelque chose de jouissif dans le casse-tête des mots et dans la perspective de les briser, les mots, pour accéder à un nouveau code. Selon Oberhuber, Zürn est « mue par le désir de percer l'énigme du visible, de la surface, animée par la volonté de donner forme à l'informe, d'imbriquer des corps et des mots en abolissant les frontières⁵⁶⁷ », idéal qui l'amène à composer compulsivement des anagrammes jusque dans le milieu des années 1960. Pouzet-Duzer évoque la jouissance de Zürn à travers la mise à mal de la

⁵⁶⁵ Annie Monette, *loc. cit.*, p. 46.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁶⁷ Andrea Oberhuber, « La consignation de poèmes-anagrammes dans *Oracles et spectacles* d'Unica Zürn », *Le Livre surréaliste au féminin*. [En ligne] [<https://lisaf.org/project/zurn-unica-oracles-spectacles/>] (page consultée le 24 mai 2022).

signification des mots : « [Zürn] riait de leur chant en allemand comme en français, elle se délectait du nombre magique de lettres qui les composent en vertu des principes de la numérologie ; elle vénérât surtout les mots en ce qu'ils ont de traître, de réversible. Dans chacun d'entre eux, elle voyait un code secret, un mystérieux message que l'univers aurait adressé à elle seule⁵⁶⁸. » Zürn ne considère pas les mots comme porteurs d'un sens à comprendre, mais comme signes d'un code à déchiffrer. L'anagramme est une manière de décrypter la langue, de laquelle Zürn se joue. Anouchka d'Anna comprend, elle aussi, le jeu langagier chez Zürn comme un outil pour percer le secret d'une existence opaque ; Zürn crée dans ses anagrammes « une langue *sorcière* qui lui permet de déchiffrer le monde comme un cryptogramme et de chercher ainsi la vérité dans le langage, à l'instar de Rimbaud ou Artaud⁵⁶⁹. »

Et cette opération de déchiffrement est dotée d'un pouvoir magique, d'une force performative qui agit bien au-delà de la représentation, selon trois modalités : l'anagramme révèle, elle conjure et elle libère. D'abord, l'anagramme revêt une dimension heuristique essentielle : Zürn est surprise par les découvertes que permet la restructuration des mots, entrevoyant dans la métamorphose du texte l'avènement de nouvelles pistes. Dans *L'Homme-Jasmin*, l'héroïne est « ravie » par une de ses anagrammes, qui se termine par la question « Est-ce une folle ? » (*HJ*, p. 33) Par le jeu du hasard, Zürn devient à la fois l'énonciatrice et la destinataire de la question, qui la concerne directement. La contrainte anagrammatique préside à l'émergence d'un message, émis par une entité supérieure, qui fait miroir à sa condition actuelle, au-delà de l'écriture autobiographique, au-delà de tout plan d'écriture. L'anagramme prend Zürn par surprise et devient un outil pour sonder l'inconnu par le pouvoir novateur des mots. L'imprévisibilité de l'anagramme

⁵⁶⁸ Virginie Pouzet-Duzer, *loc. cit.*

⁵⁶⁹ Anouchka D'Anna, *op. cit.*, p. 19.

rejoint le trait hasardeux du crayon sur la feuille de papier, deux gestes poétiques unis dans leur capacité à dérouter Zürn : « En cherchant et en trouvant des anagrammes, en traçant d'une plume trempée dans l'encre de Chine le premier, le tout premier trait sur du papier blanc, sans savoir ce qu'elle va dessiner, elle éprouve l'excitation et la grande curiosité nécessaire pour que son propre travail lui apporte une surprise. » (*HJ*, p. 33) L'œuvre, autant littéraire que picturale⁵⁷⁰, est dynamisée par le désir éprouvé par Zürn de se voir ahurie par la direction de sa propre création, comme si l'œuvre était autonome, sorte de créature de papier parfois monstrueuse qui échappe au contrôle de sa créatrice⁵⁷¹. L'anagramme est dotée d'une telle autonomie que Zürn la personnifie en lui attribuant une parole : « L'anagramme lui répond ainsi » (*HJ*, p. 31). C'est en suivant la trajectoire improbable de l'objet « en-œuvre⁵⁷² » que Zürn atteste des vertus heuristiques de son geste poétique, indépendant de toute intentionnalité⁵⁷³.

Après la surprise de la création, la relecture des anagrammes active leur puissance conjuratoire. Alors que la protagoniste est en proie à une de ses premières crises de folie dans son appartement de Berlin, l'Homme-Jasmin, créature hallucinée rencontrée pour la première fois dans

⁵⁷⁰ Anouchka d'Anna pense la confection d'anagrammes et le dessin comme deux itérations d'un même processus poétique : « C'est dans la confection des anagrammes (et dans une moindre mesure ses dessins qui nous semblent procéder du même geste esthétique), qu'Unica réussit à retourner la langue comme un gant dans un jeu de permutations et de tournolements. » (*Ibid.*)

⁵⁷¹ On retrouve ici l'idée de l'errance de la création, dont la trajectoire est à même de surprendre le créateur.

⁵⁷² Lambros Couloubaritsis, *loc. cit.*, p. 17.

⁵⁷³ Jean-François Rabain, un des psychiatres de Zürn, pense l'anagramme comme une reprise littéraire de la Poupée désarticulée photographiée par Hans Bellmer. Dans une série de photographies réalisées par Bellmer en 1958 (*Unica Ligotée*), Zürn apparaît, le ventre ficelé, ressemblant à cette même Poupée désarticulée. Rabain voit dans l'anagramme la poursuite de ce motif : « N'est-ce pas là, la trace la plus aveuglante de la fidélité d'Unica à Hans Bellmer et aux "Jeux de la Poupée" ? Dans ces "Jeux à deux", aux constantes permutations, apparaît, comme dans l'anagramme, une mise en pièce des mots, une mise à mort du signe, une extermination de la figure. » (Jean-François Rabain, « Sublimation et identifications croisées : les "jeux à deux" de Hans Bellmer et Unica Zürn », *Revue française de psychanalyse*, vol. 4, n° 62, 1998, p. 1256.) Rabain réaffirme, dans un chapitre de livre, la dette poétique de Zürn à l'endroit de Bellmer, position que je souhaite nuancer : « Unica, d'une certaine façon, prit la suite de la Poupée dans l'imaginaire érotique de Bellmer. [...] Au contact de Bellmer, Unica Zürn put créer une œuvre personnelle [...]. » (Jean-François Rabain, « Quelques roses pour Unica Zürn », dans Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *op. cit.*, p. 235.) Pourtant, Martine Delvaux considère la pratique anagrammatique de Zürn comme une manière de plutôt rappeler cette poupée : « [Pour Zürn], l'art anagrammatique de l'écriture participe d'un remembrement de la poupée, d'un travail où Isis, au lieu de reconstruire Osiris, elle-même se remembre. » (Martine Delvaux, « Unica Zürn et un surréalisme affolant », *Women in French Studies*, n° 3, 1995, p. 73.)

un rêve d'enfance, lui apparaît à nouveau. L'anagramme est dès lors envisagée comme un contre-sort protecteur : « Comme pour conjurer l'apparition (haute de trois mètres) sous laquelle il s'est montré à elle, elle relit les anagrammes qu'elle a faites » (*HJ*, p. 45). Les anagrammes agissent pour écarter une menace, tel un talisman. Elles sont dotées d'un pouvoir magique, en témoigne le titre du premier recueil d'anagrammes publié par Zürn, *Henxentexte (Grimoires de sorcière* ou plus littéralement *Écrituresorcières*). La lecture institue un rituel de conjuration, rejoignant les gestes quotidiens souvent ritualisés chez Zürn. C'est le cas des « petits rouleaux » contenant « des messages urgents sur du papier blanc à l'adresse des poètes qu'elle aime » (*HJ*, p. 44) qu'elle lance par la fenêtre, ou encore du « mouchoir de papier blanc [qu'elle jette] dans le brasier rouge » (*HJ*, p. 64). L'écriture et son support – le papier – sont souvent intégrés dans une scène rituelle où le sens du texte – le sémantique – importe moins que le geste et la mise en scène qui l'accompagnent – le poétique. Le pouvoir conjuratoire réside dans le refuge qu'offre le procédé même de l'anagramme, texte replié sur lui-même dans lequel Zürn trouve du réconfort, même *a posteriori* de l'écriture.

Finalement, l'anagramme confère à Zürn une liberté qu'elle ne trouve ni dans la langue normative, ni dans l'existence régie par le cadre asilaire. La pratique de l'anagramme semble corollaire de la perte du « sens du raisonnable et de la réflexion » (*HJ*, p. 33), pulvérisant dans un même mouvement les chaînes des mots et celles de la pensée raisonnée. Annie Monette souligne la délivrance sous-tendue par la création anagrammatique : « La (ré)appropriation de la matière langagière que suppose le procédé anagrammatique produit un renversement : la contrainte qui régit l'anagramme n'est plus synonyme d'enfermement dans le langage, mais se fait tout au contraire l'occasion d'un affranchissement⁵⁷⁴. » La contrainte du jeu de mots supplante le cadre

⁵⁷⁴ Annie Monette, *loc. cit.*, p. 47.

oppressant qui enferme son corps et sa langue ; cette dernière se voit déliée par l'espace de novation et de métamorphose qu'ouvre l'anagramme. Les lettres et les syllabes sont librement restructurées, comme les parties du corps de Zürn se réassemblent différemment lors de ses hallucinations. Les anagrammes jouent en quelque sorte un rapport hallucinatoire avec le corps écrit, libérant la lettre en même temps que le corps de Zürn.

Ainsi, l'anagramme zürnienne ne saurait se résumer à un jeu de mot ou à une prouesse intellectuelle ; elle inaugure la possibilité d'un langage en actes, dont les perlocutions ont trait à la révélation, à la protection et à l'affranchissement. La confection des anagrammes relève du savoir-faire, ce qui rend suspecte l'assimilation de ces assemblages de mots à une œuvre strictement littéraire. Zürn « fait » (*HJ*, p. 45) des anagrammes comme on fabriquerait un gris-gris ou un talisman, mettant à profit une technique plus qu'un savoir. Les anagrammes déterminent une forme accomplie de l'action, par l'entremise de la manipulation et du bricolage des mots.

9.2.3. Les endogrammes de Leiris

Si Zürn s'empare des lettres pour les triturer et en faire des instruments heuristiques, si Artaud assemble syllabes et phonèmes pour inventer une langue de toutes pièces, Leiris envisage le langage à partir du mot comme unité. Comme l'avance Jean-Gérard Lapacherie, « les seules unités que Leiris prend en considération dans la langue sont les mots. Il n'est nulle part question de phrase, de syntagme, de discours : parfois, de sons et de lettres⁵⁷⁵. » Le mot fait l'objet d'une opération de décryptage créatif, laquelle permet l'accès à une signification secrète ; Leiris refuse de voir le sens du mot s'arrêter à la convention langagière, reniant lui aussi les mots du dictionnaire,

⁵⁷⁵ Jean-Gérard Lapacherie, « Écriture et mise en page dans le Glossaire de Leiris », *Littérature*, vol. 51, n° 3, 1983, p. 28.

suppléant à la norme un rapport affectif et performatif avec les mots. Dans *Biffures*, une forme de cratylisme⁵⁷⁶ où le mot et la chose désignée entretiennent une relation de nécessité motive le désir de déchiffrement du signe pour en arriver à la vérité cachée de la chose. Ainsi, la lecture chez Leiris prend des airs de divination : « il nous est impossible d'admettre que, sachant lire, nous [...] ayons épuisé le contenu [des mots] et que nous ne soyons plus fondés à en scruter, dans les replis les plus secrets, la structure, en vue d'y découvrir la révélation que l'avènement à la capacité de *lire* nous faisait autrefois espérer. » (*Biffures*, p. 45) Leiris ne se contente pas de lire les signes linguistiques qui parcourent la page ; il les scrute, entretenant l'espoir d'une révélation. Après avoir appris à lire, nous est-il possible d'apprendre à élucider le mystère qui se cache dans les failles et les ramifications des mots ? Telle est une des questions qui taraudent Leiris, faisant état du « sémioccultisme » qui teinte son rapport au langage. Jean-Gérard Lapacherie invente le concept pour cerner « les mots [chez Leiris, qui] servent à découvrir des choses cachées et des mystères⁵⁷⁷. » En effet, le signe leirisien « a un sens particulier, d'où toute convention est exclue, celui qu'il peut avoir dans la magie ou l'occultisme. Un signe est la marque visible de la présence de l'invisible, il est le surgissement de l'occulte⁵⁷⁸. » Le mot se fait portail perceptible vers l'inconnu et l'indicible, engageant une efficacité *sui generis*, c'est-à-dire en dehors de toute convention langagière. Dans *Le sacré dans la vie quotidienne*, Leiris envisage la sonorité de certains mots comme une manière de reconfigurer son rapport à la vérité : « Des tels mots firent, dans mon enfance, souvent fonction de *clefs*, soit que par leur sonorité même fussent ouvertes de surprenantes perspectives, soit que, découvrant qu'auparavant on les avait toujours écorchés, les appréhender d'un coup dans leur

⁵⁷⁶ Cette même perspective est synthétisée dans *L'Homme sans honneur* : « Ce sont de tels mots qui, pour un peu, feraient croire qu'il existe une effective Kabbale, une harmonie préétablie entre les idées et les combinaisons sonores qui les expriment. » (*SVQ*, p. 85) Ainsi, l'arbitraire du signe est nié, au profit d'une idée essentialiste du mot comme porteur de la chose.

⁵⁷⁷ Jean-Gérard Lapacherie, *loc. cit.*, p. 29.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

intégrité fit, en quelque mesure, figure de révélation, comme le déchirement soudain d'un voile ou l'éclatement de quelque vérité. » (*SVQ*, p. 27) Le mot constitue une ouverture dans la crypte du sens, et Leiris s'aventure dans l'interstice qui lui permet d'accéder aux profondeurs subjectives du langage.

La dissection et le morcellement des mots permettent à Leiris de fendre leur coquille lisse et de libérer le flot sémiotique qu'ils abritent. Le procédé de l'endogramme préside à la lecture du mot, et éventuellement à sa réécriture, comme trajectoire sémiotique ; l'« endogramme (forgé sur le modèle d'anagramme, paragramme...avec préfixe *endo* signifiant *en-dedans*) [est un] mécanisme qui consiste à faire émerger un mot, une syllabe (endonyme) ou une lettre (endogramme), enchâssé(e) dans un mot plus long (tel "morphine" segmentée en "mort" et "fine")⁵⁷⁹ », définit Stéphane Pagès dans son article sur la réécriture des mots chez Leiris. Dans *Biffures*, Leiris expose sa lecture subjective de plusieurs mots et lettres, mobilisant l'endogramme pour déployer les virtualités sémiotiques dans lesquelles se conjuguent le signe, la mémoire de Leiris et ses sens. Le glossaire de Leiris est composé de mots (et de lettres) totémiques qui offrent une prise directe sur les univers qu'ils saisissent. « Coup » (*Biffures*, p. 42), « alphabet » (*Biffures*, p. 40) ou encore « Caïn » (*Biffures*, p. 58) ont valeur de « noms archaïques, signes alphabétiques à l'apparence de clés, mots déformés proposant leurs énigmes : portes entrebâillées par certains éléments du langage ou de l'écriture sur un espace où [Leiris perd] pied. » (*Biffures*, p. 76)

Dans la sémiotique que met en branle *Biffures*, le mot est un signe dynamique, activant un monde de sons, de goûts, d'odeurs, de souvenirs, de textures⁵⁸⁰. La lecture que Leiris entreprend

⁵⁷⁹ Stéphane Pagès, « Michel Leiris (1901-1990), un cas extrême de réécriture des mots », *Cahiers d'études romanes*, n° 24, 2011. [En ligne] [<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1086>] (page consultée le 11 mars 2022).

⁵⁸⁰ L'alphabet qu'élabore Leiris, attribuant à chaque lettre des caractéristiques qui renvoient au signe graphique, n'est pas sans rappeler le rapport enfantin que Zürn entretient avec les chiffres : « D, l'obèse ; E, le tenon crochu ; F en encorbellement ; J, l'hameçon ou la crosse inversée ; L, la chaise sans pieds, dossier planté droit sur le sol » (*Biffures*,

révèle la portée sensorielle des mots, mettant les sens et l'expérience subjective à laquelle ils sont arrimés au cœur de la maîtrise du langage. Le mot n'est pas de l'ordre de la représentation ; il est transformateur de l'expérience pour qui sait ressentir ses vibrations, voir les arabesques qui s'y tissent et goûter au sucre ou à l'amertume qu'ils laissent en bouche⁵⁸¹. La définition des mots de Leiris, « ressorts cabalistiques d'illumination » (*Biffures*, p. 76), est constamment remaniée par les révélations qu'ils amorcent, dans un échange dynamique entre ses dimensions sémantique, sémiotique, sensorielle et expérientielle. La sémiotique leirisienne rejoint en ce sens le sémiotique selon Kristeva, « porteur de sens interactif, affectif et sensoriel : sans signification⁵⁸². » C'est le cas du mot « anfractuosité », qui évoque pour Leiris « une idée de cassure ou de lézarde, affectant une pierre ou un rocher » ; le motif de la cassure, à son tour, active l'image de la foudre, qui, dans une course à relais des sens, fait entendre le « fracas », bruit d'explosion foudroyante mais aussi signifiant endogramme caché dans « anfractuosité » (*Biffures*, p. 102). La sémiotique de Leiris fait jouer des correspondances sensorielles au creux du langage et confère aux signes linguistiques la densité minérale de la pierre et le vacarme assourdissant du tonnerre.

Les lettres que les mots agglutinent « sont parcourues par la sève d'une précieuse kabbale, qui les arrache à leur immobilité dogmatique et les anime, jusqu'aux extrêmes pointes de leurs rameaux. » (*Biffures*, p. 45) L'idée d'une sève secrète sécrétée par les mots rejoint à nouveau, me semble-t-il, le sémiotique pensé par Kristeva, mouvement qui traverse le registre du symbolique sans jamais s'arrêter, dimension en perpétuel devenir du langage, intouchée par l'action sclérosante de la grammaire ou de la syntaxe. Les mots sont agités par une trame pulsionnelle qui parfois fait

p. 46). Leiris et Zürn renouent avec une appréhension instinctive – voire primitive – des signes, dans une forme de réapprentissage (ou de désapprentissage) du code.

⁵⁸¹ Pour Leiris, le mot « alphabet » goûte le « biscuit » (*Biffures*, p. 50), alors que les voyelles « a » et « o » rappellent respectivement « la purée de petits pois » et « les pommes de terre » (*Biffures*, p. 51).

⁵⁸² Alain Braconnier et Julia Kristeva, *loc. cit.*, p. 43.

tressaillir leur définition et se révèle par bribes à celui qui s'en empare par la lecture, l'écriture ou la parole. Dès lors, le mot fusionne avec l'affect qu'il énonce, au même titre que le cri, le rire ou le soupir.

Ce contact entre le mot et le réel détermine la dimension magique des mots : ils sont tantôt « oracle⁵⁸³ » divinatoire, tantôt formules magiques qui raniment les morts, alors que « c'est en [...] répétant certains mots, certaines locutions, les combinant, les faisant jouer ensemble » que Leiris ressuscite des souvenirs, « tels des morts se levant à l'appel de leur nom ou au seul énoncé d'une formule dépourvue de signification raisonnable mais par le fouet magique de laquelle ils sont revigorés. » (*Biffures*, p. 119) Chaque mot initie un rituel de convocation qui a le pouvoir magique de ramener à la vie une chose inanimée, morte. Patrick Vauday voit d'ailleurs un lien entre le rituel qui préside au déchiffrement des signes verbaux et les cérémonies sacrées auxquelles Leiris a assisté lors de ses expéditions ethnographiques : l'exhumation des signes a des airs de « cérémonie, qui n'est pas sans rapport avec les cérémonies d'initiation auxquelles Leiris a assisté en pays dogon – à ceci près, qui fait toute la différence, qu'elle ne présuppose nulle croyance ésotérique [...], non cependant sans la croyance en la magie des mots et leur pouvoir de convocation⁵⁸⁴ ». Vauday souligne la solennité avec laquelle Leiris envisage le décryptage de la langue. Cérémonies sacrées, sacrifices rituels et déchiffrement de la langue engagent le sujet dans une expérience hors des normes, suppléant à l'existence profane et à la langue conventionnelle une scène où le contact magique est possible. Contre le sens usuel des mots, contre leur fonction communicationnelle, le

⁵⁸³ Michel Leiris, « Glossaire : j'y serre mes gloses », dans *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992, p. 12.

⁵⁸⁴ Patrick Vauday, *loc. cit.*, p. 130.

langage sacralisé⁵⁸⁵ de Leiris introduit la possibilité d'une contiguïté magique entre le signe et le référent.

Artaud, Zürn et Leiris entrent dans la langue par un conduit souterrain qui leur permet de s'en extraire, à l'instar d'un prisonnier creusant un tunnel dans les murs d'une prison inhospitalière. Ils traversent leur propre langue, mus par le fantasme d'un langage performatif, en mesure de perforer ses limites sémantiques et syntaxiques. Alain Milon écrit à propos de la parole d'Artaud qu'elle est « *procédé de vie* au sens où c'est le seul moyen pour lui de triturer la langue dans sa matière brute effaçant, par la même occasion, toute sorte de désignation, connotation, signification, acception...⁵⁸⁶ » La norme langagière est soufflée par la teneur agissante, vitale, du langage, où les lettres insufflent une connaissance, obéissant au principe de la contagion magique. Milon cite à ce propos Gilles Deleuze : « Le savoir n'est plus signifié, mais insufflé dans les mots ; la chose n'est plus désignée, mais imbriquée, emboîtée dans les mots⁵⁸⁷. » C'est à l'imbrication du dire et du faire qu'aspirent – ils aspirent, ils insufflent, au rythme du souffle magique qui donnerait vie aux lettres mortes couchées sur la feuille – les écrivains sacrificiels. Et le fantasme du « bout des mots » rejoint le procédé de vie, pour reprendre l'expression de Milon, par la modulation duquel les écrivains arrivent à « enfin toucher le dedans des choses⁵⁸⁸ ». Il est des domaines plus à même d'aboutir le *dire* et le *faire*, des lieux qui permettent de s'acquitter de la fonction symbolique du langage pour engager l'écriture dans une réelle performance.

⁵⁸⁵ Dans *Le sacré dans la vie quotidienne*, Leiris décrit l'expérience d'un décalage entre deux manières de prononcer un mot comme « le passage de l'état commun à un état plus privilégié, plus cristallin, plus singulier, le glissement d'un état profane à un état sacré. » (*SVQ*, p. 29-30)

⁵⁸⁶ Alain Milon, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁸⁷ Gilles Deleuze, « Préface », dans Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1987, p. 23 ; cité dans Alain Milon, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁸⁸ Alain Milon, *op. cit.*, p. 40.

Chapitre 10. Rituel et scènes hétérotopiques

À l'altérité du langage, insoumis à la norme, répond un ailleurs, alors que les rites « se passent dans un monde anormal⁵⁸⁹ ». Qu'il s'agisse du cercle cérémonial, de l'autel sacrificiel, de l'arène tauromachique ou du mont Golgotha, les scènes où le sacrifice advient correspondent au concept de l'hétérotopie tel que développé par Michel Foucault dans « Des espaces autres⁵⁹⁰ », c'est-à-dire des lieux éminemment séparés de l'espace normatif. L'hétérogénéité du lieu engage une hétérogénéité du temps – l'hétérochronie –, rupture dans la continuité historique que nous avons déjà identifiée comme propre de la scène sacrificielle, fondée sur le temps répétitif du mythe. Le langage performatif s'insinue en des lieux et des temps hors normes, enclaves où les finalités utilitaires de l'action humaine ainsi que la dimension représentationnelle du langage sont suspendues. Le jeu, le théâtre et le crime contribuent à penser l'écriture comme terrain de l'acte performatif, où les mots se dressent, ont le poids des choses réelles, et la capacité d'interférer avec le monde empirique.

Foucault distingue deux types d'hétérotopies : les premières, propres aux sociétés primitives, sont des « hétérotopies de crise », c'est-à-dire des lieux sacrés ou interdits réservés aux sujets et aux communautés réputés en état de crise⁵⁹¹ ; les secondes, propres aux sociétés modernes,

⁵⁸⁹ Marcel Mauss et Henri Hubert, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, *op. cit.*

⁵⁹⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales », *loc. cit.*

⁵⁹¹ Dans le texte de Foucault, « crise » peut être compris dans le sens de « dilemme » ou de « transition ». Les hétérotopies de crise concernent, dans les sociétés primitives, les individus vivant un moment de transition, qu'il s'agisse des adolescents, des femmes au moment de l'accouchement ou des vieillards. Le moment charnière évoqué par Foucault rappelle « la crise sacrificielle » selon Girard, « c'est-à-dire la perte du sacrifice, [...] perte de la différence entre violence impure et violence purificatrice. Quand cette différence est perdue, il n'y a plus de purification possible et la violence impure, contagieuse, c'est-à-dire réciproque, se répand dans la communauté. » (René Girard, *op. cit.*, p. 76.) Corps en crise et crise sacrificielle se répondent, motivant une volonté de recréer de la cohérence par le biais du rituel.

sont des « hétérotopies de déviation » et visent à isoler les individus qui s'écartent de la convention, dans une perspective de régulation sociale. Ce second type d'hétérotopie inclut les instituts psychiatriques, les prisons et les maisons de repos, institutions au sein desquelles les écrivains sacrificiels ont parfois séjourné (écrit et dessiné). Il m'apparaît fécond de penser le déplacement qui s'opère, dans leurs écrits, de l'hétérotopie de déviation à l'hétérotopie de crise : relégués en des lieux excentrés qui cherchent à neutraliser ce qui est collectivement admis comme déviant, Leiris, Zürn, Artaud et Peignot, dans différentes mesures, élaborent par les ressorts de l'écriture une hétérotopie primitive où l'altérité n'est plus rejetée mais instigatrice d'une dynamique rituelle. Foucault souligne le déplacement de la crise à la déviance dans le développement de l'hétérotopie, transition qui s'arrime au changement de paradigme qui a vu l'*opisthotonos* et la glossolalie passer du religieux au psychiatrique, dans une logique d'assainissement de la norme déterminée par la pensée rationnelle et positiviste. L'hétérotopie de crise ouverte par l'écriture invite une réponse rituelle, mobilisant l'effet fondamentalement « anxiolytique⁵⁹² » du rituel.

L'intervention du rituel dans l'écriture offre donc un palliatif à l'état de crise vécu par les écrivains ; son espace hétérotopique aménage un refuge dans lequel peut se déployer la performativité du langage. Dans *Le sacré dans la vie quotidienne*, Leiris exprime, sous la forme d'une phrase averbale, la « nécessité d'une *crise* pour que les digues soient rompues » (*SVQ*, p. 116) entre l'exaltation et le danger. À l'intérieur des limites de l'hétérotopie sacrificielle, les écrivains ne sont plus des sujets déviants, soumis à un discours qui s'érige en autorité surplombante ; ils revendiquent le statut d'acteurs agissants. Louis-Marie Chauvet souligne le caractère hétérotopique de la ritualité, « c'est-à-dire le fait que son langage, ses objets, ses postures, etc. introduisent les participants sur une autre scène, un autre lieu ("topos") que celui de la vie

⁵⁹² Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 233 ; voir à propos des effets anxiolytiques du rite Jean Cazeneuve, *op. cit.*

quotidienne, ce qui peut aisément conduire à vivre la liturgie comme un monde tellement à part qu'il n'a plus de prise sur le réel de l'histoire⁵⁹³ ». La dimension anxiolytique du rituel – qui détermine un moyen pour reprendre le contrôle sur des situations angoissantes de l'expérience humaine, tel que soulignée par Jean Cazeneuve⁵⁹⁴ – réside notamment dans sa faculté à sauver le sujet de sa trame biographique, à remplacer l'idée de progrès par une répétition apaisante et à penser le langage dans sa dimension agissante ; dès lors, l'acteur du rituel voit la scène de son quotidien s'effacer au profit d'un autre paradigme, où le dilemme est résolu. Dans « Notes d'une anémique », Zürn explique ses rechutes dans la folie par le fait que « l'ordinaire des jours et des événements lui est insupportable, et lui vient le désir brûlant de se distancer de la réalité. » (*VMB*, p. 46) En retrait du quotidien, l'enclave rituelle, et plus particulièrement le cercle qui détermine la superficie sacrificielle, constitue une hétérotopie thérapeutique, au-delà de tout diagnostic clinique. Selon Girard, « l'entreprise rituelle vise à régler ce qui échappe à toute règle ; elle cherche à tirer de la violence fondatrice une espèce de *technique* de l'apaisement cathartique⁵⁹⁵ ».

L'hétérotopie rituelle imprègne les écrits d'Artaud, de Zürn, de Peignot et de Leiris, que ce soit par leur forme (la prière, le sort, le texte sacré, notamment), par le langage qu'ils mettent en branle ou par les imaginaires qui y sont investis. Dans *Biffures*, par exemple, Leiris raconte un rêve qui lui apparaît dès le réveil « comme une manière de modèle de ce que devrait toujours être une cérémonie sacrée » (*Biffures*, p. 127). Cette scène onirique prend pour théâtre un « endroit de la synagogue – assez vaste nef, centrale ou de bas-côté ? au dallage encombré de nul siège ni meuble d'aucune sorte » (*Biffures*, p. 126), où se déroule un service religieux aux codes syncrétiques. Lors d'une hallucination, le personnage de Zürn aperçoit, dans « Notes concernant la dernière (?) crise »,

⁵⁹³ Louis-Marie Chauvet, *loc. cit.*, p. 151.

⁵⁹⁴ Voir Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 7-8.

⁵⁹⁵ René Girard, *op. cit.*, p. 147.

« la procession solennelle et muette des héros morts de son enfance : des tribus d'Indiens ! » (*HJ*, p. 173) L'image de la procession, cortège déployé à des fins rituelles, s'allie à l'imaginaire tribal pour aviver un sentiment de sacré, projetant le personnage sur une scène sentencieuse. La synagogue dans le rêve de Leiris et la solennité du lieu imaginé par Zürn assignent clairement les bornes d'une hétérotopie (de crise) à l'intérieur de laquelle le rituel sacré fait autorité.

D'autres scènes hétérotopiques se conjuguent à l'hétérotopie sacrificielle, reprenant dans différentes mesures le code rituel qu'elle met en place et surtout la performativité qu'elle autorise. Ces scènes hétérotopiques sont autant d'avenues pour pallier l'ordinaire des jours et assumer une posture inadmissible dans la vie normale. Ainsi, le terrain de jeu, le théâtre et la scène de crime ravivent l'autel sacrificiel en ouvrant la possibilité d'une autre modalité de l'agir et en supposant une autre manière d'être dans le monde. Comment ces espaces de la dissidence sont-ils envisagés dans l'écriture ? Quels liens entretiennent-ils avec l'espace consacré du sacrifice ? Comment introduisent-ils les participants sur une scène hétérotopique ? Ces questions orienteront mes réflexions sur les rapports entre lieux de l'altérité et performativité. Les scènes hétérotopiques – sacrifice, jeu, théâtre et crime – aménagés dans l'écriture ramènent toutes dans une certaine mesure à l'écriture elle-même en tant que scène alternative de l'existence.

10.1. Le jeu

Dans *Littérature et ritualité*, Wathee-Delmotte pense en triade littérature, ritualité et jeu : « Le rite interfère avec ce qui, fondamentalement, distingue l'activité littéraire de beaucoup d'autres sphères de l'action humaine, à savoir son caractère ludique, même lorsque le rite évoqué

est sérieux⁵⁹⁶. » Par le truchement du jeu, rituel et littérature sont compris ensemble en tant que dispositifs déterminés par des règles indépendantes de celles qui régissent la vie ordinaire. Sacrifice et jeu se rejoignent dans leur position antinomique avec le réel. Freud rappelle que le jeu ne peut être réduit à une badinerie sans importance, soulignant que l'enfant « prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect » et que « le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité⁵⁹⁷. » Dans *Biffures*, Leiris exprime le sérieux avec lequel il entrevoit le jeu dont il élabore la règle dans les quatre tomes de son autobiographie, déplorant le défaut d'importance souvent attribué au domaine du jeu. Pour pallier la futilité du jeu, Leiris propose le glissement de l'hétérotopie ludique à celle sacrée : « comme si j'étais incapable de me résigner à ce que mon jeu soit seulement un jeu et comme si je n'étais à même de le goûter pleinement qu'en lui attribuant une importance presque religieuse. » (*Biffures*, p. 52) Le jeu et la pratique religieuse ont en commun de nier la réalité en marge de laquelle ils s'installent. Le sacrifice rituel serait le plus sérieux de tous les jeux, en ce qu'il ne trouve son explication, sa justification ou son mode de fonctionnement nulle part dans l'ordre de la réalité.

Absolument et impérativement hors du quotidien, le jeu propulse ses participants sur une scène à laquelle Roger Caillois réfléchit comme une « réalité seconde » ou une « franche irréalité⁵⁹⁸ » ; dans sa définition du « jeu », Johan Huizinga propose comme critère définitionnel la « conscience d'être autrement que dans la vie courante⁵⁹⁹ ». Le terrain de jeu aménagé bel et bien une scène hétérotopique où il s'agit d'être, d'agir et de parler autrement. Les contraintes de temps, de lieu et les règles qui régissent le jeu rappellent la codification de l'espace-temps sacrificiel, dont

⁵⁹⁶ Myriam Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁹⁷ Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1973, p. 70.

⁵⁹⁸ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958, p. 24.

⁵⁹⁹ Johan Huizinga, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit par Cécile Seresia, Paris, Gallimard, 1951, p. 58.

l'efficacité repose sur le respect d'un protocole strictement observé. Si les règles du jeu ne sont pas respectées, si le rituel sacrificiel n'est pas rigoureusement mené, jeu et sacrifice achoppent. À l'intérieur des limites du jeu, cadre qui rappelle à plusieurs égards la délimitation de l'espace sacré, l'action humaine est déracinée du réel, et par le fait même, prend valeur de geste absolu, nimbé de la souveraineté que lui confère un système impérieux de nécessités.

Dans l'œuvre d'Unica Zürn, le terrain du jeu assigne une autonomie à la parole, à l'action et aux désirs, rejouant une dynamique sacrificielle qui remplace momentanément la cruauté du quotidien par une irréalité salutaire⁶⁰⁰. Dans « Les jeux à deux », court texte publié dans *L'Homme-Jasmin*, Zürn décrit une série de jeux mortifères – ils sont au nombre de 9, évidemment – dans lesquels deux participants consentent à leur propre mort, au nom de l'adhésion aux règles du jeu. Le personnage/participant au jeu se réinvente à travers un code ludique, au-delà de toute morale, en-dehors de toute justice, en-deçà de l'entendement rationnel. Les règles du jeu retranchent du réel un espace-temps ludique, déterminé par des prescriptions absurdes que le participant ne saurait enfreindre qu'au péril de se voir puni par un véritable châtement, une conséquence émanant du domaine ignoble de la réalité. Au moins, dans le cadre du jeu, la mort trouve son sens, elle participe à une dynamique prédéterminée par la règle n° 9 (évidemment) : « 9. La règle n° 9 autorise les partenaires qui auront constamment et scrupuleusement respecté les règles à mourir ensemble sans toutefois leur accorder pour cette mort en commun plus que l'espace de temps compris entre 9 heures du soir et 9 heures du matin ou 9 heures du matin et 9 heures du soir. » (*HJ*, p. 210-211) Insensée, la règle a tout de même le pouvoir d'incorporer la mort des participants dans un protocole ludique borné par un système de conventions *sui generis*. Le jeu de Zürn pose un filtre

⁶⁰⁰ Voir, à ce propos, Caroline Hogue, « Déjouer Némésis : sacrifices rituels dans “Les deux à deux d'Unica Zürn” », *MuseMedusa*, n° 8, 2020. [En ligne] [https://musemedusa.com/dossier_8/hogue/] (page consultée le 21 mars 2022).

extraordinaire sur l'existence, transmutant l'enchaînement insignifiant des heures en une durée ludique. Ainsi, la mort volontaire des partenaires n'est plus outrageante ; elle couronne les vainqueurs des « Jeux à deux ».

Dans l'œuvre de Zürn, la scène ludique est constamment activée, rappelant le monde de l'enfance qu'elle envisage comme un idéal. Surtout, le jeu élabore un protocole de la violence où la dichotomie coupable/innocent est assouplie. On peut jouer à être cruel, on peut jouer à souffrir sans être soumis aux préceptes éthiques qui interdisent ou régulent la souffrance (infligée ou subie). Le jeu admet l'impensable, déplaçant les acteurs en un lieu hors justice, où la violence reste impunie⁶⁰¹. Dans *Sombre printemps*, le suspens du châtement proportionnel à l'offense, principe sur lequel est fondée la justice, est nécessaire au bon déroulement du jeu que la jeune protagoniste invente avec ses amis : « Le jeu est dangereux mais c'est cela qu'elle veut. On lui bande les yeux. On allume un feu si près de ses vêtements qu'ils commencent à brûler. On lui tire les cheveux, on la pince, on la boxe. Elle souffre en silence, perdue dans ses rêveries masochistes où les idées de vengeance et de représailles n'ont pas place. » (*SP*, p. 21) Vengeance et représailles nomment une violence rétributive, seule forme de violence qui a droit de cité dans l'état de droit, indissociable des valeurs modernes que sont « l'émancipation de l'individu, le développement de son autonomie intellectuelle et morale, le progrès enfin de l'idéal scientifique⁶⁰² ». Les jeux qu'invente Zürn exonèrent la violence de tout interdit et ils instituent des circuits inédits par lesquels les désirs cruels peuvent rencontrer leur objet. Comme dans les jeux masochistes de l'écrivaine, pour que le sacrifice réussisse, il faut « que la victime puisse être tenue pour *innocente* ; ce qu'on impute doit

⁶⁰¹ Le sacrifice met également au jour le suspens de la punition ; le sacrifice opère même un renversement quant à la violence punitive prévue par la justice. Je rappelle que selon Girard, il agit comme « trompe-violence », catalysant une cruauté intestine en une manifestation ritualisée, scellant l'alliance communautaire autour du spectacle de meurtre programmé. Voir René Girard, *op. cit.*

⁶⁰² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 179.

donc être suffisamment vague, venir de la rumeur publique⁶⁰³ ». La victime sacrificielle ne doit en aucun cas « mériter » son châtement, sous peine de voir s'étioler l'alliance communautaire que scelle le caractère exemplaire – parce qu'hasardeux – de la victime. Dans *L'homme sans honneur*, Leiris envisage aussi l'innocence de la victime comme condition du sacré : « Injustice nécessaire du sacré : pas question de justice ni de mesure dans la transe. Arbitraire nécessaire du sacré : c'est dans le sacré que le fortuit (ou "gratuit", ou "libre", ou "arbitraire") et le nécessaire trouvent leur unité. » (*SVQ*, p. 110) Dans ses jeux cruels, Zürn ne veut surtout pas être justement punie ; c'est la gratuité de la violence dirigée vers elle qui attise son désir. Et une part de hasard doit impérativement déterminer le gagnant, le perdant, le bourreau et la victime, mettant en pratique une réversibilité et une sérialité des rôles. Zürn utilise les variables A et B pour symboliser les deux positions que peuvent occuper les joueurs des « Jeux à deux » (*HJ*, p. 209). À l'occasion du jeu (et il en est de même avec le sacrifice), les variables A et B dépersonnalisent la cruauté pour lui suppléer une version désincarnée où les corps anonymes se succèdent dans une contrefaçon de la violence.

Dans *Totem et tabou*, Freud exprime le lien qui unit le jeu de l'enfant et l'action magique posée par l'homme primitif : tous les deux sont fondés sur une représentation imitative. L'« imitation » n'est pas un moindre mal ni le décret de l'impuissance à agir dans le réel ; elle est plutôt « la conséquence bien compréhensible de la valeur prépondérante de leur désir, de la volonté qui en dépend et des voies que ce désir emprunte⁶⁰⁴. » L'efficacité du jeu ou du rituel magique est déterminée par la force du désir investi sur la scène hétérotopique : il faut absolument *vouloir jouer* pour que le simulacre opère. Les jeux masochistes de Zürn, alimentés par un appétit pour la

⁶⁰³ Guy Rosolato, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, op. cit., p. 63.

⁶⁰⁴ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, op. cit., p. 173.

souffrance, tracent des voies de traverse destinées à la circulation de désirs indicibles mais tout-puissants.

Par ces chemins alternatifs, le protocole de la violence – qu'on retrouve dans le sacrifice et dans les jeux de Zürn – intègre la cruauté dans la trame policée d'un quotidien insupportable. Toujours dans *Sombre printemps*, la jeune héroïne s'adonne à plusieurs jeux de rôles, mettant en scène des meurtres sanglants. La scène ludique et la cruauté qui s'y déploie appellent un remaniement du langage : « La meilleure partie de tout ce jeu et la plus excitante était le langage qu'elles avaient inventé pour hurler leurs plaintes. L'obscurité de la chambre les avait libérées de toutes contraintes. » (*SP*, p. 33) Sur le plan syntaxique, dans la traduction française, une certaine confusion entoure le pronom de reprise « les » : sont-ce les jeunes filles ou les plaintes qui sont « libérées de toutes contraintes » ? Le jeu souffle d'un même coup les commandements qui régissent les corps des jeunes filles et leur langage, désormais inintelligible. Délivé, le langage inventé est imbriqué à la violence des désirs que les mises en scène dévoilent. Le terrain du jeu, à l'instar de l'écriture, libère corps et langue d'un système de contention et d'oppression : « C'est à travers l'objet que se parlent les puissances que sont la science et le patriarcat, mais c'est par l'entremise de l'écriture (et aussi de la peinture) que l'objet prend lui-même – elle-même – la parole⁶⁰⁵ », écrit Delvaux. De plus, le terrain de jeu brise les digues qui réfrèment, dans le quotidien, une admiration pour l'odieux : « Tous leurs jeux sont marqués par un attrait pour l'horrible et le dangereux. Elles s'abandonnent au drame sans restriction. Depuis longtemps, la vie uniforme et sans risque au sein de la famille est devenue ennuyeuse, et tout est permis pour entretenir l'excitation. Sans le malheur, la vie est insupportable. » (*SP*, p. 33) Zürn s'insurge contre le confort morne d'une existence dépourvue d'aspect tragique, un peu comme Laure, qui abhorre la vie

⁶⁰⁵ Martine Delvaux, *loc. cit.*, p. 78.

quotidienne ; le jeu inocule à la vie une violence en germes. Il substitue au cadre social et familial un espace-temps où tout est permis pour perpétuer un désir destructeur, sans lequel la vie s'avère impensable.

On l'aura compris : jeu et sacrifice excèdent les limites de la normalité. Les deux institutions recueillent un débordement de l'action humaine, le neutralisant dans des formes qui sont protégées de la vie en société. Elles agissent comme des garde-fous pour tenir à l'écart un déferlement de violence, pour écarter une menace d'agressivité terrée dans les hommes. Dans la pensée occidentale, rationnelle et utilitaire, ce qui a cours sur l'autel sacrificiel ou sur le terrain du jeu ne retentit pas au-delà de l'hétérotopie. « Le jeu n'a de sens que lui-même », « c'est pourquoi ses règles sont impérieuses et absolues : au-delà de toute discussion⁶⁰⁶ », écrit Caillois. Ainsi, le jeu délimite un univers à part, où l'agissement et la parole ne réverbèrent qu'au sein de l'espace ludique. À l'image des mondes sacré et profane, le domaine du jeu et de la réalité doivent rester imperméables l'un à l'autre, au risque de se voir niés l'un et l'autre. Zürn joue avec l'étanchéité des frontières qui relèguent le jeu en marge de la vie.

Même si jeu et sacrifice ont en commun la scène hétérotopique qu'ils mettent en place, le traitement de la violence qu'ils proposent et la sérialité des rôles qui y sont joués, une différence majeure subsiste. Le jeu reste de l'ordre du simulacre, où il s'agit de « faire semblant », dans une forme de doublure du réel. Or l'acte sacrificiel est incompatible avec le faux-semblant : si le meurtre n'est pas accompli, il n'y a pas de sacrifice. Le sacrificateur doit passer à l'acte. L'action ludique n'est pas pour autant moins valable que l'action « réelle ». Dans « Une "Histoire des religions" écrite du seul point de vue de l'homme », Artaud voit dans le théâtre en tant que simulacre un moyen d'action « en quelque sorte supérieur à un acte réalisable, puisque l'acte est

⁶⁰⁶ Roger Caillois, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, op. cit., p. 19.

périssable et que le jeu seul est éternel. » (*Œuvres*, p. 483) Dans les jeux de Zürn, les variables A et B survivent à la disparition du corps des amants. La facticité du jeu est garante de sa pérennité au-delà de l'acte, au-delà de l'existence humaine. Le « passage à l'acte » du sacrifice marque le réel, opère une rupture dans l'espace profane. L'acte se répercute dans l'espace normatif : il y a mort d'homme. Le retentissement de l'événement ne peut que s'essouffler avant de disparaître complètement. Or le jeu ne périclète pas, jamais contaminé par la trame et la continuité quotidiennes : les joueurs reprennent inlassablement le fil de la « franche irréalité » ludique, étanche aux assauts du déroulement des jours.

10.2. Le théâtre

L'œuvre de Leiris est aussi marquée par un attrait pour le jeu⁶⁰⁷, au point où « de même que pour les catholiques il a odeur d'encens, le sacré a [pour lui] *couleur* de jeu » (*SVQ*, p. 105). Dans *Fourbis*, le chapitre intitulé « Les tablettes sportives » (*Fourbis*, p. 75) témoigne de la passion de jeunesse pour les courses de chevaux, spectacle héroïque auréolé d'un halo fantastique, et pour les jeux qui leur sont associés. Mais une forme de jeu en particulier est en mesure de plonger Leiris au cœur du sacré, c'est-à-dire un état où « on est à la fois le plus soi et le plus hors-de-soi » (*SVQ*, p. 88). Le jeu de l'acteur et la scène du théâtre sur laquelle il se déploie constituent pour Leiris un espace de transformation, autant pour l'acteur qui joue un rôle que pour le spectateur, témoin privilégié du subterfuge. Leiris voit dans « le lieu factice entre tous qu'est la scène d'un théâtre » (*Fourbis*, p. 44) l'expression d'un leurre, distinct de l'arène tauromachique par l'artificialité de ce

⁶⁰⁷ Le titre de son entreprise autobiographique, *La règle du jeu*, est à cet égard parlant.

qui s'y joue. Le théâtre engage une expérience du sacré radicalement différente que dans le cadre du spectacle tauromachique, absolument authentique.

Le théâtre, lieu de la feintise s'il en est un, est régi par des lois précises qui l'extraient de la réalité, évitant la contagion des espaces entre la scène et l'hors-scène. Leiris insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur le caractère limitrophe de l'espace scénique. Dans *Fourbis*, l'écrivain compare le quadrilatère de la scène au « cercle magique [que le magicien] ne manquera pas de tracer, limite propre à l'isoler des créatures maléfiques dont il a tout à craindre s'il ne parvient pas à la subjuguier. » (*Fourbis*, p. 41) Espace magique, la scène est aussi assimilée chez Leiris à des lieux de culte, « chapelles ardentes » (*Fourbis*, p. 34) ouvertes à l'expérimentation commune du sacré. L'hétérotopie théâtrale est marquée chez Leiris par une conscience de la séparation qui, physiquement, isole l'univers factice du « parallélépipède » (*Fourbis*, p. 46) scénique.

Le théâtre a le pouvoir de mettre le réel à distance, déclenchant chez l'acteur et le spectateur un clivage révélateur. Le verbe « décoller » est mobilisé à deux reprises dans *Fourbis* pour saisir l'effet du théâtre : le « théâtre nous décolle à demi de la vie » (*Fourbis*, p. 34), puis il « décolle de la réalité » (*Fourbis*, p. 46). Devant le vrai théâtre, le spectateur est coupé du réel, comme si son expérience aigue du spectacle n'adhérait plus au cadre du quotidien. Le *décollement*⁶⁰⁸ s'accompagne d'un *décollage*, envolée de l'acteur momentanément grisé par une « illusoire immortalité » et une « extase si trompeuse et si rapidement évanouie » (*Fourbis*, p. 43). Illusoire et trompeur, le théâtre n'embraye pas moins une réelle percée vertigineuse hors de soi. C'est même précisément l'artifice du théâtre qui, selon Leiris, fait miroiter sur la scène des éclats de la mort, lieu de l'altérité par excellence. La pensée du sacré chez Leiris est dynamisée par un paradoxe

⁶⁰⁸ Anzieu mobilise aussi le terme « décollement » pour identifier le propre de la création, par opposition à la créativité. Voir Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 16-18.

saillant : l'écrivain admire la vérité la plus crue mise au jour dans la corrida, mais il entrevoit aussi dans la facticité flagrante du théâtre un relais de l'expérience extatique. Comme je l'ai défendu dans la seconde partie de la thèse, Leiris méprise dans une certaine mesure la position périphérique qu'occupe le spectateur. Cela dit, le spectacle théâtral, sans encourir un réel danger, transporte le spectateur sur la scène d'un autre monde, ornementé d'artifices clinquants qui rappellent l'altérité de l'espace outre-tombe. Là où la corrida exhibe, frontalement, une mort chorégraphiée, le théâtre constitue « une antichambre de cet autre monde qu'on ne peut s'empêcher de construire dès qu'on essaie de se représenter la mort. » (*Fourbis*, p. 46) Pour Leiris, le théâtre, si tant est qu'il ne soit pas vraisemblable, a toujours partie liée avec la finitude de l'homme, dans une version tempérée du spectacle tauromachique.

Torero et acteur doivent savoir comment mourir, et enseignent, par la maîtrise de leur art, la *belle* mort. Leiris va jusqu'à assimiler le simulacre de la mort théâtrale à « l'heure de vérité » (*Fourbis*, p. 44) dans la corrida, moment où le meurtre scelle la fin (et la réussite) de la joute. La mort mal jouée, comme l'estocade ratée, « sont [rejetées] dans la nullité des choses profanes ; l'on dirait d'une messe où le fait que la transsubstantiation ne s'est pas opérée deviendrait criant pour les fidèles. » (*Fourbis*, p. 46) Ainsi, la réussite du théâtre dépend de l'effet surnaturel qu'il déclenche : là où la messe accomplit une alliance autour du miracle de transsubstantiation – rite manuel fondé sur le principe de la similarité entre le pain et le corps christique –, le théâtre doit impérativement mener au « décollement » quant au réel, faute de quoi le charme se brise.

Dispositif pour entrer en contact avec l'altérité de la mort, l'efficacité du théâtre ne dépend pas que de « l'heure de vérité », agonie feinte par l'acteur. Les artifices dont dispose la mise en scène, ce côté toc un peu grossier, qui dévoile le décalage entre la vie et sa représentation vernissée, affirment le caractère hétérotopique de la scène, et par métonymie renvoient à l'hétérotopie absolue

qu'est la mort. En ce sens, tous les moyens employés pour esthétiser le spectacle concourent à une fin :

[Tout] ce qui – côté luxe – est fard, voilette, loup à bordure de dentelle, fanfreluches comme des additions grimacières à une nudité ; toutes les minauderies et singeries, stucs, lambris, peinturlures, enjolivements et sortes diverses d'ajoutages par le moyen desquels l'homme s'écarte de l'état de nature, se déguise ou masque les ustensiles qui sont ses témoins, comme pour se nier en tant que créature vivante et périssable ou bien sortir de soi, s'acclimater outre-tombe et finalement la duper, cette mort... (*Fourbis*, p. 46)

D'une part, Leiris cherche dans le dénuement le plus complet la règle d'or de son projet autobiographique, à travers lequel il s'agit de se livrer avec le plus de transparence possible, comme le corps du torero offert en pâture dans l'arène. D'autre part, le maquillage, les costumes et les décors déterminent une altérité de temps et d'espace qui permet d'être au plus près de la mort. L'authenticité absolue et le truquage constituent deux attitudes adoptées par Leiris face à l'angoisse de disparition qui le tenaille et impulse son écriture. La posture de l'écrivain exposant sans fard sa vérité tend à montrer sa vulnérabilité face à l'inéluctable disparition. Cela dit, le maquillage trompeur que Leiris admire au théâtre s'élève contre la finalité de l'homme ; l'artifice est une manière de dompter l'angoisse de mort. Nudité et exubérance, authenticité et feintise, réel et doublure révèlent les deux pôles entre lesquels Leiris oscille pour pallier l'angoisse.

Une notion s'ajoute au pôle théâtral de la dualité : la gratuité. En assistant au simulacre de la réalité, « l'exaltation demeure, en fin de compte, gratuite » (*Fourbis*, p. 118). Là où le réel impose ses nécessités, le décollage déclenché par le théâtral n'implique aucun rapport de causalité ; l'extase est possible parce qu'elle est gratuite. Comme le jeu, le théâtre n'a d'autre but que lui-même, substituant à la fin humaine une autre unité de mesure. La locution « en fin de compte » utilisée par Leiris pour introduire la gratuité de l'extase théâtrale n'est pas hasardeuse : elle exprime l'idée d'un calcul dont la balance résulterait en un reste, un surplus résiduel impossible à échanger. Le « compte » du théâtre se solde par une extase gratuite, insubordonnée aux principes de l'utilité

ou de la production. La gratuité du théâtre chez Leiris rencontre la notion de « dépense » élaborée par Bataille, dont la pensée, je le rappelle, a beaucoup influencé Leiris. Dans « La notion de dépense », Bataille énumère des exemples de dépenses improductives : « le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les constructions de monuments somptueux, les jeux, les spectacles, les arts, l'activités sexuelle perverse (c'est-à-dire détournée de la finalité génitale) représentent autant d'activités qui, tout au moins dans les conditions primitives, ont leur fin en elles-mêmes⁶⁰⁹. » Ces activités, parmi lesquelles on retrouve deux scènes hétérotopiques que j'associe au sacrifice, encourent une pure perte, inflexible face aux impératifs de l'utilité, la justice ou la productivité. Dans ces activités motivées par la dépense, plus la perte est grande, plus l'effet qu'elle provoque est exaltant. C'est donc cette perte immodérée, traduite sur le plan littéraire chez Leiris par l'accumulation – « fard, voilette, loup à bordure de dentelle, fanfreluches », etc. – qui est le levier de l'extase du spectateur. Le luxe ostentatoire, la surenchère esthétique et le débordement de fioritures mettent en forme un surplus irréductible, que même la mort ne peut liquider. La pure perte : voilà une opération qui contrecarre la lente marche vers la mort, niant la finitude de l'être. Par le truchement de l'idée de dépense, il est possible de penser conjointement théâtre et sacrifice, au-delà des enjeux de mise en scène. Bataille inclut le sacrifice dans les activités de dépenses immodérées, alors que « les cultes exigent un gaspillage sanglant d'hommes et d'animaux⁶¹⁰. » Gaspillage de vies humaines ou dilapidation de ressources, les deux manières d'excéder que sont le sacrifice et le théâtre permettent, même momentanément ou virtuellement, de dépasser la mort. Le dérèglement soulevé par la dépense dépourvue de contrepartie suspend momentanément la logique implacable, celle dont la résolution mène toujours à la mort sans reste. L'hétérotopie

⁶⁰⁹ Georges Bataille, *La part maudite*, op. cit., p. 28.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 29. Pensons au *potlach*, rituel de destruction de ressources commenté par Mauss. Voir Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1923], p. 71.

théâtrale chez Leiris fonctionne à partir de cette idée d'un reliquat, où la dépense intransitive occasionne un lieu résiduel de la perte, à l'abri de la disparition.

10.3. Le crime

Là où l'hétérotopie théâtrale a à voir avec le lieu du débordement, la scène du crime telle que pensée par Colette Peignot est liée à l'extrémité en tant que configuration de l'espace le plus lointain. Si le crime ne délimite pas clairement un espace strict – comme le terrain de jeu ou la scène du théâtre –, Peignot recourt souvent à la métaphore spatiale pour situer le crime comme destination ultime à la fois d'un mouvement et d'une pensée. Au bout des mots, il y a l'action ; au bout de l'action, il y a le crime. Ainsi, l'extrémité désigne un espace hétérotopique, celui du « bout » et de la « fin » d'une trajectoire, en même temps qu'il évoque l'*extrémité* du crime en tant que procédé de vie. Peignot tend à créer comme elle commettrait un crime, c'est-à-dire en laissant libre cours au débordement, au-delà des extrêmes limites. Jérôme Peignot écrit, à propos de l'écriture de sa tante, qu'« on dirait un agencement de poignards qui volettent au-dessus de ses lignes » (Jérôme Peignot, dans *ÉL*, p. 13), refusant de cantonner l'écriture de Laure, comme plusieurs de ses commentateurs, dans le domaine inoffensif de la littérature, niant son corps d'encre et de papier.

L'écriture aménage un espace du dépassement dans lequel la loi et la pensée sont refusées. Les scènes hétérotopiques – sacrifice, théâtre, jeu et crime – parlent à partir de ce qu'elles mettent en suspens, que ce soit la justice, la téléologie de la vie humaine ou encore les impératifs éthiques. Qu'est-ce que le crime tel que pensé chez Peignot met en suspens ? Certainement pas la norme, parce que cette dernière doit impérativement exister pour que le crime y contrevienne. Jean-

Bertrand Pontalis, dans *Un jour, le crime*, rappelle qu'« une société saine, une ville propre ne peuvent être que celles où les fous et les criminels – si c'était une seule et même espèce de déchets – sont enfermés, mis à l'écart. Aujourd'hui, les nouvelles prisons sont toujours cernées de murs, mais le plus souvent hors des murs des villes⁶¹¹. » Pontalis décrit une hétérotopie de déviation qui cherche à neutraliser en la confinant la violence criminelle. Laure célèbre le crime, mais en aucun cas elle ne le légitimise ; sa légitimation entraverait le dépassement qu'il permet. Ce que le crime ébauche chez Laure, c'est la possibilité de *transgresser*, de *franchir* le mur des prisons (un peu comme l'écriture projectile d'Artaud perce les murs des institutions).

En effet, le crime doit enfreindre une loi, si on considère la définition de Pontalis : « *Crime* vient du latin *Crimen* qui signifie accusation. Autrement dit, c'est la loi, c'est l'accusation qui définit l'acte. Est criminel celui que la loi désigne comme tel. Quand la justice décide un "non-lieu", [...] cela signifie non pas que le meurtre n'a pas eu lieu, mais qu'il n'y a pas lieu de le juger⁶¹² ». Il y a donc un « lieu » du crime, forme d'hétérotopie située par la dissidence au regard de la justice. Dans les textes de Laure, il est presque toujours question du crime en tant qu'abstraction, alors que la nature ou les spécificités de l'offense ne sont pas précisées. Le crime capte une modalité de l'existence davantage qu'un acte isolé, rappelant le texte programmatique de la revue *Acéphale*, « La conjuration sacrée⁶¹³ », écrit par Georges Bataille en 1936. C'est d'ailleurs dans ses écrits postérieurs à l'été 1936, c'est-à-dire après la publication du premier numéro d'*Acéphale*, que Peignot élabore une pensée du crime comme vecteur de l'expérience aboutie. Dans un poème sans titre, Peignot pense la distance à parcourir pour arriver au haut lieu

⁶¹¹ Jean-Bertrand Pontalis, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, 2011, p. 21.

⁶¹² *Ibid.*, p. 155-156.

⁶¹³ Dans ce texte, Bataille avance que les « civilisés » n'ont pas atteint leur pleine maturité parce qu'ils ne sont pas affranchis du joug d'une loi du père qui leur interdit le crime. Bataille pense la liberté totale en regard de l'idée de crime : « [L'homme] a trouvé au-delà de lui-même non Dieu qui est la prohibition du crime, mais un être qui ignore la prohibition. » (Georges Bataille, « La conjuration sacrée », *Acéphale*, n° 1, juin 1936, n.d.)

du crime : « et si les malheurs / ou l'extrême malheur / arrive c'est qu'il me sera nécessaire / pour me réaliser / pour *aller plus loin* / toujours plus *loin* / et ils parlent de CRIME ! » (*ÉL*, p. 118) Le refus de nommer le forfait, le fait de lui préférer la vaste catégorie – mouvante et presque bourbeuse – du « CRIME ! », contrevient à la tendance classificatrice qui nous permet d'avoir une prise sur le déferlement insensé de la violence. Pontalis commente l'inclination à inventorier l'irreprésentable : « Et les crimes, nous savons les répartir en genres : crimes passionnels, crapuleux, infanticides, parricides, viols, enlèvement d'enfants, incendies volontaires, meurtres en séries, etc. Classer, étiqueter permet, là comme ailleurs, d'effacer la singularité du fait⁶¹⁴. » Laure ne cède pas à la tentation classificatoire et met plutôt au cœur de ses préoccupations le passage ouvert par le fait du crime, alors que « ce n'est plus d'un accroc dans le tissu des jours qu'il est question, c'est d'une entaille comparable à celle que produit une arme tranchante dans la chair⁶¹⁵. » Le crime entaille le fini lisse de la toile sociale, comme un poignard tranche la chair.

L'écriture, le sacrifice et le crime sont tous les trois une forme de « passage à l'acte⁶¹⁶ » ; je m'arrêterai plus particulièrement sur les figurations du « passage » que suppose l'acte criminel chez Laure. C'est sous la forme d'une trajectoire horizontale que Peignot pense la direction de ce passage en tant qu'aboutissement de l'action. Dans ses poèmes et fragments divers, Peignot exprime souvent la tentation de l'éloignement, comme si elle se ruait, physiquement, vers l'extrémité de l'expérience : « Va toujours plus loin / au-delà encore » (*ÉL*, p. 149), ordonne-t-elle dans une injonction à dépasser toutes formes de limites, et de manière fulgurante. Dans un extrait de journal sans date, elle se situe, avec le superlatif, à l'extrémité de quelque chose : « Je suis "au point" le plus loin. » (*ÉL*, p. 154) Dans des notes éparses sans date, la trajectoire spatiale vers

⁶¹⁴ Jean-Bertrand Pontalis, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 26-27.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

l'extrémité se double d'une prescription temporelle : « Jusqu'au bout et constamment » (*ÉL*, p. 158). Cette course effrénée vers le lieu de l'action paroxystique obéit à un axe horizontal, se distinguant du mouvement vertical qui caractérise l'élévation mystique. Dans son investissement criminel, Laure substitue le point le plus haut par le point « le plus loin » de l'expérience.

Le mouvement exprimé dans les écrits de Laure détermine une trajectoire physique, mais il synthétise surtout une dialectique de la pensée et de l'action. Dans une note sans date, Peignot schématise le précepte qui régit sa conduite, sous la forme d'un enchaînement de quatre verbes à l'infinitif qui font office de prescriptions : « Non – / suivre le mal jusqu'à la racine / demeurer en face de la plaie / la regarder – y mettre les doigts. » (*ÉL*, p. 158) À nouveau, l'activité motrice (« suivre », « mettre les doigts ») est nécessaire pour atteindre la source du mal. La pensée ne suffit pas ; il s'agit d'engager son corps en entier dans la quête de la souffrance, infligée ou subie. Laure est extrémiste. Dans ses écrits, la pensée est envisagée comme une tare, en mesure de contaminer et de corrompre l'action : « l'action est arrêtée par la pensée » (*ÉL*, p. 187), écrit-elle dans « Considérations ». L'idée est envisagée comme un frein à l'action véritable, engagement qui, dans le danger couru et dans la violence qu'il recèle, dans le refus de la pensée, rejoint le sacrifice. Le sacrifice n'est-il pas une forme religieuse du meurtre ? Ainsi, Peignot se doit d'être criminelle ou actrice du sacrifice pour atteindre l'extrémité de l'expérience humaine. Elle refuse catégoriquement – « Non » – la stagnation d'une vie uniquement consacrée aux opérations intellectuelles : « Mais rester là / entre la vie et la mort / à disséquer des idées / épiloguer sur le désespoir / Non / ou tout de suite : le revolver » (*ÉL*, p. 95). Plutôt appuyer sur la détente que de rester enfermée dans les limbes d'une *pensée* du crime. Plutôt assassiner que de discourir.

Même s'il n'est pas souvent nommé, c'est le meurtre qu'on devine terré dans le crime comme abstraction, en ce qu'il fixe un point de non-retour. Dans un fragment écrit en 1936, Laure

pose d'ailleurs le meurtre comme condition pour vivre intégralement : « Si je vis, j'espère – le reste est un jeu de l'esprit. Ce flot vital, ce sang qui circule dans mes veines, il ne s'arrête pas ; la vie veut s'exprimer, agir ; pour s'exprimer, pour aimer, il faut savoir haïr. Instincts de force et de défense reprennent leur droit – Il y a des moments où, pour vivre, pour espérer, il faut savoir TUER » (*L'ÉC*, p. 196). L'irréversible du meurtre détermine la modalité exemplaire du « passage à l'acte ». Dans son ouvrage sur le « crime » dans sa généralité, c'est aussi implicitement le meurtre qui intéresse plus particulièrement Pontalis. Il imagine que, lorsque pris d'une « folie meurtrière », « l'impératif “Tu ne tueras point” se transforme en son contraire, tout aussi impératif “Tu dois tuer⁶¹⁷”. Et alors, c'est le déchaînement, un déchaînement qui brise les barrières, les digues, comme un cataclysme naturel, qui transgresse tout interdit, viole, fracasse, mutile le corps et, à l'extrême, le dépèce ou le dévore...Le réel, pour le meurtrier halluciné, c'est le corps⁶¹⁸. » La dernière phrase révèle la métonymie qui, pour le meurtrier, réunirait les limites du corps et celles des institutions. Faire sauter le corps de la victime revient à faire tomber le mur des prisons, à abroger les lois, à briser les chaînes du langage contraignant ; surtout, à se défaire de son propre corps : « Et alors survient l'explosion, leur corps explose dans le moment même où ils s'en prennent au corps de leur victime⁶¹⁹. » Le meurtre serait en quelque sorte un acte d'affranchissement de la pensée. Toute l'œuvre de Laure est poussée par le désir du crime – du meurtre –, par la tentation de s'excéder, elle qui aspire à voir les limites de son corps franchies à répétition. Selon Michel de M'Uzan, « de cette haine toujours indécise dans son orientation, prête à se diriger vers l'extérieur ou à se retourner contre le sujet lui-même et par là souvent proche du crime, l'œuvre vraie garde toujours la

⁶¹⁷ Cet impératif est exprimé par « il faut savoir TUER » dans le fragment de Laure (*L'ÉC*, p. 196).

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 54-55.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 55.

marque⁶²⁰ ». Si n'est vraie que l'œuvre qui s'approche du crime, alors les écrits de Laure répondent à cette exigence d'authenticité. C'est sur le terrain de l'écriture qu'elle « passe à l'acte ».

En somme, les œuvres étudiées invitent à penser l'écriture en regard de l'espace anormal qu'elle aménage et du rituel. La ritualité s'insinue dans la création, inférant des formes, un rapport au langage et une pensée de l'écriture comme lieu de l'altérité. Au-delà du principe selon lequel une œuvre résulte d'un contenu travaillé par une forme, le rituel ajoute au couple notionnel contenu/forme l'idée de la force agissante. « De la force avant la forme⁶²¹ », écrit Derrida dans un commentaire sur l'œuvre d'Artaud. Le texte littéraire n'est dès lors plus compris comme objet esthétique, dont la forme doit être appréhendée comme achevée ; l'écriture est traversée par un flux dynamique, une force presque balistique. Conformément à l'efficacité magico-religieuse, la force de frappe d'une œuvre n'est pas mesurable, si ce n'est que cette énergie – l'*energeia* « traduit ce qui est en œuvre (*en-ergeia*) pour réaliser une œuvre (*ergon*)⁶²² » – suit la trajectoire d'un mouvement – élan, jet ou expulsion. L'écriture, lorsqu'elle trempe dans le rituel, cherche « à capter, à diriger, et à dériver des forces » (*TD*, p. 16), à l'instar du domaine arcanes de la magie. Et la source de l'efficacité du rite comme la source de la force qui agite les écritures est la même : le désir. L'élan désirant met en branle un flux qui parcourt l'écriture et cherche à performer, dans le réel, ses perlocutions fantasmées. Emprunté à l'anglais « *to perform* », le verbe « performer » a à voir avec la trajectoire de la force ; *per* et *former* : traverser au-delà de la forme, pour atteindre la complétion du mouvement. La performativité du langage et du rituel serait, en ce sens, le couronnement de la forme, dans un espace qui se situe de l'autre côté de la forme. Pour penser

⁶²⁰ Michel De M'Uzan, *loc. cit.*, p. 10.

⁶²¹ Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », *loc. cit.*, p. 63.

⁶²² Lambros Couloubaritsis, *loc. cit.*, p. 17.

l'efficacité du langage rituel, il s'agit d'être sensible aux modulations de la *force* qui traverse la forme pour éventuellement l'excéder.

La poïétique s'intéresse à *l'acte de l'écriture* (et de la création plus généralement). Le concept de performativité tel que développé par Austin, quant à lui, invite à réfléchir au langage *en tant qu'acte*. Les deux perspectives convergent en ce qu'elles s'intéressent au principe d'action dissimulé dans le fait littéraire. Il m'apparaît clair que les deux perspectives critiques s'articulent ensemble, comme l'amont et l'aval d'un courant ou comme la force d'impulsion d'un élan et son atterrissage. Si la poïétique concerne ce qui précède la forme, la performativité s'intéresse à ce qui lui succède. Les deux extrémités de la création sont intimement liées par une dynamique qui plonge ses racines dans le désir. Poïétique et performativité sont à penser ensemble parce que le geste d'écriture est indissociable de l'action qu'il institue – ou plutôt de l'action qu'il désire instituer. L'œuvre en soi apparaît comme un chaînon dans la cascade d'actes impulsés par le désir – désir de créer, désir d'agir. Dans les écrits étudiés, la ritualité de l'écriture renoue avec la possibilité de créer des contacts inédits, à l'instar du rituel magico-religieux dans lequel contiguïté ou analogie permettent l'interférence entre le symbolique et le réel. L'idée du contact au sens magique du terme offre une clef pour penser l'articulation de la poïétique et de la performativité de l'écriture : écrire devient un moyen de préhension du réel empirique, à travers un acte double – symbolique et effectif – dont l'écriture n'est que le premier versant. Écrire et (se) sacrifier figurent deux modalités de l'action impulsée par la force du désir dont les retentissements à l'extérieur des pages ou de l'autel restent mystérieux. À défaut de pouvoir saisir les perlocutions effectivement engagées par l'écriture, il s'agit de prendre acte de l'énergie qui agite les œuvres, lymphé houleuse qui irrigue l'écriture et garde vivante sa portée performative.

Dans *Biffures*, Leiris expose la circulation de l'énergie initiée par le geste poétique : « Gestes précis, accomplis comme pour préparer les formes requises et disposer, chacun en le lieu que sa nature lui assigne, les divers ingrédients dont la mise en présence (opérée de manière convenable) est la condition *sine qua non* de leur efficacité magique. » (*Biffures*, p. 276) Le rituel poétique, à partir du moment où il respecte les précautions nécessaires, concrétise, de l'autre côté de la forme littéraire, un instrument en mesure de travailler le réel, obéissant au processus de minéralisation cher à Leiris. Artaud déclare aussi la volonté de voir l'œuvre s'accrocher au réel, et vice-versa : « Ce livre que je mets en suspension dans la vie, je veux qu'il soit mordu par les choses extérieures, et d'abord par tous les soubresauts en cisaille, toutes les cillations *de mon moi à venir*. » (*OL*, p. 51)

L'inanité d'une écriture flottant en bordure de la vie ne suffit pas : les mots d'Artaud, de Laure, de Leiris et ceux de Zürn doivent bousculer l'environnement, chargés par la force du désir de se mesurer à lui. L'écriture se fait cisaille, lame, marteau ou estoc, découpant, lacérant, cognant la matière devant laquelle elle se dresse.

CONCLUSION : *TREMENDUM ET FASCINANS*⁶²³

Dans le film *Midsommar*⁶²⁴, réalisé par Ari Aster, de jeunes anthropologues américains se rendent en Suède pour participer aux fêtes célébrées par une communauté locale, les Harga, en l'honneur du solstice d'été. Les rites auxquels participent les membres de cette communauté aux pratiques primitives, décalées par rapport aux normes contemporaines, répondent à nombre de clichés folklorisants et puisent librement dans l'imaginaire du culte païen : des chorégraphies sont performées par des membres vêtus de costumes de cérémonie blancs, des amulettes et talismans sont chargés de pouvoirs magiques, les écritures sacrées sont conservées dans un temple dont l'accès est interdit et le déroulement des jours est ponctué par la consommation de drogues et de repas rituels, régis par une série de prescriptions et de règles. Ces pratiques fascinent les jeunes anthropologues, campés dans la position d'observateurs. Peu à peu, des rites sanglants viennent troubler l'émerveillement des étrangers, cédant le pas à l'effroi. C'est au moment de l'*ättestupa*⁶²⁵ – mise à mort rituelle des aînés, qui se jettent de leur plein gré du haut d'un précipice, pratique traditionnelle associée à la mythologie de plusieurs pays nordiques – que le malaise s'installe chez les visiteurs. Alors que certains voyageurs américains sont horrifiés par le spectacle des crânes fracassés, il subsiste chez d'autres une parcelle de fascination.

⁶²³ Les termes sont utilisés par Rudolph Otto pour qualifier le sentiment du sacré. Voir Rudolph Otto, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit par André Jundt, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001 [1929], p. 87.

⁶²⁴ Ari Aster, *Midsommar*, 2019, A24 et Nordisk Film, 148 minutes.

⁶²⁵ Voir David Sutton, « The Horror/Beauty of the Harga : *Midsommar* as Western Imaginary of a Screen-Free Life », *Film Review Essay*, n° 35, 2022, p. 448-468.

Midsommar appartient à la catégorie des films d'horreur⁶²⁶ : certaines scènes présentent des corps écorchés ou brûlés vifs qui suscitent la répulsion ou l'angoisse chez les spectateurs, comme chez les personnages des visiteurs. La catégorie de l'horreur m'intéresse dans la mesure où les rites, répugnants pour les non-initiés, catalysent une forme de beauté (*Midsommar* met en scène un univers très esthétisé, à la fois par les couleurs et les formes qui ornent les rites Harga) et de renouvellement de la vitalité pour les membres de la communauté. Le regard porté par les uns et par les autres sur les corps sacrifiés se déplace. S'identifiant aux personnages des nouveaux-venus, les spectateurs du film veulent à la fois à tout prix fuir cet univers cauchemardesque, où les corps sont triturés au gré des cérémonies, et prendre part à cette communauté insoumise à l'angoisse de mort. Ce qui se joue dans l'horreur tel qu'investi dans le film d'Aster est aussi la fascination qu'exerce la possibilité de côtoyer la présence du divin, par-delà la cruauté et la mort. Je me suis surprise à être davantage envoûtée qu'épouvantée par ces rites païens en partie inventés pour le film, qui joue avec nombre de clichés associés à la ritualité. Le sacrifice permet de penser de manière singulière l'effroi, parce que l'effet répulsif dépend entièrement de notre posture par rapport au rite : soit celle de l'initié, capable de jouir si ce n'est des bienfaits du sacrifice, à tout le moins de l'esthétique sacrificielle, soit celle du profane, qui se bute au scandale du crime. Comment ne pas être tenté d'appartenir à la première catégorie, celle qui unit une communauté au-delà de l'angoisse ?

Certains passages de ma thèse donnent à voir des scènes effroyables : pensons au corps zombifié d'Artaud qui baigne dans la fange, à sainte Catherine de Sienne qui s'abreuve du pus d'une malade ou à Leiris qui s'identifie à la tête tranchée d'Holopherne. Cela dit, l'extase de sainte

⁶²⁶ À propos de l'appartenance du film au genre de l'horreur, voir Cloe Tarlton, « The Hidden Horror of Whiteness », *Bowdoin journal of cinema*, n° 2, 2022, p. 1-6.

Thérèse, la prestance marmoréenne du torero ou la sublimation du corps d'Héliogabale en un temple vertigineux font entendre la beauté du rite sacrificiel. Dans son balancement entre *effroi* et *fascination*, le sacrifice rencontre l'objet « numineux⁶²⁷ » tel que conceptualisé par Rudolph Otto au début du XX^e siècle. En effet, dans son étude sur le sacré, Otto réfléchit à l'affect déclenché par l'expérience du sacré, indépendamment de la religion et de la dialectique avec le profane. Le « numineux », tel que synthétisé par Cazeneuve, « évoque une impression directe, une réaction spontanée devant une puissance qui, après-coup, pourra être jugée surnaturelle⁶²⁸. » La pensée d'Otto permet de déprendre le sentiment du sacré de tout impératif moral ou religieux, en cernant ce qu'il déclenche comme réponse affective. L'expérience du sacré rejoint parfois l'horreur, elle stupéfait, angoisse et donne la chair de poule – c'est le *mysterium tremendum* : « mystère qui fait frissonner⁶²⁹ ». Mais « c'est en même temps quelque chose qui exerce un attrait particulier, qui captive, *fascine* et forme avec l'élément répulsif du *tremendum* une étrange harmonie de contrastes⁶³⁰. » Dans *Midsommar*, alors que certains personnages refusent catégoriquement ce qui constitue à leurs yeux une barbarie des rites sanglants, d'autres semblent piégés dans l'ambivalence de la rencontre avec le numineux : ils sont effrayés mais captivés par la possibilité de la présence du divin. L'état de saisissement que j'ai pu ressentir au contact des œuvres-vie d'Artaud, de Laure, de Leiris et de Zürn appartient peut-être au registre du numineux (hors du religieux et même hors du sacré). Les œuvres étudiées me semblent faire état du numineux en tant que « *sentiment de l'état de créature*, [c'est-à-dire] le sentiment de la créature qui s'abîme dans son propre néant et disparaît devant ce qui est au-dessus de toute créature⁶³¹. » Les écrivaines et écrivains auxquels je m'intéresse

⁶²⁷ Le mot est formé à partir de la racine *numen*, qui signifie « puissance divine ». (*Encyclopédie Universalis*, « Numen » (définition). [En ligne] [<https://www.universalis.fr/dictionnaire/numen/>] (page consultée le 12 janvier 2023).)

⁶²⁸ Jean Cazeneuve, *op. cit.*, p. 8.

⁶²⁹ Rudolph Otto, *op. cit.*, p. 36.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 31.

dans la présente thèse explorent l'abîme, ils font signe vers la possibilité du ravissement de soi, et à leur contact, je suis moi-même saisie par une forme de vertige, c'est-à-dire un effroi qui a pour origine une tentation pour le vide. *Tremendum et fascinans*⁶³² captent bien la nature du vertige qui s'empare du lecteur face à ces œuvres où les écrivains et les écrivaines se construisent, par l'intermédiaire d'une écriture de soi qui les pose en sujet – en créature, pour reprendre le mot d'Otto –, avant de les voir se disséminer dans « ce qui est au-dessus de toute créature ». Par la création – et plus particulièrement par l'écriture –, ils mettent en place une dynamique de construction/néantisation de soi qui, par contagion, affecte aussi celle ou celui qui lit.

C'est dans la première partie de ma thèse que j'ai abordé de front la question de la création. J'ai mené une lecture poïétique des textes pour défendre l'idée que leur appartenance à la catégorie de « l'œuvre » pose problème. La notion de processus est plus à même de cerner la nature de ces écritures sans début ni fin, qui semblent lutter contre la fixation de la publication, comme dans le cas de Colette Peignot tout particulièrement. L'errance d'une écriture qui échappe à tout plan préalable, l'errabilité de la création et l'inachèvement chronique de ces écritures qui se dévoilent davantage comme énergie (ou force) qu'en tant qu'œuvre stabilisée sont trois concepts poïétiques privilégiés pour penser l'instauration de ces textes, qui se déploient le plus souvent comme un commentaire ou une mise en récit de leur propre genèse. S'il y a « instauration » d'une œuvre à travers l'écriture, j'ai défendu l'idée selon laquelle la matière de cette œuvre est l'existence, à laquelle l'écriture donne des contours. L'écriture permet d'esthétiser sa vie comme œuvre, dans une réversibilité qui décroïssonne la dyade vie/œuvre, insinuant une forme que la mort permet d'achever complètement. À travers différentes perspectives poïétiques – élaborées par Didier

⁶³² Denis Hollier utilise les deux termes d'Otto pour caractériser le sacré ambigu tel que les membres du Collège de sociologie veulent le restaurer à la fin des années 1930. Voir Denis Hollier, « Mimétisme et castration 1937 », dans *Les déposés* (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre), Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 57.

Anzieu, René Passeron, Étienne Souriau ou Véronique Verdier –, j’ai identifié le *sujet* comme cause, principe et moteur de l’écriture, qui donne naissance à un objet littéraire en tant que pseudo-sujet.

Et ce sujet écrivain est en mesure de se dé-subjectiver par les relais du sacrifice dans l’écriture. Le rite en ce qu’il a de répétitif rejoint la pulsion de mort, déterminant un temps circulaire et itératif plutôt que linéaire et progressif. Le rite sacrificiel supplée au temps profane une autre temporalité, en mesure de soustraire le sujet de sa trame biographique. Il souffle les identités en même temps qu’il abroge la primauté de la naissance comme origine. Dans les œuvres étudiées, la pulsion de mort se traduit par un refus de la naissance aussi bien que de l’enfantement et par une réorganisation des généalogies. La création et l’investissement du schéma sacrificiel, dans leur possible déplacement de l’origine, pavent la voie à une recreation de soi. Artaud, Laure, Leiris et Zürn glanent dans les mythes pour exhumer des figures sacrificielles au creux desquelles il est possible de se reconstruire. Creuset de l’autopoïèse, ces figures mythiques deviennent un support de soi, un relais du corps et un lieu de projection de désirs et fantasmes. Les figures mythiques prennent le relais du langage en ce qu’elles sont en mesure de *figurer* l’indicible en donnant une forme signifiante à une série de relations – avec soi, avec l’Autre, avec le corps médical, avec la création. L’introduction sur la scène sacrificielle, par le biais de ses figures, permet aux écrivaines et écrivains de scénariser des affects en faisant dialoguer l’intime et le mythique. C’est le cas de Laure, qui, par le truchement de la figure de sainte Thérèse d’Avila, interroge la *communication* et plus précisément la possibilité de communion à travers la publication. Chez Zürn, une autre mystique intervient dans le sous-texte : c’est sainte Catherine de Sienne, dont l’ascèse et le désir de Dieu font l’objet d’une reprise dans les textes asilaires. Dans les deux cas, la mystique (et plus particulièrement la martyre) figure un rapport sacrificiel en ce qu’il suppose l’abandon total du

corps charnel au profit d'une relation souvent érotisée avec l'Autre. Je me suis ensuite penchée sur la persistance, dans des lettres d'Artaud envoyées à partir de Rodez, du thème de la passion du Christ. Cette obsession pour la crucifixion apparaît comme un relais pour penser la persécution dont il est victime. Glissant son corps malmené dans celui, sacrifié, de Jésus, Artaud cherche à exhiber l'abjection de la scène sacrificielle, devenue symbole d'expiation dans l'imaginaire occidental. Artaud refuse que le corps cloué, percé et rejeté puisse être récupéré puis purifié par le registre symbolique. Chez Michel Leiris, c'est le torero comme héros sacrificiel qui modélise un rapport avec le vieillissement de l'écrivain. Celui qui a un jour soutenu qu'on devrait écrire comme on torée (dans « De la littérature considérée comme une taumachie ») en vient, avec les années, à s'écarter de plus en plus de cet idéal sacrificiel. Dans un dernier temps, j'ai comparé les figures d'Héliogabale et d'Aurora pour montrer comment l'imaginaire sacrificiel est en mesure d'écarter la notion même d'identité (liée au nom et au sexe). Je me suis intéressée à chacune de ces figures en investiguant sur les articulations qui régissent la théâtralisation du sacrifice : Qui a tué qui ? Devant qui ? Au nom de qui (de quoi) ? Ces trois axes confirment que le sacrifice met en relation des corps qui se définissent dès lors selon leur position et leur motif mortifère au sein de la configuration.

Configuration, imaginaire et figures sacrificielles laissent de côté la fonction agissante du sacrifice, et plus particulièrement du sacrifice rituel. Dans la dernière partie de ma thèse, il a été question du rituel – magique ou religieux – comme puissance en mesure d'agiter le réel par des ressorts non-empiriques. Même lorsqu'il est manuel, le rituel entrelace le « dire » avec le « faire » ; penser le littéraire à travers le prisme de la ritualité, comme le fait Watthee-Delmotte, invite donc à penser la dimension agissante du langage. Artaud, Laure, Leiris et Zürn aspirent à une écriture performative, dont les perlocutions interviendraient en-dehors de la page. Déplaçant la définition

strictement linguistique de la performativité, j'ai soutenu (avec Binder, qui, lui, sollicite la pensée de Derrida) que la performance (théâtrale, rituelle) engage une forme d'efficacité que les sociétés modernes rejettent, et avec laquelle reconnectent, dans différentes mesures, les écrivaines et écrivains à l'étude. Après avoir commenté les lettres-prières de Laure et les lettres-sorts d'Artaud, deux manifestations de rites verbaux indissociables de l'adresse, je me suis intéressée aux moments où l'écriture cherche à sortir du langage conventionnel. Le dépassement prend parfois la forme d'un rapport au code numérologique, qui, comme dans la tradition kabbalistique, cache un secret ; il se présente aussi dans les glossolalies d'Artaud, les anagrammes de Zürn et les endogrammes de Leiris, trois manières de penser un ailleurs de la langue qui met en suspens sa dimension symbolique. Finalement, la *performance* dans les textes se déploie sur nombre de scènes hétérotopiques qui ont en commun de ne pas appartenir à l'espace normatif. Le jeu, le théâtre et le crime sont trois espaces marginaux qui rejoignent l'autel sacrificiel et le rituel par l'efficacité non-rationnelle qu'ils autorisent.

J'ai déjà montré comment la première et la troisième parties de ma thèse se répondent : elles cernent deux *temps* de la création, unis par l'énergie qui traverse la forme pour atteindre le réel – en l'occurrence, celui ou celle qui lit. Dans une perspective poétique, j'ai porté mon attention sur la question du désir, énergie presque motrice qui resurgit de l'autre côté de l'œuvre. La récurrence de la formule « je veux » dans les textes étudiés, cette même formule (magique) que j'ai identifiée comme étant l'assise désirante de tout rite magico-religieux, est frappante. Laure, dans une lettre adressée à Simone Weil, utilise le syntagme : « Je veux – si je dois vivre, ce qui n'est pas sûr – vivre libre comme un oiseau qui ne rend des comptes à personne et peut se poser sur une branche sans dire d'où il vient ni où il va. C'est seulement *cela* que je veux et sinon la prison et surtout la mort me seraient douces. » (*UR*, p. 53) Le désir absolu de Laure – ce n'est que *cela* qu'elle veut –

rencontre déjà le fantasme sacrificiel : elle aspire, si tant est que la liberté soit impossible, à une mort qui la libèrerait de toute identité, à l'instar de la victime sacrificielle qui devient un acte. Dans l'article « Les mères à l'étable », publié dans *L'heure nouvelle* en 1946, Artaud conceptualise la même formule (*je veux*), qui reparaît régulièrement dans ses écrits : « Le *je veux* du moi n'est pas seul à ce point du cerveau où l'âme individuelle et personnelle se pense, mais il y en a d'autres qui cohabitent avec lui et qui travaillent depuis toujours contre lui. » (*NÉR*, p. 151) Le *je veux* est entendu comme le noyau du moi, sans cesse parasité par d'autres voix, d'autres désirs, d'autres sosies, pour reprendre un des avatars de ces entités proliférantes qui minent l'existence artaudienne. L'écriture constitue un canal par lequel affirmer et éventuellement purifier « le *je veux* du moi », ce désir parfois indicible qui, modulé par le schéma sacrificiel, dirige un acte. Le désir est omniprésent dans les textes à l'étude : désir de voir l'écriture prendre la densité du réel, désir de Dieu (que j'ai appelé Désir), désir de communication et de communion. Mais qu'en est-il du mien, de désir ? Quel est le *je veux* à l'œuvre, lorsque je lis et me fais cible des perlocutions de ces écritures en actes ? Il me semble que cette question est restée un point aveugle de ma réflexion : j'ai essentiellement porté mon attention sur l'intervalle qui correspond à l'instauration de l'œuvre en occultant complètement le fait que cette même œuvre, qui fut à un moment écrite, dessinée, déchirée ou brûlée, doit impérativement être vue/lue pour exister. Si j'ai associé les lecteurs à la communauté sacrificiante, dont le désir du sacrifice est péremptoire pour l'actualisation du rite, je me dois d'interroger le rôle de mon propre désir dans la lecture des textes.

J'ai déjà souligné que certaines images, certains thèmes et motifs du sacrificiel abordés dans ma thèse sont macabres et, dans une certaine mesure, *effrayants* ; or la dimension *fascinans* du *mysterium* tel que le nomme Otto exerce sa puissance d'attraction, et les œuvres étudiées – les sacrifices qui y sont figurés, les rites qui y sont institués – ont plutôt attisé mon désir de « prendre

possession du numineux⁶³³ », d’y participer en quelque sorte. Ma lecture des textes d’Artaud, de Laure, de Leiris et de Zürn se révèle comme une rencontre des désirs, où leur désir poétique de jeter un texte dans le monde, comme on jetterait un sort, croise mon désir d’être percutée par la littérature. Ma thèse est tout entière érigée sur un principe qui est en réalité peut-être un fantasme : les écrivaines et les écrivains sont déposés dans leur œuvre. Ma fascination pour ces textes en est une pour les existences qu’ils prolongent – du moins, *je veux* que ces textes soient des extensions des corps qui les ont fait exister. Zérafra avance que l’œuvre « n’est jamais qu’un faire stabilisé⁶³⁴ », que le geste de lecture – « car bien entendu on lit avec son corps⁶³⁵ », précise Roland Barthes – vient agiter à nouveau. Dans ce relais des désirs et des corps, l’acte de lecture est nécessaire pour garder vif l’acte d’écriture, dont la « force n’est pas encore retombée en forme arrêtée, dépôt stratifié de la mort⁶³⁶. » Je suis disposée à faire comme si les textes étaient Artaud, Laure, Leiris et Zürn eux-mêmes, comme si eux – les écrivains et pas les textes – avaient besoin de moi pour exister *à travers* moi ; je suis *perméable* à leur présence. La généricité des textes, l’importance accordée à l’authenticité, le caractère processuel de la création et la porosité qui aboute « l’œuvre » et « la vie » entretiennent certainement, pour le lecteur de ces « œuvres-vie », le fantasme de la fusion entre le texte et l’écrivain. Le numineux se nourrit du fantasme de la présence réelle de l’écrivain ; c’est face aux corps en action, parfois en sacrifice, que le lecteur est tour à tour sidéré et fasciné.

Et s’il n’y a pas d’œuvre, mais plutôt les manifestations d’une existence vive, alors il est possible d’entrer en relation avec Artaud, Laure, Leiris et Zürn. En lisant, j’imagine parfois leur visage, dont l’image figure souvent sur leurs livres : les joues creusées d’Artaud dans les dernières années de sa vie, le regard mélancolique de Laure, le visage ingénu de Zürn et celui, ridé, de Leiris,

⁶³³ Rudolph Otto, *op. cit.*, p. 31.

⁶³⁴ Michel Zérafra, *loc. cit.*, p. 48.

⁶³⁵ Roland Barthes, « Sur la lecture », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 40.

⁶³⁶ Évelyne Grossman, « L’art crève les yeux », *loc. cit.*, p. 165.

dont le crâne est dégarni. Les œuvres-vie deviennent parfois œuvres-visage, dans mon désir d'aller à leur rencontre en lisant. Je ne suis pas la seule à me laisser prendre par le désir d'intimité avec ces écrivains. Dans « Ma mère diagonale », Jérôme Peignot se présente comme le fils de Laure ; dans le roman *Son fils*⁶³⁷, Justine Lévy compose le journal fictif de la mère d'Artaud ; Isabelle Romain s'adresse à Artaud comme s'il s'agissait de son père : « Ô / Artaud / Ô / mon père / si doux / si enfantin⁶³⁸ ». Je me suis aussi quelquefois surprise à m'imaginer être l'amie ou bien la sœur de l'un ou l'autre, à être attendrie par une formule que je reconnais d'un texte à l'autre, à m'émouvoir d'un aveu dont j'ai le sentiment qu'il m'est adressé, à m'enorgueillir d'une complicité singulière⁶³⁹. Qu'est-ce qui nous pousse à s'inventer fils de Laure ou mère d'Artaud ? Ces écrivains auto-engendrés, extraits de leur lignée familiale par le biais de la création et du sacrifice, appellent un désir de proximité. En lisant, on est bousculé par cette exceptionnelle présence dont on se sent gratifié, à l'instar du lecteur pour Barthes qui « [s'enferme] seul à seul avec [le livre], collé à lui, *le nez sur lui* [...], comme l'enfant est collé à la Mère et l'Amoureux suspendu au visage aimé⁶⁴⁰. » Ainsi, le désir qui commande ma lecture des œuvres-vie – devenues œuvres-visage – est celui que me soit reconnue une *relation* avec les écrivaines et écrivains ; la communauté sacrificante permet de donner une forme à cette relationalité et de me penser autrement que comme simple lectrice de lettres mortes.

Reprenons une dernière fois, afin de boucler la boucle, la notion de l'*en-ergeia* – l'en-œuvre – qui est en instance de devenir œuvre et qui continue d'agiter le texte même lorsque les pages sont « finies ou du dehors interrompues » (*FB*, p. 7). J'ai abondamment commenté la notion dans une

⁶³⁷ Justine Lévy, *Son fils*, Paris, Stock, 2021.

⁶³⁸ Isabelle Romain, « Lettre d'une fille à naître », *Cahiers Artaud*, n° 1, 2013, p. 192-193.

⁶³⁹ Barthes commente le désir de réciprocité du lisant : « ce que nous désirons, c'est seulement le désir que le scripteur a eu d'écrire, ou encore : nous désirons le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait, nous désirons le *aimez-moi* qui est dans toute écriture. » (Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 45.)

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

perspective poïétique, mais qu'en est-il sur le plan de la lecture ? Barthes avance que la lecture détermine aussi une énergie, le lisant intervenant dans un processus de co-création. Écriture et lecture se rencontrent dans leur caractère en-œuvre, c'est-à-dire qu'elles suspendent la finitude de l'œuvre ; l'œuvre *en train d'être écrite* est tendue vers le désir du lecteur, alors que l'œuvre *en train d'être lue* se nourrit du désir de l'écrivain (ou « le désir que l'auteur a eu du lecteur lorsqu'il écrivait⁶⁴¹ », écrit Barthes). La lecture avive ce qui ne se laisse pas épuiser par les catégories de la forme et du sens, elle laisse ouverte les possibles de l'œuvre : « la lecture, ce serait en somme l'hémorragie permanente, par où la structure [...] s'écroulerait, s'ouvrirait, se perdrait⁶⁴² ». Ma fascination pour les textes sacrificiels et mon élan désirant pour leur écrivain sont étrangers à la structure, n'ont que faire de la forme du livre. Penser la poïétique revient peut-être à ouvrir la structure des textes, qui endigue le flux de l'*energeia* ou, pour le dire autrement, panse l'hémorragie. Certains textes du corpus à l'étude semblent inviter à ce qu'on prenne acte (étrange expression qui suppose qu'on puisse, en tant que témoin, s'emparer de l'acte) de l'hémorragie⁶⁴³, celle du corps et celle de l'œuvre ; « ces pages seront [...] image de la giclée de sang, déflagration de matière grise ou vomissure » (*FB*, p. 7), écrit Leiris. Face à la blessure d'où se répand quelque chose de l'écrivain, le lecteur est confronté à l'effroi et à la fascination, actualisant le fantasme qu'il n'y ait pas d'œuvre entre les deux corps, rien qui ne fasse obstacle à sa rencontre immédiate avec le corps souffrant offert dans l'écriture.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 48.

⁶⁴³ Miguel Morey écrit que « les mots d'Artaud saignent. Ils saignent même aujourd'hui, quand on leur a assigné un lieu précis et stable entre les momies. Quand son aventure a fait l'objet minutieux de tout type de récupérations. Aujourd'hui, la pathologie et la philologie se disputent tristement ses restes. » (Michel Morey, « Antonin Artaud : le corps et la grammaire », *Cahiers Artaud*, n° 2, 2015, p. 158.)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. CORPUS PRINCIPAL

- ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des limbes* (1925), précédé de *Correspondance avec Jacques Rivière* (1924) et suivi de *Le Pèse-Nerfs* (1927), *Fragments d'un journal en enfer* (1927), *L'Art et la mort* (1929) et *Textes de la période surréaliste*, préface d'Alain Jouffroy, Paris, Gallimard, 1968.
- , *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004 [1934], p. 405-471.
- , cité dans « En Irlande » et « Ville-Évrard » (1937-1939), dans Guillaume Fau (dir.), *Antonin Artaud*, catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006, p. 37-44.
- , *Le théâtre et son double*, suivi de *Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964 [1938].
- , *Nouveaux écrits de Rodez. Lettres au docteur Ferdière 1943-1946 et autres textes inédits* suivis de *Six lettres à Marie Dubuc 1935-1937*, préface de Gaston Ferdière, présentation et notes de Pierre Chaleix, Paris, Gallimard, 1977.
- , *Suppôts et Suppliciations*, édition d'Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2006 [1978].
- LAURE, *Écrits de Laure*, texte établi par Jérôme Peignot et le Collectif Change, préface de Jérôme Peignot, Paris, Pauvert, 1979 [1971].
- , *Les cris de Laure. Fragments, poèmes* suivis de *Correspondance 1926-1936*, Meurcourt, Les Cahiers, 2014.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1981 [1934].
- , *L'âge d'homme* précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Paris, Gallimard, 1939.
- , *Aurora*, Paris, Gallimard, 1977 [1946].
- , *Biffures*, Paris, Gallimard, 1975 [1948].
- , *Fourbis*, Paris, Gallimard, 1955.
- , *Fibrilles*, Paris, Gallimard, 1966.
- , *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, 1976.
- ZÜRN, Unica, *L'Homme-Jasmin. Impressions d'une malade mentale*, suivi de *Notes concernant la dernière (?) crise*, *Les jeux à deux* et *La maison des maladies*, traduit par Ruth Henry et Robert Valançay, préface d'André Pieyre de Mandiargues, Paris, Gallimard, 1971.

———, *Sombre printemps*, traduit par Ruth Henry et Robert Valançay, préface de Ruth Henry, Paris, Le Serpent à plumes, 2003 [1969].

———, *Vacances à Maison Blanche* précédé de *Notes d'une anémique*, *Rencontre avec Hans Bellmer* et *Cahier Crécy*, traduit par Ruth Henry, Paris, Joelle Losfeld, 2006 [1983].

II. CORPUS SECONDAIRE

ARTAUD, Antonin, « Le poème de Saint François d'Assise » (1922), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 54.

———, « Lettre au docteur Allendy » (Paris, 30 novembre 1927), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 260-262.

———, « Préface pour un livre d'eaux-fortes de Jean de Bosschère » (1928), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 271.

———, « Lettre à un thaumaturge » (Samedi 11 mars 1931. Paris), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 321.

———, « Une "histoire des religions" écrite du seul point de vue de l'homme », dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 482-484.

———, *Les Tarahumaras*, dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004 [1936], p. 751-776.

———, *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004 [1937], p. 787-799.

———, « Kabhar Enis – Kathar Esti » (1943), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 900-907.

———, « Sur la yoga » (1946), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1083-1085.

———, « Les malades et les médecin » (1946), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1086-1087.

———, « Au docteur Jacques Latrémolière » (Rodez, 5 avril 1943), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 886-888.

———, « Artaud le Mômô » (1947), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1123-1142.

———, « Notes pour une "Lettre aux Balinais" » (1947), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1468-1502.

———, « Je crache sur le Christ inné » (1947), dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 1555-1566.

———, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, dans *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004 [1948], p. 1639-1663.

BELLMER, Hans et Unica ZÜRN, *Lettres au docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1994.

LAURE, *Une rupture 1934. Correspondances croisées de Laure avec Boris Souvarine, sa famille, Georges Bataille, Pierre et Jenny Pascal, Simone Weil*, texte établi par Anne Roche et Jérôme Peignot, préface d'Anne Roche, Paris, Éditions des Cendres, 1999 [1934].

———, « À Georges Bataille. Lettre non envoyée. » (probablement août 1936), dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt, Les Cahiers, 2019, p. 728-733.

———, « *Il faut bien constater et bien haut...* » (1936), dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt, Les Cahiers, 2019, p. 196.

———, « *L'ennui qui tombe entre deux êtres...* » (1938), dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt, Les Cahiers, 2019, p. 227.

———, « *L'homme entier n'est qu'une maladie...* » (1938), dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt, Les Cahiers, 2019, p. 238.

———, « *La vie qui s'effrite se décompose...* » (1938), dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt, Les Cahiers, 2019, p. 320.

———, « *La vie ne peut être pour moi qu'appréhension...* » (1938), dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt, Les Cahiers, 2019, p. 314.

———, « *Ma mère. Que n'étais-tu...* » (n.d.), dans *Écrits complets*, édition établie et annotée par Marianne Berissi et Anne Roche, Meurcourt, Les Cahiers, 2019, p. 166-167.

LEIRIS, Michel, *Le Sacré dans la vie quotidienne* (1938) suivi de *Notes pour Le Sacré dans la vie quotidienne ou L'homme sans honneur* (1994), présentation et notes de Denis Hollier, Paris, Allia, 2018.

———, *Miroir de la tauromachie*, dessins d'André Masson, Montpellier, Fata Morgana, 2013 [1964].

———, « Glossaire : j'y serre mes gloses » (1925), dans *Brisées*, Paris, Gallimard, 1992 [1966], p. 11-12.

———, *Journal (1922-1989)*, préface de Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992.

ZÜRN, Unica, *Le blanc au point rouge* (1977) suivi de *En embuscade* (1963), traduit par Hélène Quiniou et Thomas Hippler, Paris, Ypsilon, 2001.

III. SUR LES ŒUVRES À L'ÉTUDE

ANDRÉO, Benjamin, *Artaud et Breton face au sacré*, Paris, Hermann, 2011.

- BARILLÉ, Élisabeth, *Laure : la sainte de l'abîme*, Paris, Flammarion, 1997.
- BINK, Margot, « Le motif du regard », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 62-73.
- BLOESS, Georges, « Corps magiques, corps tragiques : la création destructrice d'Unica Zürn », *Mélusine*, mars 2011, p. 9. [En ligne] [http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/BLOESS_ZURN.htm] (page consultée le 5 janvier 2022).
- BOUSSEYROUX, Nicole, « La passion d'Antonin Artaud », *L'en-je lacanien*, vol. 7, n° 2, 2006, p. 125-133.
- BROWN, Barbara Ann, « Poetics of Disintegration in Laure's "Poems before the summer of 1936" », *Epiphany*, vol. 4, n° 1, janvier 2012, p. 147-166.
- BRUN, Anne, « Corps, création et psychose à partir de l'œuvre d'Artaud », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 2, n° 80, 2009, p. 143-158.
- CALLE-GRUBER, Mireille, « Claire Voyance d'Unica Zürn », dans Mireille Calle-Gruber, Sarah-Anaïs Crevier Goulet, Andrea Oberhuber et Maribel Peñalver Vicea (dir.), *Les folles littéraires, des folies lucides. Les états borderline du genre et ses créations*, Québec, Nota bene, 2019, p. 49-62.
- CARASCO, Raymonde, « L'impouvoir des mots. Trois lettres d'Antonin Artaud à Maurice Saillet au sujet de la séance du 13 janvier 1947 au Vieux-Colombier », *Chimères*, vol. 32, n° 1, 1997, p. 153-165.
- CARDINAL, Marie, « Et la liberté, alors, et l'amour ? », *Les nouvelles littéraires*, n° 2539, 1976, p. 19.
- CONLEY, Katharine, « La femme automatique du surréalisme », *Pleine Marge*, n° 17, juin 1993, p. 79-111.
- CONNOLLY, Sean, « Laure's War : Selfhood and Sacrifice in Colette Peignot », *French Forum*, vol. 35, n° 1, 2010, p. 17-38.
- D'ANNA, Anouchka, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, Paris, Éditions Cartouche, 2010.
- DELVAUX, Martine, « Unica Zürn et un surréalisme affolant », *Women in French Studies*, n° 3, 1995, p. 64-81.
- DE MÈREDIEU, Florence, *Antonin Artaud. Les couilles de l'ange*, Paris, Blusson, 1992.
- DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002.
- , « Forcener le subjectile », dans Paule Thévenin (dir.), *Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55-108.
- DUBREUIL, Laurent, « Plus Artaud que Paule. Sur l'édition de l'inédit », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud. « Littéralement et dans tous les sens »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 33-45.
- DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.
- , *Artaud, la vie*, Paris, Éditions Desjonquères, 2003.

- , « Lacan avec Artaud. De “l’entre-deux-morts” à la “tropulsion de vie” », *Cahiers Artaud*, n° 1, 2013, p. 71-83.
- DUREAU, Guy, « De l’obsession mythographique. Invention et réinvention de la fable chez Antonin Artaud », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud. « Littéralement et dans tous les sens »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 61-78.
- FAU, Guillaume (dir.), *Antonin Artaud*, catalogue d’exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006.
- FERREBOEUF, Rebecca, « Les mots de Laure », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 51-61.
- FINKIELKRAUT, Alain, « L’autobiographie et ses jeux », *Communications*, vol. 19, n° 1, 1972, p. 155-169.
- FLOC’H, Katell, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Paris, Découvrir, 1995.
- GIBOURG, Pascal, « Un corps greffé sur rien », *Cahiers Artaud*, n° 1, 2013, p. 59-64.
- GIDE, André, « Antonin Artaud », *Combat*, Paris, 19 mars 1948, p. 4.
- GODDARD, Jean-Christophe, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », dans Charles Ramond (dir.), *Derrida. La déconstruction*, Presses Universitaires de France, 2014, p. 71-98.
- GROSSMAN, Évelyne, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.
- , « L’art crève les yeux », dans Guillaume Fau (dir.), *Antonin Artaud*, catalogue d’exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France/Gallimard, 2006, p. 162-167.
- HAND, Sean, *Michel Leiris : Writing the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- HAREL, Simon, *Vies et morts d’Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1990.
- , *L’écriture réparatrice : le défaut autobiographique (Leiris, Crevel, Artaud)*, Montréal, Éditions XYZ, 1994.
- , « Le dédicataire interne », dans Simon Harel (dir.), *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ, 1995, p. 19-51.
- , *Artaud, l’astre errant*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2021.
- HENRY, Ruth, « Unica Zürn, la femme qui n’était pas la poupée », dans Georgiana M.M. Colvile et Katharine Conley (dir.), *La femme s’entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 223-231.
- HOGUE, Caroline, « Corridas en textes et en images : pour une esthétique de la blessure chez Michel Leiris et Ernest Hemingway », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2018.
- , « Déjouer Némésis : sacrifices rituels dans “Les deux à deux d’Unica Zürn” », *MuseMedusa*, n° 8, 2020.
- HOLLIER, Denis, « À l’en-tête d’Holopherne », *Littérature*, vol. 79, n° 3, 1990, p. 16-28.

- , « Mimétisme et castration 1937 », dans *Les dépossédés (Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre)*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 55-71.
- JACOBS, Carol, « The Assimilating Harmony : A Reading of Antonin Artaud's *Heliogabale* », *SubStance*, vol. 6, n° 17, 1977, p. 115.
- LAGE, André Silveira, « Les sorts d'Antonin Artaud : la scène du subjectile », *Littératures*, n° 26, 2011, p. 39-48.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard, « Écriture et mise en page dans le Glossaire de Leiris », *Littérature*, vol. 51, n° 3, 1983, p. 28-40.
- LARIVIÈRE, Fanny, « Stratégies intermédiaires et autoreprésentation dans l'œuvre littéraire et les dessins-partitions d'Unica Zürn », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011.
- LEMASSON, Joaquim, « L'expiration poétique », *Cahiers Laure*, n° 1, p. 41-50.
- MAHON, Alyce, « Twist the Body Red : the Art and Lifewriting of Unica Zürn », *N. Paradoxa*, n° 3, 1999, p. 56-65.
- MAÏLLIS, Annie, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998.
- MARRONI, Aldo, « Laure et l'esthétique », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 75-89.
- MAUBON, Catherine, « La passion de Leiris pour l'opéra et pour Picasso », *Critique*, n° 547, 1992, p. 955-966.
- MILON, Alain, *L'écriture de soi, ce lointain intérieur. Moments d'hospitalité littéraire autour d'Antonin Artaud*, Paris, Encre Marine, 2005.
- MONETTE, Annie, « Les anagrammes de *L'Homme-Jasmin* : folie, écriture et délivrance », *Postures*, n° 11, 2009, p. 45-58.
- MOREY, Miguel, « Antonin Artaud : le corps et la grammaire », *Cahiers Artaud*, n° 2, 2015, p. 143-158.
- MURRAY, Ros, « Des corps qui agissent. Langage et magie dans les *Sorts* d'Antonin Artaud », traduit par Clara Manco, dans Pierre Zoberman, Anne Tomiche et William J. Spurlin (dir.), *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Garnier, 2013, p. 113-128.
- NOËL, Bernard, *Artaud et Paule*, Paris, Léo Scheer, 2003.
- OBERHUBER, Andrea, « S'écrire à la dérive : du plaisir, de la souffrance et de la complaisance chez Claude Cahun, Leonora Carrington et Unica Zürn », dans Jean-Michel Devésá (dir.), *Plaisir, souffrance et sublimation*, Bordeaux, Pleine Page, 2007, p. 133-148.
- , *Corps de papier. Résonances*, Montréal, Éditions Nota bene, 2012.
- , *Faire œuvre à deux. Le Livre surréaliste au féminin*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2023.

- , « La consignation de poèmes-anagrammes dans *Oracles et spectacles* d’Unica Zürn », *Le Livre surréaliste au féminin*. [En ligne] [<http://lisaf.org/project/zurn-unica-oracles-spectacles/>] (page consultée le 24 mai 2022).
- , « Le pouvoir incantatoire de *Hexentexte* d’Unica Zürn », *Le Livre surréaliste au féminin*. [En ligne] [<https://lisaf.org/project/zurn-unica-hexentexte/>] (page consultée le 26 janvier 2022).
- PAGES, Stéphane, « Michel Leiris (1901-1990), un cas extrême de réécriture des mots », *Cahiers d’études romanes*, n° 24, 2011. [En ligne] [<http://journals.openedition.org/etudesromanes/1086>] (page consultée le 11 mars 2022).
- PEIGNOT, Jérôme, « Comme on met un pied devant l’autre on écrit », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 17-32.
- PENOT-LACASSAGNE, Olivier, *Vies et morts d’Antonin Artaud*, Paris, CNRS, 2015.
- , « Antonin Artaud : le surcret », dans Dominique Rabaté (dir.), *Dire le secret*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 245-259.
- PLUMER, Esra, *Unica Zürn. Art, Writing and Postwar Surrealism*, Londres, Bloomsbury Visual Arts, 2022.
- POIRSON, Alain, « Peut-il exister encore de “vraies jeunes filles” ? », *France-Nouvelle*, 28 mars 1978.
- POULET, Élisabeth, « Les filles de cœur d’Antonin Artaud », *La revue des ressources*, 19 mai 2014. [En ligne] [<https://www.larevuedesressources.org/Les-filles-de-coeur-d-Antonin-Artaud.html#nh30>] (page consultée le 14 avril 2022).
- POUZET-DUZER, Virginie, « Unica Zürn, un surréalisme de l’enfance et de la folie », dans Emmanuel Rubio (dir.), *L’entrée en surréalisme*, Ivry, Phénix, 2004, p. 231-246.
- RABAIN, Jean-François, « Sublimation et identifications croisées : les “jeux à deux” de Hans Bellmer et Unica Zürn », *Revue française de psychanalyse*, n° 62, 1998, p. 1247-1264.
- , « Quelques roses pour Unica Zürn », dans Georgiana M.M. Colville et Katharine Conley (dir.), *La femme s’entête. La part du féminin dans le surréalisme*, Paris, Lachenal & Ritter, 1998, p. 233-251.
- ROMAIN, Isabelle, « Lettre d’une fille à naître », *Cahiers Artaud*, n° 1, 2013, p. 188-197.
- RONAT, Mitsou, « Le corps glorieux de Laure », traduit par Rebecca Ferreboeuf, *Cahiers Laure*, n° 2, novembre 2019, p. 271-276.
- ROSOLATO, Guy, « Artaud : la croix », dans Simon Harel (dir.), *Antonin Artaud : figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ, 1995, p. 281-195.
- RUPPRECHT, Caroline, « The Violence of Merging : Unica Zürn’s Writing (on) the Body », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 27, n° 2, juin 2003.
- RYKNER, Arnaud, « Rien à faire d’Artaud », *Les temps modernes*, vol. 687-688, n° 1, 2016, p. 146-151.

- SCHWAKOPF, Nadine, « Polygraphies de l'intime : le projet autofictionnel de Claude Cahun (1894-1954) et d'Unica Zürn (1916-1970) », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007.
- SWEEDLER, Milo, « Significant Others : Bataille, Blanchot, Laure, Leiris », thèse de doctorat, Emory University, 2002.
- , « Autohagiography : The *Écrits de Laure* », *Dalhousie French Studies*, n° 71, 2005, p. 65-73.
- , *The Dismembered Community. Bataille, Blanchot, Leiris and the Remains of Laure*, Newark, University of Delaware Press, 2009.
- TARASEWICZ, Paulina, « La vie de Laure? », *Cahiers ERTA*, n° 10, 2016, p. 217-251.
- THEVENIN, Paule, « Antonin Artaud dans la vie », *Tel Quel*, n° 20, hiver 1965, p. 30.
- , *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993.
- TILLARD, Patrick, « L'authenticité de l'expérience », *Cahiers Laure*, n° 1, 2013, p. 33-40.
- TOMICHE, Anne, « (Anti)lyrisme d'Artaud ? De "l'ancien souffle lyrique" au souffle de la "révolte contre la poésie" », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Antonin Artaud. « Littéralement et dans tous les sens »*, Caen, Lettres modernes Minard, 2009, p. 171-191.
- VAUDAY, Patrick, « Michel Leiris ou quand la bifurcation fait œuvre », *Esprit*, n° 6, mai 2021, p. 127-140.
- VIGNAT, Laurent, « Corps-poème. Une entrée dans l'œuvre-vie d'Antonin Artaud », dans Christine Durif-Bruckert (dir.), *Transes*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 121-130.

IV. SACRIFICES, MYTHES ET RITES

- AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, Paris, Payot et rivages, 2005.
- , *L'usage des corps. Homo sacer IV*, Paris, Seuil, 2014.
- AGIER, Michel, « Le tournant contemporain de l'anthropologie : comprendre, encore, le monde qui nous entoure », *Socio*, n° 1, mars 2013, p. 77-93.
- BATAILLE, Georges, « La conjuration sacrée », *Acéphale*, n° 1, juin 1936.
- , *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.
- , *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011 [1957].
- , *La part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014 [1949].
- , « Sacrifices », dans *L'anus solaire* suivi de *Sacrifices*, Paris, Éditions Lignes, 2011 [1936], p. 23-45.

- BELL, Catherine, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1997.
- BELL, Rudolph M., *L'anorexie sainte. Jeûne et mysticisme du Moyen Âge à nos jours*, traduit par Caroline Ragon-Ganovelli, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- BINDER, Werner, « Les formes élémentaires d'agir performatif. Un essai de typologie sociologique », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 51, 2011, p. 75-96.
- BISSON, Mélanie, « Éthique du devenir sujet femme : le sacré aux frontières de la jouissance », thèse de doctorat, Montréal/Bordeaux, Université de Montréal et Université Michel de Montaigne, 2007.
- CAILLÉ, Alain, « Présentation », *Revue du MAUSS*, n° 5, 1995, p. 3-17.
- CAILLOIS, Roger, *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris, Gallimard, 1958.
- , *L'homme et le sacré*, édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré, Paris, Gallimard, 2008 [1939].
- CAZENEUVE, Jean, *Les rites et la condition humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LINGUISTIQUES, « Prière » (définition). [En ligne]
 [https://www.cnrtl.fr/definition/pri%C3%A8re#:~:text=f%C3%A9m.,PRI%C3%88RE%2C%20subst,f%C3%A9m.&text=1.,leur%20intercession%20aupr%C3%A8s%20de%20Dieu.] (page consultée le 3 février 2022).
- , « Totem » (définition). [En ligne] [https://www.cnrtl.fr/definition/TOTEM] (page consultée le 5 avril 2022).
- CHAUVET, Louis-Marie, « Le rite et l'éthique : une tension féconde », dans René Devisch, Charles Perrot, Liliane Voyé et Louis-Marie-Chauvet, *Le rite, source et ressources*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1995, p. 137-155.
- CLÉMENT, Catherine, *Faire l'amour avec Dieu* [livre numérique], Paris, Albin Michel, 2017.
- COCHRAN, Terry, *De Samson à Mohammed Atta. Foi, savoir et sacrifice humain*, Montréal, Fidès, 2007.
- DAVID, Julia, « Sens du sacré et anti-intellectualisme dans les idéologies d'avant-garde durant l'entre-deux-guerres en France : “une apocalypse” sans révélation », *Quaderni*, n° 58, automne 2005, p. 15-32.
- D'AVILA, Thérèse, *Œuvres complètes*, traduit par Marcelle Auclair, Bruges, Desclée de Brouwer, 1964.
- DE CAPOUE, Raymond, *Vie de Catherine de Sienne*, traduit par Étienne Hugué, Paris, P. Lethielleux, 1905.

- DEVISCH, René, « Des forces aux symboles dans le rite bantou : l'interanimation entre corps, groupe et monde », dans René Devisch, Charles Perrot, Liliane Voyé et Louis-Marie Chauvet, *Le rite, source et ressources*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1995, p. 11-82.
- DUFOURMANTELLE, Anne, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 2009 [1965].
- ENCYCLOPEDIE UNIVERSALIS, « Numen » (définition). [En ligne] [<https://www.universalis.fr/dictionnaire/numen/>] (page consultée le 12 janvier 2023).
- FRAZER, James George, *Les origines magiques de la royauté*, traduit par Georges Roth, Paris, Geuthner, 1920.
- FREUD, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Flammarion, 2015 [1913].
- GAGNÉ, Natacha, « Présentation », dans Henri Hubert et Marcel Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016 [1899], p. 1-41.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GOETSCHEL, Roland, *La kabbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2020.
- HAMELINE, Jean-Yves, *Une poétique du rituel*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1997.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens : essai sur la fonction sociale du jeu*, traduit par Cécile Seresia, Gallimard, Paris, 1951.
- JOURNET, Nicolas, « De la mentalité primitive à la pensée sauvage. Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) », dans Nicolas Journet (dir.), *La culture*, Éditions Sciences Humaines, 2002, p. 159-166.
- KOCH, Michel, « Le Sacrifice et le sacré (À partir d'Acéphale et de Georges Bataille) », *Lignes*, vol. 3, n° 3, 2000, p. 158-176.
- , *Le Sacrifice*, Dijon, Éditions Léo Scheer, 2001.
- KRISTEVA, Julia et Catherine CLÉMENT, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998.
- KRISTEVA, Julia et Alain BRACONNIER, « Entretien avec Julia Kristeva », *Le carnet PSY*, vol. 6, n° 110, 2006, p. 40-47.
- KRISTEVA, Julia et Waltraud GÖLTER, « Sacrifice et espace du sens : entretien avec Julia Kristeva », *Les Cahiers du GRIF*, vol. 1, n° 1, 1996, p. 91-102.
- LACAN, Jacques, « Dieu et la jouissance de La femme », dans *Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1975, p. 83-98.
- LAMBEK, Michael, « Sacrifice and the Problem of Beginning : Meditations from Sakalava Mythopraxis », *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 13, n° 1, 2007, p. 19-38.

- LEMOINE, Laurent, « Le martyr : la dialectique du vivre et du mourir », *Topique*, vol. 113, n° 4, 2010, p. 91-100.
- LITTRÉ, « consécration » (définition). [En ligne] [<https://www.littre.org/definition/cons%C3%A9cration>] (page consultée le 12 avril 2022).
- , « exécution » (définition). [En ligne] [<https://www.littre.org/definition/ex%C3%A9cution>] (page consultée le 12 avril 2022).
- , « sacrifice » (définition). [En ligne] [<https://www.littre.org/definition/sacrifice>] (page consultée le 2 mai 2022).
- MAÎTRE, Jacques, « Façons anorectiques d'être au monde : anorexie mystique et anorexie mentale », *Socio-anthropologie*, n° 5, 1999. [En ligne] [<https://journals.openedition.org/socio-anthropologie/53#quotation>] (page consultée le 5 décembre 2022).
- , « La mystique affective féminine catholique et expériences religieuses actuelles », dans *La mystique*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2001, p. 37-50. [En ligne] [<https://books.openedition.org/pu/sl/21030#tocto1n1>] (page consultée le 27 mai 2021).
- MAUSS, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012 [1923].
- MAUSS, Marcel et Henri HUBERT, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2016 [1899].
- , *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2019 [1903].
- OTTO, Rudolph, *Le sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel*, traduit par André Jundt, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2001 [1929].
- PICARD, Dominique, « Rites, rituels », dans *Vocabulaire de psychosociologie*, Toulouse, Érès, 2002, p. 251-257.
- REGNUM CHRISTI, « Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri », 29 novembre 1921. [En ligne] [<https://www.regnumchristi.fr/seigneur-je-ne-suis-pas-digne-de-te-recevoir-mais-dis-seulement-une-parole-et-je-serai-gueri/>] (page consultée le 5 avril 2022).
- RENAULT, Emmanuel, *Sainte Thérèse d'Avila et l'expérience mystique*, Paris, Seuil, 2007.
- ROBERTSON SMITH, William, *Lectures on the Religion of the Semites. Fundamental Institutions*, Londres, Adam & Charles Black, 1889.
- ROLAND, Paul, *La kabbale*, Paris, Henri Veyrier, 1987.
- ROSOLATO, Guy, *Le sacrifice. Repères psychanalytiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- SAFRAN, Alexandre, *Sagesse de la Kabbale*, Paris, Stock, 1986.

- SCUBLA, Lucien, « Contribution à la théorie du sacrifice », dans Michel Deguy et Jean-Pierre Dupuy (dir.), *René Girard et le problème du mal*, Grasset, 1982, p. 103-168.
- , « Le sacrifice a-t-il une fonction sociale? », *Pardès*, vol. 2, n° 39, 2005, p. 143-159.
- TARDITI, Claudio, « Au seuil de la transcendance : religion, sacré et sacrifice dans la pensée de Georges Bataille », *Le Philosophoire*, vol. 22, n° 1, 2004, p. 97-111.
- TESONE, Juan-Eduardo, « La divine jouissance : le narcissisme féminin et les mystiques », *Revue française de psychanalyse*, vol. 70, n° 5, 2006, p. 1523.
- TOMICHE, Anne, « Glossolalies : du sacré au poétique », *Revue de littérature comparée*, vol. 305, n° 1, 2003, p. 61.
- TYLOR, Edward Burnett, *Primitive Culture*, Londres, John Murray, 1871.
- VERGOTE, Antoine, « Le schème sacrificiel », dans Xavier Léon-Dufour, René Bureau, Joseph Moingt et Antoine Vergote (dir.), *Mort pour nos péchés*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1984. [En ligne] [<https://books.openedition.org/pusl/9906>] (page consultée le 12 octobre 2021).
- VOYÉ, Liliane, « Le rite en questions », dans René Devisch, Charles Perrot, Liliane Voyé et Louis-Marie Chauvet, *Le rite, source et ressources*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 1995, p. 105-136.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Littérature et ritualité. Enjeux du rite dans la littérature française contemporaine*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.
- WERRIE, Paul, *Thérèse d'Avila. Sa naissance, sa passion, sa mort*, Paris, Mercure de France, 1971.

V. CRÉATION ET POÏÉTIQUE

- ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.
- BOUTET, Danielle, « La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi », *Approches inductives*, vol. 5, n° 1, 2018, p. 289-310.
- COULOUBARITSIS, Lambros, « L'energeia selon Aristote et la question de l'art », *Recherches poétiques*, n° 4, 1996, p. 11-25.
- DE M'UZAN, Michel, « Aperçus sur le processus de la création littéraire », dans *De l'art à la mort. Itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 3-27.
- DOMENICALI, Filippo, « La vie comme œuvre d'art : sur l'esthétique de l'existence d'Étienne Souriau », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 1, n° 19, 2017, p. 23-31.
- FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1973 [1908].

- GALICHON, Isabelle, « L'éthopoïétique de l'écriture de soi », *Phantasia*, n° 8, 2019, p. 21-30.
- GRESILLON, Almuth, Jean-Louis LEBRAVE et Catherine VIOLLET, « "On achève bien les... textes". Considérations sur l'inachèvement dans l'écriture littéraire », *DRLAV. Documentation et Recherche en Linguistique Allemande Vincennes*, vol. 34, n° 1, 1986, p. 49-75.
- NOGACKI, Edmond, « L'altercation ininterrompue avec le réel », *Recherches poïétiques*, n° 4, 1996, p. 74-80.
- PASSERON, René, *La naissance d'Icare : éléments de poïétique générale*, Valenciennes, ae2cg, 1996.
- , « Esthétique et poïétique », *Filozofski vestnik*, vol. 20, n° 2, 1999, p. 265-276.
- POISSANT, Louise, « Préface », dans Pierre Gosselin et Éric Le Coguiéc (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. VII-X.
- SOURIAU, Étienne, *Les différents modes d'existence*, suivi de *De l'œuvre à faire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1943].
- VERDIER, Véronique, *Existence et création*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- ZÉRAFFA, Michel, « Le langage poïétique », *Recherches poïétiques*, n° 1, 1974, p. 43-74.
- ZOBERMAN, Pierre, Anne TOMICHE et William J. SPURLIN (dir.), *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Paris, Garnier, 2013.

VI. ÉCRITURES DE SOI

- BACHOLLE, Michèle, *Récits contemporains d'endeuillés après suicide. Les cas Fottorino, Vigan, Grimbert, Rahmani, Charneux et Delaume*, Leiden, Brill, 2018.
- BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, traduit par Bruno Ambroise et Valérie Aucouturier, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- COUDREUSE, Anne, « Le cas de l'épistolier », dans Françoise Simonet-Tenant et al. (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 65-73.
- FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n° 5, février 1983, p. 3-23.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* [en ligne], Paris, Seuil, 2004.
- HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève, « Le "je" de l'épistolier », dans Françoise Simonet-Tenant et al. (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, p. 68-73.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

- JOUANNY, Sylvie et Élisabeth LE CORRE, « Introduction », dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *Les intermittences du sujet : écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 7-10.
- LÉONARD-ROQUES, Véronique, « Avant-propos », dans Véronique Léonard-Roques (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 9-21.
- LECARME, Jacques, « Suicides pour une biographie », dans Philippe Lejeune (dir.), *Le désir biographique*, Nanterre, Centre de sémiotique textuelle, 1989, p. 113-135.
- , « Hétéronymat, homonymat, anonymat », dans Yves Baudelle et Elisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018, p. 31-42.
- LORENZINI, Daniele, « Expériences de l'écriture chez Michel Foucault », dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *Les intermittences du sujet : écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 41-49.
- MONTANDON, Alain, « De soi à soi: les métamorphoses du temps », dans Alain Montadon (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 7-27.

VII. AUTRES OUVRAGES CITÉS

- ANDOKA, Florence, « Qu'est-ce qu'un Corps sans Organes ? », *Philosophique*, n° 16, janvier 2013, p. 135-144.
- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970 [1962].
- BARTHES, Roland, « Sur la lecture », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 37-48.
- BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BOOTZ, Philippe, « La littérature numérique en quelques repères », dans Claire Bélisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2017, p. 206-253.
- BRUN, Jean, *Le retour de Dionysos*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.
- CHÂTELET, Noëlle, *Le corps à corps culinaire*, Paris, Seuil, 1977.
- CHILAND, Colette, « Compulsion de répétition et instinct de mort », dans *Homo psychanalyticus*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 81-91.
- CLAIR, Jean, *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Fayard, 2003.
- COLLOT, Michel, « Le thème selon la critique thématique », *Communications*, vol. 47, n° 1, 1988, p. 79-91.

- COSENZA, Domenico, « L'anorexie dans le dernier enseignement de Lacan », *La cause du désir*, vol. 81, n° 2, 2012, p. 104-111.
- DELEUZE, Gilles, « Préface », dans Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Paris, Gallimard, 1987, p. 5-23.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales », *Architecture, mouvement, continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49. [En ligne] [<https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr/>] (page consultée le 16 mars 2022).
- , « Débat au département de français de l'Université de Californie à Berkeley », dans Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini (dir.), *Qu'est-ce que la critique ?*, Paris, Vrin, 2015, p. 153-187.
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, traduit par Janine Altounian, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 [1920].
- GALLETTI, Marina, « Le roi du bois », dans Georges Bataille, *L'Apprenti sorcier. Textes, lettres et documents (1932-1939)*, textes édités et annotés par Marina Galletti, Paris, Éditions de la Différence, 1999, p. 7-65.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.
- , *Être mère aujourd'hui*, 2005. [En ligne] [<http://www.kristeva.fr/etremere.html>] (page consultée le 26 mai 2021).
- LAROUSSE, « Poésie » (définition). [En ligne] [<https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/po%C3%A9sie/80884>] (page consultée le 2 mai 2022).
- LÉVY, Justine, *Son fils*, Paris, Stock, 2021.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir*, traduit par Patrick Wotling, Paris, Gallimard, 1992 [1882].
- POISSONNIER, Dominique, *La pulsion de mort de Freud à Lacan*, Ramonville, Érès, 1998.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *Un jour, le crime*, Paris, Gallimard, 2011.
- RAIMBAULT, Ginette et Caroline ELIACHEFF, *Les indomptables. Figures de l'anorexie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1989.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

- ROSE, Jacqueline, « Introduction II », dans Juliet Mitchell et Jacqueline Rose (dir.), *Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne*, traduit par Jacqueline Rose, New York/London, W.W. Norton, 1985, p. 27-57.
- SUTTON, David, « The Horror/Beauty of the Harga : *Midsommar* as Western Imaginary of a Screen-Free Life », *Film Review Essay*, n° 35, 2022, p. 448-468.
- TARLTON, Cloe, « The Hidden Horror of Whiteness », *Bowdoin journal of cinema*, n° 2, 2022, p. 1-6.
- TOMICHE, Anne (dir.), *Altérations, créations dans la langue : les langages dépravés*, Paris, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001.
- VOELTZEL, Nicolas, « “Comment on devient ce qu’on est” : sur le rôle décisif de la maladie chez Nietzsche », dans Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre (dir.), *Les intermittences du sujet : écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 73-90.
- ZIZEK, Slavoj, « Divine Ex-sistence : Theology between Politics and Psychoanalysis », dans Samo Tomšič et Andreja Zevnik (dir.), *Jacques Lacan between Psychoanalysis and Politics*, London, Routledge, 2016, p. 253-267.

VIII. FILMS

- ASTER, Ari, *Midsommar*, 2019, A24 et Nordisk Film, 148 minutes.
- MORDILLAT, Gérard et Jérôme PRIEUR, *La véritable histoire d'Artaud le Momo*, 1994, Arte Video, 170 minutes.