

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Récits des origines, quête de l'Un et négation de l'engendrement  
chez Antonin Artaud

par  
Maude Létourneau

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en littérature comparée

Avril, 2009



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
Récits des origines, quête de l'Un et négation de l'engendrement  
chez Antonin Artaud

présenté par :  
Maude Létourneau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Philippe Despoix  
président-rapporteur

Jacques Cardinal  
directeur de recherche

Amaryll Chanady  
membre du jury

Mémoire accepté le 15 juin 2009.

## Résumé

À travers l'analyse de *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, *Les Tarahumaras*, *Les Nouvelles Révélation de l'Être* et l'œuvre graphique d'Antonin Artaud, nous chercherons à montrer en quoi les figures qui traversent les œuvres susnommées remettent en question l'inscription du sujet humain dans l'ordre symbolique, inscription qui est vécue par le sujet artaldien comme minant son unité subjective. Ainsi, à travers Héliogabale, Artaud met en scène un sujet non-initié à la différence qui veut contenir le tout du monde, se veut à la fois homme et femme, pécheur du bas peuple et dieu tout-puissant, en un furieux désir d'unité qui est source de confusion identitaire. De même, l'Indien tarahumara de la Sierra mexicaine paraît échapper aux limites que devrait lui poser son initiation à la différence en tant que la prise de Peyotl alliée à la pratique de certains rites renforce son sentiment d'unité et l'ascendant que sa volonté exerce sur son corps. Insatisfait de l'énergie unificatrice puisée au Mexique, Artaud poursuit sa quête de complétude à travers un christianisme apocalyptique qui devrait lui permettre de rompre tous les liens qui le rattachent encore au désir de l'Autre : perte du nom, sexuation une et englobante, constitution d'un nouveau corps. Artaud poursuit également son interrogation de l'ordre différentiel du monde à travers ses dessins et portraits qui sont le lieu d'un combat mené contre toutes les instances généalogiques. Son combat vient cependant buter contre le représentant par excellence du symbolique, soit la lettre, dont il ne peut que se réclamer.

Mots-clés : Héliogabale, Tarahumaras, apocalypse, subjectile, sexuation, désir, Autre, ordre symbolique, identité, psychanalyse.

## Abstract

Through the analysis of *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, *Les Tarahumaras*, *Les Nouvelles Révélations de l'Être* and Antonin Artaud's graphic works, we will try to demonstrate how the figures that are passing through the above-named works are questioning the inscription of the human subject into the symbolic order, an inscription that is lived by Artaud as threatening his subjective unity. For instance, through *Héliogabale*, Artaud presents a subject that hasn't been initiated to difference, that wants to contain the whole world, to be simultaneously a man and a woman, a sinful mortal and an almighty god, in a furious desire of unity that leads him to confusion. Likewise, the Tarahumara Indian from Mexican Sierra seems to escape the limits raised by the initiation to difference because of his consumption of Peyotl combined to the practice of specific rites that reinforces his sense of unity and the control he has over his own body. Unsatisfied about the unifying energy he drew in contact with the Tarahumaras, Artaud goes on with his quest of completeness through an apocalyptic christianism that should enable him to break the bonds that still tie him to Other's desire: loss of the name, an encompassing sexuality, the building up of a new body. He still questions the differential order of the world through his drawings and portraits in which he leads a fight against all genealogical structures. However, his fight stumbles across the representative of the symbolic order *par excellence*, the letter, of which he can only invoke.

Key words: Heliogabalus, Tarahumaras, apocalypse, subjectile, sexuality, desire, Other, symbolic order, identity, psychoanalysis.

## Tables des matières

Résumé.....	iii
Abstract .....	iv
Remerciements.....	viii
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Genèse du même et sacerdoce de l'Un</b> .....	<b>10</b>
Le désordre généalogique .....	10
La sexualité maîtrisée des Julia.....	13
La captation dans le regard des mères et la non-initiation à la loi, à la différence .....	17
Le « père » châtré et la sortie du corps des mères.....	22
Le pouvoir de dispersion d'un nom .....	25
La posture indifférenciée d'Héliogabale et le principe d'anarchie .....	29
Une consistance minimale par les rites .....	34
Ce qu'est Héliogabale pour Artaud.....	36
<b>La conscience suraiguë des Tarahumaras</b> .....	<b>39</b>
« Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l'homme. » .....	40
La génération : première finitude.....	44
La persistance de l'interdit.....	50
La sexuation : seconde finitude.....	51
Les ruades du corps.....	55
Discriminer le propre de l'impropre .....	58
L'inconscient dissipé et le désir au long cours .....	63
Des signes enclos dans la matière.....	64
<b>Le destin apocalyptique de la différence</b> .....	<b>72</b>
Un nom à perdre : « Je ne veux plus signer à aucun prix ».....	73
Une voix mangée ou furieusement véhémement .....	75
Une généalogie défailante.....	78
Affrontement des principes fondamentaux : le Masculin et le Féminin .....	81
L'inscription du manque .....	86
La Loi à détruire.....	89
Le style apocalyptique et les armes-signes .....	92
La mémoire sainte retrouvée.....	95
Le corps à venir, un corps d'écriture?.....	101

<b>Percée du subjectile et trahison du signe .....</b>	<b>104</b>
La peau « subjectilienne ».....	105
La conception artaldienne du subjectile.....	106
Le pictogramme ou « dessin écrit » .....	111
Le canon « glossolalique ».....	112
Abolition de la distinction entre représentant et représenté : la question du sort .....	114
La maladresse picturale ou l'oubli du « principe du dessin ».....	117
Le contrecoup archiveur.....	119
Le déictique ou l'itérabilité de l'événement graphique artaldien.....	120
L'ouverture de l'œuvre à la signification.....	122
La vocation de répétition du locuteur.....	128
La trahison du signe à même le corps artaldien .....	129
<b>Conclusion.....</b>	<b>134</b>
Bibliographie.....	139
Annexe I.....	ix
Annexe II.....	x
Annexe III .....	xi
Annexe IV .....	xii
Annexe V .....	xiii

À Thorgal et Vincent,  
qui tous deux raffolent des balcons.

## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier M. Jacques Cardinal pour ses conseils judicieux quant à l'orientation de mon mémoire et pour sa lecture minutieuse de toutes les esquisses que je lui ai soumises au cours des deux dernières années. Je suis très heureuse d'avoir pu, par le biais des cours et séminaires auxquels j'ai assisté, être témoin du savoir-faire si sensible, tout en nuances, éblouissant même de M. Cardinal avec les œuvres littéraires.

Je tiens également à remercier Vincent Grondin pour son soutien indéfectible, même si parfois « impatient », Vincent qui sait bien à quel point la rédaction de ce mémoire a constitué pour moi un défi significatif.

## Introduction

Artaud est habituellement représenté comme celui qui aurait oeuvré à l'avènement d'un nouvel homme, comme celui qui aurait mis en place une conception renouvelée de la réalité humaine, comme si son travail avait avant tout consisté en l'élaboration d'un corps infaillible pour le sujet, ce qui n'est pas faux. L'œuvre d'Artaud est effectivement traversée par un désir de transformation de la subjectivité humaine jugée profondément insatisfaisante, mais on omet le plus souvent de détailler les résistances qui motivent un tel jugement, résistances pourtant au cœur du projet artaldien de reconstruction d'un sujet parfaitement autarce.

Qu'Artaud soit possiblement l'un des initiateurs d'un nouvel ordre esthétique, comme le soutient Évelyne Grossman, de « *l'ordre esthétique [...] de la défiguration*<sup>1</sup> » selon lequel toute frontière est intrinsèquement poreuse et qui relativise l'importance des liens filiaux et généalogiques, est-ce vraiment ce que la quête artaldienne d'un nouveau corps pour le sujet cherche à nous dire? Que le processus alchimique puisse être superposé à la compréhension théâtrale artaldienne en tant que « *la scène théâtrale et le creuset alchimique sont le lieu d'une récréation, d'une métamorphose profonde où se refait l'homme*<sup>2</sup> » [nous soulignons], soit, mais comment et pourquoi l'homme doit-il se refaire? Il nous semble que toute l'œuvre d'Artaud est travaillée de l'intérieur par certaines interrogations, interrogations que sont « Comment mettre fin à l'usurpation de l'Autre? » et « En quoi l'inscription dans l'ordre symbolique peut-elle se révéler si douloureuse pour le sujet? ». L'intérêt de ces interrogations réside précisément dans leur universalité en ce que tout sujet fait l'expérience de la limite dans son corps et sa pensée. En effet, il nous semble que ce qui devrait mériter le plus notre attention chez Artaud, c'est sa douleur, sa

---

<sup>1</sup> Grossman, Évelyne. *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Paris, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2003, p. 23.

<sup>2</sup> Mèredieu, Florence de. *Antonin Artaud : les couilles de l'Ange*, Paris, Blusson, 1992, p. 91.

douleur d'être contraint à la finitude, à la sexuation, à la filiation, douleur née des affres d'une incomplétude humaine qu'il ne s'agit pas de vilipender avec lui, mais dont il s'agit de chercher à mieux saisir les enjeux à travers ces figures, figures résolues à ne plus vivre sous le joug de la différence, qu'Artaud met en scène dans son œuvre littéraire et graphique.

Dans un premier temps, nous nous attarderons à *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, œuvre qu'Artaud écrit à la demande de l'éditeur Robert Denoël, qui parut en avril 1934 et pour laquelle il se documenta grandement. Même si une requête est d'abord à l'origine de cette œuvre, Artaud ne paraît pas moins s'y être passionnément investi, s'identifiant fortement, sans méprise possible, à ce personnage outrancier qu'est Héliogabale, allant jusqu'à mêler la voix de son œuvre, d'Héliogabale, à la sienne. Ainsi, faisant référence à un malentendu survenu entre eux, Artaud dit dans une lettre à Anaïs Nin datant d'avril 1933 : « *Quelques pages d'Héliogabale que je compte vous lire jeudi, et dont je suis venu à bout cette nuit vous expliqueront surabondamment ce que mon attitude a pu hier soir avoir de gênant*<sup>3</sup>. » Nous tenterons d'abord de montrer ce qui fait que cette première figure « héliogabalienne » apparaît exemplaire pour Artaud en tant qu'elle procède à la dissolution des oppositions fondatrices de l'ordre du monde, réduit toute chose au même : la différence sexuelle tout comme les différences hiérarchiques et individuelles sont violemment niées par Héliogabale qui, grand prêtre de l'unité, semble tirer de ce principe unitaire une incroyable puissance. Cette unité qui concentre en son sein toute la multiplicité du monde, Artaud l'acclame en tant qu'elle est pour lui de la véritable « *poésie réalisée*<sup>4</sup> », puisqu' « *[i]l y a dans toute poésie une contradiction essentielle. La poésie, c'est de la multiplicité broyée et qui rend des flammes*<sup>5</sup>. » [nous soulignons] L'application

---

<sup>3</sup> Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Gallimard, 1967, p. 180.

<sup>4</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 97.

<sup>5</sup> *Ibid.*

mise par le prince syrien à faire régner son principe unitaire n'est évidemment pas le fait d'une lubie passagère, mais s'enracine dans un récit des origines à l'intérieur duquel le petit Héliogabale n'a pas été initié à la différence. Non-initiation annonciatrice d'un conflit avec l'ordre symbolique dont il s'agira de montrer comment il se développe pour prendre ultimement la forme de visées « anarchistes » d'un prince devenu empereur. Visées qui ne pourront être vécues sans heurts par Héliogabale puisque cette obsession unitaire ne peut qu'être périlleuse pour une consistance subjective déjà infiniment fragile, le corps d'Héliogabale ne tenant que grâce à la structure répétitive et régulière de certains rites.

Cette unité qu'Héliogabale souhaiterait réaliser dans son corps et son empire, projet qui a tant séduit Artaud et auquel il a accordé une importance primordiale dans l'œuvre qu'il consacra à l'empereur solaire, cette unité, du moins sa quête, est tout autant fondamentale dans le corpus d'œuvres diverses portant sur les Tarahumaras, peuple dont Artaud aurait fait la rencontre lors de son voyage au Mexique en 1936. Certains de ces textes ont été écrits au Mexique même et d'abord publiés en espagnol dans le journal « El Nacional » au cours de l'automne 1936 dont « La Montagne des Signes », « Le Pays des Rois-Mages », « Une Race-Principe » et « Le rite des rois de l'Atlantide ». D'autres ont été rédigés à Paris au cours de l'année 1937, une fois Artaud revenu de son périple mexicain, comme « La Danse du Peyotl » et « La race des hommes perdus ». Certains d'entre eux ont également été écrits à Rodez, lors de son internement, soient « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras » en 1943 et le « Supplément au voyage au pays des Tarahumaras » en janvier 1944. Et finalement, quelques-uns de ces textes furent rédigés après sa sortie de Rodez dont le « Post-Scriptum » au « Rite du Peyotl chez les Tarahumaras » datant de mars 1947, les deux « Tutuguri », le premier datant de la fin octobre 1947, et le second de février 1948, ainsi qu'« Une note sur le Peyotl » qui date de mai 1947. Malgré la dispersion dans le temps de ces textes, l'ensemble n'en conserve pas moins une indéniable cohérence. C'est

véritablement aux sources d'une culture unitaire qu'Artaud croit se rendre lorsqu'il quitte la France pour le Mexique rouge, Mexique qui ne l'intéresse que dans son indianité originelle. Cette quête « héliogabalienne » de l'Un, Artaud la poursuit donc dans la Sierra tarahumara. Dans le contexte de cette quête, il s'agira pour nous d'exposer ce que cette culture offre à un homme qui voudrait advenir sans être inscrit dans l'ordre symbolique, sans que le dehors ne s'immisce en lui, sans passer par la voix et le corps d'un petit autre, d'un semblable, un homme qui voudrait être le seul artisan de sa mise au monde, un homme qui voudrait naître sans être frappé d'incomplétude et de finitude. Il nous faudra évidemment mettre en relief ce qu'Artaud lit dans les rites tarahumaras et accorder une importance toute particulière au rite du Peyotl. Que ce soit la possibilité d'une identification avec l'infini qui mettrait fin au règne de la limite dans le corps et l'existence de l'homme, l'acquisition d'une conscience exceptionnellement discriminante permise par la prise de Peyotl (le sujet devenant alors parfaitement apte à distinguer les pensées et émotions qui sont siennes et celles qui viennent du dehors), ou le fantasme d'une sexuation enfin complète symbolisée par les objets rituels tarahumaras dont la double nature sexuelle est plus que manifeste. Cette absolue unité en quête de laquelle Artaud est venu à la rencontre des Indiens tarahumaras, il ne parviendra cependant pas à la trouver, d'où la poursuite de sa quête en d'autres cieux.

*Les Nouvelles Révélations de l'Être* publié le 28 juillet 1937 aux éditions Denoël ne peuvent, dans un premier temps, que déconcerter le lecteur, d'autant plus que ces révélations sont indissociables du malheureux périple irlandais d'Artaud. La langue sibylline, le ton incantatoire, la profusion de chiffres et de figures, et surtout la gravité prophétique de ce texte en rendent la lecture hasardeuse. Qu'y lire, qu'y déchiffrer? Rappelons qu'au cours des mois qui précèdent la rédaction de ce texte et son départ pour l'Irlande, après son retour du Mexique, Artaud est en proie à une effervescence mystique et

se trouve dans l'attente agitée d'un événement d'importance, d'où ces mots dans une lettre adressée à Cécile Schramme datant du 22 avril 1937 : « *Nous sommes sur une grande Voie, Cécile. Tu ne peux savoir l'Homme qui va sortir en moi et où je te mènerai*<sup>6</sup>. » Cette attente, c'est celle de l'avènement d'un nouveau monde, mais également d'un nouvel homme, un homme qui serait en parfaite adéquation avec lui-même, et c'est le corps d'Artaud qui aurait été élu pour contenir ce nouvel homme. On comprend ici que l'unité en quête de laquelle Artaud s'était plongé dans l'histoire romaine et s'était exilé pour le Mexique, il ne craint pas d'abandonner son corps actuel pour la réaliser. Cet homme à venir ne subirait évidemment plus toutes ces entraves à la volonté dont Artaud voudrait tant se libérer, d'où la nécessité pour ce dernier de décrire ce avec quoi ce nouvel homme romprait définitivement. En toute logique, nous devons donc initialement aborder la question du nom, Artaud se refusant à signer *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, premier lien tranché avec la communauté des hommes. Dans un second temps, il nous faudra analyser la vision artaldienne des rapports du sujet avec son autre, rapports qui ne sont mis en scène que sous les seuls modes du parasitage et de l'agression, notamment sous la forme d'un ballet des quatre éléments. En prenant soin de rendre compte des particularités de cette « guerre à finir » que le principe masculin mène contre le principe féminin, nous tenterons de mettre en lumière ce qui fait, pour Artaud, de la différence sexuelle une menace à l'intégrité subjective, la Femme de par cette seule différence inscrivant le manque dans le corps de l'Homme. Il nous faudra également montrer en quoi l'avènement d'un nouveau monde et d'un nouvel homme ne peut se faire sans la destruction de l'ordre symbolique. Enfin, il sera nécessaire de mettre en relief ce qui, dans le mysticisme chrétien d'Artaud, lui donne

---

<sup>6</sup> Artaud, Antonin. « Lettres à Cécile Schramme » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 785.

l'impression d'être en voie d'accéder à son désir et donc d'acquérir un savoir de l'origine qui en ferait un sujet tout-puissant.

Les problématiques de l'origine, de l'engendrement et de la généalogie ne traversent pas les seules œuvres écrites d'Artaud, mais surgissent également au creux de ses dessins. Son œuvre graphique, nous l'appréhenderons de façon assez singulière puisque nous mettrons de côté un moment notre habituelle perspective thématique pour nous intéresser avant tout à la relation qu'entretient Artaud avec le support de ses dessins, le papier, la toile, la peau de ses œuvres, le subjectile, à partir des deux textes que Derrida a consacrés à cette question, soient « Forcener le subjectile » et *Artaud le Moma : Interjections d'appel*. Dès 1915, Artaud dessina de petites œuvres fort diverses : des autoportraits au fusain, de petites gouaches représentant des paysages dont certaines furent réalisées au moment où il séjourna dans une maison de santé de Neufchâtel (1918-1920), des portraits de Jeanne et Édouard Toulouse auprès de qui il vécut quelques temps (1920-1921), des dessins de costumes de théâtre (notamment pour *La vie est un songe* dirigé par Charles Dullin), des dessins de décors (notamment pour les *Cenci*), etc. Ces dessins occupent néanmoins une place mineure dans la vaste œuvre artaldienne. Outre les symboles qu'Artaud trace dans les lettres et sorts qu'il écrit peu avant son départ pour l'Irlande et au cours de son voyage, et qui semblent revêtir une grande importance « performative », ce n'est véritablement qu'à Rodez que son œuvre graphique déploie toute son envergure. Ce sont primordialement à ses dessins et portraits, datant de 1945 à 1947, que nous accorderons notre attention. Nous chercherons d'abord à montrer en quoi le subjectile constitue un « support généalogique » qui dépossède inévitablement le dessinateur, le peintre ou le sculpteur de son œuvre, « support généalogique » qu'Artaud ne peut que souhaiter affronter et vaincre à même le corps de son œuvre graphique. À cet égard, il nous faudra rendre compte des stratégies qu'Artaud paraît avoir développées pour miner de l'intérieur toute possible inscription de

son œuvre dans la généalogie des Beaux-Arts, stratégies que sont le « dessin écrit », le parasitage « glossolalique », la dissolution de la frontière entre représentant et représenté, et la « maladresse picturale ». Ces assauts du subjectile n'en demeurent pas moins impuissants pour nombre d'œuvres graphiques artaldiennes à prohiber leur répétition comme événement et donc leur inscription dans la durée, dans une lignée. C'est qu'il y a un intrus dans ces œuvres, un intrus qu'Artaud ne parvient pas à se soumettre et qu'il est dans la douloureuse obligation de partager avec tout locuteur : le signe, le langage, la parole. Intrus qui ne peut être la propriété d'aucun homme et dont l'impossible possession est peut-être au fondement de la souffrance artaldienne.

Cette finitude humaine qui tourmente tant Artaud renvoie en fait à ce qui intrinsèquement pose une limite au désir et à la volonté du sujet, à ce qui dès son avènement dans le monde prohibe sa pleine adéquation avec lui-même. Cette instance qui précède le sujet dans son avènement, le discours psychanalytique l'assimile à l'Autre, à la Loi et au langage. L'Autre, instaurateur de l'ordre symbolique, de l'ordre de la différence, constitue une force de distinction, une puissance « différenciante » qui retire le monde du chaos, de la confusion. Ainsi, sous les traits du Père, l'Autre est celui qui soustrait l'enfant au corps à corps avec la mère ou plutôt empêche que persiste entre la mère et l'enfant une relation fusionnelle évidemment problématique. En effet, comme le souligne Chemama dans le *Dictionnaire de la psychanalyse* : « *par sa place dans le discours de la mère, il [le père] est aussi l'Autre dont l'évocation empêche de confondre les générations, de laisser subsister une relation seulement duelle entre la mère et l'enfant*<sup>7</sup>. » Instance différentielle donc, garante de l'ordre humain. Et cette instance, comme il en a été question précédemment, n'est pas seulement assimilable à la fonction paternelle, mais également au

---

<sup>7</sup> Chemama, Roland, et Bernard Vandermersch, dir. « Autre » dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 39.

langage. Cet ordre symbolique dans lequel le sujet se trouve inscrit à son insu dès sa mise au monde peut effectivement être assimilé à l'ordre langagier en tant que le langage est ce qui distingue par excellence les êtres et les choses, empêche leur confusion. Comme le dit à nouveau Chemama : « *C'est dans le langage que se distinguent les sexes et les générations et que se codifient les relations de parenté*<sup>8</sup>. » En tant qu'être de langage, le sujet porte en lui cette force de séparation, porte l'Autre en lui, scellant ainsi son inscription dans l'ordre symbolique. Cette intrication se transpose bien évidemment au niveau intersubjectif. En effet, le petit autre, le semblable, est nécessairement impliqué dans la constitution et l'individuation de l'enfant, dans son « devenir-sujet ». L'enfant, perméable au désir de son prochain, est porté dans ses premières années de vie par ses parents dont il dépend étroitement en tant qu'ils comblent ses besoins et se font médiateurs de son rapport au monde. Encore inapte à la parole, ce sont ses parents qui se font les interprètes de son désir, mêlant inévitablement leurs voix à la sienne, la voix de l'enfant étant ainsi vouée à garder en elle les inflexions du désir de ceux qui ont pris soin de lui. Elle en demeure tout habitée. De même, dans le stade du miroir, c'est à partir de l'autre (l'autre du miroir) que l'enfant commence à élaborer une image de lui-même, d'où ces mots d'Edmonde Salducci :

*« c'est comme un autre, l'autre du miroir en sa structure inversée, que l'enfant se vit tout d'abord et se repère; ainsi s'instaure la méconnaissance de tout être humain quant à la vérité de son être et sa profonde aliénation à l'image qu'il va donner de lui-même<sup>9</sup>. »*

Cette distinction entre l'Autre (ordre symbolique) et le petit autre sera fondamentale pour notre propos, le rapport au second s'enchâssant nécessairement dans la façon dont le sujet appréhende sa propre inscription dans l'ordre symbolique, l'ordre de la différence.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Chemama, Roland, et Bernard Vandermersch, dir. « imaginaire » dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 186.

À travers les figures fantasmatiques auxquelles Artaud s'identifie ou desquelles il souhaite triompher, nous tenterons ainsi de montrer en quoi l'intérêt de son œuvre repose avant tout sur la remise en question par le sujet du bien-fondé de son inscription dans l'ordre symbolique qu'il perçoit comme fondamentalement « altérante ».

## **Genèse du même et sacerdoce de l'Un**

*Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* d'Antonin Artaud s'appréhende comme un récit de genèse dans lequel on assiste à l'avènement d'un sujet, sujet qui dès avant sa naissance est inscrit dans une logique de l'indifférenciation qui donnera forme à toute son expérience dans le monde. Parlé par des mères qui ne le considèrent que comme une extension de leur propre corps, Héliogabale ne parviendra jamais véritablement à parler d'une voix qui soit sienne. À l'écoute de cette genèse, nous chercherons d'abord à démontrer comment certains éléments fondamentaux du roman familial d'Héliogabale, soient son inscription dans un désordre généalogique, sa captation dans le regard des Julia, ses mères, sa non-initiation à la loi de par l'évacuation de toute véritable figure paternelle, de tout principe différenciateur, et enfin l'inefficacité de son nom, le vouent à une posture indifférenciée. Dans un second temps, nous rendrons compte de la façon dont Héliogabale vit son enlèvement dans l'indifférenciation, de la façon dont cette impossibilité à se situer agit sur lui le réduisant à ramener toute chose au même, à chercher à réconcilier inlassablement les postures antagonistes, les éléments contradictoires, à faire du même avec de l'autre. Le portrait d'Héliogabale dépeint par Artaud, en tant qu'il exprime une vision proprement fantasmatique d'un sujet affranchi de tout cadre législateur, insoumis à la Loi du Père, nous conduira ultimement à mettre en relief l'exemplarité d'une telle figure dans l'œuvre artaldienne.

### **Le désordre généalogique**

Il importe avant tout de situer Héliogabale dans la filiation sacerdotale à l'intérieur de laquelle il s'inscrit, la lignée des Bassiens, cette filiation matrilineaire où la mère occupe

véritablement une fonction de « *primo géniteur*<sup>10</sup> ». En effet, « *le royaume et le sang du soleil*<sup>11</sup> » sont transmis de mère en fils, le père n'ayant aucune importance dans le processus de transmission du sacerdoce. Dans ce contexte, on devine bien évidemment qu'il y aura prédisposition à ce que la mère conserve toujours une certaine emprise sur le fils. Comme il sera possible de le constater de façon imminente, l'absence de toute figure paternelle qui aurait pu non seulement arracher le fils au corps à corps avec la mère, mais surtout le libérer de la logique de cette première union, l'absence de cette nécessaire intrusion paternelle dans la relation mère / enfant, confine longtemps le fils au statut d'objet phallique, d'objet du désir de la mère, par lequel cette dernière ramène le pouvoir à elle. Cette suprématie matrilinéaire ne doit évidemment pas nous empêcher d'accorder une attention toute particulière au « patriarche » lui-même, soit Bassien / Bassianus. Ce « premier » homme se caractérise surtout par son parricide, par la mise à mort de son père véritable « *par la nature et dans la société*<sup>12</sup> », père dont on suppose avec l'auteur qu'il demeurait tout de même gardien du sacerdoce (sans en assurer la transmission), s'interposant ainsi entre l'enfant et la mère. Comme Artaud le dit bien,

*« c'est à partir de lui que la dégringolade commence; et qu'il est difficile de trouver dans l'Histoire un plus parfait assemblages de crimes, de turpitudes, de cruautés, que celui de cette famille, où les hommes ont pris toute la méchanceté et la faiblesse, et les femmes la virilité<sup>13</sup>. »*

Ce premier moment nous indique déjà que c'est précisément l'entrée dans l'ordre symbolique qui va être problématique pour toute la descendance de Bassien. Le legs de Bassien consiste en fait en une fondamentale mise à distance de toute expérience de la différence, de par son parricide, puisque celui qui s'opposait au corps à corps mère / enfant,

---

<sup>10</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 16.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>13</sup> *Ibid.*

il l'a mis à mort, et dès lors, la limite nécessaire que ce tiers devait poser a été brutalement dissolue.

Si on suit la trajectoire de la course généalogique des Bassiens, comme s'il s'agissait d'une étoile, on se doit par la suite d'accorder notre attention aux filles de Bassianus, Julia Domna et Julia Moesa, qu'il a conçu avec « *une femme de hasard*<sup>14</sup> », filles dont on dit qu'il les a « fait », comme s'il en était l'unique concepteur. Ces femmes « *faites à longueur de sperme*<sup>15</sup> », dont le sevrage semble avoir coïncidé avec la naissance, sont sans mère. Une fois éclipsé ce premier rapport de la mère à l'enfant où les corps « s'indistinguent », une fois esquivée la figure maternelle dont la mise au monde de ses filles n'est pas même parvenue à extirper du hasard, il ne peut qu'y avoir évacuation du désir à la source de la conception, du désir amoureux des parents, de la scène primitive dont ces femmes sont originaires. Issu du désir amoureux des parents, le sujet devrait être inscrit dans un récit dont il méconnaît l'origine, mais la situation est tout autre lorsque cette origine n'est pas de l'ordre de la rencontre comme pour Julia Domna et Julia Moesa. Sans nom, la mère de ces femmes est une ellipse qui achoppe sur le père. En fait, dépourvues d'une mère dont elles auraient été déliées par un tiers, du corps de laquelle elles auraient surgi dans un premier temps, rien n'apparaît précéder leur arrivée dans le monde, elles y entrent « autarces », sans ancrage véritablement modelleur. L'« immaîtrise » qui devrait caractériser l'inscription de tout sujet dans un récit des origines qui lui est certes propre, mais méconnu, se heurte ici à la toute-puissance de ces femmes non issues de la rencontre, de ces femmes à la volonté « inentravée », qui ne semblent pas avoir été prises, à la naissance, « *dans les rets du désir de l'Autre*<sup>16</sup> ». Une femme sans génitrice ne peut qu'en venir à se considérer comme sa propre mère, l'engendrement n'étant plus alors qu'une

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix: deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 68.

répétition du même. En effet, dès lors que la conception n'implique plus de rencontre, l'engendrement devient perpétuation du même. La perpétuation du prénom « Julia » (Julia Domna, sa sœur Julia Moesa et ses filles, Julia Soemia et Julia Mammoea) vient ainsi trouver sa justification dans cette conception de la génération selon laquelle il est impossible de produire de l'autre sans rencontre. De plus, cette communauté du prénom paraît enchevêtrer jusqu'aux corps des descendantes de Bassien, puisque comme nous pourrons bientôt le constater, ces femmes, notamment Julia Moesa et Julia Soemia, semblent participer d'un même corps.

### **La sexualité maîtrisée des Julia**

Le lieu où s'illustre de la façon la plus évidente la « toute-maîtrise » de ces femmes, c'est sans aucun doute celui de la sexualité. En effet, la sexualité n'est toujours pour les Julia qu'une scène de grande maîtrise, où jamais il n'est question d'un amour qui entamerait leur toute-puissance. Ces femmes sont inentamées, inaltérées, précisément parce que non amoureuses. La sexualité des Julia en est toujours une à dessein. Ainsi, Julia Domna est toujours esprit, maîtrise dans la sexualité, jamais elle n'est altérée par l'homme à qui elle se lie, jamais elle n'est entraînée, emportée par un désir qui la mènerait là où sa volonté ne souhaite pas aller. Julia Domna est « *un sexe qui aurait eu de la tête*<sup>17</sup> », alors que Julia Moesa est « *une tête à qui le sexe ne manqua pas*<sup>18</sup> ». Les sœurs Domna et Moesa font preuve d'un inébranlable sang-froid et toujours gardent en tête les desseins qu'elles se sont forgés, même dans ces moments où les sujets habituellement s'abandonnent. Leur sexualité ne déborde aucunement l'emprise que ces femmes ont sur leurs corps respectifs, ou le corps unique auquel elles participent. On dit de Julia Domna qu' « *Elle mêle le sexe et*

---

<sup>17</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibid.*

*l'esprit, et jamais l'esprit sans le sexe, mais jamais non plus le sexe dépourvu d'esprit*<sup>19</sup>. »

Ce chemin qui lui donnera accès à la royauté, c'est sa sexualité qui le lui a frayé: à travers les corps un passage s'est ouvert vers la consécration royale<sup>20</sup>. Le sérieux des aspirations de Julia Domna est tel qu'elle en vient même à faire fi des liens de sang en se donnant à son fils Caracalla qui a vaincu son frère Geta et s'est approprié le trône, en se donnant à Caracalla dans le sang de Geta: l'amour « maternel » étant bien évidemment oblitéré par une sexualité à l'affût du pouvoir, par une « toute-maîtrise » impossible à faire fléchir. Dans cette même logique, il faut bien comprendre, comme je l'ai précédemment mentionné, que Caracalla dans ce contexte n'est plus que l'extension du corps maternel, son objet phallique, son « membre » royal par l'intermédiaire duquel elle ramène le pouvoir à elle, celui à travers qui sa volonté peut s'exercer sans frein, cet autre qui n'est toujours que du même, cet autre qui prolonge son bras (qu'elle franchit donc comme si leurs corps étaient indistincts) permettant ainsi à sa volonté d'embrasser le monde sans trop de concessions. Du « règne » de la première Julia, on dit: « *Le sperme coule à flots peut-être, mais c'est un fleuve intelligent, que ce fleuve de sperme qui coule et qui sait qu'il ne se perd pas*<sup>21</sup>. » Le sperme dont les Julia provoquent l'écoulement n'est jamais inutilement versé, il est l'un des actants de leurs habiles stratégies. Jamais son écoulement n'est injustifié, jamais perte il n'y a. Ainsi, le sperme de Caracalla, empereur assassiné, est-il détourné au profit d'Héliogabale, Julia Moesa le clamant fils de Caracalla de façon à en faire son successeur immédiat et qu'ainsi il puisse revendiquer le trône de l'homme dont il partagerait le sang. Notons que le corps de Julia Domna étant indistinct de celui de Caracalla, le meurtre de ce dernier, sa mort, la rejoint inévitablement: dépouillée de son « membre » royal, du pouvoir impérial, elle cesse de se nourrir, de consommer le monde à

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>20</sup> En effet, comme le dit bien Artaud: « *ses couchages la conduisent à la royauté* ». *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 35.

sa guise et en meurt. Julia Soemia, la fille de Julia Moesa, est tout autant dotée d'une sexualité calculatrice que Julia Domna, sexualité qui ne vise pas à faciliter son accession à la royauté, mais plutôt à favoriser l'ascension glorieuse de son fils Héliogabale. Elle se donne aux hommes par elle choisis « *dans une idée rituelle et par principe*<sup>22</sup> », c'est-à-dire que la sexualité est également indissociable chez Julia Soemia de l'idée d'un dessein à accomplir, toute passivité amoureuse étant évidemment inconciliable avec cette expérience de « toute-maîtrise »<sup>23</sup>. Même au moment de reconnaître en Caracalla le prétendu père d'Héliogabale, comme il sera bientôt possible de le constater, il n'est aucunement question pour Julia Soemia de reconnaître cet homme comme celui dont elle se serait éprise, comme celui qui aurait fait en sorte qu'il y ait rencontre à l'origine de la conception. Rencontre, il y a certes eu, mais purement et simplement organique comme le soulignent bien ces mots d'Artaud : « *Oui, ce guerrier [Caracalla] a passé sur elle : il est bien le père d'Héliogabale*<sup>24</sup>. » [nous soulignons] Cette reconnaissance, comme nous pourrions l'observer, est d'autant plus retorse qu'elle joue sur la confusion, pour ne pas dire l'indistinction, entre le prétendu père et le fils.

On retrouve dans « La guerre des principes », second chapitre, ce que l'on pourrait considérer comme un court essai sur l'amour, réflexion éloquente quant à ce dont il vient d'être question, soit un amour qui, dans sa première acception, n'est vécu que sur le mode de l'activité, du stratagème. Même si cette réflexion porte plus précisément sur le rapport de l'amour au religieux, elle n'en demeure pas moins pertinente en ce qu'elle en donne dans un premier temps une conception étroitement liée à la volonté, ce qui n'est évidemment pas étranger au seul amour possible pour les Julia : « *Mais l'Amour qui est une*

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>23</sup> Ainsi, comme le décrit Artaud : « *Dans les amours, dans la facilité et, on peut dire, la veulerie sexuelle de Julia Soemia, dans ce mélange varié de semences, il y a une volonté et de l'ordre. Il y a même de l'unité, une sorte de mystérieuse logique qui ne va pas sans cruauté.* » *Ibid.*, p. 73.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 74.

*force ne va pas sans la Volonté. On n'aime pas sans la volonté, laquelle passe par la conscience*<sup>25</sup> ». L'« identification » au religieux dans sa plus haute acception, qui peut être comprise comme la foi, soit l'« Amour » pour Artaud, se décline sous deux formes. La première consiste en la « *charité universelle* », alors que la seconde est entendue comme « *sacrifice de l'âme* », « *mort de l'individualité*<sup>26</sup> ». Dans cette seconde acception, on remarque que l'Amour, même à l'égard du Divin, en ce qu'il implique que le sujet renonce à la toute-puissance de sa volonté, en ce que ce dernier est inévitablement limité, altéré par l'autre parce qu'emporté par un sentiment sur lequel il n'a que peu de prise, devient le bourreau du sujet soumis à sa logique. Ces implications du sentiment amoureux, quel qu'il soit, contrastent de façon saisissante avec la situation de « toute-maîtrise » qu'est celle des Julia qui résistent à toute forme d'altération. On évoque également, toujours dans « La guerre des principes », la possibilité pour un sujet lucide de vivre l'amour comme « *un minutieux et horrible décollement*<sup>27</sup> », ce qui renvoie de façon indubitable à la distance que l'amour pose entre le sujet et lui-même, à cette scène d'« immaîtrise », d'inadéquation avec lui-même, dans laquelle le sujet amoureux est inscrit. Ainsi, l'une des implications fondamentales de l'amour consiste en l'acceptation par le sujet d'un certain assujettissement bénin qui ne relève pas de la maîtrise de part et d'autre, l'acceptation d'une certaine passivité, consiste en la renonciation à une pure activité, à une activité qui ne soit jamais entravée, le sujet devant se résoudre à être agi dans une certaine mesure par l'autre dans l'amour. Le vertige amoureux des saints chrétiens vient pour Artaud buter sur l'assimilation inévitable de ce même vertige à une « *coupure effrayante où tout ce qui est se resserre et s'achève dans ce qui n'est pas*<sup>28</sup> ». À nouveau, l'amour est associé pour le sujet

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>26</sup> Les trois expressions entre guillemets comprises dans cette phrase renvoient à la page suivante : *Ibid.*, p. 52.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 57.

à une mise à distance de soi. Ainsi, l'idée d'un « resserrement de ce qui est » semble rendre compte d'un frein mis au déploiement du sujet tout comme « l'aboutissement dans ce qui n'est pas » apparaît renvoyer à la limite posée par l'ordre symbolique à l'« agir » de ce même sujet, réalité vécue de façon exemplaire dans la relation amoureuse où cette limite est garante du bon ordre, ordre qui se fonde dans le compromis. Limite ici qualifiée d'« effrayante » par la plume d'Artaud, Artaud qui refuse précisément de souscrire à cette logique du compromis.

### **La captation dans le regard des mères et la non-initiation à la loi, à la différence**

Le premier moment d'indifférenciation de l'enfant avec sa mère se poursuit pour Héliogabale bien au-delà de l'entrée dans la sphère publique. Il est vrai que cette expérience fondamentale du corps à corps où l'enfant tient dans le corps de l'autre, corps indistinct du sien, se poursuit dangereusement dans l'amour incestueux d'Héliogabale pour sa mère-et l'« *inversion sexuelle*<sup>29</sup> » de cette dernière à l'endroit de son fils, la sexualité venant donc renforcer l'indissoluble lien mère-fils, Julia Soemia-Héliogabale, alors que l'entrée dans la sexualité devrait être l'un des moments fondateurs de l'inscription du sujet dans la différenciation. Comme le dit bien Dor, à propos du premier moment de l'Œdipe, « *il n'y a relation fusionnelle à la mère que dans la mesure où aucun élément tiers ne paraît médiatiser l'identification phallique de l'enfant à l'endroit de la mère*<sup>30</sup>. » En effet, Héliogabale vit entouré de femmes veuves ou aux maris promptement évacués et ces femmes toutes affublées du même prénom ne sont pas étrangères les unes aux autres, elles ne sont que les différents organes, les différents membres d'un même corps dont

<sup>29</sup> En effet, reprenant la lecture de Lampride, Artaud affirme que « *dans l'amour d'Héliogabale pour sa mère, il y a de l'inceste, et une pointe d'inversion sexuelle dans celui de Julia Soemia pour son fils.* » *Ibid.*, p. 73.

<sup>30</sup> Dor, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan*, tome I, Paris, Denoël, 1985, p. 103.

Héliogabale n'a pas été délié<sup>31</sup>. À preuve, Héliogabale n'agit dans le royaume qu'avec l'approbation maternelle, s'assurant de la concordance de ses actes avec la volonté de sa mère à la « *maternité absorbante et attentive*<sup>32</sup> ». Partageant leurs corps, Héliogabale est ligoté à ses mères, ce qui ne peut qu'être problématique pour l'expression par le sujet d'une voix qui lui soit singulière, d'une voix qui ne soit pas dans l'abdication de sa singularité pour le culte du même. Comme le dit bien Vasse, « *Naître consiste à être séparé – ou à se séparer – de cela même qui nous conçoit dans l'ordre de la chair comme dans celui de la pensée. Sans cette séparation de la vie dans la Vie, cela même qui nous conçoit nous fige, nous fixe ou nous tue.*<sup>33</sup> » L'individuation du sujet « héliogabalien » ne peut donc qu'être mise en péril par un tel enlèvement dans le corps des mères.

Arrêtons-nous un instant sur le corps unique, le corps comploteur, qu'est celui des Julia. Dans ce corps, on retrouve Julia Domna, cette intelligence qui n'œuvre que dans l'abstrait, Julia Moesa, cette intelligence purement factuelle, véritablement agissante, et Julia Soemia, dont la sensualité recouvre, s'assujettit le monde ambiant<sup>34</sup>. Dans ce corps où rien ne manque, Héliogabale aussi a sa place: il est ce sexe, ce « *membre qu'on agite au-dessus des soldats*<sup>35</sup> » qui vient relier le corps intact, inentamé de ses mères au pouvoir dont

---

<sup>31</sup> En effet, John C. Stout montre bien, dans le chapitre qu'il consacre à *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* dans son livre *Antonin Artaud's alternate genealogies: self-portraits and family romances*, à quel point tous les personnages masculins pouvant raisonnablement aspirer à assumer la fonction paternelle sont rapidement éliminés de l'entourage d'Héliogabale: « *Each of these figures succumbs to patricide or castration in the course of the story. Caracalla dies when his bodyguards stab him as he is urinating [...]. [...] The death of Caracalla enables his replacement – or displacement – by the androgynous substitute father, Gannys, Héliogabale's tutor. [...] He [Gannys] embodies all the text's modes of cancelled paternity, both as castrated lover of the nymphomaniac Soemia and as victim of an assassination arranged by his "son" Héliogabale.* » Stout, John C. *Antonin Artaud's alternate genealogies: self-portraits and family romances*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1996, p. 72-73.

<sup>32</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 76.

<sup>33</sup> Vasse, Denis. *La chair envisagée. La génération symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 31.

<sup>34</sup> Artaud décrit ainsi les fonctions respectives de Julia Domna et de Julia Moesa: « *En face de l'intelligence grandiose de sa sœur Domna, grandiose mais qui ne travaille que dans l'abstrait, celle de Moesa s'accroche aux faits.* » Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 78. De même, Julia Moesa et Julia Soemia semblent également participer d'un même corps: « *Si, dans la préparation du complot, Julia Moesa est le cerveau qui conçoit; Julia Soemia c'est l'atmosphère, l'air, le fond génésique, l'enveloppement voluptueux.* » *Ibid.*, p. 82.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 83.

lui seul peut être le dépositaire. Il est ce sexe qui vient consolider la toute-puissance du corps unique de ces femmes non initiées au manque, en ce que par l'intermédiaire de ce fils, aucune limite n'est posée à l'exercice de leurs volontés « respectives » (et complémentaires): il assure la réalisation inconditionnelle des desseins maternels. Véritable objet phallique, il les comble, il les rassasie (à l'exception de Julia Domna qui avait plutôt placé tous ses espoirs en son fils Caracalla et de Julia Mammoea, sœur de Julia Soemia, qui travaille en secret à la prise du trône par son fils, Alexandre Sévère) en donnant même l'impression à ces femmes, en tant qu'il n'est que leur prolongement, qu'elles sont dans une posture de parfaite autonomie.

C'est d'ailleurs comme membre, morceau du corps de Caracalla qu'Héliogabale est présenté aux soldats qui doivent l'accepter à leur tête, Julia Soemia reconnaissant de façon posthume Caracalla comme étant le père d'Héliogabale, reconnaissance éminemment intéressée en ce qu'elle ne vise qu'à faire de son fils le successeur immédiat d'un empereur aimé des soldats. Ainsi, les soldats figurent l'institution devant laquelle Julia Soemia doit révéler Caracalla comme père d'Héliogabale et donc lier « performativement » ce dernier à son « père » par le seul pouvoir de sa parole et de la vaste mise en scène qui la soutient. Ce moment est cependant plutôt l'occasion d'une identification « morcelante » pour le jeune Héliogabale qui se retrouve devant une gigantesque peinture où il peine à se saisir véritablement:

*« Une peinture de trente coudées de haut, de vingt de large, est déroulée du haut des remparts; la lumière innombrable des torches réfléchies par les hauts miroirs tombe à pleins feux sur l'immense peinture. Une sorte de dieu guerrier s'y révèle : est-ce Héliogabale ou Caracalla; c'est le costume de Caracalla avec la tête d'Héliogabale. Mais une tête d'Héliogabale qui semble transparaitre sous les traits de Caracalla<sup>36</sup>. »*

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 99.

Regardant cette peinture, Héliogabale se saisit donc dans une image où sa tête s'amalgame au corps d'un autre, où son visage émerge de celui d'un autre, une image prostrée où il n'est à nouveau assimilé qu'à un morceau. Cette identification problématique obstrue bien évidemment la voie vers une possible individuation. Cette scène dont la fonction première ou assumée est la conquête de l'« institution soldatesque » - Héliogabale étant assimilé à Caracalla, Julia Soemia offrant aux regards sa poitrine dénudée, de façon à se rallier les guerriers et à les convaincre de la nécessité de renverser Macrin, cet imposteur alors empereur - apparaît également comme un moment de singulière importance où on trompe l'enfant quant aux limites et à la mobilité de son corps. En effet, la peinture comme reflet vient nier jusqu'à l'efficacité des mouvements du jeune Héliogabale puisqu'il ne lui est pas possible comme le petit d'homme du stade du miroir d'« [éprouver] ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété<sup>37</sup> » et de faire de même de son corps et du reflet que le monde lui en propose. Dans son immobilité, dans sa prostration, l'image peinte ne peut s'accorder avec le corps mobile d'Héliogabale, ce qui ne peut qu'avoir pour effet d'insérer ce dernier dans une scène où cette expérience minimale de la maîtrise qu'est la causalité dans les mouvements lui est interdite: Héliogabale n'est jamais qu'agi par l'autre. Le père, ici convoqué, n'intervient aucunement dans ce contexte comme celui qui viendrait extraire le fils d'une emprise maternelle possiblement étouffante; il est plutôt celui qui vient renforcer l'assujettissement du fils de par la non-correspondance du corps de ce dernier à son « reflet » peint. Héliogabale est ainsi capté par une image où son individuation est encore à faire, avalé par un corps qu'il n'habite pas, qui est celui d'un autre. À nouveau, l'idée d'un membre agi par l'autre s'impose, la mise en scène du « reflet » peint étant bien évidemment l'œuvre des mères. En fait, l'expérience

---

<sup>37</sup> Lacan, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93.

« spéculaire » devrait faire en sorte qu'« [e]n se re-connaissant à travers cette image, l'enfant récupère ainsi la dispersion du corps morcelé en une totalité unifiée qui est la représentation du corps propre<sup>38</sup>. » Or, il est juste d'affirmer que cette expérience consiste effectivement pour Héliogabale en une « *identification primordiale*<sup>39</sup> », en un moment d'assomption, mais non pas d'une image de l'unité du corps, plutôt d'une image de son corps comme indistinct de celui de l'autre. Dès lors, le jeune prince « assume » une image où le même n'est précisément pas distinct de l'autre.

Cette expérience du miroir était en fait la seconde puisque Julia Moesa, ne se préoccupant pas seulement de la vocation impériale d'Héliogabale, mais également de sa vocation sacerdotale, avait déjà initié son petit-fils, alors âgé de cinq ans, au Soleil, au dieu solaire. Première expérience spéculaire dont Artaud rend bien compte: « *Elle [Julia Moesa] a rétabli la pure cadence, la réalité de sa descendance, en l'exposant [Héliogabale] comme il le fallait aux feux croisés du Rayon Céleste, dont son corps devenait le miroir*<sup>40</sup>. » [nous soulignons] Ce « *roi [qui brûle]* », cette « *chair humaine [qui jette] des feux sans se consumer*<sup>41</sup> », ce petit homme identifié à l'astre solaire en devient le reflet consacré, un reflet chargé de toute l'ambiguïté, de tout le foisonnement de principes antagonistes dont le Dieu Soleil est porteur. De même, comme le souligne bien Florence de Mèredieu dans le chapitre qu'elle consacre à *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné* et au processus alchimique qu'elle voit à l'œuvre dans ce récit, « *L'architecture sacrée reproduit l'échange et l'osmose des caractères sexuels, et cela déjà au niveau de l'attribution des temples, temples consacrés au soleil, à la lune, ou bien aux deux astres, sans que l'on sache jamais qui est le mâle et qui est la femelle*<sup>42</sup>. » L'entremêlement des principes est sans aucun doute

---

<sup>38</sup> Dor, Joël, *op. cit.*, p. 101.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 79.

<sup>41</sup> Ces deux expressions entre guillemets se trouvent à la page suivante : *Ibid.*, p. 77.

<sup>42</sup> Mèredieu, Florence de. *Antonin Artaud : les couilles de l'Ange*, Paris, Blusson, 1992, p. 103-104.

la particularité première du monde décrit par Artaud, tant au niveau des cultes que des forces qui palpitent sous les pierres. Ainsi, le culte solaire de Baal à Émèse, « *représenté par la vigoureuse verge d'Elagabal, dieu noir*<sup>43</sup> » et le culte lunaire de Tanit-Astarté au temple d'Hiéropolis « *consacré au vagin de la femme, à son sexe divinisé*<sup>44</sup> » sont d'une étonnante porosité et se parasitent l'un l'autre dans une « *Syrie qui brouille les temples*<sup>45</sup> ». Héliogabale n'est pas que dépositaire de la loi du Soleil, ses gestes sont ceux-là mêmes du dieu solaire, ce dieu Elagabalus qui n'est pas étranger au « *mélange lent et multiplié des principes qui rayonnaient au fond du Souffle du Chaos*<sup>46</sup>. » On peut déjà anticiper sur la question du nom d'Héliogabale en s'attardant quelque peu à l'imagerie que ne peut que convoquer le nom de l'astre solaire. Le dieu solaire qui contient en son sein tous les autres dieux qui s'entre-dévorent, se mêlent les uns aux autres, qui contient en son sein les principes antagonistes du masculin et du féminin, des principes-limites ou des principes dédoublés, ne peut qu'enjoindre celui qui s'y identifie à faire de son corps une réalité totalisante, « réconciliante » et unifiante, imaginaire du corps, dont le dedans et le dehors sont indistincts, déjà transmis à Héliogabale dans le corps à corps persistant avec les mères.

### **Le « père » châtré et la sortie du corps des mères**

À ces scènes spéculaires et leurs implications problématiques pour ce qui est de l'individuation du jeune empereur, vient s'opposer une tentative de retrait d'Héliogabale de sa posture originare indifférenciée. Le précepteur du jeune prince, Gannys, semble véritablement chercher à l'extirper de son indifférenciation. En effet, malgré son émasculatation qui apparaît comme le symbole même de son assujettissement à Julia Soemia dont il fut l'amant, Gannys agit tout de même de manière à ce qu'Héliogabale prenne

<sup>43</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 30.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 18.

conscience du complot qui se trame autour de sa personne et dont ses mères sont les artisanes, complot à l'intérieur duquel la possibilité que lui, le fantoche, ait une volonté propre n'est pas même envisagée. Ainsi, Artaud affirme-t-il :

*« On peut le mener tous les jours au temple; et, revêtu de la tiare solaire qui porte une corne de bélier, le faire évoluer selon les rites comme une statue qui ne dit mot; Héliogabale, aidé de Gannys, a pénétré toute l'intrigue, et il se propose d'en profiter<sup>47</sup>. »* [nous soulignons]

À partir de ce moment, Héliogabale paraît cesser de rapporter pour approbation ses agissements à sa génitrice. Les mères quittent l'avant-plan du récit pour laisser la place à un Héliogabale dont Artaud ne cesse de clamer la prodigieuse individualité, la force de caractère, que les historiens auraient injustement remises en doute. C'est d'ailleurs par le biais d'une lettre<sup>48</sup> publique que Julia Moesa réprimande Héliogabale qui dilapide les richesses des Bassiens selon ses caprices du moment, selon son bon plaisir, révélant qu'Héliogabale est bel et bien parvenu (du moins dans une certaine mesure), à s'arracher, par l'intermédiaire de Gannys, au corps à corps avec ses mères, à ne plus être seulement une extension de leur corps, à ne plus être ce sexe qui les rassurait dans leur toute-puissance, ce phallus qui venait sceller et affirmer leur autarcie. La lettre dans sa publicité montre bien qu'Héliogabale n'est plus enclos dans sa seule chair, n'est plus confiné à l'intimité maternelle, mais a su prendre place dans le social, s'individuer suffisamment pour que les invectives que l'on souhaite lui faire aient à sortir du corps de ses mères, aient à être médiatisées pour lui parvenir.

Il ne faut cependant pas se leurrer : ce détachement du corps des mères, une fois le « complot » éventé par Gannys, ne suffit pas à extraire Héliogabale d'une logique où l'autre est inévitablement réduit au même, où la génération du même est seule possible.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>48</sup> Artaud fait mention de cette lettre publique que Julia Moesa adresse à Héliogabale à la page suivante : *Ibid.*, p. 77.

Héliogabale trouve certes une issue au corps des mères, mais cette issue n'évacue pas sa non-initiation originelle à la loi, à l'interdit, c'est-à-dire que cette coupure « ombilicale », cet affranchissement apparent ne suffit pas à l'émanciper d'une logique dont tout son récit des origines fut imprégné. Héliogabale est parvenu à se dégager des mères, mais rien au dehors ne vient à sa rencontre pour limiter ce corps nouvellement dégagé, rien ne vient circonscrire son agir, d'où la nécessité et la futilité d'une lettre publique condamnant ses excès. Il y a eu tout simplement intériorisation de cette logique réductrice de l'autre au même. N'oublions pas que la seule voix du récit aux inflexions possiblement paternelles est celle de Gannys, Gannys qui cherchant à contenir la démesure d'Héliogabale, cherchant à contraindre Héliogabale à se soumettre à sa finitude, sera mis à mort par ce dernier en tant qu'il « *fait obstacle à ses excès*<sup>49</sup> ». Dans ce contexte, résister à des agissements jugés outrepassants, confronter le sujet en question aux limites qui doivent circonscrire son « agir » en tant qu'il vit parmi des semblables, ne contribue pas à la délimitation de ce même sujet dans son corps et sa vie pulsionnelle. Tout est ralié au sujet, rien ne lui est extérieur et donc n'échappe à son emprise. Comme le dit bien Vasse:

*« Là où manque l'inter-dit, manque le manque, la refente qui organise le sujet et le monde. Cette absence de clivage dans le sujet et entre les sujets interdit ou permet tout. [...] La disparition de l'instance négative vide de sa réalité, rend irréaliste l'instance positive du désir<sup>50</sup>. »*

Ce manque du manque tel qu'il peut être constaté chez Héliogabale disqualifie le désir en tant qu'il n'est plus discriminant. Héliogabale n'est plus traversé que par une incommensurable « envie » de tout contenir, de tout gober. Il est ce « Grand Réconciliateur » que rien ne peut et ne doit excéder. Ce dehors du sujet qui venant à la rencontre d'Héliogabale aurait certainement aidé à son individuation en tant que créature

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>50</sup> Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 116.

finie, c'est le nom; mais même la question du nom que nous aborderons dès maintenant est éminemment problématique pour Héliogabale.

### **Le pouvoir de dispersion d'un nom**

La nomination est le plus souvent associée au moment de différenciation par excellence, en tant qu'elle est sortie de la chosification, qu'elle implique une « *mise à l'écart*<sup>51</sup> », qu'elle vient prohiber « *la crispation de l'identification imaginaire à la chose vue*<sup>52</sup> », c'est-à-dire que le nom vient extraire l'enfant de sa posture de chose anonyme parmi les choses pour l'établir dans le lieu qui est le sien. La nomination est également parole offerte au sujet ainsi nommé, sa voix singulière s'amarrant au nom comme à une bouée sur laquelle elle prend appui pour se déployer, mais elle est aussi témoignage et confirmation de l'existence de ce sujet dans toute sa singularité. De même, grâce à la nomination, le sujet ne se réduit plus à son seul carcan organique, d'où ces mots de Vasse : « [La parole créatrice ou nominatrice] *élargit le sujet de la chair où il était coincé. Elle le fait demeurer dans le corps qu'elle anime*<sup>53</sup>. » S'il était bien nommé, Héliogabale serait arraché par son nom au monde auquel il tend à se confondre; son nom le ferait singulier, saillant. En fait, la question du nom est problématique pour Héliogabale dans ses implications les plus immédiates et c'est ce dont rend bien compte cet énoncé fort révélateur dans « La guerre des principes »: « *Une chose nommée est une chose morte, et elle est morte parce qu'elle est séparée*<sup>54</sup>. » Ainsi le nom, en tant qu'il porte en lui les idées de séparation, de différence, entre en contradiction avec l'expérience première et continue d'Héliogabale qui est une expérience de l'unité, où le sujet est englobé dans le corps à corps maternel ou englobe le monde dans tout ce qu'il comporte d'irréconciliable, coïncide

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Vasse, Denis. *La chair envisagée. La génération symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 15.

<sup>54</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 56.

avec le tout du monde. Le nom en tant qu'il dégage au sujet un espace qui lui est propre, devrait donc le déloger de ce qu'il n'est pas.

Outre cette contradiction, les noms mêmes attribués au fils de Julia Soemia ne facilitent en rien son individuation. Tout d'abord, pour ce qui est du nom de Varius (Varius Avitus Bassianus), Artaud, citant Lampride, évoque la possibilité que ce nom soit motivé par le fait qu'Héliogabale soit le fils d'une courtisane, et donc issu « *du mélange de plusieurs sangs*<sup>55</sup> ». À nouveau, on ne peut qu'avoir cette impression qu'à l'origine de la conception d'Héliogabale, c'est un peu comme s'il n'y avait pas eu de véritable rencontre des parents, de désir amoureux, la singularité d'une rencontre, une rencontre qui serait toute chargée du désir des parents, rencontre fondamentale au tracé du corps de l'enfant<sup>56</sup>. L'enfant paraît alors être né des seuls desseins maternels, non pas d'une rencontre, d'une union, mais d'une femme non entamée. En effet, comme le souligne Stout, fruit d'une seule femme, et non pas de l'union de cette dernière à un homme, « *Héliogabale actualizes the tyranny of the omnipotent « His Majesty the Child » who is the despotic creation of parental narcissism according to psychoanalytic thought*<sup>57</sup>. » Par ce premier nom possiblement attribué à l'enfant de Julia Soemia, on comprend déjà que la charge dont un nom est investi peut faire obstacle au pouvoir différenciateur de ce dernier.

Il importe de remarquer que pour ce qui est du nom « Elagabalus » (« Héliogabale »), celui-là même du dieu solaire, Artaud insiste beaucoup sur l'autonomie qu'Héliogabale devrait retirer de ce nom, du pouvoir que son nom devrait lui permettre d'acquérir. Cette insistance d'Artaud sur l'individuation d'Héliogabale relative à son nom relève précisément du fait que c'est au moment où l'on fait prendre conscience à

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>56</sup> Vasse insiste sur l'importance de l'idée de rencontre à la source de la conception: « *Cette référence au désir des parents et à leur unité dans la rencontre est la pierre angulaire sur laquelle s'édifie le corps.* » Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix: deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 123.

<sup>57</sup> Stout, John C., *op. cit.*, p. 63.

Héliogabale du complot à l'intérieur duquel il n'est qu'un membre que l'on manipule, que le jeune homme décide de puiser aux enseignements de Gannys qui l'a initié à son nom, à la « *force irruptive des noms*<sup>58</sup> » afin de véritablement prendre part à son destin impérial. Le problème est que ce nom est profondément évocateur de confusion, ce dont attestent les mots suivants: « *Trente peuples ont piétiné, ont rêvé, autour de la richesse de ce nom, dont la prononciation fait naître comme une rose des vents, en tous sens, les images de trente forces*<sup>59</sup>. » Il est évident qu'un nom aussi riche, aussi lourd de sens, ne peut assurer une consistance subjective, un nom dont le fils de Julia Soemia hérite de par son inscription dans la filiation sacerdotale du dieu solaire, mais qui ne lui est pas donné. Attardons-nous un instant à certaines des composantes du nom « Heliogabalus, Elagabalus, El-Gabal » afin d'identifier ce dont ce nom, certainement très chargé, est investi. Dans la composante « Gabal », par exemple, on retrouve à la fois l'idée de ce qui modèle et de ce qui est modelé; en « Gibil », c'est plutôt l'idée d'un « *feu qui détruit et déforme*<sup>60</sup> », mais cette composante contient également le principe féminin; la composante « Bel » comprend quant à elle l'idée d'un « *dieu réducteur* », d'un « *dieu unitaire*<sup>61</sup> »; enfin, en « El » on retrouve l'idée d'un « *dieu formateur et déformateur qui tient en lui tous les noms des dieux, toutes les formes qu'ils ont prises*<sup>62</sup> ». Il apparaît ainsi bien évident que ce nom contient toute chose et son contraire, d'où l'impossibilité de croire que ce nom puisse véritablement maintenir Héliogabale à distance de ce qu'il n'est pas, que ce nom ait véritablement une fonction « délimitatrice ». À travers les significations mêmes dont il est le réceptacle, ce nom réduit le sujet au même de la fusion maternelle, réunissant en une même appellation des principes antagonistes, opposés, puisque tous les noms des dieux y sont compris. Le

---

<sup>58</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 87.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>61</sup> Les deux expressions entre guillemets qui précèdent se retrouvent à la page suivante : *Ibid.*, p. 89.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 90.

nom « Héliogabale », en tant qu'il est ce nom de tous les noms, est porteur d'une identification au Divin, à sa toute-puissance; d'où son incapacité à situer un sujet comme « un parmi d'autres<sup>63</sup> », à le limiter, à le contenir, nom qui vient cependant renforcer chez le fils de Julia Soemia la démesure de son désir de maîtrise du monde qui l'entoure, en confirmer la légitimité.

La lignée sacerdotale à l'intérieur de laquelle Héliogabale s'inscrit, de par le désordre généalogique qui la caractérise, minait d'emblée la possibilité d'une posture différenciée. Le nom d'Héliogabale ne permet aucunement de parer à cette situation originelle problématique puisque alors que le nom devrait permettre, comme le dit Vasse, de « déloger [le sujet] des identifications imaginaires où il se laisse prendre<sup>64</sup> », le nom d' « Héliogabale » nourrit ces identifications imaginaires. Héliogabale est certes parvenu à se désentraver des caresses sournoises de ses mères, à trouver une certaine liberté en s'évadant de la proximité « asservissante » des mères, mais il est toujours captif de la logique de leur regard modeleur. Ces identifications imaginaires ont déjà été excessivement nourries par les expériences spéculaires d'Héliogabale, notamment celle du « reflet » peint où le visage du fils de Julia Soemia était fondu, amalgamé au visage « prétendument » paternel, le père et le fils, deux moments d'une même lignée ne faisant plus qu'un. Le nom « Héliogabale », en tant qu'il renferme tous les autres noms, ne dresse pas le sujet contre ce qu'il n'est pas, ne le situe pas par rapport à l'autre, mais le livre plutôt au foisonnement du monde sans ancrage évident, d'où ces mots sur la situation difficile dans laquelle le nom du fils de Julia Soemia pose ce dernier: « *Héliogabale puise dans ces hautes idées et dans ces*

---

<sup>63</sup> Nous renvoyons ici au titre de l'un des ouvrages de Denis Vasse : Vasse, Denis. *Un parmi d'autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

<sup>64</sup> Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 120.

*noms, qui lui appartiennent, la conscience et l'orgueil d'un roi; mais son organisme d'enfant y puise une confusion et une angoisse qui n'arrêteront pas*<sup>65</sup>. » [nous soulignons]

### **La posture indifférenciée d'Héliogabale et le principe d'anarchie**

Ce qui résulte de tous ces éléments composant le roman familial, le récit des origines d'Héliogabale, c'est une posture fondamentalement indifférenciée. C'est le comportement d'Héliogabale en regard de toutes ces scènes primitives fondatrices qui nous intéressera désormais en ce qu'il implique un rejet du binarisme, de la séparation des principes. Cette impossibilité pour le sujet de se poser dans son altérité sans être avalé par le même maternel, impossibilité qui relève de l'indifférenciation originaire d'Héliogabale, vient décider du comportement de ce dernier dans le monde. Ses agissements sont tous guidés par le principe d'anarchie qui est un principe d'unité<sup>66</sup>. Cette anarchie, Artaud montre bien qu'elle n'est pas extérieure à Héliogabale, mais que la logique sous-tendant ce principe a été intériorisée, d'où ces mots: « *la première anarchie est en lui, et elle lui ravage l'organisme*<sup>67</sup> ». Il faut comprendre que le monde pour Héliogabale, c'est du même; les binarismes, les oppositions qui l'organisent, le composent, sont nécessairement réconciliables, réductibles<sup>68</sup>. N'ayant pas été introduit dans l'ordre symbolique, Héliogabale se noie dans un imaginaire de l'Un périlleux pour sa consistance où « *Le vrai et le faux, la vie et la mort y sont l'envers et l'endroit du même. Le sexe ne signifie plus la différence où*

<sup>65</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 93.

<sup>66</sup> À cet égard, Artaud dit: « *Avoir le sens de l'unité profonde des choses, c'est avoir le sens de l'anarchie, - et de l'effort à faire pour réduire les choses en les ramenant à l'unité.* » *Ibid.*, p. 45.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>68</sup> La logique binaire ici convoquée ne suppose aucunement qu'il y ait hiérarchie, soit qu'il y ait suprématie de l'un des pôles dans toute opposition. Il s'agit simplement de reconnaître que certaines oppositions fondamentales, telles que dedans / dehors, sont structurantes pour le sujet, sont nécessaires à l'élaboration de sa consistance subjective, sans que les rapports entretenus par ce même sujet avec le monde ne se réduisent à ces seules oppositions. Un sujet dont le dedans et le dehors se confondraient aurait ainsi un corps ouvert « *« vécu » comme rempli, vidé, agi par d'autres, hors de toute césure signifiante.* » Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 72.

*la parole s'écrit en lettres de chair et tous les fils de la génération s'embrouillent de manière infernale*<sup>69</sup>. »

Déjà, la façon dont Héliogabale va assumer sa fonction de chef suprême dans le culte solaire est indicatrice d'une telle conception. En effet, Héliogabale ne se considère pas simplement dépositaire de la loi divine, mais il s'identifie de façon « littérale » au dieu Elagabalus, il y a absorption de son dieu par Héliogabale<sup>70</sup>. Il y a donc remise en question du binarisme divin / humain, sacré / profane; mais l'unité issue de leur indistinction peine à tenir comme si existait une résistance irréversible les maintenant à distance l'un par rapport à l'autre. En effet, des tensions sont aisément discernables au sein de l'unité qu'Héliogabale tente de réaliser. Unir la divinité (dans le sacerdoce solaire) et l'humanité en un même corps est ce qui pose le plus de problèmes. La créature finie et l'incrée, l'infini, l'intemporel sont difficilement conciliables et apparaissent strictement impossibles à fusionner; d'où ce combat prophétique quant au trépas d'Héliogabale, combat « *[d]u Roi Solaire dont l'homme qui accepte mal d'être roi humain. Qui crache sur l'homme et finit par le jeter à l'égout*<sup>71</sup>. » Dans ce même ordre d'idée, Héliogabale avait également en tête de réunir dans un sacerdoce unique tous les dieux dans la cacophonie des principes qui leur sont associés. Il dérobe des statues et des pierres sacrées appartenant à d'autres cultes, les rassemble dans le temple de son dieu et affirme haut et fort que les autres dieux ne sont que les disciples de son propre dieu, tous ces bouleversements dans l'optique d'établir un culte unique. Héliogabale est donc décrit comme « *l'homme qui tente d'unifier les dieux, qui fait marteler devant son dieu les statues de faux dieux de Rome*<sup>72</sup> ». On se trouve à nouveau

---

<sup>69</sup> Vasse, Denis. *La chair envisagée. La génération symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 17.

<sup>70</sup> Rendant compte de cette identification, Artaud dit: « *Il faut donc devenir le soleil, passer dans Elagabalus lui-même, changer de façon d'exister.* » Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 93.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 98.

face à un refus ou à une incapacité du sujet de discerner, de discriminer ce à quoi il est confronté.

Non initié à la différence, Héliogabale va bien évidemment nier tout ce qui relève de cette dernière, notamment et de façon primordiale la différence sexuelle. La double sexualité unifiée privilégiée par Héliogabale est indicatrice de la difficile acceptation par ce dernier de cette première limite dans le corps qu'est la sexuation. Ce dont rendent compte ces mots : « *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*<sup>73</sup>. » Discours qui montre bien que la sexuation en tant que différence par excellence est avant tout impuissance pour Héliogabale; elle est en quelque sorte promesse à venir d'une altération, d'une castration, incomplétude en évidente inadéquation avec le principe d'anarchie, le principe d'unité de l'empereur au sang solaire. « *[D]ans sa prodigieuse inconséquence sexuelle, image elle-même de la plus rigoureuse logique d'esprit*<sup>74</sup> », Héliogabale se donne aux femmes tout comme aux hommes (qu'il semble néanmoins privilégier) en une application stricte des règles implicites de son culte voué à la réalisation de l'unité, à la conciliation de toutes choses, dont ces deux principes que sont le Masculin et le Féminin. Dans cette optique, le rite d'émascation d'abord exécuté dans le cadre du culte lunaire du temple de Hiérapolis, d'après la description qu'Artaud en fait, et qu'Héliogabale pratique abondamment une fois couronné, est tout autant caractéristique de ses desseins unificateurs. Cette indifférenciation sexuelle organiquement produite par un rite et qui attise une ardente ferveur amoureuse chez les femmes à l'endroit des Galles, ces mâles châtrés, contribue pour Héliogabale à résoudre, du moins ponctuellement, l'incomplétude qu'entraîne la sexuation, et ce, paradoxalement, par la perte même du

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 95.

phallus<sup>75</sup>. La sexuation, en tant que réalité distinctive, pose problème à Héliogabale d'abord en ce qu'elle constitue un premier déni de toute-puissance, déni de toute-puissance en tant qu'elle renvoie à l'idée de la conception, de la génération et donc du fini, du créé, mais également en tant qu'elle inscrit dans le corps du sujet une différence qui affirme, clame qu'étant « ceci », il n'est pas « cela ». Différence que viendrait dissiper le châtrage rituel de mâles.

Pour ce qui est du politique, Héliogabale chercherait par l'application de son principe d'anarchie à mettre un terme au règne du contradictoire (et donc du binarisme), à rétablir l'ordre en mettant fin à la guerre « *par la guerre*<sup>76</sup> ». En vérité, l'intériorisation de la différence, son englobement, la dissolution d'oppositions par leur réconciliation, ne permet pas d'instaurer un ordre quelconque. Il ne peut y avoir d'ordre si le binarisme est dissolu. La loi et l'interdit, en tant qu'ils sont instigateurs d'un binarisme fondateur permettant d'identifier ce qui est permis et ce qui ne l'est pas, sont nécessaires à l'organisation du social. Un exemple d'intériorisation périlleuse de la différence serait le plaisir que prend Héliogabale à accorder au « semblant » ou au « comme-si » une place qui ne lui revient pas, Héliogabale s'amusant des faux rois qui abondent suite à son couronnement<sup>77</sup>. Le fils de Julia Soemia s'étant approprié une fonction impériale dont la solennité devrait aller de soi et dont il transgresse incessamment les exigences, surgissent donc des « roturiers » aux aspirations fort élevées qui revendiquent le trône à leur tour, le sang royal douteux d'un Héliogabale néanmoins couronné venant en quelque sorte légitimer leurs aspirations. L'ardeur à l'application de son principe d'unité par Héliogabale

---

<sup>75</sup> Comme le souligne avec justesse Florence de Mèredieu, « *La castration, blessure symbolique, traduit le désir de s'approprier les vertus de la femme et d'en finir avec la différenciation sexuelle ressentie comme manque et blessure originelle.* » Mèredieu, Florence de. *Antonin Artaud : les couilles de l'Ange*, Paris, Blusson, 1992, p. 94.

<sup>76</sup> Artaud, Antonin. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979, p. 97.

<sup>77</sup> Feignant l'attitude outragée de l'historien Lampride, Artaud dit d'Héliogabale: « *voici qu'il prend la terre même de l'empire pour un tréteau, et qu'il y suscite de faux rois.* » *Ibid.*, p. 106.

est telle qu'il procède à la dissolution de toutes les divisions structurantes de la société régies principalement par des binarismes tels que sacré / profane, privé / public; ainsi en est-il de la prostitution du jeune empereur à l'entrée des lieux de cultes chrétien et romain, de la nomination des ministres sur la dimension de leur sexe et du second mariage d'Héliogabale avec une vestale, vierge vouée à la garde du feu sacré. C'est un peu comme si le chef suprême du culte solaire avait décidé « *de mettre au jour, obstinément, comme un obsédé et un maniaque, ce que d'habitude on garde caché*<sup>78</sup> », c'est-à-dire que les infractions habituellement tenues secrètes que sont la profanation du sacré ou la sacralisation du profane, Héliogabale les révèle à la lumière du jour, à la lumière de son astre, procédant simultanément à la destruction de toutes les divisions convoquées par les binarismes en question. En fait, à la source de la tyrannie d'Héliogabale, il y a précisément son refus de se soumettre à des binarismes qui précèdent l'avènement de tout sujet dans le monde, auxquels le sujet est soumis sans pouvoir intervenir dans leur fonctionnement.

À la nécessité politique et sociale du binarisme s'ajoute la nécessité identitaire du binarisme. En effet, le binarisme est également nécessaire à la consistance subjective, consistance subjective indéniablement permise par l'existence, la réalité d'oppositions telles que *dedans / dehors, même / autre*, c'est-à-dire qu'il y a nécessité d'une limite qui puisse soutenir le sujet, lui permettre de consister minimalement, contre laquelle le sujet puisse s'appuyer. Même si, comme nous pourrions bientôt le constater, Héliogabale parvient à consister minimalement par l'intermédiaire des rites, sa consistance subjective n'en est pas moins fragile. C'est précisément à cette confusion dehors / dedans caractéristique du rapport d'Héliogabale à son corps et au monde que l'on remarque cette fragilité. Cette difficulté d'Héliogabale à consister, Artaud la met bien en relief lorsqu'il dit: « *Héliogabale est un anarchiste appliqué qui commence par se dévorer lui-même, et qui finit par dévorer*

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 115.

*ses excréments*<sup>79</sup>. » Comme si tout ce qui choyait hors du sujet « héliogabalien », le déchet, était ultimement ravalé dans son corps. La mise à mort d'Héliogabale constitue peut-être la scène la plus représentative de cette confusion entre le dehors et le dedans. En elle-même, la noyade d'Héliogabale dans les excréments, les latrines des soldats, en est révélatrice en tant qu'elle réitère l'idée que ce qui avait quitté le corps le réintègre une fois celui-ci déchiré, ouvert par le concours des armes de ses poursuivants. Plus encore, l'image des corps lacérés de la mère et du fils, dont on peut imaginer que les chairs s'entremêlent littéralement, convoque à nouveau ce rapport problématique à la limite, le dehors de la mère qu'est Héliogabale regagnant possiblement le dedans maternel de par cet entremêlement. Le corps d'Héliogabale ne parviendra pas même à terminer sa course en se fixant à une pierre tombale qui l'ancrerait dans un espace déterminé, le localiserait enfin, puisque son corps et celui de sa mère sont emportés par les flots et qu' « *[a]insi finit Héliogabale, sans inscription et sans tombeau, mais avec d'atroces funérailles*<sup>80</sup>. »

### **Une consistance minimale par les rites**

Ayant surtout insisté sur la difficulté éprouvée par Héliogabale à vivre l'expérience de la limite, Héliogabale qui voudrait contenir le monde, qui ne veut renoncer ni à l'autre sexe ni à une grossièreté profane qui ne sied pourtant pas à un empereur et chef suprême du culte solaire, il importe tout de même d'accorder notre attention à la quête chez le fils de Julia Soemia, aussi incertaine soit-elle, d'une limite organisatrice qui assurerait sa consistance subjective. En effet, celui dont on dit que le corps est non inscrit dans l'ordre symbolique n'est néanmoins pas complètement happé par le flux du monde ou du moins lui résiste. Ainsi, la parure, les rites produisent un effet de limite, encerclent le corps, permettant une consistance minimale :

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 127.

« À travers la couleur et le sens des pierres, la forme des robes, l'ordonnance des fêtes, des bijoux qui battent à même sa peau, son esprit fait d'étranges voyages. C'est ici qu'on le voit pâlir, qu'on le voit trembler, à la recherche d'un éclat, d'une aspérité à laquelle il s'accroche, devant la fuite effroyable de tout<sup>81</sup>. » [nous soulignons]

Ces mots sont indicateurs de cette recherche d'une réalité saillante contre laquelle le sujet pourrait se poser, s'appuyer, d'une régularité qui l'inscrirait dans un ordre et le ferait ainsi tenir. En fait, ces pierres qui se succèdent sur le corps de l'empereur semblent participer d'un double mouvement : l'un d'éparpillement, de dispersion, Héliogabale manifestant ainsi son inconsistance originelle et persistante, l'autre de résistance à cette inconsistance à travers cette quête d'une pierre ou d'une parure qui l'assurerait de la réalité de son corps, de son ancrage dans le monde<sup>82</sup>.

Cette recherche d'une limite peut également être illustrée par l'attrait d'Héliogabale pour la maladie et l'infirmité. Artaud relève l'importance de la dimension épidémique d'un tel attrait en ce que le jeune empereur aime s'entourer d'infirmités dont les infirmités diffèrent d'un jour à l'autre; cet attrait ira jusqu'à se muer en quête « *d'une sorte de contagion perpétuelle*<sup>83</sup> ». Il y aurait donc à nouveau application de ce principe d'unité qu'est le principe d'anarchie. De plus, une fois encore, en un double mouvement, ce penchant semble pouvoir se lire non seulement dans sa dimension épidémique, mais également comme cette possible nécessité pour Héliogabale de s'entourer de sujets limités dans leurs mouvements, entamés. Suivant cette seconde acception, on pourrait ainsi comprendre la scène décrite par Artaud : ces individus qui dans leurs corps sont l'expression même de la limite, viennent entourer Héliogabale, le font tenir à la façon des limites d'un corps prenant place organiquement autour de lui, lui servant de silhouette.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>82</sup> Comme le dit bien Artaud, « *sa profonde inquiétude prend feu* », Héliogabale variant avec obsession sa parure, en une frénésie révélatrice de sa fragilité identitaire, mais également comme s'il était à la recherche d'une pierre qui posée sur son corps l'ancrerait dans le monde. *Ibid.*, p. 121.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 122.

Il en est de même de l'organisation spatiale et temporelle de la digestion d'Héliogabale : le grand prêtre du Soleil fait en sorte que ses repas reproduisent la « course » de l'astre solaire, en une identification totalisante avec ce dernier évidemment problématique, « *cela veut dire qu'il introduit l'espace dans sa digestion alimentaire et qu'un repas commencé à l'aurore finit au couchant, après avoir passé par les quatre points cardinaux*<sup>84</sup> », mais cette identification n'en est pas moins garante pour Héliogabale d'un ordre qui lui sert de rempart contre l'extrême volatilité qu'il perçoit en son corps et dans le monde qui l'entoure. Une certaine ritualisation de son quotidien contribue ainsi à lui assurer une consistance minimale. À la façon d'une logique des astres, il y a pour l'empereur une logique des repas: certes, il y a abondance de mets fins, mais il y a exigence d'ordre, de mesure dans leur consommation, comme si la faim était réfrénée dans sa violence, comme si le désir qui n'est plus qu'envie chez Héliogabale était limité. Ainsi,

*« d'heure en heure, de plat en plat, de maison en maison, et d'orientation en orientation, Héliogabale se déplace. Et la fin du repas indique qu'il a bouclé la boucle, qu'il a fermé le cercle dans l'espace, et, dans ce cercle, il a fait tenir les deux pôles de sa digestion*<sup>85</sup>. »

Rites qui apparaissent comme des contraintes soutenant le sujet dans l'espace et le temps. Certains rites font donc figure pour Héliogabale de limites organisatrices qui l'assurent d'une régularité au sein de laquelle il puisse tenir.

### **Ce qu'est Héliogabale pour Artaud**

En filigrane du récit portant sur Héliogabale se déploie tout un discours où Artaud se questionne sur le statut de « créature » de l'homme, sur sa malheureuse organicité et sur cette expérience de la différence à laquelle l'homme ne peut échapper. L'organicité du corps humain apparaît comme le signe, la marque du créé, de cette création qui appelle la

---

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*

différenciation dont découlent tous les maux, en premier lieu la différence sexuelle si problématique pour Artaud. L'organicité, cette perpétuelle expérience de la limite faite par l'homme dans son corps, Artaud en rend ainsi compte:

*« Nous sommes dans la création jusqu'au cou, nous y sommes par tous nos organes : les solides et les subtils. Et il est dur de remonter à Dieu par le chemin échelonné des organes, quand ces organes nous fixent dans le monde où nous sommes et tendent à nous faire croire à son exclusive réalité<sup>86</sup>. »*

Expérience de la différence dans le corps découpé en organes qui éloigne l'homme de l'unité divine. On doit comprendre que c'est précisément cette malheureuse organicité, cette différence dans le corps, qui marque l'homme du sceau de la création, de la finitude, qu'Héliogabale parviendrait à conjurer grâce à l'application stricte et consciencieuse de son principe d'unité, d'anarchie.

On décèle tout de même en filigrane de ce discours des moments où Artaud se doit de constater la possible stérilité de ce principe d'englobement ou du moins, la menace pour le sujet qui en sourd. En effet, le grand prêtre de l'unité ne peut survivre aux conséquences attendues de son culte, son individualité est vouée à l'anéantissement, d'où ces mots d'Artaud portant sur le principe d'anarchie qui guide les agissements d'Héliogabale : *« celui qui réveille cette anarchie dangereuse en est toujours la première victime<sup>87</sup>. »* De plus, le membre doré, le sexe d'Héliogabale, Héliogabale qui se dit tout autant homme que femme et qui échapperait donc en principe à cette limite dans le corps qu'est la différence sexuelle, son sexe est qualifié d'« immuable », d'« inutile » et d'« inoffensif<sup>88</sup> ». Cette impuissance paraît ainsi faire contrecoup aux pas effectués par l'empereur, à son avancée en direction de l'unité et de la toute-puissance à laquelle elle est associée.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>88</sup> Ces trois expressions qui qualifient le sexe « trempé dans l'or » d'Héliogabale (tout comme cette dernière expression) se trouvent à la page suivante : *Ibid.*, p. 110.

Il n'en demeure pas moins que le parcours d'Héliogabale est considéré par Artaud comme exemplaire, en tant qu'il est l'expression d'une singularité, d'une individualité exceptionnelle. Héliogabale est pour Artaud celui qui serait parvenu à échapper à toute détermination, celui qui ne serait pas limité par son inscription dans l'ordre symbolique, instance nécessairement altérante, « entamante » pour le sujet, celui qui serait parvenu par son principe d'anarchie à s'extraire de l'ordre de la différence caractéristique de la réalité humaine, réalité humaine plus que familière avec les idées de limite, de fin et d'engendrement. Héliogabale est pourtant inscrit dans un récit dont la logique a toujours infléchi ses actes, logique qui l'a agi de sa naissance à sa mort. Pour Artaud, il apparaît néanmoins comme celui qui serait parvenu à résister à ce qui détourne le sujet de lui-même, à ce qui prohibe son adéquation avec lui-même, son unité, soient l'ordre symbolique, la différence. C'est bien pourquoi le récit d'Artaud est traversé par une tension qu'on ne peut esquiver, tension entre le récit des origines fort chargé symboliquement d'Héliogabale qui le pousse invariablement à réduire le sujet au même et le discours tenu par Artaud sur cette réduction selon lequel la puissance de l'individualité « héliogabaliennne » est précisément ce qui lui aurait permis de ramener le monde, du moins de tenter de ramener le monde, à l'unité, au Grand Tout. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, qu'Artaud dit avoir écrit « avec [son] cœur et la peau de [ses] entrailles<sup>89</sup> », s'avère donc très révélateur quant aux rapports éminemment problématiques qu'il entretient avec les questions de l'engendrement et de la limite, soient son refus d'être issu du premier et le profond désarroi vécu lorsque confronté à la seconde pourtant nécessaire à son individuation.

---

<sup>89</sup> Artaud, Antonin. « Lettres autour d'Héliogabale » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Quarto / Gallimard, 2004, p. 476.

## La conscience suraiguë des Tarahumaras

Qu'en est-il véritablement de ce désir de coïncidence avec le monde, avec le tout du monde, qui possède Héliogabale? Que signifie pour Artaud cette rêverie mettant en scène un sujet qui se voudrait impossible à contenir? Volonté ogresse qui n'est pas sans évoquer un personnage qu'Artaud lui-même interpréta au théâtre, soit Cenci, celui qui dans ses songes s'identifie au Sort, celui qui affirme : « *Pour moi, il n'y a ni vie, ni mort, ni dieu, ni inceste, ni repentir, ni crime. J'obéis à ma loi qui ne me donne pas le vertige; et tant pis pour qui est happé et qui sombre dans le gouffre que je suis devenu*<sup>90</sup>. »

Cette toute-puissance poreuse ou « indifférenciante », il ne s'agit évidemment pas d'en faire un état arbitraire ou immotivé. Cette porosité mortifère animée d'une volonté avalante qui rend le sujet incapable de se fixer dans son seul corps n'est pas, comme le suggère Florence de Mèredieu dans *Voyages*, l'opportunité d'une expérimentation inédite de possibles, autrefois interdite, n'est pas une « *expérience, cruelle certes, mais faisant reculer les limites de l'humain*<sup>91</sup>. » Cette posture possède une logique interne, coule et découle d'une blessure bien précise dont Cenci, notamment, affirme souffrir : « *Oui, la famille, voilà où je suis blessé*<sup>92</sup>. » Cette blessure généalogique, il s'agira donc, dans un second temps, d'en suivre les saignées et les avatars à travers les textes de la période mexicaine d'Artaud portant sur les Tarahumaras.

Que le voyage d'Artaud chez les Indiens de la Sierra tarahumara ait eu lieu ou non, dans les faits, importe peu, puisque si une expédition ne l'a pas effectivement mené à leur rencontre, il n'en demeure pas moins que ce voyage il l'a « *très réellement effectué ... mais*

---

<sup>90</sup> Artaud, Antonin. « Les Cenci » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Quarto / Gallimard, 2004, p. 604.

<sup>91</sup> Mèredieu, Florence de. *Antonin Artaud : Voyages*, Paris, Blusson, 1992, p. 37.

<sup>92</sup> Artaud, Antonin. « Les Cenci » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Quarto / Gallimard, 2004, p. 615.

*dans l'imaginaire*<sup>93</sup> ». Que les préoccupations des Tarahumaras s'ancrent si bien dans les siennes propres, voilà qui est déjà révélateur de la dimension fantasmatique de ce périple. À cet égard, on ne peut qu'évoquer deux textes qu'Artaud aurait écrits pour la revue *Voilà*, textes portant le premier sur les îles Galapagos (« Galapagos, les îles du bout du monde ») et le second sur une réalité propre à Shanghai (« L'amour à Changhaï »), deux contrées nullement visitées par l'écrivain<sup>94</sup>. Et pourtant, on y retrouve des préoccupations proprement artaldiennes : cette insistance à décrire les Galapagos comme un corps géographique clos qui avale tout ce qui cherche à lui prendre, auquel rien ne peut être arraché, un corps d'avant l'ordre symbolique, tout comme l'importance accordée dans le second texte à une vision de l'amour physique qui ne pourrait se vivre que comme broiement.

Avant de se consacrer plus spécifiquement aux textes d'Artaud portant sur les Tarahumaras, il importe cependant d'effectuer une petite incursion dans les textes qui composent *Messages révolutionnaires* afin d'être plus à même de comprendre tous les enjeux qui motivent son périple mexicain.

**« Je suis venu au Mexique chercher une nouvelle idée de l'homme »<sup>95</sup>. »**

À la lecture des *Messages révolutionnaires*, on ne peut que s'étonner, dans un premier temps, de la teneur résolument politique de la mission dont Artaud se sent investi. Porte-parole des aspirations de « la jeunesse française<sup>96</sup> », il dit vouloir ressourcer l'Europe

<sup>93</sup> Mèredieu, Florence de, *op. cit.*, p. 23. Cette effectivité imaginaire, J.-M.-G. Le Clézio en rend bien compte lorsqu'il affirme : « *Je persiste à croire (et je ne pense pas être en désaccord avec L. Cardoza y Aragón sur ce point) que, comme tous les autres textes majeurs d'Artaud, le récit de son voyage dans la Tarahumara est un récit onirique, une incantation dans laquelle se confondent ses souvenirs, sa perception presque divinatoire du monde indien, et ses lectures (Basauri; mais aussi Lumholtz).* » Le Clézio, J.-M.-G. « Antonin Artaud, le rêve mexicain » dans *Europe*, Antonin Artaud, n° 667-668 (novembre-décembre 1984), p. 119.

<sup>94</sup> Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, 1971, p. 29-58.

<sup>95</sup> Artaud, Antonin. *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971, p. 107.

<sup>96</sup> En effet, Artaud se fait porteur de la voix d'une génération, celle d'une jeunesse française lasse de la culture européenne, d'où ces mots : « *Elle s' imagine, cette jeunesse, que les intellectuels mexicains se sont mis à la*

malade aux origines toujours vives de la culture mexicaine. L'inquiétude d'Artaud quant à la condition du continent européen a de quoi surprendre, Artaud ayant peu ou pas commenté l'actualité politique de son époque. Ce dont souffrirait l'Europe, c'est de spécialisation et donc de fragmentation, de dispersion, d'inconsistance; l'Europe manquerait d'unité, de cette unité « héliogabaliene » qui élimine la différence en la mangeant. Il devient alors évident que le corps géographique de l'Europe, Artaud l'appréhende comme il le ferait de tout sujet. Il y a donc anthropomorphisme du territoire européen, territoire qui peine lui aussi, comme le sujet artaldien, à tenir. Le rationalisme de la culture européenne, en tant que la raison doit séparer la pensée à laquelle elle s'attarde du flux continu dans lequel cette même pensée s'inscrit et qu'elle échoue ainsi à rendre compte de l'unité de la conscience, constitue nécessairement l'un des maux qu'Artaud doit soigner au contact de l'ancienne culture mexicaine. Le travail de séparation de la raison, Artaud en saisit la nécessité, puisque « *[p]our regarder notre conscience, nous sommes obligés de la diviser, sinon cette faculté rationnelle qui nous permet de voir nos pensées ne pourrait jamais s'exercer*<sup>97</sup>. » Cependant, Artaud n'en critique pas moins les implications pour le sujet, la posture d'inadéquation dans laquelle la raison confine l'Européen, n'en relève pas moins qu'il y a dissection de la pensée, naturellement une, en une multiplicité fictive de formes. Pour Artaud, c'est précisément dans ce marasme de formes que l'Europe est en voie de se noyer, faisant proliférer les conceptions de la culture en un foisonnement désordonné, une « *poussière de cultures*<sup>98</sup> », qui en lieu et place de soutenir le grand corps européen, ne fait bien évidemment qu'en assurer l'inconsistance. La quête artaldienne au Mexique consiste donc à régénérer le corps éparpillé de l'Europe aux forces d'une culture

---

*tête d'un mouvement similaire pour que revive l'âme inspirée, l'âme magique des anciens peuples mexicains.* » *Ibid.*, p. 130.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>98</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 105.

unitaire, tout comme Héliogabale cherchait à raviver la culture solaire par le biais de son principe d'anarchie<sup>99</sup>.

Une « *idée synthétique de la culture*<sup>100</sup> », voilà ce en quête de quoi Artaud affirme effectuer son voyage, une idée qui, de par son caractère synthétique, contient le tout du monde, y compris ce qui oppose traditionnellement le même et l'autre. Cette « idée synthétique », bien plus qu'une simple idée, comme il en sera bientôt question, constitue rien de moins qu'une science. À première vue, la recherche d'une idée unitaire de l'homme par Artaud apparaît entrer en conflit avec certains principes chers à l'écrivain. Ainsi en est-il de son stupéfiant rejet de la conscience individuelle, rejet interne à sa critique du marxisme et auquel la jeunesse mexicaine se doit de procéder si elle souhaite renouer avec le souffle antique de sa culture. Artaud affirme en effet : « *Ne pas se sentir vivre en tant qu'individu revient à échapper à cette forme redoutable du capitalisme que moi, j'appelle le capitalisme de la conscience puisque l'âme c'est le bien de tous*<sup>101</sup>. » Cela a de quoi faire sursauter, puisque sa colère toujours sera vive à l'égard de ceux qui parasitent sa conscience, qui font effraction en lui.

En fait, cette apparente quête d'une indistinction avec le monde, du partage d'une conscience commune, n'est pas aussi éloignée qu'on pourrait le croire d'un souhait d'imperméabilité du sujet au dehors : en effet, cette indistinction en tant qu'elle relève d'une science des forces de la culture antique du Mexique offre une possibilité de maîtrise du cours du monde, de neutralisation du Destin. Cette idée unitaire de l'homme qu'Artaud croit pouvoir retrouver chez les Indiens du Mexique coïncide pour lui avec le secret d'une science perdue, science en tant qu'elle implique la possibilité d'un savoir et dans ce

---

<sup>99</sup> Ainsi, dans « L'Homme contre le destin », Artaud affirme : « *Nous avons l'idée d'une culture unitaire et nous appelons cette culture unitaire afin de retrouver une idée d'unité dans toutes les manifestations de la nature que l'homme rythme de sa pensée.* » *Ibid.*, p. 34.

<sup>100</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 42.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 86.

contexte précis rend caduc tout rapport de forces, suspendant l'« immaîtrisable » par excellence, le destin. En fait, son périple mexicain devrait pouvoir donner lieu à « *la découverte des forces analogiques grâce auxquelles l'organisme de l'homme fonctionne en accord avec l'organisme de la nature et le commande*<sup>102</sup>. » Un « panthéisme scientifique », en somme, qui, entrecroisant toute chose, ne cache rien au sujet désireux de connaître. Toute chose étant issue d'une culture unique et donc d'une même énergie, l'altérité tout comme l'adversité ne sont plus possibles : le sujet n'a plus à subir un destin qui a cessé de lui être extérieur. De plus, dès lors qu'il y aurait possibilité pour le sujet d'en arriver à déduire les lois de cette science, il n'est tout simplement plus question pour lui d'échapper à une adversité que son savoir vient dissoudre, mais plutôt, s'il le souhaite, de chercher à maîtriser le cours de l'histoire, de son histoire<sup>103</sup>.

Comme le souligne Luis Cardoza y Aragón, c'est le prétendu « non-métissage » de l'ancienne culture rouge qui a décidé Artaud à la donner pour exemplaire, c'est-à-dire que cette culture aurait perduré telle qu'elle était à l'origine sans qu'aucune modification ne lui soit apportée, comme inaltérée par le temps, sans que rien d'impropre n'y pénètre jamais, une culture toujours plongée dans les forces vives des premiers temps<sup>104</sup>. Il y a donc dans le périple mexicain d'Artaud désir d'accéder à cet état d'avant l'ordre symbolique que serait une origine persistante où le sujet serait en pleine maîtrise de lui-même, dans un rapport d'immédiateté avec le monde et avec sa propre conscience.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>103</sup> À cet égard, Artaud dit : « *Connaître le destin c'est, en somme, dominer le destin, puisque dans le présent comme dans le futur le monde extérieur tombe sous la domination de l'intelligence.* » *Ibid.*, p. 116.

<sup>104</sup> En effet, comme le remarque Cardoza y Aragón dans « Pourquoi le Mexique? », le Mexique fantasmagique d'Artaud se devait d'être pur et un : « *Il [Artaud] exécrait la conception d'un monde métis, qui est celle de la plupart des écrivains, des poètes, des plasticiens, parce qu'elle reflète les positions occidentales qu'il s'efforçait de fuir, comme s'il avait été en son pouvoir de perdre son ombre, son corps, même. Il était, lui, la décadence de l'Europe. [...] Il a désiré retrouver quelque chose du monde de ses rêves dans la réalité. Au Mexique et dans la « Culture Rouge ».* » Cardoza y Aragón, Luis. « Pourquoi le Mexique? » dans *Europe*, Antonin Artaud, n° 667-668 (novembre-décembre 1984), p. 100.

### La génération : première finitude

Les textes d'Artaud sur ces Indiens mexicains que sont les Tarahumaras tout comme sa quête mexicaine en elle-même, aux motifs apparemment « politiques », participent à cette rêverie qui déjà se déployait dans *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, rêverie autour d'un sujet à la toute-puissance inentamée, inaltérée par l'autre, rêverie autour d'un sujet ne vivant l'autre que dans son assimilation neutralisante, impossibilité à vivre la différence s'inscrivant en toute logique, comme il nous a été possible de le constater, dans un récit des origines infiniment problématique. Comme en rend bien compte Artaud dans une lettre à Henri Parisot du 7 septembre 1945, son périple à travers la Sierra tarahumara n'avait pas tant pour objectif, comme il en a été précédemment question, d'abreuver l'Europe en déclin aux sources primitives de l'esprit indien que de parvenir à s'arracher à cette mauvaise naissance qu'est la génération sexuée, mauvaise naissance qui pour Artaud fait irrémédiablement advenir le sujet dans le morcellement, la dépossession puisqu'il y a préséance de l'ordre symbolique dans cet avènement :

*« C'est vous dire que ce n'est pas Jésus-christ que je suis allé chercher chez les Tarahumaras mais moi-même, moi, Mr Antonin Artaud né le 4 septembre 1896 à Marseille, 4, rue du Jardin des Plantes, d'un utérus où je n'avais que faire et dont je n'ai jamais rien eu à faire même avant, parce que ce n'est pas une façon de naître, que d'être copulé et masturbé 9 mois par la membrane, la membrane brillante qui dévore sans dents comme disent les UPANISHADS, et je sais que j'étais né autrement, de mes œuvres et non d'une mère<sup>105</sup> ».*

Artaud voudrait donc naître seul, ne jamais avoir séjourné dans cette bouche utérine qui l'a retenu, l'a modelé entre ses lèvres, modelage persistant en ce qu'il lui a assené une forme qui lui colle toujours à la peau, qui ne serait pas la sienne propre. En effet, comme le dit bien Vasse dans *L'ombilic et la voix* : « L'histoire particulière d'un sujet renvoie à la place

---

<sup>105</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 69.

*qu'il a occupée et qu'il occupe encore dans le réseau des signifiants où il s'est trouvé pris en prenant corps*<sup>106</sup>. » [nous soulignons]

Relatant avec détails sa traversée de la Sierra mexicaine, Artaud évoque ce que le paysage lui donne à lire, soit de façon incessante « *une histoire d'enfantement dans la guerre* », la naissance apparaissant indissociable d'une scène primitive empreinte de violence au cours de laquelle le sujet naissant se voit assené des limites intrinsèques à son avènement (notamment la mortalité et la sexuation, comme il en sera bientôt question)<sup>107</sup>. Dans le contexte de cette quête, Artaud décrit les rites tarahumaras comme regorgeant de scènes ou d'évocations de mise au monde. Ainsi, dans les premières pages de « *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* », Artaud dit avoir été atteint d'un coup de glaive « *entre la rate et le cœur*<sup>108</sup> », coup donné par le chef tarahumara dont il assimile l'effet à un éveil, une naissance dont le sujet serait cependant le seul maître<sup>109</sup>. Cette naissance n'est plus celle d'un sujet traversé de part en part par le désir de l'Autre, puisqu'elle n'est plus issue que de la volonté du sujet à naître, d'où ces mots qu'Artaud dit reprendre du chef indien : « *Te recoudre dans l'entité sans Dieu qui t'assimile et te produit comme si tu te produisais toi-même, et comme toi-même dans le Néant et contre Lui, à toute heure, tu te produis*<sup>110</sup>. » En écho à la violence de toute genèse, Évelyne Grossman montre bien que le rite du Peyotl au cours duquel Artaud est couché sur le sol dans une posture de pleine réceptivité aux

<sup>106</sup> Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 101.

<sup>107</sup> L'expression citée dans cette phrase se trouve à la page suivante : Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 51. De même, à propos de cette violence qui s'incarne à chaque détour de la montagne tarahumara, Artaud affirme : « *Pas une forme qui fût intacte, pas un corps qui ne m'apparût comme sorti d'un récent massacre, pas un groupe où je n'aie dû lire la lutte qui le divisait.* » *Ibid.*, p. 50.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 16-17.

<sup>109</sup> Éveil qu'Artaud décrit ainsi : « *Je n'en éprouvai aucune douleur mais j'eus en effet l'impression de me réveiller à quelque chose à quoi jusqu'ici j'étais mal né et orienté du mauvais côté, et je me sentis rempli d'une lumière que je n'avais jamais possédée.* » *Ibid.*, p. 17.

<sup>110</sup> *Ibid.*

aléas du rituel évoque « *une violence symbolique qui lui en rappelle d'autres*<sup>111</sup> », associant ainsi étroitement naissance et dépossession.

C'est précisément cette pleine et entière maîtrise de soi, que prohibe habituellement la génération sexuée, qu'Artaud croit pouvoir retrouver chez les Tarahumaras. En effet, Artaud cherche à s'extirper de ce rapport premier, « préséant », d'« interlocution » avec l'autre et son désir, rapport balisé par son inscription dans l'ordre symbolique, lieu du désir de l'Autre. Comme le montre bien Vasse dans le cas de la petite Véronique, l'avènement d'un sujet dans le monde est conditionnel à la « *mise en jeu du désir de l'Autre*<sup>112</sup> », à l'entrée du sujet dans l'ordre symbolique. L'inscription dans l'ordre symbolique doit avoir lieu pour que soit permise l'incarnation d'un désir dans un corps<sup>113</sup>. L'autonomie absolue qu'il revendique, Artaud en est paradoxalement le premier transgresseur puisqu'il « demande » inlassablement à être seul, en une demande qui statue à son insu comme impossible la venue au monde d'un sujet qui serait sans interlocuteur. Artaud n'est pas de ces sujets qui se vouent au silence, qui se disent « *Plutôt mourir que de vivre sous la loi du langage qui m'amènerait à reconnaître l'autre pour qu'il me satisfasse. Le silence de mort se [donnant] à lire comme évitement de la demande qui fait vivre*<sup>114</sup>. » Il « demande » au dehors de ne pas s'immiscer en lui et ce faisant, il prend corps à même cette « demande », il s'incarne (du moins minimalement) dans sa parole condamnant les intrusions de ce même dehors.

La rêverie d'Artaud sur la nécessité d'être en pleine maîtrise de lui-même, d'où son refus de la génération, se heurte pourtant à la méconnaissance par les Indiens de la provenance de leurs rites, c'est-à-dire que leurs corps les performant sans qu'ils en

<sup>111</sup> Grossman, Évelyne. « Maudire / maldire : supplicier la langue » dans *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Paris, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2003, p. 51.

<sup>112</sup> Vasse, Denis. *Le poids du réel, la souffrance*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 18.

<sup>113</sup> D'où ces mots de Vasse : « *Même la souffrance s'ignore, dès lors qu'une première rencontre n'a pas autorisé le désir à faire sujet dans un corps, à faire corps.* » *Ibid.*, p. 17.

<sup>114</sup> Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 113.

comprennent la logique sous-jacente, par simple mimétisme de gestes transmis de génération en génération et par la prise d'un Peyotl dont ils ignorent tout de la chorégraphie qu'il leur insuffle. Cette basse soumission à une logique immaîtrisée ne peut que grandement irriter Artaud en tant que cette logique de la transmission qui se fonde sur la perpétuation d'un non-savoir ne peut être considérée par lui que comme un aveu d'échec quant à la prétention de tout sujet à l'autosuffisance. D'où ces mots d'Artaud condamnant cette méconnaissance :

*« Je veux dire qu'ils font ce que la plante leur dit de faire, mais qu'ils le répètent comme une sorte de leçon à laquelle leurs muscles obéissent, mais qu'ils ne comprennent plus dans les détentes de leurs nerfs, pas plus que leurs pères ou que les pères de leurs pères. Car aussi bien le rôle de tout nerf est surfait<sup>115</sup>. »*

Refusant de se complaire dans la fascination que peut exercer une chorégraphie tarahumara de par son illisibilité, Artaud cherche à aller au-delà de la logique de la transmission en jeu pour se rendre à la source même des rites, à la recherche de la science à l'origine de ces rites.

La prise de Peyotl est également vécue par Artaud comme permettant d'échapper aux limites imposées par la génération sexuée pour arriver à une identification tout « héliogabalienne » avec le tout du monde, avec l'« illimité<sup>116</sup> », de façon à ne plus faire qu'un avec un dehors ainsi voué à perdre sa différence, d'où ces mots :

*« Des choses sorties comme de ce qui était votre rate, votre foie, votre cœur ou vos poumons se dégagent inlassablement et éclatent dans cette atmosphère qui hésite entre le gaz et l'eau, mais semble appeler à elle les choses et leur commander de se rassembler<sup>117</sup>. »*

Le corps autrefois bien délimité n'est plus assimilable qu'à un bouillonnement de fluides s'échappant des organes qui le composaient, comme si toutes les limites devaient inéluctablement se disloquer, le sujet n'étant plus qu'une masse indistincte, en perte de

<sup>115</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 18.

<sup>116</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 35.

<sup>117</sup> *Ibid.*

consistance, mais faisant corps avec l'infini. Suite à l'enseignement généreux qui lui a été prodigué par un jeune Indien tarahumara quant aux possibilités du Peyotl, Artaud en révèle, toujours dans « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras », l'idéal de maîtrise, idéal qui ne peut que lui plaire. La prise de Peyotl arrachant le sujet à la finitude de par l'identification à l'infini qu'elle permet, il n'est dès lors plus possible pour ce même sujet de vivre le manque, son appréhension du monde et de lui-même en devenant une de constante et pleine adéquation; d'où ces mots d'Artaud rendant compte de l'entrée dans l'illimité permise par cette plante : « *la conscience humaine, me fut-il dit, ne perd plus, mais au contraire retrouve la perception de l'Infini*<sup>118</sup> ». Cependant, même s'il privilégie cette identification à l'infini, Artaud n'en est pas moins conscient que les limites, notamment l'enveloppe corporelle qui circonscrit l'individu dans sa matérialité, sont essentielles à la consistance subjective, d'où ces mots : « *On ne sent plus le corps que l'on vient de quitter et qui vous assurait dans ses limites, en revanche on se sent beaucoup plus heureux d'appartenir à l'illimité*<sup>119</sup> ». [nous soulignons]

La résistance artaldienne à la génération est tout autant un refus, en tant que sujet, de se voir inscrit dans un quelconque ordre généalogique. La conception de l'histoire qui est celle d'Artaud, du moins telle qu'elle nous est présentée dans « Le rite des rois de l'Atlantide », écarte toute possibilité d'une lecture généalogique du monde en tant que les idées de « legs », d' « héritage », de « transmission » n'ont qu'un sens très restreint pour la « *tradition authentique*<sup>120</sup> » des Tarahumaras : « *Les vraies traditions ne progressent pas puisqu'elles représentent le point le plus avancé de toute vérité. Et l'unique progrès*

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 35.

Il est intéressant de remarquer que l'Indien tarahumara lui-même, au dire d'Artaud, même s'il est ennemi de son corps, tient tout de même à ce dernier, l'utilisant parfois comme « *refuge contre la tempête* », la tempête de l'illimité sans doute qui n'est pas sans menacer de dispersion la consistance subjective. *Ibid.*, p. 21.

<sup>120</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 94.

*réalisable consiste à conserver la forme et la force de ces traditions.*<sup>121</sup> » Voilà ce qu'Artaud désigne sous le nom de « virilité<sup>122</sup> » et que les Tarahumaras seraient parvenus à préserver. Le monde doit échapper aux effets de la diachronie et la « tradition authentique » des Tarahumaras ne s'efforce donc toujours que de permettre au monde et à leur communauté de demeurer dans une posture fondamentalement atemporelle. Ce travail de préservation s'accompagne en effet d'une parfaite harmonie entre ce peuple et le monde même, la nature, l'un et l'autre semblant se faire inlassablement écho<sup>123</sup>. Certes, la préservation des « traditions authentiques » serait impossible sans une logique de la transmission, mais une logique conservatrice qui ne garde que l'originel, l'inaltéré. Ainsi en est-il pour Artaud du port de la coiffe double dans certaines « traditions authentiques », expression d'une sexualité initialement dédoublée : le « *bandeau à deux pointes*<sup>124</sup> » en est un exemple, tout comme le fait que des « *Chinois initiés aux vraies traditions de leurs pères portent aussi deux tresses dans le dos*<sup>125</sup>. »

Artaud croit donc trouver chez les Tarahumaras une société exemplaire où le sujet n'est plus une créature issue de la génération, mais bien un être à la conscience suraiguë que sa seule volonté échaffaude. Pourtant, dans ce monde tarahumara où le sujet ne fait plus qu'un avec l'infini, certaines règles semblent toujours gouverner les mœurs indiennes, règles qu'Artaud sollicite, convoque, comme nous pourrons le constater incessamment.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*

<sup>123</sup> Ainsi, lors du rite des matachines que pratiquent les Tarahumaras à la façon des Atlantes, selon Artaud, les gestes tarahumaras trouvent écho dans le ciel : « *[D]'autres Indiens recueillirent morceau par morceau le corps du taureau dont ils abandonnèrent la tête sur la terre au moment même où la tête du soleil tombait dans le ciel.* » [nous soulignons] *Ibid.*, p. 98.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 88.

### La persistance de l'interdit

La coïncidence du sujet avec lui-même et avec le monde (l'infini) que la prise de Peyotl semble rendre possible ne voue néanmoins pas la communauté tarahumara au désordre d'une société sans lois; lois il y a, dont témoignent bien la solennité et la complexité des rites (déplacements, chorégraphies, musiques, etc.), et notamment la sacralité du nom « Ciguri » que l'on peut considérer comme renvoyant à la fois au Peyotl, mais également au « dieu » tarahumara. En effet, l'apparente sacralité du mot « Ciguri » n'est pas sans évoquer la notion d'interdit, telle que l'on peut la comprendre comme ce qui « *indique, dans le monde des objets, la référence constitutive (pour le sujet) au désir de l'Autre*<sup>126</sup> », c'est-à-dire que l'interdit devient pour le sujet un point d'ancrage à partir duquel son monde sort de la confusion, confusion à l'origine causée par une absence de limites définies, pour prendre forme. À la façon des mots sacrés qui ne peuvent être prononcés sous peine de mettre en péril ce qu'ils révèlent – une ville dont on ne peut prononcer le nom sans la mettre en danger par exemple – la prononciation du mot « Ciguri » exige des Tarahumaras un comportement empreint d'un respect obséquieux. Les implications de la prononciation de ce mot diffèrent quelque peu de cette idée de mise en péril de ce qui est évoqué en tant qu'elle entraîne avant tout l'imposition aux Indiens présents d'une immédiate posture de ferveur pieuse, posture que caractérise une peur à l'objet bien défini, l'Indien décrit par Artaud « *[craignant] de manquer par une négligence quelconque au respect qu'il devait à Dieu*<sup>127</sup> ».

Le mode de vie tarahumara se découpe ainsi en sphères profanes et sphères sacrées, nettement définies quant aux postures à adopter; découpage qui, il est vrai, semble parfois vaciller, Artaud en venant même à se questionner dans « La Danse du Peyotl » sur les

<sup>126</sup> Vasse, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 114.

<sup>127</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 20.

bonnes intentions des sorciers tarahumaras. Il se demande en effet si ces derniers ne se moquent pas de lui, ceux-ci le faisant languir sous d'absurdes prétextes dans « *une invraisemblable comédie*<sup>128</sup> » avant de consentir à l'initier au rite du Ciguri. De plus, les sorciers tarahumaras, comme en témoigne le directeur métis de l'école indigène, très souvent ne respectent pas la dose de Peyotl nécessaire au rite; ils en prennent plus que nécessaire, transgressant ainsi les modalités de leurs propres rituels sacrés. Comme le souligne Vincent Kaufmann dans son article « Le dernier Tarahumara » : « *Les Tarahumaras font la grève du mythe, [...], et il faut, à Artaud, toute son énergie et sa croyance – d'ailleurs rétrospective – pour qu'il assure, à lui seul, un service religieux minimum*<sup>129</sup> ». Ce qui, simultanément, montre bien qu'Artaud, malgré ses rêveries sur une toute-puissance in-finie, sans limites, voit dans la loi, les règles, l'interdit, une nécessité au bon ordre de la communauté, puisqu'il s'irrite de la dissipation des Tarahumaras face aux exigences de leurs propres rites. En fait, il serait presque possible d'affirmer que c'est lui, de par sa ténacité à vouloir assister au rite du Peyotl, qui veille à ce que ce rite ait effectivement lieu dans les règles de l'art.

### **La sexuation : seconde finitude**

La finitude imposée par ce mode d'avènement au monde qu'est la génération se décline également sous la forme de la sexuation. En effet, la sexuation peut être à la fois symbole d'incomplétude en tant que « l'autre sexe » est ce qui manque au sujet sexué, la sexuation posant alors le sujet comme une créature finie, limitée, ne pouvant prétendre incarner le tout du monde, mais elle peut également être envisagée comme ce qui menace toujours d'altération le sujet en question, en tant qu'il y a possibilité pour ce même sujet de

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>129</sup> Kaufmann, Vincent. « Le dernier Tarahumara » dans Harel, Simon, dir. *Antonin Artaud : figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 78.

se prendre dans les rets du désir de l'autre sexe, de se trouver « affecté » par l'autre et donc de compromettre sa propre souveraineté. Ces conceptions de la sexuation surgissent à maints endroits dans les écrits artaldiens sur les Tarahumaras, les principes masculin et féminin tantôt s'unissant pour composer une sexuation double, complète et autosuffisante, tantôt guerroyant avec fougue l'un contre l'autre, inconciliables, luttant pour préserver leur souveraineté de toute compromission. Donc impossibilité de la reddition dans ce second cas, les deux principes se meurtrissant jusqu'à ne plus offrir l'un de l'autre que des visions cauchemardesques : le principe mâle n'est plus qu'une « *bouche ouverte, aux gencives claquantes, rouges, embrasées, sanglantes, et comme déchiquetées par les racines des dents, translucides à ce moment-là, telles des langues de commandement*<sup>130</sup> » alors que le principe femelle est une « *larve édentée, aux molaires trouées par la lime, comme une rate dans sa ratière, comprimée dans son propre rut, fuyant, tournant devant le mâle hirsute*<sup>131</sup> ». Le principe masculin est un membre-langue saillant, blessé, et le principe féminin est un trou, une créature mauvaise tapie dans sa tanière, les deux principes se prenant d'assaut l'un l'autre jusqu'à leur totale indistinction<sup>132</sup>.

Le refus artaldien de l'incomplétude sexuelle se manifeste à de nombreuses reprises à travers la description des rites tarahumaras, notamment dans les précisions apportées quant à la nature hermaphrodite du Peyotl, mais également dans la description des particularités de la râpe et des bandeaux tarahumaras. Il y a d'abord les « racines » du Peyotl dont les deux sexes symbolisent une double sexuation sans manque<sup>133</sup>. De plus, la râpe, instrument fondamental des sorciers tarahumaras, les deux sexes en entament

---

<sup>130</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 29.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> Cette vision guerrière de la différence sexuelle se retrouve également dans « Une Race-Principe » : « *Les Pouranas portent le souvenir d'une guerre que le Mâle et la Femelle de la Nature se sont faite, et les hommes autrefois ont participé à cette guerre où luttaient l'une contre l'autre les forces des deux principes opposés.* » *Ibid.*, p. 91.

<sup>133</sup> En effet, Artaud affirme que « *le Peyotl porte la figure d'un sexe d'homme et de femme mélangés* ». *Ibid.*, p. 60

également son « *bois de terres chaudes*<sup>134</sup> », en une coprésence significative d'un refus d'une sexualité incomplète, coprésence de « *quatre triangles avec un point pour le Mâle-Principe, et deux points pour la Femelle de la Nature, divinisée*<sup>135</sup> ». Il n'est évidemment pas innocent de retrouver dans « Une Race-Principe » l'idée selon laquelle le « Dieu » tarahumara (Artaud précisant que les Tarahumaras ne disposent pas de ce terme dans leur dialecte) se caractériserait principalement par sa double sexualité, symbole de sa complétude, de sa toute-puissance inaltérée par le manque, de son autonomie quant à la génération pourrait-on ajouter<sup>136</sup>. Si l'on revient aux instruments et aux parures spécifiques aux rites tarahumaras, on se doit de signaler que les Indiens revêtent également un bandeau qui peut être de couleur rouge ou de couleur blanche, ce qui, comme le souligne Artaud, « *n'est pas pour affirmer la dualité des deux forces contraires*<sup>137</sup> », mais plutôt « *pour marquer qu'à l'intérieur de la race tarahumara, le Mâle et la Femelle de la Nature existent simultanément, et que les Tarahumaras bénéficient de leurs forces jointes*<sup>138</sup> ». [nous soulignons] Alliance des forces due à une alliance des sexes, indistincts l'un de l'autre, et gagnant ainsi en puissance.

L'extrême parenté qu'Artaud croit pouvoir lire entre les fondements de la société tarahumara et les Nombres-Principes pythagoriciens a également pour effet de nourrir une conception de la sexualité se déclinant sur le mode de l'indistinction, du non-lieu quant à la rencontre entre les sexes<sup>139</sup>. Pour Pythagore, les nombres seraient les principes (et même les principes matériels) de toute chose, fondements des divinités tout autant que des êtres finis, nombres qui eux-mêmes correspondent à ces éléments que sont le pair et l'impair, certains

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> Quant à la nature dédoublée du « Dieu » tarahumara, Artaud affirme : « *Les Tarahumaras ne croient pas en Dieu et le mot « Dieu » n'existe pas dans leur langue; mais ils rendent un culte à un principe transcendant de la Nature, lequel est Mâle et Femelle comme il se doit.* » *Ibid.*, p. 87.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 91-92.

<sup>139</sup> À cet égard, se reporter au texte « Une Race-Principe » : *Ibid.*, p. 87-92.

pythagoriciens allant même jusqu'à poser l'existence de dix principes-éléments dont parmi eux « mâle / femelle ». Ces variations quant au nombre de principes ne changent en rien ce qui caractérise fondamentalement ceux-ci, soit leur antinomie. Cependant, cette antinomie, même envisagée sur le mode de la sexuation, oublie pour Aristote l'impermanence du monde sensible, soit qu'il s'agit d'un monde dynamique, en mouvement, un monde marqué par « la génération et la corruption », ce dont ne rendent pas compte les Pythagoriciens puisque rien n'est dit quant à la façon dont les êtres sensibles prennent forme et meurent, qu'il y a absence de cause efficiente. En effet, Aristote affirme :

*« [É]tant donné qu'ils ne posent rien en dehors de la limite et de l'illimité, et du pair et de l'impair, ils ne soufflent mot de la manière dont se produit le mouvement; et ils n'expliquent pas davantage comment, en l'absence de mouvement et de changement, il peut y avoir génération et corruption, ou révolution effective des objets qui se déplacent dans le ciel<sup>140</sup>. »*

Qu'en est-il de la finitude des créatures du monde sensible? Ce statisme des principes pythagoriciens fondamentaux, aucune instance en jeu ne permettant de comprendre ce qui pousse le pair et l'impair à s'assembler et à se quitter, pourrait bien avoir contribué à donner libre cours au fantasme artaldien d'une unité qui tout en contenant le monde ne voit ses éléments introduits dans aucun processus, ni de génération ni de corruption, comme si le monde ne jaillissait d'aucun mélange, d'où sa description du principe transcendant des Tarahumaras à la façon d'une union indistincte d'opposés qui ne se rencontrent nullement dans cette indistinction. Évidemment, ce qui est ici problématique, c'est le passage de l'idéal au sensible, mais aussi et surtout le passage de l'Un au multiple, ce qui n'est pas sans évoquer pour Artaud un monde qui se dérobe au mouvement, à l'altérité, d'où son insistance sur l'unité et non la dualité des figures d'opposition que sont le mâle et la femelle : « *cette philosophie réunit l'action des deux forces contraires en un équilibre quasi*

---

<sup>140</sup> Aristote. « L'École pythagoricienne, XXII » dans *Les écoles présocratiques*, Éd. Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, 1991, p. 309.

*divinisé*<sup>141</sup>. » Un peu comme s'il y avait neutralisation de la différence sexuelle par la conjonction de ces forces. Pour Artaud, les Tarahumaras n'ont jamais quitté la scène originaire qui les a vus naître, advenir, ils y sont toujours, devraient toujours y être, sur le seuil, « in-nés », hors de toute atteinte du devenir, dans une intemporalité qui les préserve de toute altération, d'où cette conception « conservatrice » de l'histoire dont il a été question un peu plus tôt. Rappelons-nous que cette préservation de l'« originarité » de leur monde en constitue une de leur virilité, d'une sexuation qui soit complète, entière. L'apparition de ce motif de la sexuation qu'est la « virilité » ne relève évidemment pas du pur hasard. Une virilité intacte ne peut que renvoyer ici à la non-rencontre de l'autre sexe par lequel elle n'a pu être remise en question ou à une sexuation qui étant intrinsèquement dédoublée ne peut que tirer force, puissance, de cette complétude. Les remarques précédentes mettent bien en évidence à quel point des rêveries proprement artaldiennes sur la différence sexuelle, rêveries qui traversent l'œuvre entière d'Artaud, se déploient à même la description des particularités des rites et croyances tarahumaras.

Artaud ne peut se résigner à une sexuation qui soit l'expression même du manque, sexuation insatisfaisante qui constitue en fait l'épine dorsale d'une problématique plus vaste, soit cette difficulté éprouvée par le sujet artaldien à avoir prise, à exercer un véritable ascendant sur son corps.

### **Les ruades du corps**

En fait, c'est précisément contre le corps que la colère d'Artaud s'élève, ce corps indocile qui sans cesse contredit la volonté humaine, la conteste. À cet égard, je me permets de citer en entier un étrange extrait de *Messages révolutionnaires* au cours duquel Artaud évoque son père :

---

<sup>141</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 92.

*« J'ai vécu jusqu'à vingt-sept ans avec la haine obscure du Père, de mon père particulier. Jusqu'au jour où je l'ai vu trépasser. Alors cette rigueur inhumaine, dont je l'accusais de m'opprimer, a cédé. Un autre être est sorti de ce corps. Et pour la première fois de la vie ce père m'a tendu les bras. Et moi qui suis gêné dans mon corps, je compris que toute la vie il avait été gêné par son corps et qu'il y a un mensonge de l'être contre lequel nous sommes nés pour protester<sup>142</sup>. »*

S'agit-il simplement pour Artaud ici de rendre compte de la difficulté éprouvée par un père à manifester de la tendresse à son fils? Il nous semble qu'il y a plus, tout particulièrement dans cette condamnation du « mensonge de l'être ». La difficulté pour un père de faire montre de son affection à son fils, soit, mais nous croyons qu'il s'agit plutôt ici de décrier ce qui stagne dans les corps et outrepassse la volonté des sujets en question, cette passivité à laquelle tout sujet doit se soumettre qu'est l'inscription dans un récit qui infléchit nécessairement son rapport au corps et à l'autre, qui infléchit bien évidemment sa volonté également, inscription qui est ce contre quoi Artaud s'insurge.

L'Indien tarahumara est lui aussi « *un ennemi pour son corps*<sup>143</sup> » en tant que ce même corps refuse le diktat de sa volonté et qu'il ne peut dès lors en avoir le plein contrôle, corps « *désaccordé*<sup>144</sup> », comme Artaud qualifie le sien, qui résiste et parfois dément ce que le sujet cherche à dire, l'éloigne même du vrai dans ses perceptions, vrai que seule la prise de Peyotl, que seul Ciguri, permet de regagner, d'où ces mots durs que l'Indien pourrait avoir à l'égard de son corps : « *« Là où je suis moi et ce que je suis, c'est Ciguri qui me le dit et me le dicte, et toi tu mens et tu désobéis. Ce que je sens en réalité tu ne veux jamais le sentir et tu me donnes des sensations contraires*<sup>145</sup>. » » Le corps de l'Indien, tout comme celui d'Artaud, doit donc être considéré comme toujours déjà subtilisé par une altérité qui fausse le propre de ses perceptions. Dans ce contexte, comme il en a déjà été question, Ciguri vient à la rescousse du sujet soumis aux « écarts de conduite » de son corps puisqu'il

<sup>142</sup> Artaud, Antonin. *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971, p. 17.

<sup>143</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 21.

<sup>144</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 55.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 20.

est ce « *Dieu de la Prescience du Juste, de l'équilibre et du contrôle de soi*<sup>146</sup> ». Le rapport de proximité privilégié que l'Indien peut avoir avec son dieu n'en est cependant jamais un de pure coïncidence : en effet, certains sorciers accomplissent avec plus de brio leur devoir envers Ciguri; leurs crachats étant par exemple plus « impressionnants » que ceux de leurs compagnons, mettant en évidence l'existence d'une certaine émulation au sein de la confrérie des sorciers qui ne peut que rappeler leur fonction de délégué à l'égard de leur dieu. La prise de Peyotl, la juste dose, devrait pourtant entraîner la descente de « Dieu » dans les nerfs du sujet, présence du divin dans le corps que l'on peut comprendre comme se donnant garante de sa soumission, le sujet étant alors bien en selle de ce corps auparavant indocile. Dans cette même logique, le mal ne peut être identifié au péché chez les Indiens tarahumaras; il coïncide plutôt avec « *la perte de conscience*<sup>147</sup> », soit un accroc à la maîtrise de soi du sujet qui aurait « trop agi », puisque la ferveur philosophique des Hommes rouges est telle qu'« *il n'y a pas chez eux de geste perdu*<sup>148</sup> », de geste non intentionnel, de corps non bridé, exception faite des corps des Indiens qui consomment plus que la juste dose de Peyotl. Ce qui distingue cependant radicalement la situation de l'Indien tarahumara de celle de l'Européen, et donc d'Artaud, c'est la « déliaison » qui peut caractériser l'articulation entre l'esprit et le corps de l'Homme rouge. En effet, le corps et l'esprit ayant la possibilité, grâce principalement à Ciguri, au Peyotl, de se « désimbriquer » l'un de l'autre et donc d'être momentanément distincts, le lien qui les associe n'en est pas inévitablement un d'intrication. Ainsi, à la simple évocation du mot « Ciguri », l'Indien se détache de son corps et le pose à distance, en devient le veilleur, celui pour qui devient intelligible le mensonge du corps, situation que ne peut qu'envier Artaud.

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>148</sup> *Ibid.*

Toujours par rapport à cet empire qu'il est possible d'avoir sur le corps, il y a véritablement pour Artaud des leçons à tirer de l'enseignement du Peyotl, de Ciguri, d'où sa colère à la toute fin de « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras » qu'il écrit à Rodez, alors qu'il réagit vivement aux justifications invoquées par les instances médicales pour lui administrer des électrochocs, justifications selon lesquelles Artaud ne s'emploierait pas suffisamment à mettre fin aux gestes d'exorcisme dont il a pris l'habitude. Artaud réplique en condamnant ces sévices qui ne tiennent pas compte de son alimentation déficiente empêchant le foie de bien effectuer son travail de discrimination (processus dont Artaud dit avoir pris conscience au contact des Tarahumaras et de Ciguri), travail qui rendrait inutiles ses exorcismes et renforcerait sa volonté, d'où la fureur dans ces mots : « *surtout qu'on ne me passe plus à l'électro-choc pour des défaillances dont on sait fort bien qu'elles ne sont pas hors du contrôle de ma volonté, de ma lucidité, de mon intelligence propres*<sup>149</sup>. »

### **Discriminer le propre de l'impropre**

Toute cette idée d'une génération permise par la seule volonté du sujet à naître, d'une génération qui ne serait pas inscription de ce même sujet dans le manque, s'accompagne également d'une rêverie posant certains sujets – dans le contexte mexicain, il s'agit bien évidemment des Tarahumaras – comme aptes à discriminer avec précision le propre de l'impropre, aptes à distinguer les perceptions, les pensées et les sentiments leur appartenant, et celles et ceux qui les traversent sans leur appartenir, qui relèvent de l'altérité. Les Tarahumaras opéreraient donc en leur conscience un tri, un classement à l'aune d'un sentiment de propriété perceptuelle et émotionnelle, tri que les « Européens » sont incapables d'effectuer, de par l'impossibilité pour eux d'admettre que leur corps puisse

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 41.

être altéré, qu'ils n'y sont pas seuls<sup>150</sup>. En fait, ce qu'Artaud semble reprocher à ses confrères européens, c'est précisément leur incapacité à reconnaître cette intrusion de l'altérité en soi, intrusion qu'Artaud expérimente incessamment dans son corps, et qu'eux persistent pourtant à méconnaître. Les Tarahumaras sont conscients de cette réalité, réalité qui pour eux peut cependant toujours être ramenée à un parallélisme entre perceptions, entre émotions, c'est-à-dire que pouvant être discriminées quant à leur appartenance, elles ne sont jamais envisagées à l'intérieur d'une structure causale les unissant les unes aux autres, comme si le désir du sujet n'était jamais véritablement ouvert à l'altérité. L'Indien tarahumara n'est jamais véritablement habité ou agi par ses semblables dont il sait se discerner. Seul Ciguri, son « dieu », par l'intermédiaire du Peyotl, peut l'agir, en stimulant paradoxalement la force discriminante de sa conscience. Comme si l'Indien ne vivait nullement l'incursion de Ciguri en lui comme une menace à son intégrité. En comparaison avec le rapport instantané de propriété que l'« Européen » croit avoir avec sa pensée, le Tarahumara pense avoir à faire un « effort » de discrimination, il

*« distingue systématiquement entre ce qui est de lui et ce qui est de l'autre dans tout ce qu'il pense, sent et produit. Mais la différence entre un aliéné et lui c'est que sa conscience personnelle s'est accrue dans ce travail de séparation et de distribution interne, auquel le Peyotl l'a conduit, et qui renforce sa volonté<sup>151</sup>. »*

L'« Européen » méconnaîtrait donc l'importance des intrusions de l'autre, de son prochain, en lui, l'emprise de l'autre, de son désir, sur sa pensée, et la nécessité d'assurer l'intégrité du « propre » qui n'a pas à s'assujettir à ces intrusions. C'est précisément la prise de Peyotl, du Ciguri, qui permettrait la purification du « propre », d'extirper du « propre » toutes les impuretés issues du dehors qui menacent la souveraineté de la conscience qu'elles parasitent, souveraineté toujours déjà minée par la génération sexuée en ce qu'elle inscrit le

<sup>150</sup> En effet, Artaud affirme : « Jamais un Européen n'accepterait de penser que ce qu'il a senti et perçu dans son corps, que l'émotion dont il a été secoué, que l'étrange idée qu'il vient d'avoir et qui l'a enthousiasmé par sa beauté n'était pas la sienne, et qu'un autre a senti et vécu tout cela dans son propre corps, ou alors il se croirait fou et de lui on serait tenté de dire qu'il est devenu un aliéné. » *Ibid.*, p. 22.

<sup>151</sup> *Ibid.*

sujet dans une indéniable structure causale. En effet, grâce au Peyotl, le Tarahumara parviendrait à dégager sa volonté de l'emprise de ces parasites, le rite du Peyotl chez les Tarahumaras consistant précisément pour Artaud en un moment de grande assumption où il y a coïncidence du sujet avec lui-même, d'où ces mots : « *Avec Lui [Ciguri] je ne connais plus le mensonge et je ne confonds plus ce qui veut vraiment dans tout homme avec ce qui ne veut pas mais singe l'être du mauvais vouloir*<sup>152</sup>. » Et pourtant, dans « La Danse du Peyotl », il prend bien soin de noter que l'un des danseurs cherche à le séduire par ses cris, crie pour lui faire plaisir, ayant compris qu'Artaud était sensible à ses hurlements. Il y a donc sortie de ce moment de vérité qu'est le rite pour entrer dans une tout autre logique que l'écrivain n'hésiterait pas à qualifier de mensongère puisque sur le mode de la séduction. Initié au rite du Peyotl, Artaud, sous son influence, voit surgir de son corps halluciné les lettres « J » et « E », « *l'Esprit même de Ciguri*<sup>153</sup> » au dire des Tarahumaras, composant ainsi une première personne dont le sujet retrouverait l'autorité, sujet qui gagnerait même en liberté. Dans ce processus de discrimination à l'œuvre chez les Tarahumaras, c'est le foie qui constitue « *le filtre organique de l'Inconscient*<sup>154</sup> ». Dans ce contexte, l'inconscient serait donc ce lieu où le vrai, le propre, se mêle au faux, à l'impropre, et où le moi, choisissant ce qui sera sien avec l'aide de Ciguri, s'éveille et se sensibilise à la différence entre propre et impropre, au goût du propre, du vrai.

Alors qu'il oppose les rapports qu'entretiennent les Européens et les Tarahumaras avec leurs perceptions respectives, les Européens ne jouissant pas par l'intermédiaire du Peyotl de cette exceptionnelle faculté de discrimination des Tarahumaras, Artaud n'en tient pas moins simultanément un second discours sur ce que l'on pourrait nommer la « conscience personnelle » européenne, sa « conscience totémique ». Il y aurait dans tout

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 40.

sujet européen, même si la silhouette de son « moi » n'est pas encore à son plein déploiement, n'est pas encore pleinement dégagée d'une certaine gangue de possibles, un pilier assurant le sujet de la singularité de sa « conscience personnelle », de sa continuité, « *le totem d'une indiscutable grammaire*<sup>155</sup> ». Le recours d'Artaud au langage pour décrire l'instance responsable du noyau permanent de l'identité a de quoi surprendre, le langage étant habituellement plutôt associé chez lui à ce qui voue le sujet à l'altération<sup>156</sup>. Pourtant, si l'on entend bien Artaud lorsqu'il affirme que « *ce que nous pensons des choses sur les points principaux est comme le totem d'une indiscutable grammaire qui scande ses termes mot par mot*<sup>157</sup> », il est possible de comprendre cette association entre langage et identité comme renvoyant à l'idée selon laquelle tout sujet se reconnaît dans une série de vocables, s'identifie à un « corps » de mots, à une figure d'expressions, à la façon du nom propre, du prénom. Tenir dans le nom donc, quel qu'il soit. Comme le souligne bien Michèle Aquien dans *L'autre versant du langage*, l'apprentissage du langage pour l'enfant va de pair avec un plaisir pris à la sonorité des mots et donc à leur prononciation, en un premier rapport à la langue nécessairement perméable à l'environnement affectif dans lequel le sujet baigne, les mots et avant tout le prénom étant nécessairement « habités<sup>158</sup> ». Certes, comme en rend bien compte Aquien, « *Le nom propre indique la reconnaissance que quelque chose ou quelqu'un d'unique est venu à l'existence*<sup>159</sup> », mais le nom comme le langage tout entier est habité par l'Autre, par son désir, ses attentes, est indissociable de la scène de l'ordre

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>156</sup> Ou plutôt à la dépossession, de par l'impossibilité pour le sujet de faire du langage sa propriété, d'où ces mots d'Artaud dans *Artaud le Môme*, Artaud qui cherche à garantir l'unicité de sa parole en la faisant « glossolalique » : « (Tu ne lui enlèves rien, dieu, / parce que c'est moi. / Tu ne m'as jamais rien enlevé de cet ordre. / Je l'écris ici pour la première fois, / je le trouve pour la première fois.) » Artaud, Antonin. « Artaud le Môme » dans *Œuvres*, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1123-1124.

<sup>157</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

<sup>158</sup> Michèle Aquien qualifie ainsi le prénom d'« habité » à la page suivante : Aquien, Michèle. *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 119. En effet, « *L'enfant, lui, avec son prénom, reçoit ce qui est sans doute la première marque externe du discours qui préexiste à sa naissance et qui le marquera pour toujours* ». *Ibid.*, p. 118.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 119.

symbolique. Artaud nous semble se rapporter ici aux mots, aux expressions, aux signifiants qui racontent le sujet, sont porteurs de l'histoire de son désir. Peut-être Artaud se réfère-t-il à cette grammaire archaïque et secrète qui régirait l'ordre des glossolalies, ces indéchiffrables signifiants, indéchiffrables pour tout autre qu'Artaud et assurant de ce fait la protection de la subjectivité artaldienne. Le surgissement de ce « totem grammatical » dans les propos d'Artaud pose bien évidemment la question du noyau permanent de l'identité eu égard au langage, langage qui, étonnamment, n'y serait pas envisagé que sous les traits d'une figure de la dépossession. Dépossession contre laquelle le Peyotl semble, de plus, offrir certains remèdes.

En effet, en regard de cette idée selon laquelle l'entrée d'un sujet dans le monde est d'abord marquée au sceau du non-savoir, son origine ne lui étant toujours accessible que par le récit qu'un autre lui en fait, Artaud croit trouver dans le rite du Peyotl une issue à cette méconnaissance originaire, une science des origines<sup>160</sup>. Ce terme de « science » n'est pas à considérer avec légèreté puisque comme le démontrent de nombreux passages des *Messages révolutionnaires*, auxquels nous ne pouvons ici nous consacrer plus amplement, Artaud est véritablement en quête d'une « science » perdue qui pourrait mettre un frein au déclin du monde moderne, mais surtout à son propre morcellement. Le Peyotl permettrait en fait de délier le sujet de tout ce qui le pose dans une insupportable passivité, et ce dès la naissance, d'où ces mots d'Artaud provenant d'une note dans « Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras » : « avec lui [le Peyotl] *L'HOMME est seul, et raclant désespérément la musique de son squelette, sans père, mère, famille, amour, dieu ou société*<sup>161</sup>. » [nous

---

<sup>160</sup> Ainsi, Artaud affirme-t-il : « *Le Peyotl ramène le moi à ses sources vraies. [...] – on a vu d'où l'on vient et qui l'on est, et on ne doute plus de ce que l'on est. – Il n'est plus d'émotion ni d'influence extérieure qui puisse vous en détourner.* » Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 37.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

soulignons] Le Peyotl offrirait ainsi au sujet la possibilité de se retrouver seul sans le désir de tous ces autres qui, présents, ne pourraient qu'irréremédiablement l'affecter.

### **L'inconscient dissipé et le désir au long cours**

On peut considérer le Peyotl, Ciguri, comme venant dissiper l'inconscient en faisant la lumière sur les zones d'ombre obscurcissant la conscience du sujet<sup>162</sup>. Écoutons à ce propos les confidences d'un prêtre tarahumara à Artaud quant au découpage malaisé de l'identité personnelle : « *Il y a en moi quelque chose d'affreux qui monte et qui ne vient pas de moi, mais des ténèbres que j'ai en moi, là où l'âme de l'homme ne sait pas où le Je commence, et où il finit, et ce qui lui a donné de commencer tel qu'il se voit*<sup>163</sup>. » Par rapport à cette question de l'inconscient, on peut aisément constater qu'Artaud est tiraillé entre deux postures : la considérer comme cette instance primordiale (« préséante ») qui, à la façon de l'ordre symbolique, reçoit le sujet et en informe la conscience personnelle, ou du moins y introduit le manque, comme il en a été question un peu plus haut lors de la description de la fonction purificatrice du foie qui y travaille à distinguer le vrai du faux; ou la considérer en elle-même non pas comme une instance, mais plutôt comme un dehors mensonger et non premier qui parasite la conscience du sujet, à la façon du petit autre, du prochain, qui peut en infléchir la pensée et le désir. Le sujet recouvre son statut d' « homme inné<sup>164</sup> », une fois éveillé par le Peyotl, ainsi qu'une « *conscience atavique et personnelle entière*<sup>165</sup> », conscience d'avant l'Autre, d'avant l'ordre symbolique, et conséquemment d'avant la rencontre du petit autre.

---

<sup>162</sup> Dans ces zones d'ombre, on retrouve des « *phantasmes éhontés qui affectent la conscience malade. Laquelle s'y livre et y fonde tout entière si elle ne trouve rien pour la retenir. Et le Peyotl est la seule barrière que le Mal trouve de ce terrible côté.* » [nous soulignons] *Ibid.*, p. 38.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>164</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 37.

<sup>165</sup> *Ibid.*

L'autre, le semblable, étant toujours vécu sous le mode de l'intrusion parasitaire, d'où la véhémence du discours artaldien, la constitution du moi implique nécessairement pour Artaud une lutte, un combat, comme si la plus petite traversée du sujet par le désir de l'autre rendait impossible le moindre moment d'assomption de ce même sujet avec lui-même. D'où cette fidélité crispée d'Artaud à une image complètement « désaltérée » de lui-même. Dans le « Supplément au voyage au pays des Tarahumaras », rédigé en 1944 et publié en 1955, texte que répudia Artaud qui désapprouvait son christianisme éhonté, un passage est particulièrement digne d'intérêt. S'interrogeant sur l'origine de sa conscience, Artaud vient butter sur la question du désir, ce dont rendent compte ces mots : « *J'ai donc senti qu'il fallait remonter le courant et me distendre dans ma pré-conscience jusqu'au point où je me verrai évoluer et désirer*<sup>166</sup>. » Et c'est le Peyotl, dit-il, qui le guide jusqu'au désir, désir dont le cours assure une cohérence au sujet découronné, incertain de son empire sur lui-même, désir dont le cours assure une unité minimale au sujet, aussi ponctuellement soit-elle ressentie. Habituel guide du sujet tarahumara vers une coïncidence « absolue » avec lui-même, le Peyotl semble avoir conduit Artaud à cette logique du désir qui assure à tout sujet sa singularité, mais qui n'en est pas moins insoumise à sa volonté.

### **Des signes enclos dans la matière**

La difficulté d'advenir comme sujet limité dans le monde n'est pas le seul enjeu des écrits artaldiens sur les Tarahumaras, ou plutôt cet enjeu s'accompagne, en toute logique, d'une réflexion sur une parole qui ne permettrait pas la perte. Peut-être est-ce un peu audacieux, mais il nous semble retrouver dans « La Montagne des Signes », en friche, le signe tel qu'Artaud le privilégiera, un signe se retenant en lui-même, un peu à la façon des glossolalies qui surgiront fréquemment dans ses écrits des dernières années. Sentant sa

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 114.

parole menacée dans son intelligibilité, par l'intelligibilité même du langage, langage qui ne lui est pas propre, qu'il partage avec l'ensemble des locuteurs, Artaud repliera sa parole sur un babil cloîtré dans sa seule « signifiante », arraché au « langage-outil<sup>167</sup> », de façon à préserver son intériorité d'une lisibilité qui sans détour la met en péril<sup>168</sup>. La situation est quelque peu différente dans « La Montagne des Signes » quoi qu'il s'agisse également de signes enclos dans une matérialité impénétrable; mais dans ce texte, c'est dans la montagne tarahumara elle-même qu'ils sont enclos. On retrouve dans la masse rocheuse de la montagne des figures humaines qui composent des représentations de combats, de tortures, et ces figures s'assemblent selon un ordre qui est celui d'une « mathématique grandiose<sup>169</sup> ». Les danses tarahumaras « obéissent à la même mathématique secrète, au même souci du jeu subtil des Nombres auquel la Sierra tout entière obéit<sup>170</sup> ». Cette langue en partie chiffrée dont Artaud recense les innombrables symboles apparaît résolument recroquevillée sur une intelligibilité dont on la sait pourtant dotée. Les figures sont regroupées par « 3, 4, 7, 8<sup>171</sup> » de façon répétitive; toutefois, ces regroupements dont on souligne bien la logique *secrète* demeurent illisibles pour Artaud comme s'il se trouvait devant les signes écrits du langage privé d'un autre, sans doute de l'esprit tarahumara puisque comme l'affirme le voyageur, la Sierra « les Tarahumaras l'ont semée de signes, de signes parfaitement conscients, intelligents et concertés<sup>172</sup> ». L'admiration d'Artaud à l'égard de ces « étranges signatures<sup>173</sup> » qui abondent dans la montagne indienne nous apparaît donc comme déjà révélatrice de l'importance que prendra la langue secrète,

<sup>167</sup> Aquien emploie ce terme heideggérien à la page suivante : Aquien, Michèle, *op. cit.*, p. 138.

<sup>168</sup> Dans ses textes préparatoires à la conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, Artaud affirme ainsi à propos du vol de sa parole : « Je ne sais pas parler, / quand je parle je bégaye parce qu'on me mange mes mots, / je dis qu'on me mange mes mots / et pour manger il faut des bouches, etc. » Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome XXVI, Éd. Paule Thévenin, Paris, Gallimard, 1994, p. 60.

<sup>169</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 50.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : *Ibid.*, p. 47.

« glossolalique », dont il se prévaudra beaucoup, dans ses écrits de Rodez notamment, langue qui se situant hors de tout ordre de signification lui donnera l'impression d'esquiver la dépossession par l'intelligibilité. Dans « Le Pays des Rois-Mages », Artaud ajoute que la prolifération de signes tels que des croix, des triangles, non seulement dans le paysage, mais également sur les vêtements des Tarahumaras et dans leurs pratiques rituelles, le conduit à croire en la présence d'un *mystère* insondable. Ce mystère difficilement déchiffrable pour l'œil artaldien n'en est pas moins indicateur d'une parfaite harmonie (que l'on pourrait qualifier de « pythagoricienne », suivant ce dont il a été question précédemment) entre le monde tarahumara et la nature qui se parent des mêmes symboles : « *Dans la montagne tarahumara tout ne parle que de l'Essentiel, c'est-à-dire des principes suivant lesquels la Nature s'est formée; et tout ne vit que pour ces principes : les Hommes, les orages, le vent, le silence, le soleil*<sup>174</sup>. » Cette harmonie semble relever d'une entente instinctive et d'une différence toute relative entre l'homme tarahumara et son monde, tous deux étant effectivement étroitement liés. Dans « Une Race-Principe », Artaud remarque qu'à l'entrée de tout village tarahumara se trouve une croix (accompagnée de quatre croix, chacune à un point cardinal), « *la croix de l'Homme écartelé dans l'espace, l'Homme aux bras ouverts, invisible, cloué aux quatre points cardinaux*<sup>175</sup> », comme si l'homme épousait l'espace de son corps. Pour Artaud, ce symbole apparaît de façon évidente comme une représentation de cette relation de profonde correspondance qui existe entre l'homme tarahumara et le monde<sup>176</sup>.

Artaud ne perçoit pas dans la Montagne des signes sa seule dimension « glossolalique », sa seule correspondance symbolique avec le peuple tarahumara, mais

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>176</sup> Artaud exprime ainsi cette relation de correspondance dont la « *croix de l'Homme écartelé* » est le symbole : « *Par là, les Tarahumaras manifestent une idée géométrique active du monde, à laquelle la forme même de l'Homme est liée.* » *Ibid.*

comme le remarque brillamment Évelyne Grossman dans « Maudire / maldire : supplicier la langue », cette montagne lui semble également rendre compte, toujours dans le registre du symbole et de la lettre, de cette idée évoquée plus tôt selon laquelle le sujet est discours avant même d'être apte à la parole, d'où ces « *corps d'hommes massacrés par les signes*<sup>177</sup> », vaincus par des signes qui se sont inscrits à même leur chair, corps qu'Artaud distingue dans la masse rocheuse de la montagne. En effet,

*« Si Artaud raconte plus tard avoir été envoûté dans la montagne des Tarahumaras, c'est que partout il y a trouvé le précédant, la voûte utérine du « père-mère », cette syntaxe où il se trouve écrit et mis au monde [...], une histoire de massacre où il est découpé, une histoire tout court où il trouve à se lire avant même d'avoir pu s'écrire*<sup>178</sup>. »

Ces signes parsemant la montagne tarahumara pose le sujet qui cherche à les déchiffrer dans une intolérable passivité où il assiste à l'écrit d'un récit, son récit, sur les parois rocheuses, récit dont il ne maîtrise pas les premiers rouages, ceux-ci le précédant dans sa mise au monde et l'avènement de sa conscience. L'illisibilité « glossolalique » des symboles qui hantent la montagne se double d'une douloureuse lisibilité, celle des récits de naissance et de mort qui s'inscrivent à même la pierre, dont vient rendre compte cette « *statue de la Mort, énorme, [qui] tenait dans sa main un petit enfant*<sup>179</sup> » qu'Artaud y aperçoit. Ce qu'il parvient à lire dans la Sierra, c'est donc précisément la souffrance de sa naissance et de sa mort mises en scène par la montagne, moments de dépossession par excellence qui sont les stigmates de l'existence de tout sujet.

Il est curieux de rencontrer par la suite dans ce texte plus obscur qu'est « Tutuguri » une allusion puissante à la trahison du langage articulé. Artaud y aborde en effet « *« la puissance salivaire de la croix » », « combien la croix est une éjection de salive mise sur les mots de la pensée »*, dénonçant l'abjection de la croix « *parce que la langue qui en*

<sup>177</sup> Grossman, Évelyne, *op. cit.*, p. 52.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>179</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 50.

*salive le signe est abjecte*<sup>180</sup> ». L'association entre la croix et une salive souillante, que l'on peut considérer comme une « parole-déjection », évoque bien évidemment l'idée d'une trahison perpétrée par Dieu et par le signe. Dieu est évidemment problématique en tant qu'il est cette force transcendante hors du temps qui « précède » toujours déjà l'avènement du sujet dans le monde, le possédant dès lors toujours déjà, ce dont rendent bien compte ces mots qu'Artaud adresse à Henri Parisot dans une lettre datant du 7 septembre 1945 : « à côté de dieu et du christ il y a des anges qui ont la même prétention que lui et prétendent depuis toujours prendre la conscience de chaque être né, quand ils ne se croient que de l'inné<sup>181</sup> ». [nous soulignons] Il en est de même pour la parole non seulement parce que son locuteur en est toujours déjà dépossédé de par son intelligibilité, mais également parce que n'étant pas immédiatement un locuteur à la naissance, le sujet est dans un premier temps parlé par ses proches, la voix qui sera la sienne par la suite demeurant toujours grosse de cette première parole. Sans qu'il soit ici question d'adopter pieusement la lecture de cette inadéquation qu'en propose Jacob Rogozinski dans « Tutuguri, ou le rythme d'Artaud », on se doit de souligner néanmoins avec quelle habileté il rend compte de l'ambivalence fort significative qui anime ce poème. Faisant de « Tutuguri » le récit de la traversée d'un rythme qui chercherait à faire triompher la vie sur cette finitude, sur cette présence du manque en le sujet qui prohibe pour ce dernier toute réelle coïncidence avec lui-même, sur cette rupture pourtant intrinsèque au rythme, Rogozinski en vient à voir dans le déploiement de ce poème une certaine compréhension de l'écriture qui aurait pour rôle « *de déjouer l'arrêt, c'est-à-dire de le rejouer, de le réitérer en transmuant cette coupure terminale en césure interne, en scansion d'un mouvement sans fin*<sup>182</sup>. » Une façon d'aller au-delà des limites posées au sujet par ces inadéquations en les prenant en charge par le

<sup>180</sup> Tous ces éléments de citation se retrouvent à la page suivante : *Ibid.*, p. 73.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>182</sup> Rogozinski, Jacob. « Tutuguri, ou le rythme d'Artaud » dans *Lignes*, n°3 (octobre 2000), p. 78.

biais de l'écriture et de son rythme. Il y aurait donc dans la trame musicale de « Tutuguri » le rythme nécessaire à la transmission de ce qui a été et à la cohabitation de ce passé avec l'instant présent et ce qui est en voie d'advenir; il y aurait le rythme nécessaire à ce nouage temporel où la répétition serait inévitable, mais sans creux qui fassent trébucher la « mélodie », sans que ces petites morts que sont les moments de non-coïncidence du sujet avec lui-même n'interrompent la ligne musicale d'une vie une et entière : « *Seul le rythme d'une musique ou d'une écriture sait faire accueil aux sauts de la vie, à la mémoire de ses coupures, sans dissocier le présent vivant de ses horizons de rétention ou d'anticipation, sans briser la continuité de leur flux*<sup>183</sup>. » Il est bien vrai qu'en elle-même, dans ses motifs tortueux, la musique est à filer dans ce poème. Née dans un premier temps de la main du septième Tutuguri qui percute d'un maillet un instrument de musique constitué de planchettes de bois superposées, une « *musique d'autrefois qui persiste encore aujourd'hui*<sup>184</sup> », un souffle atavique, envahit d'abord la scène du rite. Le « *souffle monté des caveaux d'une humanité abolie*<sup>185</sup> » qui exhibe son exigeant visage à l'expression sardonique vient donc imposer aux six hommes, tous unis à une croix, une loi d'un autre âge contre laquelle, si l'on suit la lecture de Rogozinski, le septième Tutuguri s'insurge. Il est vrai que cette musique lourde en héritage surgie du tympanon de ce même Tutuguri devient par la suite « *lancinement atroce*<sup>186</sup> », bouillonnement sonore qui semble faire éclater l'instrument dont il émane. Cet éclatement en vient lui-même à se confondre avec un « *bruit inouï*<sup>187</sup> », un bruit qui n'est plus qu'absence de bruit ou vent guerrier trop puissant pour se distinguer du néant. Il faut bien entendre que « *dans le tympanon de bois du septième Tutuguri / toujours une introduction de néant, / toujours cette introduction de*

---

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>184</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 75.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : *Ibid.*

<sup>187</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : *Ibid.*, p. 76.

*néant : / ce temps creux, / un temps creux, / une espèce de vide épuisant entre les lamelles du bois coupant*<sup>188</sup> ». La « musique » se déleste alors de son « autre âge », de ce poids de la tradition, de ce fardeau filial qui accable le sujet artaldien, afin de permettre l'avènement d'un nouvel homme, d'un homme à cheval, d'un homme-cheval, « *le dernier soleil, / le premier homme*<sup>189</sup> », désentravé. En fait, il s'agit du premier homme extrait de toute généalogie quelle qu'elle soit, donc seul possesseur de la main qui l'entrave, premier à soutenir son corps d'un étau qui ne soit pas la trace douloureuse de son inscription dans l'ordre symbolique, à puiser à son seul sang les limites de son corps, un corps enferré : « *et le fer à cheval est là, / comme les mâchoires d'un carcan, / que l'homme eût pris / à la balafre de son sang*<sup>190</sup>. » Un homme qui ne consisterait plus qu'à travers les balafres, les cicatrices qui sillonneraient son corps et qu'il serait seul à s'infliger, un homme que sa seule volonté ferait consister. La silhouette de cet homme est reconnaissable entre toutes dans les dernières lignes de ce second « Tutuguri » rédigé en février 1948; c'est celle d'Artaud partant pour l'Irlande armé de la canne de Saint Patrick, un « *homme nu et qui brandit / non pas une croix, / mais un bâton de bois de fer*<sup>191</sup> ».

Le refus de la transmission sous toutes ses formes, refus dont nous avons cherché à brosser un portrait à partir des textes d'Artaud portant sur les Tarahumaras, prend une ampleur inattendue peu après son retour du Mexique, ampleur dont rendent compte plusieurs lettres adressées à Jean Paulhan dans lesquelles il affirme qu'il ne signera pas son « Voyage au Pays des Tarahumaras », préférant retirer son nom du monde public. Cette

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>189</sup> Cette citation provient du premier « Tutuguri » écrit par Artaud en octobre 1947 et qui fut publié avec les autres textes de *Pour en finir avec le jugement de dieu* plutôt qu'avec les textes portant sur les Tarahumaras, d'où la rédaction d'un second « Tutuguri », Artaud ayant promis ce poème à Marc Barbezat pour l'édition des *Tarahumaras*. Artaud, Antonin. « Tutuguri, le Rite du soleil noir » (1947) dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Quarto / Gallimard, 2004, p. 1643.

<sup>190</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 78.

<sup>191</sup> *Ibid.*

résolution coïncide pour Artaud avec la fin d'intolérables « *compromissions*<sup>192</sup> », soit la rupture de ses fiançailles avec Cécile Schramme qu'il devait épouser. Il est tout à fait symptomatique qu'Artaud souhaite renoncer à son nom : le patronyme étant ce qui inscrit le sujet dans une généalogie à l'intérieur de laquelle il occupe une place précise, le prénom étant ce qui l'ancre dans le désir parental, mais lui assure également une voix qui lui soit propre. Dans ce contexte, l'abandon de ces noms qu'on lui lègue et qu'on lui assigne renvoie à une tentative d'esquive par le sujet d'une fondamentale scène d'« immaîtrise » dans laquelle il se trouve engoncé, tentative qui quittera cette fois le littéraire pour entrer de plein fouet dans le réel, à la façon d'un passage à l'acte, par le biais d'un périple irlandais qui ultimement privera Artaud d'une liberté qu'il jugeait déjà dérisoire.

---

<sup>192</sup> Ce terme est employé dans une lettre adressée à Jean Paulhan datant du 27 ou 28 mai 1937 et se trouve à la page suivante : Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 804.

## Le destin apocalyptique de la différence

On entre dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* avec appréhension, le passage à l'acte du périple irlandais s'y inscrivant si profondément que c'est avec un malaise évident que l'on remue des pages douloureuses qui conduiront à un départ et à un internement, là où la crainte du biographisme ne peut que s'incliner humblement devant une intrication au départage impossible. Un homme nous lit, notamment à travers les tarots et les nombres, son destin et celui du monde. Ce destin en est un de destruction, une « *Destruction totale, mais Consciente et Révoltée*<sup>193</sup> », une destruction planifiée qui doit purifier le monde de ses structures viciées (sexuelle, étatique, spirituelle et génésique), le dépouiller des contradictions qui l'animent pour que puissent advenir l'homme et le monde nouveaux. Artaud dans ce projet joue un rôle primordial, il est celui qui doit mener à bien cette destruction, guidé par la parole de Dieu qui l'emplit. Il doit convaincre les hommes du bien fondé du projet divin dont il se fait d'abord le porte-étendard, puis la voix et la main menaçante, de façon à permettre la naissance d'un nouvel homme au corps intact, d'un sujet affranchi de l'ordre symbolique et donc d'une posture qui faisait de l'homme ancien un sujet divisé, parasité par le manque, parce que parlant et donc dans un rapport nécessairement médiatisé au monde et à lui-même. Cet affranchissement de l'ordre symbolique aurait évidemment pour implication la dissolution de toute altérité pour le sujet, sujet qui ne serait ainsi plus lié à son semblable par le fil de son désir et de ses identifications. Il y aurait avènement d'un nouvel homme qui se dresserait au-dessus de l'Être et de son inhérente et fort problématique contradiction. Ce désir de façonnement d'un nouveau corps qui réaliserait l'unité inviolable à laquelle Artaud aspire s'illustre à la fois par la revendication artaldienne de l'anonymat, les représentations problématiques qu'il

---

<sup>193</sup> Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 798.

donne à lire de la généalogie, son profond dégoût pour l'autre sexe (la question de la différence sexuelle), son souhait d'abolition du manque en le sujet, le théâtre de son christianisme païen et la construction d'un nouveau corps d'écriture, ce dont nous devons maintenant rendre compte à travers une lecture de *Les Nouvelles Révélations de l'Être* et des lettres qu'Artaud écrivit au cours de l'année 1937.

**Un nom à perdre : « Je ne veux plus signer à aucun prix<sup>194</sup> »**

Le nom du Père inscrit le sujet dans une lignée, un récit au commencement bien antérieur à son propre avènement, et le prénom que ce même sujet reçoit est tout « *habité*<sup>195</sup> », comme le souligne Aquien, par le désir des parents et leurs aspirations pour l'enfant. On peut en déduire qu'Artaud, ne considérant pas ces noms comme les siens, puisque legs et don d'un autre, souhaita les perdre. L'effacement progressif des prénom et patronyme, Artaud insiste en effet à plusieurs reprises auprès de Jean Paulhan pour que sa signature ne figure pas à la fin du « Voyage au Pays des Tarahumaras », constitue très certainement un moment décisif dans la quête artaldienne de retrait de toute logique généalogique. Le désir qu'on ne peut qu'y lire en est un de rupture : se dégager d'une logique qui a pris racine à même ses noms. De plus, ses noms seraient vains, inévitablement voués à perdre toute efficacité que ce soit en tant que le liant au monde ou à son propre corps, puisqu'un nouveau monde et un nouveau corps lui adviendront, d'où ces mots clamant leur inutilité : « *Dans peu de temps je serai mort ou alors dans une situation telle que de toute façon je n'aurai pas besoin de nom*<sup>196</sup>. » Pour toute signature, trois étoiles ou plutôt, dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, un titre, un statut, celui qui ne se

<sup>194</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 806.

<sup>195</sup> À propos du prénom, Aquien affirme : *Ainsi, alors qu'il est en principe privé de signifié, pur signifiant prélevé dans une réserve de signifiants, il se révèle peu à peu chargé de sens, « habité ».* » Aquien, Michèle, *op. cit.*, p. 119.

<sup>196</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 805.

méconnaît plus et (paradoxalement, puisque anonymement) ne serait plus méconnu, « Le Révélé ».

Il nous semble qu'il serait cependant erroné de voir en cette disparition des noms l'abandon par Artaud de sa subjectivité à l'Autre divin, le renoncement à sa voix, la voix divine venant l'emplir, comme l'affirme Camille Dumoulié dans les quelques pages qu'il consacre principalement à *Les Nouvelles Révélation de l'Être* dans son livre *Antonin Artaud* : « *Effaçant son nom, Artaud s'efface déjà comme sujet de l'écriture et se dévoue à la volonté de l'Autre : c'est Dieu qui, désormais, parlera par sa bouche*<sup>197</sup>. » S'il est vrai que la consistance subjective artaldienne est en péril, comme il sera possible de le constater de façon imminente, sa dissolution se veut néanmoins avalante et non pas avalée. Il ne s'agit pas pour Artaud de céder aux intrusions divines, mais bien plutôt de boire le Divin, de laisser couler en lui sa toute-puissance en une identification avec l'infini qui n'est pas sans rappeler les possibilités prodigieuses de la prise de Peyotl chez les Tarahumaras. Dieu parle certes en lui, mais le nom artaldien qui se fane nous dit avant tout qu'Artaud est un dieu en devenir. En fait, soyons précis, Dumoulié n'a certainement pas tort d'affirmer qu'Artaud se fait l'hôte de la voix de Dieu puisqu'il s'en fait effectivement le messager parmi les hommes; mais, ce qu'il est essentiel de constater, c'est que cette voix, en tant qu'il la porte maintenant en lui, même si elle apparaît dans un premier temps l'assujettir au désir de cette altérité toute-puissante qu'est Dieu, Artaud ne la vit pas sous le mode de l'intrusion. Un peu comme si Dieu n'était plus son autre, à la façon de Ciguri pour l'Homme rouge, n'inscrivant pas le manque en lui, mais lui donnant plutôt une confiance inébranlable en son pouvoir sur les événements, ce dont ses sorts et contre-sorts sont exemplaires.

---

<sup>197</sup> Dumoulié, Camille. *Antonin Artaud*, Paris, Éditions du Seuil / Les Contemporains, 1996, p. 90.

À chacune de ses lettres écrites d'Irlande, il semble s'être rapproché un peu plus du Divin. Dans sa dernière lettre avant son internement (du moins la dernière parmi celles qui nous sont parvenues), non signée, adressée à Jacqueline Breton, il ne l'invoque plus, ce Divin, il ne dit plus qu'il est guidé par Sa Main, il parle, condamne, promet, il est cette voix divine, il est ce tout-puissant qui châtie. Il est évidemment significatif que soit absent de cette lettre ce qui figure pour Artaud la marque indélébile, la signature de l'autre, en lui, soient ses nom et prénom. Peut-être faut-il avant tout lire dans la coïncidence de cette disparition du nom avec une élévation spirituelle une tentative de fuite de la généalogie humaine indissociable d'une génération sexuée qui asservit le sujet à l'« *immondice du corps*<sup>198</sup> ». La différence, et principalement la différence sexuelle, en tant qu'elle est vécue par Artaud comme une constante menace à son intégrité subjective, qu'elle se heurte en lui à une farouche résistance, éveille et nourrit en son esprit un fantasme de neutralisation de tout ce qui pourrait miner son unité. C'est précisément la spiritualité exacerbée qui sera la sienne qu'il opposera aux contingences du corps jusqu'à, croit-il, s'en extirper. Il importe cependant de d'abord s'attarder à ce qui fait de la généalogie un enjeu foncièrement problématique pour Artaud et à la difficulté qu'il semble éprouver à préserver sa différence en présence de ses semblables, difficulté qu'il met en scène à travers un exergue fort imagé.

### Une voix mangée ou furieusement véhémence

Cette différence à préserver palpite dès les premiers mots de *Les Nouvelles Révélations de l'Être*. En un ballet des quatre éléments (l'eau, le feu, l'air et la terre), la différence parfois persiste à se maintenir et parfois succombe et se laisse envahir par un dehors inquisiteur. À la façon d'un exergue qui se serait niché dans le corps même du texte, Artaud débute donc par trois courts paragraphes révélateurs d'une formidable tension entre

<sup>198</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 802.

asphyxie et expression d'une différence. Ce portrait, que l'on pourrait considérer comme celui des divers destins possibles de la différence, ne laisse aucun doute sur la crainte d'Artaud de voir sa subjectivité assaillie et même annihilée par le dehors. Il est en fait infiniment révélateur de ce que signifie pour Artaud « être inscrit dans l'ordre symbolique » : être offert en pâture au dehors, à sa menaçante intrusion. La différence n'y est aucunement décrite comme une force organisatrice du monde, mais bien plutôt comme le lieu d'un inévitable affrontement pour les sujets. Dans un premier temps, la différence est à la fois insufflée, introduite dans ce qui ne pourrait naturellement la contenir, et simultanément tue, étouffée, une fois enfouie sous des matières inhospitalières. Le feu n'est pas éteint puisqu'on le constate « dans l'eau », comme si une flamme avait été allumée dans ce qui naturellement la fait taire, en une étrange cohabitation. Il en est de même de « l'air dans la terre<sup>199</sup> », il n'y a pas ensevelissement de ce qui permet la vie, mais c'est plutôt comme si, à rebours, de l'air était insufflé dans ce lieu de repos des morts qu'est la terre. Les deux dernières expressions de cette énumération que constitue le premier paragraphe semblent cependant s'orienter dans une logique contraire : par « l'eau dans l'air » et « la terre dans la mer<sup>200</sup> », on peut comme précédemment avoir cette impression de cohabitation de corps étrangers, mais également une impression de noyade et de tarissement à venir, l'étiollement à venir d'un antagonisme, l'eau envahit et l'air s'amenuise jusqu'à disparaître, la terre s'accumule et la mer recule. Il y a donc cohabitation, mais seulement de façon momentanée puisque la disparition de l'un des acteurs de cette cohabitation est annoncée comme un geste que l'on aurait commencé à esquisser. Tension donc entre une différence qui s'imisce et persiste, et une différence vouée à la dissolution

---

<sup>199</sup> Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 787.

<sup>200</sup> Les deux expressions contenues dans cette phrase se trouvent à la page suivante : *Ibid.*

de par la suprématie de l'un des deux éléments en cause. Il y aurait donc parasitage ou « phagocytage », intrusion ou avalement.

Le second paragraphe est tout aussi significatif en tant qu'il y est question d'une guerre à la violence encore trop contenue, d'une guerre où les guerriers ne se dressent pas avec suffisamment de hargne les uns contre les autres, une guerre où plus la proximité est grande entre les opposants, plus leur colère s'exacerbe et la rage les tenaille, d'où ces mots : « *d'autant plus furieux, d'autant plus enragés qu'ils sont plus proches et plus familiers*<sup>201</sup>. » Comme si l'arrachement à cette proximité honnie devait nécessairement s'effectuer dans la violence à la façon d'une individuation brutale. Une guerre au sein même du noyau familial où la moindre autonomie des sujets serait l'enjeu d'un combat. Comme si consister en tant que sujet individué relevait précisément de l'affrontement, perpétuellement. Cette guerre intestine qui sévirait dans ce qui ne peut qu'apparaître comme un corps familial, les acteurs de ce combat n'étant pas étrangers les uns aux autres, est ravalée en un terrible coup de mâchoire dans le troisième paragraphe de l'« exergue » : « *Là où la Mère mange ses fils, / La Puissance mange la Puissance : / Sans la guerre pas de stabilité*<sup>202</sup>. » Ce qui n'est pas sans rappeler la posture mortifère d'Héliogabale soudé aux corps de ses mères, avalé par elles, Héliogabale pour qui la non-initiation à la différence par un tiers, l'échec de son entrée dans l'ordre symbolique, aura nourri un fantasme de toute-puissance en même temps qu'une individuation claudicante. Ce que nous révèle cette « vision » d'une maternité ogresse, c'est que ce n'est, pour Artaud, que par l'agression que le sujet peut obtenir de l'autre, notamment de sa vorace génitrice, qu'il le laisse se hisser hors du magma corporel initial. Le sujet ne parviendrait véritablement à s'ancrer dans le monde et ne pourrait donc aspirer à la « tranquillité » d'une certaine consistance subjective qu'en prenant les armes.

---

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

Cette tension entre une cohabitation qui est mélange et une guerre qui est radical antagonisme est révélatrice d'un rapport des plus conflictuels avec le symbolique, ces deux postures d'avalement ou d'affrontement étant précisément ce à quoi l'avènement de la loi, de la parole, devrait remédier. La loi détache les corps les uns des autres, les écarte les uns des autres par la parole, les extirpe de leur « corporétude », si l'on peut dire, sans qu'ils ne soient pour autant introduits dans une logique de radicale opposition puisqu'ils sont *égaux* dans la parole. Comme le souligne avec justesse Vasse dans *Un parmi d'autres* : « *La loi est l'instance qui brise toute relation duelle ou plutôt qui n'autorise pas l'installation d'une telle relation dont les deux paroxysmes, basculant constamment l'un dans l'autre, sont la fusion et l'opposition*<sup>203</sup>. » Dans cet exergue où ces postures contrastées sont aisément identifiables, Artaud rend ainsi compte d'une certaine incapacité, qui lui est propre, à vivre l'autre, le petit autre, son semblable, sous le mode de l'interlocution, incapacité en parfaite cohérence avec la difficulté qu'il éprouve à reconnaître l'ordre symbolique, comme si la rencontre de son prochain ne pouvait avoir lieu que sous le mode de l'agression ou du parasitage, incapacité qui pourrait être, tout comme chez Héliogabale, le legs d'un originel engoncement dans le même<sup>204</sup>.

### **Une généalogie défaillante**

Ce difficile rapport à l'autre, Artaud le vit de façon d'autant plus problématique qu'il ne peut l'éviter en tant que son avènement dans le monde se double d'une inscription

---

<sup>203</sup> Vasse, Denis. *Un parmi d'autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p.7.

<sup>204</sup> En effet, les fils entremêlés de la lignée artaldienne sont éloquentes à cet égard. Paule Thévenin en rend bien compte dans son essai « Le Ventre double ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud » évoquant « *ce petit Antoine qui choisira de se prénommer Antonin, peut-être pour se distinguer de tous les Antoine qui encombrant son ascendance* », dont son père, Antoine Roi, évoquant également la sororité de ses deux grands-mères et les noms de sa mère, Euphrasie Marie Lucie, « *à qui l'on a donné les prénoms de ses deux sœurs mortes* ». Une telle lignée, où se distinguent difficilement les générations, et les vivants des morts, ne peut qu'être éminemment problématique pour le sujet qui y est inscrit. Thévenin, Paule. « Le Ventre double ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud » dans *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 14, 23.

dans un ordre généalogique. Dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, la première révélation du Torturé, qui doit mener à bien la destruction du monde, donne la parole à cette problématique généalogique contre laquelle le fantasme artaldien se soulève. Artaud affirme dans CIEL / *TERNAIRE* : « LA FEMME SUR L'HOMME ENFANTE UN ETRE ABSTRAIT, UNE LARVE SPECTRALE QUI NE PEUT PLUS JOUER<sup>205</sup>. » L'enfant-larve, incomplet, inachevé, sans consistance véritable puisqu'on le dit « spectral », fantomatique, pourrait en fait être considéré comme un sujet désamorcé, à la subjectivité évanescence et incertaine, un sujet qui peut difficilement être vécu en tant que tel par ses semblables, excroissance de ses géniteurs dont il est encore indistinct et dont il ne peut qu'étroitement dépendre. Cet être informe, comment comprendre l'impossibilité pour lui de jouer sinon comme la conséquence d'un confinement à l'aire du même et d'une non-initiation au dehors? L'enfant n'explore-t-il pas, n'apprivoise-t-il pas le dehors par l'intermédiaire du jeu? Cet enfant abstrait apparaît en fait comme le symbole même d'un engendrement parfaitement maîtrisé où le trouble que devrait occasionner chez les parents l'arrivée dans le monde d'un « autre issu de soi » n'a plus aucunement sa raison d'être puisque l'enfant est en quelque sorte avorté du dedans, captif de l'ordre du même. L'altérité ne réside plus qu'entre les géniteurs et cette altérité elle-même est remise en question. Le contact entre la Femme et l'Homme, de par l'emploi de la préposition « sur », apparaît extrêmement furtif, comme s'il n'y avait pas réellement union des corps, mais seulement superposition<sup>206</sup>. Il y a plus, puisque c'est précisément son enfantement qui ne permet *plus* à l'enfant de jouer, comme si à une époque pré-historique, avant son avènement dans le monde humain, le jeu lui était

---

<sup>205</sup> Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 796.

<sup>206</sup> Toujours dans cette même optique, il n'est pas étonnant de voir surgir, dans le *QUATERNAIRE* des révélations sur le Torturé, un « Rêve de Continence », un rêve qui se serait emparé de l'humanité entière, un rêve qui impliquerait de se résoudre à l'abstinence sexuelle, et donc à une rétention, un saisissement, sans doute propices à l'élaboration d'une unité subjective imperméable au toucher d'un dehors auquel le sujet ne serait plus lié par son désir. *Ibid.*

alors encore possible. Dans ce contexte, la naissance devient assimilable à une violente perte d'autonomie où l'enfant tombe sous le joug d'un ordre qui pose une limite à son jeu. Cette scène familiale est en fait à double tranchant : l'inconsistance de l'enfant donne l'impression d'une indifférenciation incompatible avec l'entrée dans l'ordre symbolique, alors que la limite posée au jeu de l'enfant semble contredire cette première impression, comme si ces deux réalités constituaient les pôles menaçants d'une même situation, la naissance.

Cette vision n'est pas sans évoquer un rêve qu'Artaud relate à Cécile Schramme dans une lettre datant du 25 février 1937, un rêve qui en constituerait le versant opposé. Dans ce songe, Cécile Schramme figure la Mère, Artaud le Père, et leur enfant se tient près d'eux; ils sont tous trois en arrêt, en attente, sur le versant d'une colline menant à un plateau accablé de lumière. Ils ne peuvent se mettre en marche que si une décision est prise sur un enjeu d'importance par l'enfant ou à propos de l'enfant qui n'est pas tant le fils de la Mère et du Père qu'une « *personne*<sup>207</sup> ». L'enfant n'est certainement pas engoncé dans le « même » comme dans la première révélation sur le Torturé, il apparaît plutôt comme celui dont dépend la recherche d'un ailleurs par ceux qui l'ont engendré, comme celui dont dépend leur désir même. Cette lumière qui baigne le plateau surplombant les personnages apparaît comme ce vers quoi ils devraient tendre, ce à quoi ils devraient aspirer, comme l'objet tout désigné de leur désir, et pourtant le désir des parents dans cette scène est suspendu. Ce désir réfréné dont la voix a été tue repose entre les mains de l'enfant, indissociable de sa question. Ce rêve est d'une grande sérénité, l'enfant n'y est pas dépeint comme un tyran; seulement, le départ et donc tout le désir de cette scène l'attendent,

---

<sup>207</sup> Ainsi, rendant compte de la responsabilité de l'enfant, Artaud écrit : « *Le départ ne pouvait avoir lieu si une question capitale n'était réglée qui concernait toujours cette même personne.* » [nous soulignons] Artaud, Antonin. « Lettres à Cécile Schramme » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 781.

attendent une réponse à la question qui lui est propre. C'est peut-être ce qui explique que ce rêve à la pureté lumineuse ne soit pas exempt d'une petite zone d'ombre, ne soit pas immaculé, mais bien que « *tout [soit] splendeur sauf une tache morale qui [est] en dehors de l'espace de l'air*<sup>208</sup> »; cette « tache morale » pouvant symboliser un certain assujettissement du sujet, aussi doux soit-il en apparence, au désir de son prochain.

Faisons retour un moment sur la première révélation portant sur le Torturé : cette mise en relief de rapports humains problématiques, sans qu'il soit bien entendu adéquat de la coller à la réalité artaldienne, n'en est pas moins significative quant à la façon dont ce dernier peine à se résigner à ne pas tenir les rênes du désir de son prochain, quel qu'il soit, ce dont rend bien compte une lettre à Cécile Schramme datant du 16 avril 1937, Artaud lui écrivant : « *il ne m'est plus possible de vivre avec un être qui m'échappe et qui le nie*<sup>209</sup>. » Inséparable de la question généalogique, comme il a été possible de le constater principalement à travers l'analyse de cette vision fantasmatique où un enfant-larve advenait de la non-rencontre d'un homme et d'une femme, l'obsédante question de la différence sexuelle traverse l'œuvre entière d'Artaud et c'est donc à elle qu'il nous faut à présent nous consacrer. Question inévitable entre toutes en tant que l'autre sexe est impliqué dans l'avènement, le développement identitaire du sujet, en une participation proprement intolérable pour Artaud.

### **Affrontement des principes fondamentaux : le Masculin et le Féminin**

Sa lecture « horoscopique » des tarots prophétise les « grands événements » à venir, lecture des tarots qui prédispose à un découpage « antagonistique » du monde à travers des figures radicalement opposées telles que le Masculin et le Féminin. Dans cette prophétie s'affrontent donc, car il ne peut s'agir que d'un affrontement, le « *MALE ABSOLU DE LA*

---

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 784.

*NATURE*<sup>210</sup> » et la Femme. Les jours de la Femme et du « *monde livré à la sexualité de la femme*<sup>211</sup> » sont comptés. L'Homme, après avoir été infidèle à sa nature, doit revenir en force. La Femme est décrite par Artaud comme une force séparatrice responsable à la fois de la division interne à l'Homme et de l'initiation de ce dernier à l'acte de séparation : « C'EST PAR LA FEMME QUE LE ROI DIVISEUR A ETE SEPRE EN LUI-MEME ET QU'IL A SU RETROUVER EN LUI-MEME LE MOYEN DE TOUT SEPARER DE CE QUI DOIT ETRE SEPRE<sup>212</sup> ». Cette image rend en fait compte de l'incontournable et nécessaire initiation à la différence pour le sujet, la différence étant ici incarnée par la Femme et sa sexuation autre, initiation nécessaire en tant que l'organisation du monde, sa sortie de la confusion, dépend intimement de la différence et de son activité, d'où l'importance prise pour le « roi diviseur<sup>213</sup> » par cette force qui lui permet « de tout séparer ce qui doit être séparé ». La vision artaldienne de la sexualité et de tout désir envers la femme n'en demeure pas moins celle d'une réalité fondamentalement avilissante, altérante et « entamante » pour le sujet, trop menaçante pour son intégrité pour qu'il ne songe pas à y échapper. Et ce même si, comme il vient tout juste d'en être question, la Femme est celle qui l'initie à une puissance, celle de la séparation, puissance qui constitue un véritable savoir. Un peu comme si la Femme initiait l'Homme à la puissance raisonnante, une puissance qu'elle ne maîtrise cependant pas et que l'Homme retournera contre elle pour la dépouiller de sa chair, de son corps, de façon à la désamorcer en la transformant en inoffensive figure abstraite. Il y aura renaissance d'une vierge, mais « UNE VIERGE SANS CORPS, NI SEXE, ET DONT L'ESPRIT SEUL PEUT PROFITER<sup>214</sup> ». L'union des sexes sera suspendue, la sexualité cessera d'avoir son ascendant terrible sur le destin du monde et l'Homme pourra reprendre le contrôle des

---

<sup>210</sup> Cette expression est employée à la page suivante : Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 789.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 790.

<sup>213</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*

événements. Il est en partie juste de soutenir avec Camille Dumoulié que « [l]’héritier d’Héliogabale ne peut choisir un principe contre l’autre, et il ne peut devenir l’Homme qu’en sauvant et intégrant le féminin, qui est la force de destruction du « Révélé »<sup>215</sup> ». En effet, le « Révélé » doit contenir la totalité du spectre des postures, mais cette ingestion de l’autre sexe, ici en l’occurrence du Féminin, est avant tout absorption de sa force et donc sa neutralisation simultanée en tant qu’entité autonome. L’affrontement entre le Masculin et le Féminin se déplace également sur le terrain politique, la Gauche féminine et la Droite masculine semblant vouloir se livrer un ultime combat, dont l’issue sera fatidique pour le sort du monde. L’assimilation politique de ces deux principes sexuels apparaît à nouveau comme une manifestation de l’ordre symbolique qui découpe le monde, le retire de son unité chaotique première, lui assurant ainsi une lisibilité. La victoire de l’Homme, de la Droite, doit précisément venir dissiper ce découpage du monde. De plus, le politique en lui-même peut aisément être rapporté à la Loi, à l’ordre symbolique, ce dont rend compte la haine furieuse d’Artaud à l’égard des institutions, institutions responsables de la mise en ordre du « social »<sup>216</sup>.

La lutte entre le Masculin et le Féminin s’oriente autour de deux grands axes. Dans un premier temps, cette lutte doit consacrer le retour de la domination du monde par l’Homme, astreignant ainsi le Féminin à une nouvelle servilité. Cependant, cette affirmation de la prééminence du Masculin sera accompagnée d’une révolte de la Nature contre l’Homme qui n’a pas su préserver la différence sexuelle, dont la pureté du principe masculin en lui a été altérée. En effet, Artaud affirme : « *Ce qui a fait que nous sommes des hommes et qui a séparé la femme de l’homme est en train de se retirer des hommes, / de*

<sup>215</sup> Dumoulié, Camille, *op. cit.*, p. 93.

<sup>216</sup> À cet égard, une lettre adressée à Anne Manson, datant probablement du 15 ou du 16 septembre 1937, est particulièrement révélatrice. Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 839.

*nous regarder et de nous juger*<sup>217</sup>. » Un peu comme si la différence sexuelle s'était érodée de par le peu de soin pris par l'Homme à l'aiguiser. S'agit-il pour l'Homme de remettre en question sa compréhension de la différence sexuelle? Le jugement sévère du Masculin par la Nature trouverait-il sa raison d'être dans un principe masculin miné de l'intérieur? Le Féminin neutralisé, édenté pourrait-on dire, qui doit être absorbé par le Masculin, comme il en a été précédemment question, ressurgira sous la forme d'une Vierge aux côtés de la Nature pour s'abattre sur l'Homme. En fait, c'est le principe masculin dans son abstraction la plus pure, ce qui fait la singularité de l'Homme, qui fulmine en constatant sa dégénérescence parmi les sujets mâles. C'est, affirme Artaud, ce « *qui nous permet d'exister et qui voit comment nous avons mal subsisté et mal gardé le principe de l'homme en nous*<sup>218</sup> », qui, dans un accès de fureur, souhaite s'extraire de l'Homme, de tout homme, et s'attaquer à lui, le punir de ne pas avoir veillé à sa pureté. Attardons-nous un instant à certains verbes employés dans la citation qui précède : exister / subsister / garder, des verbes qui seraient dépourvus de sens dans l'éternité de principes absolus, qui n'ont de sens qu'inscrits dans un temps réel, vivant, qu'inscrits dans l'histoire des sujets. Les verbes « subsister » et « garder » impliquent un effort à mettre, un soin à apporter, deux verbes à l'action consciente qui oublie que le sujet n'est pas dans un rapport de pure maîtrise avec le monde et avec lui-même. L'Homme ne pourrait donc avoir failli qu'en toute conscience, aucune réalité échappant possiblement à la volonté du sujet masculin n'étant envisagée par Artaud. Cette « toute-maîtrise » artaldienne ne peut que se heurter à la petite histoire identificatoire, commune à tout sujet, à laquelle il s'agit maintenant de s'attarder un moment. Généralement, l'identification primordiale chez le garçon correspondrait, selon les

---

<sup>217</sup> Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 791.

<sup>218</sup> *Ibid.*

analyses freudiennes, à une identification au père, une « *identification exemplaire*<sup>219</sup> », qui devrait culminer (pour un temps) en le désir de l'enfant de se substituer au père pour « avoir » la mère. Il n'en demeure pas moins que cet enfant n'est pas réduit à cette seule identification, qu'il peut vivre bien d'autres types d'identifications, y compris des identifications au sexe opposé. Il serait ainsi possible pour le sujet de s'identifier à l'aimé et donc fort probablement au sexe opposé, au sujet auquel il est lié par un « *investissement objectal*<sup>220</sup> » libidinal. Ainsi, Freud affirme :

*« Il a été dit que l'identification est la forme la plus précoce et la plus originale du lien affectif : dans les conditions propres à la formation de symptôme, donc du refoulement, et à la suprématie des mécanismes de l'inconscient, il arrive souvent que le choix d'objet redevienne identification, donc que le moi s'approprie les qualités de l'objet<sup>221</sup>. »*

Bien évidemment, il ne s'agit pas ici pour le sujet de basculer tout bonnement dans son choix d'objet, de le devenir, mais bien d'adopter non intentionnellement l'un de ses comportements<sup>222</sup>. Il ne s'agit pas non plus d'en déduire que la différence sexuelle ne renvoie à aucune réalité, que les sujets n'appartiennent pas véritablement à un genre défini, à un sexe déterminé, que la frontière entre le masculin et le féminin est inévitablement poreuse. Il s'agit tout simplement pour le sujet d'accepter que sa masculinité ou sa féminité comporte des traits appartenant à un représentant, pour lui significatif, de l'autre sexe. C'est précisément ce qui est insupportable pour Artaud qui ne veut en aucun cas partager quoi que ce soit avec son prochain, dont l'autre sexe figure l'avatar le plus menaçant, et lutte pour obtenir ce qui est proprement impossible : substituer à son corps actuel, son corps que le dehors entame de toutes parts, un corps où le dehors ne parviendrait jamais à s'immiscer,

<sup>219</sup> Cette expression est employée à la page suivante : Freud, Sigmund. « Psychologie des foules et analyse du moi » dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 187.

<sup>220</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>222</sup> En effet, Freud prend soin, dans le cas qui nous intéresse, d'apporter la précision qui suit : « *Il ne doit pas non plus nous échapper que l'identification est, [...], partielle, extrêmement limitée, et n'emprunte qu'un seul trait à la personne-objet.* » *Ibid.*, p. 190.

un corps qui jamais ne se heurterait à aucun autre, un corps d'avant l'ordre symbolique. Il est proprement intolérable pour Artaud de penser que par le biais de l'identification un autre que lui participe à la constitution de son « moi ». Cette présence de l'autre en lui, il la dépeint à travers le portrait d'un espace sillonné par le vide, ce corps dont il ne parvient pas à se faire maître et dont il ne veut plus.

### **L'inscription du manque**

Ce vide qui parcourt le corps du sujet, c'est bien entendu la marque de son inscription dans l'ordre symbolique, inscription qui contrecarrerait l'individuation de ce même sujet, du moins qui en altérerait la pureté. En fait, le sujet, pour Artaud, serait dans l'obligation d'employer la violence pour que subsiste sa différence qui serait inévitablement mise en péril par cette inscription, violence qui est paradoxalement comprise comme un legs. En effet, dans *Les Nouvelles révélations de l'Être*, Artaud se présente comme une « Brute<sup>223</sup> », qui ne tolère aucune contestation, ne supporte aucunement la réplique, une « Brute » dont il est strictement impossible de remettre la parole en doute. « Brutalité » dont il aurait hérité : « *Ni le Ciel ni l'Enfer, s'ils existent, ne peuvent rien contre cette brutalité qu'ils m'ont imposée, peut-être pour que je les serve... Qui sait? / En tout cas, pour m'en déchirer<sup>224</sup>.* » C'est précisément son inscription dans l'ordre symbolique, ordre qui précède son avènement dans le monde, qui fait de lui un sujet divisé, un sujet non-coïncident, également parce que parlant, puisque « *[l]e manque est un effet du langage : en nommant l'objet, le sujet le rate nécessairement<sup>225</sup>.* » Cette logique brutale en parfaite cohérence avec les propos de l'« exergue », Artaud dit y avoir été

---

<sup>223</sup> Ce terme est employé à la page suivante : Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 787.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> Chemama, Roland, et Bernard Vandermersch, dir. « désir » dans *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1998, p. 94.

introduit à son insu et que c'est précisément son unité en tant que sujet qui s'en est trouvée atteinte, morcelée, « déchirée ».

Cette déchirure qu'Artaud porte en lui peut être identifiée à un « Vide » auquel il n'aurait pas été initié, qu'il rejette comme trop entamant et qui pourtant est en lui inexpugnable, comme il le soutient lui-même : « *Ce dont j'ai souffert jusqu'ici, c'est d'avoir refusé le Vide. / Le Vide qui était déjà en moi*<sup>226</sup>. » Il y a donc ici, en une petite reddition artaldienne qui ressemble à s'y méprendre à un aveu, reconnaissance de la présence inévitable du manque en le sujet, manque toujours déjà partie prenante du processus de constitution subjective, de par, minimalement et fondamentalement, l'inscription du sujet dans un monde où la différence, l'Autre, fait loi à travers le langage. À quoi s'ajoutent sa finitude humaine, sa mort à venir, stigmaté de tout fruit issu de la génération, tout comme le fait qu'il soit parlé avant que de pouvoir parler. Artaud va jusqu'à s'accuser de lâcheté : il serait lâche d'avoir cherché à échapper au « Vide », à ce que l'on peut aisément nommer le manque. Pressé par le monde d'acquiescer au « Vide » pour y vivre, Artaud nous dit s'y être résolu, acceptant (mais y résistant simultanément) d'être « éclairé<sup>227</sup> » par ce « Vide », soit que ce qui le dégoûtera toujours pulse un moment sa vie, le compromis ou plutôt la compromission, le renoncement à la complétude, à l'autosuffisance et à une absolue intégrité. Il nous dit s'être efforcé de vivre au rythme de ces compromissions, mais la passivité qu'elles exigent l'a inévitablement conduit à leur condamnation : « *Je ne veux plus être un Illusionné. / Mort au monde; à ce qui fait pour tous les autres le monde, tombé enfin, tombé, monté dans ce vide que je refusais, j'ai un corps qui subit le monde, et dégorge la réalité*<sup>228</sup>. » Portons attention aux derniers mots de

---

<sup>226</sup> Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 788.

<sup>227</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*

la précédente citation : y est décrit un corps livré en pâture au monde, un corps soumis aux soubresauts et remous du monde, un « corps-marée » que la lune<sup>229</sup> malmène, un corps impuissant. Et qu'est-ce que « dégorger la réalité » sinon lui retirer ses impuretés, sinon la tamiser pour en extraire toutes ces compromissions qui font de la vie en ce monde une constante expérience du manque et de la perte? Ce désespoir qui coïncide dans la vie d'Artaud avec ses fiançailles rompues l'oblige forcément à reconnaître ce qui est nécessairement douloureux pour lui, soit sa fondamentale « immaîtrise » dont ce « Vide » en lui est révélateur et qui va de pair avec une logique affective à l'intérieur de laquelle il est inscrit et qui reste indocile à sa volonté.

Dans ce contexte, Artaud ne veut plus des liens affectifs, il ne souhaite se lier aux femmes qu'en tant qu'il voit en elles des éclats d'éternité (comme en témoignent ses lettres à Anne Manson) et se dit prêt à renoncer à tout ce qui le rattache encore au monde, d'où ces mots adressés à André Breton dans une lettre datant du 30 juillet 1937 : « *Et tant que je pourrai imaginer une chose, une seule qu'il faille sauver, je la détruirai pour me sauver des choses, car ce qui est pur est toujours ailleurs*<sup>230</sup>. » Cette entaille, cet abîme qu'il porte en lui et dont le langage est le premier véhicule, Artaud refuse d'en accepter l'inéluctabilité, dans son œuvre comme dans sa vie. Une lettre à Anne Manson datant du 8 août 1937 qui décrit quels types de liens il lui est possible de nouer avec ses semblables, et plus encore avec ce terrible autre qu'est la femme, montre bien à quel point il faut se quitter pour être avec lui : « *Être avec moi c'est quitter tout le reste. Qui ne peut quitter tout le reste ne peut pas être avec moi*<sup>231</sup>. » Une femme, une compagne, ne pourrait figurer à ses côtés que si

---

<sup>229</sup> Ce dont Artaud rend compte par ces mots : « *J'ai assez de ce mouvement de lune qui me fait appeler ce que je refuse et refuser ce que j'ai appelé* », son corps résistant aux injonctions de sa volonté. *Ibid.*

<sup>230</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 812.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 815.

elle était capable d'un « dévouement<sup>232</sup> » absolument empathique, une abnégation exemplaire par laquelle elle renoncerait à son désir. En effet, pour Artaud, il n'y a jamais qu'une seule voie, la voie de *son* désir. Aussi, son rapprochement avec Breton, au cours de l'année 1937, le fait-il unir, assimiler le désir de ce dernier au sien, d'où ces mots pour qualifier la mission qui leur incombe : « *notre commun destin*<sup>233</sup> ». Cette absence de considération pour le désir de son prochain est bien évidemment problématique en tant que, comme l'affirme Vasse dans son analyse des commandements de la loi, « *si tu réduis à rien la dimension d'altérité que constitue son désir [celui de ton prochain] face au tien, le sujet que tu es maintenant, quand je [celui qui parle dans la loi] te parle et que tu m'entends, sera lui aussi réduit à néant*<sup>234</sup> ». Le sujet n'existant que dans sa rencontre avec l'autre, son prochain, dans une parole impossible à posséder qui les fait se reconnaître l'un l'autre. Seul l'avènement d'un nouveau corps, un corps à l'intérieur duquel le manque ne pourrait s'introduire et se nicher, saurait satisfaire les exigences artaldiennes, mais cet avènement doit être précédé par un combat entre les acteurs intriqués de la Trinité divine et du roman des origines qui prennent véritablement vie dans le christianisme païen d'Artaud sur la scène d'un monde en voie de disparition.

### **La Loi à détruire**

Afin qu'un nouveau monde advienne hors des contraintes de l'ordre symbolique, Artaud doit procéder à la destruction de son instance primordiale, la Loi. Cette dernière, il

<sup>232</sup> Ainsi, Artaud dit-il : « *J'ai cru avoir besoin d'un dévouement, mais tous les dévouements me font souffrir puisqu'ils ne savent pas me comprendre. Et la seule chose que je ne puisse pas leur faire comprendre parce que je ne peux pas le leur expliquer c'est que ma Voie est la Voie Véritable, et que celui qui ne se fait pas le serviteur de ma Voie est Lui-même hors de toute Voie!!!* » *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 803. De même, toujours par rapport à cette idée de la voie englobante qu'est celle de son désir, Artaud affirme dans une lettre à André Breton datant du 14 septembre 1937 : « *Une grande douleur pour moi, la plus grande sans doute actuellement parmi les seules que je puisse encore ressentir serait que vous vous détachiez de moi, que vous ne me suiviez plus dans ma nouvelle et dernière attitude. Douleur non à cause de moi mais à cause de vous-même, et du tort cette fois irrémédiable que vous vous feriez!* » *Ibid.*, p. 835.

<sup>234</sup> Vasse, Denis. *Un parmi d'autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 18.

la met donc en scène parmi les autres acteurs de la Trinité divine, ceux-ci étant assimilables à des personnages incontournables dans l'histoire de tout sujet, en prenant soin d'illustrer le réseau de tensions qui se tissent entre ces diverses figures. Comme il est possible de le constater à la lecture d'une lettre envoyée à André Breton datant du 5 septembre 1937, le christianisme d'Artaud comporte, sans l'ombre d'un doute, un grand nombre de spécificités, à commencer par cette figure bien particulière composée des hommes et des Dieux que l'on nomme « Nous-les-Dieux ». Dieu ferait partie intégrante de chaque homme à la façon, peut-être, de l'une des instances freudiennes du moi<sup>235</sup>. Ainsi, la violence que le sujet adresse à Dieu (et aux Dieux qui lui sont sous-jacents) inévitablement prend ce même sujet pour cible. En fait, même si l'altérité de ces Dieux est indubitable, leur présence en l'homme, bien qu'irritante, semble relativement inoffensive. Ils ne sont pas ce contre quoi les hommes doivent s'insurger, n'étant pas au sommet de la structure hiérarchique oppressive. La Loi est ce vers quoi l'Homme doit tourner ses foudres puisque c'est elle qui le contraint à la vie, contrainte dont Artaud rend compte par ces mots : « *La force de la loi a expulsé des êtres, elle les a mis dehors dans la vie*<sup>236</sup>. » Avec Vasse, nous pouvons affirmer que « *la fonction de la loi est de situer l'homme comme sujet dans le corps, dans le sexe, dans le monde et dans le langage, comme en autant de lieux symboliques où l'Autre, de venir à sa rencontre et de s'en séparer, lui donne ex-sistence*<sup>237</sup>. » Bref : de poser le sujet parmi les hommes, mais distinct d'eux. La Loi, qui constitue donc la condition de possibilité de l'existence d'un sujet en tant qu'elle lui permet de rencontrer l'autre, son prochain, sans s'y confondre, doit être anéantie afin de permettre au sujet de « *retomber*

---

<sup>235</sup> En effet, Artaud précise, dans la lettre à André Breton datant du 5 septembre 1937, qu' « *il n'y a pas de dieu, mais il y a nous-même, et quand nous nous révoltons contre ce soi-disant Dieu nous nous révoltons contre nous-même, et c'est notre perte même que nous créons.* » Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 825.

<sup>236</sup> *Ibid.*

<sup>237</sup> Vasse, Denis. *Un parmi d'autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 25.

*dans le Non-Être au-dessus même de l'Éternité*<sup>238</sup> ». S'élever au-dessus de l'Éternité pour Artaud signifierait franchir le seuil de la contradiction, ne plus avoir à vivre dans un cadre oppositionnel où les principes, par paires d'éléments antagonistes, parcourent le monde en le divisant<sup>239</sup>. Cette disparition de la différence, que permettrait l'atteinte d'un au-delà de la contradiction, est en fait en parfaite cohérence avec la quête artaldienne d'une issue à l'ordre symbolique, d'une sortie de l'être, ordre symbolique qui prohibe toute prétention du sujet à l'incarnation du tout du monde en régissant les rapports entre les êtres, notamment par le biais de l'interdit. Inscrit dans cet ordre, le sujet n'est pas seul avec son désir et sa volonté. Ce qui est à rechercher par ce même sujet, c'est donc une dissolution dans le Non-Être, où il pourrait enfin trouver le « repos<sup>240</sup> ». Repos en effet puisque le sujet artaldien échapperait alors à l'autre qu'il ne parvient à vivre que comme un adversaire qui met en péril son autonomie. Cette élévation au-dessus de la contradiction que le sujet devrait réaliser, Artaud la rejoue à la façon d'une scène de combat avec pour acteurs les membres de la Trinité chrétienne, une Trinité à l'équilibre bien relatif. Le Fils-Shiva correspond à l'aspirant au repos qui n'adopte aucune posture déterminée, « *c'est la Force de Transmutation, donc de destruction des formes, c'est l'éternel passage dans et à travers les formes, sans s'arrêter jamais sur aucune, c'est donc la force même de l'Absolu*<sup>241</sup>. » Le Christ (le Fils-Shiva) s'attaque à la suprématie du Père soutenue par le Saint-Esprit, Saint-Esprit qui, on le verra dans un moment, est mêlé au Féminin et à ses vices, et pourrait peut-être même être identifié à la Mère, au corps maternel. Quant au Père, il correspond à « la

---

<sup>238</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 826.

<sup>239</sup> De façon à mettre en relief le saut au-dessus de la contradiction qui serait à privilégier, Artaud, toujours dans la lettre du 5 septembre 1937 à Breton, affirme : « *Car l'Éternité ne donne pas le repos. Et la Loi est de revenir au repos, au-dessus du possible et de l'impossible, au-dessus des Éternités. / Le principe de contradiction est dans la nature même de l'être, et il faut tuer jusqu'à l'être pour échapper à la contradiction.* » *Ibid.*

<sup>240</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 835.

*Première Prise de conscience de la Force horrible de la Nature*<sup>242</sup> », cette Nature qui génère l'Être et donc la structure contradictoire de la vie dont Artaud veut se libérer. Le Saint-Esprit, pour sa part, est « *la hideuse colombe (la Colombe YONA, et YONI le vagin)* », cette instance qui supporte le Père et semble initier le sujet aux plaisirs, le tenir captif dans « *les délices contradictoires de la vie*<sup>243</sup> ». Le Saint-Esprit serait donc une « force conservatrice », préservatrice de l'ordre établi, qui trompe le sujet quant à sa réelle liberté, le charme par toutes sortes de vanités apparemment liées au corps puisque c'est lui « *qui conserve les corps et qui nous fait croire au fait de vivre, c'est le Saint-Esprit qui nie l'Absolu*<sup>244</sup>. » Pour le Fils, il est en conséquence fondamental de parvenir à s'extirper des corps tout affectés / infectés par la logique dont le Saint-Esprit se fait le gardien. Cette conviction inébranlable doit culminer en une guerre sans merci contre ce même Saint-Esprit dont l'« idéologie » est aux antipodes puisqu'il plaide pour un « vivre » dans les corps parmi les autres. Le Fils a son guerrier parmi les hommes : un « *Enragé*<sup>245</sup> » artaldien dont le récit des cavalcades des membres de la Trinité divine scelle l'allégeance au vœu du Fils, vœu d'élimination des corps. Ce vœu de destruction des corps va de pair chez Artaud avec un désir de reconstitution de son « moi », reconstitution où l'autre ne serait cette fois-ci aucunement impliqué.

### **Le style apocalyptique et les armes-signes**

La démesure désespérée des acteurs de *Les Nouvelles Révélations de l'Être*, que ce soient les principes Masculin et Féminin, le Roi diviseur, l'« *Extravagant Malotru* »,

---

<sup>242</sup> *Ibid.*

<sup>243</sup> Les deux expressions contenues dans cette phrase sont employées à la page suivante : *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 836.

<sup>245</sup> Cette expression est notamment employée à la page suivante : *Ibid.*

l' « *Épée d'un Nègre Africain*<sup>246</sup> », la canne de Dieu, l' « enfant-larve » ou le « Torturé », mais également la démesure des événements à venir, tel que l'anéantissement du monde par le feu, n'a pas d'apocalyptique que le caractère potentiellement prophétique et destructeur. En effet, c'est peut-être avant tout le secret que portent en elles ces pages vibrantes qui leur confère une véritable dimension apocalyptique, cette langue sibylline qui se tait en donnant. Dans la Bible Chouraqui, en guise d'introduction à l'Apocalypse, on explique que l'opacité du « style apocalyptique », sa difficulté, trouvait sa justification dans le désir de ceux qui l'empruntaient d'écrire sans subir les foudres de l'empire romain qui veillait de façon très rigoureuse à la « qualité » des écrits provenant des territoires occupés<sup>247</sup>. Cette culture du secret, Artaud n'y puise sans doute pas sans motif précis : il y trouve peut-être une protection qu'une langue plus « transparente » ne lui offrirait guère. Sans que nous soyons dans le registre de ce quasi-langage privé que sont les glossolalies, le style apocalyptique des écrits artaldiens de la période irlandaise n'en constitue pas moins un repli protecteur sur le désir d'un sujet qui se voudrait à l'abri du dehors et parfaitement autonome. Comme le souligne également Chouraqui, le mot grec « apocalypsis » renvoie étonnamment à l'idée de « révélation », de « dévoilement », et n'est pas étranger dans la Bible à la problématique de la différence sexuelle :

*« Dans le Pentateuque, il [le mot « apocalypse »] est souvent employé pour désigner l'acte de découvrir le sexe d'un homme ou d'une femme, ou encore le découvrément de l'oreille ou des yeux devant un secret ou un mystère aussi cachés que le sexe d'une personne<sup>248</sup>. »*

<sup>246</sup> Les deux expressions en italique et entre guillemets contenues dans cette phrase se trouvent respectivement aux pages suivantes : Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélation de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 792, 793.

<sup>247</sup> Le commentateur rend compte de cette réalité en affirmant : « *Un fait central, rarement mis en relief par les exégètes, explique la prolifération de cette littérature dans les siècles qui entourent la naissance du Christ : aucun écrit ne pouvait circuler sans risque s'il n'avait l'approbation au moins tacite des polices de l'empire.* » *La Bible*, traduite et présentée par André Chouraqui, Genève, Desclée de Brouwer, 2003, p. 2380.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 2379.

Cette incursion étymologique n'est pas sans intérêt puisque dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* nous est effectivement dévoilé ce qui dans les manifestations de la différence sexuelle affecte peut-être le plus profondément Artaud, soient sa vulnérabilité au désir de l'autre, principalement au désir de l'autre sexe, et son incapacité à maîtriser pleinement les rouages de son propre désir, incessant traître de sa volonté.

Face au mystère de son désir, certains objets qu'il croit ancrés dans des traditions aux puissantes résonances mystiques lui apparaissent comme des éléments magiques lui révélant ce en quête de quoi ce même désir le mobilise. Dans les lettres qui précèdent et suivent sa rupture avec Cécile Schramme, Artaud évoque à maintes reprises les « pouvoirs » d'une petite épée, don d'un sorcier cubain, qui l'accompagne dans tous ses déplacements, et d'une canne qui aurait appartenu à Jésus-Christ ou à Saint Patrick : ces objets sont des signes, mais aussi des armes. La possession de cette petite épée pour Artaud est plus que la possession d'un quelconque objet, il s'agit véritablement de la possession d'un signe. Il s'agit de son signe, de sa lettre, dont le déchiffrement, l'intelligibilité, aurait pour conséquence de permettre sa parfaite adéquation avec lui-même. Voilà pourquoi il l'offre à lire à des gens de confiance, espérant toujours ajouter à la clarté de sa propre lecture. En fait, ce « signe-épée » pourrait même être compris comme l'une des clefs fantasmatiques de la logique désirante artaldienne. Ainsi, suite à la présentation de sa précieuse épée à un « lecteur » de confiance qui aurait répété mot pour mot les propos du sorcier donateur, Artaud, dans une lettre à Cécile Schramme datant du 3 février 1937, en vient à écrire : « *Je sais maintenant qui je suis, ce que je vais faire, pourquoi je vis et pourquoi je suis né*<sup>249</sup>. » Dans ce signe, Artaud et ce même lecteur de confiance y lisent un destin d'une envergure extraordinaire, dont l'imminence apparaît renforcée par des visions

---

<sup>249</sup> Artaud, Antonin. « Lettres à Cécile Schramme » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 778-779.

récurrentes en harmonie avec ce destin, visions qui auraient toujours hanté la pensée artaldienne : « *Je dois dire que ces images sont en moi depuis si longtemps, et elles reparaissent périodiquement avec une obstination si frappante qu'elles doivent bien correspondre à quelque chose de réel*<sup>250</sup>. » La canne joue aussi le rôle de signe à déchiffrer et de moyen de défense en tant qu'elle enveloppe Artaud et ceux qu'il chérit d'une aura protectrice. Décrivant l'un des comportements caractéristiques d'Artaud peu avant son départ pour l'Irlande, Dumoulié écrit : « *il déambule dans Paris en brandissant sa canne et fulmine contre tous ceux qui voudraient la toucher comme ils toucheraient son sexe*<sup>251</sup>. » Cette remarque vient renforcer l'impression que ces objets qui ne quittent jamais Artaud sont intimement liés à ce qu'il y a de plus singulier au cœur de tout sujet, soit son désir.

### **La mémoire sainte retrouvée**

Avant que la figure de Saint Patrick ne surgisse fantasmatiquement dans le discours artaldien, c'est d'abord son légendaire attribut qui en trace la silhouette : Artaud évoque à de nombreuses reprises sa canne apte, semble-t-il, autant à bénir qu'à maudire ceux qu'elle touche. Sans qu'il soit, dans un premier temps, explicitement question du saint, tous les éléments se mettent en place pour reconstituer le cadre de son périple irlandais, périple qu'Artaud aurait cherché à rejouer avant tout par le rapatriement en Irlande de la canne sacrée. N'affirme-t-il pas à Anne Manson dans une lettre du 23 août 1937 : « *C'est que Ma Vie, Anne, réalise une Prophétie*<sup>252</sup>. » Artaud inscrit ainsi son récit de « créature » dans un « temps » non limité au seul passage contingent du corps « Antonin Artaud », mais bien plutôt dans une éternité prophétique qui fait de ce passage une nécessité, déchiffrable et significative. Quoique cette dimension prophétique ne permette pas à Artaud de se faire

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 777.

<sup>251</sup> Dumoulié, Camille, *op. cit.*, p. 89.

<sup>252</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 820.

seul maître de son avènement dans le monde, elle lui en permet toutefois une lecture dont il semble pouvoir dégager une certaine forme de savoir sur sa propre origine. Ainsi dit-il, toujours dans une lettre à Anne Manson, datant cette fois-ci du 13 septembre 1937 : « *Poussé par des forces gigantesques, j'ai fini par découvrir qui j'étais et accepter ce que j'étais. La Voix du christ me découvre tous les jours la doctrine de la vie et de la mort, le mystère de la naissance et celui des Incarnations*<sup>253</sup>. » Cette initiation aux choses divines donnerait ainsi accès à Artaud à ce que l'on pourrait qualifier de « science des origines et des fins », à un savoir précieux sur cette première époque de la vie du sujet dont il n'a pas conscience et qui vient sceller l'emprise de l'autre sur son histoire, dont il est immanquablement dépossédé.

La correspondance ruthénoise d'Artaud de 1943-1944 permet d'identifier la prophétie à laquelle il se réfère comme étant celle de Saint Patrick (sans qu'une telle prophétie ait cependant réellement existé), prophétie qui pour Artaud doit être assimilée à la Prophétie du Grand Monarque. Cette prophétie clamerait l'avènement prochain d'un homme porteur de grands bouleversements pour le monde. Comme le souligne Paule Thévenin dans une note du tome X, la Prophétie du Grand Monarque

*« est en réalité une espèce d'amalgame de diverses prophéties qui depuis les époques reculées du christianisme annonçaient la venue d'un Grand Monarque. Certaines prédisaient que sa venue coïnciderait avec celle d'un grand pape, un Pontifex Maximus. Auparavant se situerait le règne de l'Antechrist, puis sa destruction*<sup>254</sup>. »

La figure de Saint Patrick n'apparaît véritablement dans la correspondance artaldienne, du moins peut-on en juger ainsi d'après les lettres qui nous sont actuellement accessibles, qu'une fois Artaud interné, comme s'il n'avait pu être question nommément de cette figure dans la période de grande agitation, qui n'est pas sans évoquer un « passage à l'acte », précédant son arrestation à Dublin. Comme si Artaud, en cette période trouble, n'avait pas

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 831.

<sup>254</sup> Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Gallimard, 1974, p. 282.

seulement été l'envoyé du Divin, mais bien Saint Patrick lui-même, l'évangéliste des Irlandais, le double du Christ. Son bâton, qu'il dit d'abord être celui du Christ, devient dans les lettres écrites de Rodez la canne sacrée de Saint Patrick, canne qui aurait été, dans l'histoire légendaire de ce saint, un don de Dieu à Patrick, en signe d'appui à sa mission<sup>255</sup>. Bien évidemment, il ne s'agit pas pour Artaud de convoquer le Saint Patrick historique, cet homme à l'humilité excessive, honteux de sa piètre instruction, auteur d'une *Lettre à Coroticus* et de confessions où sa piété n'a d'égale que sa modestie, mais c'est bien plutôt au Saint Patrick de légende qu'Artaud cherche à mêler sa destinée. Comme il le souligne dans une lettre à sa famille dont un fragment nous est parvenu, lettre datant du 23 août 1937, il est « à la recherche de la dernière descendante authentique des Druides<sup>256</sup> », la spiritualité celtique apparaissant probablement pour Artaud révélatrice des conflits qui le tourmentent, puisque Saint Patrick incarne dans l'Irlande de légende celui qui combat l'emprise des démons sur les hommes, celui qui lutte contre le paganisme aux mille visages, le paganisme des « barbares » irlandais.

Le Patrick historique et celui de légende se rencontrent cependant en un point fondamental de leurs « réalités » respectives : la dimension apocalyptique de la mission qui leur incombe<sup>257</sup>. L'imminence du Jugement dernier est tout aussi manifeste dans la correspondance artaldienne de 1937 précédant son internement : « *Une prophétie écrite depuis 14 siècles imprimée, et que j'ai VÉRIFIÉE point par point et dans LES FAITS*

<sup>255</sup> Ainsi, répertoriant les thèmes légendaires qui ont été associés au saint, Czarnowski affirme à propos d'un périple que Patrick aurait effectué dans des îles : « *Dans ces îles, Patrick reçoit de Dieu un bâton miraculeux, signe visible de l'aide divine.* » Czarnowski, Stefan. *Le culte des héros et ses conditions sociales : Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919, p. 80.

<sup>256</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 822.

<sup>257</sup> Comme Saint Patrick le montre bien dans ses confessions, il était effectivement persuadé que les Irlandais constituaient le dernier peuple à évangéliser avant la fin du monde, d'où ces mots : « [...] *I should imitate those who the Lord had long ago foretold would declare his gospel as a testimony to all nations before the end of the world, and we see as a consequence that it has been fulfilled just so : you can see that we are witnesses that the gospel has been preached as far as the point where there is no one beyond.* » Hanson, Richard P.C. *The Life and Writings of the Historical Saint Patrick*, New York, The Seabury Press, 1983, p. 104, 106.

*depuis quelques mois, annonce un avenir d'épouvante pour le Monde. / Cet avenir est proche*<sup>258</sup>. » Cette fin du monde à venir serait d'abord marquée par le projet divin d'éradication de la sexualité dans le monde humain, projet auquel le corps d'Artaud serait intimement mêlé. Le Jugement dernier en tant que procès de l'Homme jugé sur ses « œuvres » offre en fait l'opportunité d'une transformation radicale des rapports humains, qui n'est pas sans évoquer chez Artaud sa mise à distance répétée du Féminin dont l'altérante proximité est inévitablement pour lui une « catastrophe pour [son] être intérieur<sup>259</sup> ». Dans une lettre au docteur Jacques Latrémolière datant du 5 avril 1943, Artaud, alors à Rodez, précise ce en quoi doit consister sa mission quant à « cet effort de Dieu contre la nature incoercible de l'Homme<sup>260</sup> », soit cette sexualité à pourfendre. Il doit en fait servir de réceptacle dans lequel Dieu prendra place pour travailler à la chasteté humaine. Cette descente en Artaud, devenu coquille divine, est cependant conditionnelle à la purgation en son corps de toute faute humaine, de tout péché humain, purgation qui doit inexorablement mener à la mort du réceptacle, à celle d'Artaud, puisque son corps est voué à ne plus être qu'un trop-plein de vices à détruire :

*« Le corps d'Antonin Artaud est celui que Dieu avait choisi pour y descendre quand il serait, lui, ce corps purifié de la tache et de la tare originelles et pour achever après la mort d'Antonin Artaud d'y éliminer le Péché des Hommes qui s'était tout entier rassemblé sur lui. Or Antonin Artaud est mort à Ville-Évrard en août 1939<sup>261</sup>. »*

Du cadavre artaldien aurait dû surgir une enveloppe charnelle pure et chaste dans laquelle Dieu puisse se glisser et poursuivre sa mission purificatrice; et pourtant, étrangement, le corps qui en est émané est tout autant que le défunt corps « *plein de péchés et nuit et jour*

<sup>258</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 829.

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 817.

<sup>260</sup> Artaud, Antonin. « Lettres écrites de Rodez en 1943 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 888.

<sup>261</sup> Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Gallimard, 1974, p. 40.

*mangé par les démons*<sup>262</sup> ». Par le biais de l'avènement de ce nouveau corps, c'est avant tout avec son patronyme qu'Artaud serait parvenu à rompre, n'étant plus Antonin Artaud, mais bien Antonin Nalpas, tranchant ainsi symboliquement le fil le rattachant à la lignée des Artaud pour se lier plutôt au nom maternel<sup>263</sup>. Rupture dans laquelle on ne peut que lire ce désir pour le sujet de quitter l'ordre symbolique, de se soustraire à la Loi du Père qui implique pour ce même sujet l'acceptation de sa propre finitude, soit qu'il n'est ni le tout du monde ni le tout de la mère. En effet, comme le souligne Aquien dans *L'autre versant du langage*, « S'il [le nom patronymique] ne dépend pas du discours préexistant à la naissance de l'enfant, en revanche il est la marque du père, et comme tel symbolise le désir des parents entre eux, et en particulier la Loi du Père reconnue par la mère<sup>264</sup>. » Se rallier au nom matronymique apparaît également comme le refus par Artaud d'être issu du désir des parents et de leur union dans la sexualité, la véritable génération, permettant la multiplication humaine, ne pouvant reposer sur un intermédiaire sexuel. Néanmoins, cette sortie hors de la lignée qu'Artaud croit avoir réalisée demeure imparfaite puisque la mémoire artaldienne persiste en le nouvel Antonin Nalpas, comme si cet écheveau temporel, historique, dont le prénom et le patronyme permettent en quelque sorte la cristallisation, n'avait pas été réellement rompu. Ces persistances artaldiennes en le nouvel Antonin ne semblent nullement signifier pour Artaud la résistance en lui d'une réalité qu'il ne peut oblitérer, la résurgence d'un récit dans lequel il est inscrit et duquel il ne peut s'extirper, puisqu'il les perçoit bien plutôt comme les effets de l'élargissement de sa conscience autrefois profondément limitée par des contingences subjectives fort étroites. En ce sens, le voyage d'Artaud en Irlande, périple qui devait permettre le rapatriement de la

---

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> Du 1<sup>er</sup> décembre 1941 au 31 juillet 1943, Antonin Artaud paraît signer toutes les lettres qu'il écrit en remplaçant son patronyme par son matronyme (Nalpas).

<sup>264</sup> Aquien, Michèle, *op. cit.*, p. 120.

canne de Saint Patrick, canne autrefois entre les mains de Jésus-Christ, vient en quelque sorte confirmer l'existence en lui d'une mémoire enfouie, d'une mémoire « communicante » avec les grands noms du christianisme (notamment), révélatrice en lui d'un « *homme secret*<sup>265</sup> », un double délesté du poids de l'Autre, de l'ordre symbolique, comme Antonin Nalpas le devrait être des fautes de son prochain. Artaud, qui reprend littéralement le bâton du pèlerin, voit notamment dans le recouvrement de la conscience d'une identité sainte, dans le recouvrement de la conscience de son double « *Saint-Artaud*<sup>266</sup> », l'évidente possibilité d'un accès privilégié à ce qui, en le sujet artaldien devenu Nalpas, vivait à son insu : « *Depuis vous pouvez être certain, Jean Paulhan, que tout ce côté occulte de sa vie lui est revenu parce que les envoûtements de mauvais aloi qui dissimulaient à Antonin Artaud une partie de son existence ne pouvaient pas tenir éternellement*<sup>267</sup> ». L'atteinte de cette identité sainte, Artaud devenant l'un des acteurs de la mission divine au même titre que Saint Patrick, constituerait une excavation réussie à la recherche de l'Artaud vrai, puisque « *le même Être qui doit chaque fois parfaire et accomplir de plusieurs angles l'intégration de son Salut Éternel*<sup>268</sup> » serait ainsi, pouvons-nous supposer, parvenu en Saint-Artaud à son saisissement véritable. À cette croyance en un double agitateur vient donc s'ajouter celle en des « *Vies successives*<sup>269</sup> », croyance en des « vies successives » qui permet à Artaud de concilier son athéisme passé avec sa ferveur chrétienne du moment, mais qui lui permet peut-être avant tout d'aspirer à une éventuelle parfaite adéquation avec lui-même, une incarnation de « toute-maîtrise », être au plus près de son désir se déclinant ici uniquement en termes d'authentique allégeance au

---

<sup>265</sup> Artaud emploie cette expression dans une lettre à Jean Paulhan datant du 7 juillet 1943 à la page suivante : Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Gallimard, 1974, p. 58.

<sup>266</sup> Artaud évoque la figure de « Saint-Artaud » à la page suivante : *Ibid.*, p. 57.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>269</sup> Cette expression est employée dans une lettre à Frédéric Delanglade datant du 18 juillet 1943 et se trouve à la page suivante : *Ibid.*

dessein divin. Ainsi, Artaud écrit-il à Frédéric Delanglade dans une lettre datant du 18 juillet 1943 où il rend compte d'un déjeuner chez Monsieur Sauvar [sic] :

*« Nous avons donc recherché quel pouvait bien être notre être à tous, par quels personnages et quels hommes nous avons passé à travers l'histoire et à quelle époque de l'histoire celui que nous sommes s'était trouvé le plus près de son Éternité, c'est-à-dire de ses aspirations transcendantes éternelles, et à quelle époque il les avait le mieux réalisées<sup>270</sup>. »*

À travers cette mémoire retrouvée, cette prise de conscience en lui d'un double qui serait porteur de sa voix authentique, de sa voix propre non polluée par les bruits de l'autre, de son semblable, c'est un peu comme si Artaud était parvenu à dépasser l'amnésie originare de tout sujet. Artaud, ou Antonin Nalpas, n'est en quelque sorte plus issu d'un homme et d'une femme, sa cause et son dessein divins se confondent, il ne l'ignore plus cette cause, elle coïncide avec la volonté divine, et sa voix est celle de l'Apocalypse. Le parachèvement de cette radicale transformation, Artaud en annonce incessamment l'imminence, puis ses promesses d'apocalypse perdent peu à peu de leur véhémence pour se muer en ardente piété. Le périple irlandais, dans ses prémisses tout comme dans ses tardifs échos, de la correspondance de 1937 à celle de 1943, apparaît indissociable d'un désir de refonte de l'identité artaldienne hors des contraintes de l'ordre symbolique. Dans un tel contexte, de quelle manière le corps d'un sujet qui se souhaiterait affranchi de cet ordre peut-il se composer ?

### **Le corps à venir, un corps d'écriture?**

Ce corps, Artaud souhaite d'abord le confondre avec le monde, du moins le présente-t-il ainsi. En effet, la « mort au monde » qu'il doit réaliser, ce monde avec lequel il doit rompre définitivement en tant que ce dernier n'est pour lui qu'accablement, limitation de son agir et de ses aspirations, une lettre à Marie Dubuc datant du 25 mai 1937 y ajoute

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 64.

une dimension supplémentaire, soit la promesse de l'avènement d'un nouveau corps qui ne ferait plus qu'un avec le monde : « *Tout est surnaturel autour de moi jusqu'à l'obstination de ce destin d'épreuves. Pourquoi? / Pour me mener à quoi. / Sinon à me couper du monde afin que toute la force du monde puisse se rassembler en moi*<sup>271</sup>. » [nous soulignons] Ce corps, qui contient le monde dans son entièreté, renvoie bien évidemment au fantasme d'un sujet qui voudrait que son rapport au réel ne se fasse en aucun cas sous le mode de la perte ou du manque, mais plutôt sous le mode d'une incontestable maîtrise. Ce corps ne serait pas modelable sous les impulsions du monde, sensible au dehors, comme l'était le corps du dénommé Artaud, ce corps anonyme serait maintenant pierreux, « *d'une dureté désespérée*<sup>272</sup>. »

En lien avec ce fantasme d'un corps échappant à toute finitude effective, Artaud évoque dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être* des intentions le concernant, soit ce à quoi « on » aurait voulu l'initier; on aurait ainsi cherché à « *l'éclairer par le vide* » jusqu'à faire de lui un « *bûcher*<sup>273</sup> ». Qu'est-ce que ce « bûcher »? Artaud y revient dans une lettre à Anne Manson datant du 10 août 1937, peu de temps avant son départ pour l'Irlande. Il y décrit son corps comme celui d'un martyr condamné aux affres d'une éternelle division, une dislocation intérieure qu'il tenterait d'apaiser à coup de stupéfiants, division qu'il contribuerait ainsi plutôt à nourrir<sup>274</sup>. Il n'y aurait qu'une seule issue à cet incendie du corps dont la différence serait le combustible, soit la naissance d'un nouveau corps, comme il en a été question précédemment, celui-là insensible au dehors puisque généré uniquement du

<sup>271</sup> Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 801.

<sup>272</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*

<sup>273</sup> Les deux expressions contenues dans cette phrase se trouvent à la page suivante : Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 788.

<sup>274</sup> Ces propos d'Artaud, toujours dans cette même lettre à Anne Manson, en rendent bien compte : « *Je ne sais pas ce que je suis mais je sais que depuis 22 ans je n'ai pas cessé de brûler et j'ai déjà dit qu'on avait fait de moi un bûcher. Si j'ai pris des drogues c'est pour éteindre ce terrible foyer de dissociation séparatrice où mon corps n'a cessé depuis 22 années d'être intégralement supplicié.* » Artaud, Antonin. « Lettres et sorts de 1937 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 818.

dedans et ce corps ne semble pouvoir se composer que d'une seule matière, d'une matière écrite : « *l'œuvre va détruire le feu qui brûle mon corps et en dégager un autre*<sup>275</sup>. » Cette impression se voit renforcée à la toute fin de *Les Nouvelles Révélations de l'Être* puisque Artaud affirme à propos du Torturé, qui n'est nul autre que lui-même : « *Le torturé est enfin préparé. Il peut entrer, il est de plain-pied avec son œuvre. Il peut commencer*<sup>276</sup>. » Qu'en est-il de cette œuvre qu'il dit être la sienne? S'agit-il de l'œuvre divine? Ou plutôt de l'œuvre d'écriture, de l'œuvre littéraire, d'Antonin Artaud qui doit assurer à l'homme qui portait ce nom une nouvelle origine, une origine qui ne soit issue que de lui-même, que de sa plume, une œuvre qui lui permettrait d'être son propre architecte, l'architecte d'une subjectivité parfaitement autosuffisante? Comme si l'œuvre d'Artaud avait un rôle précis à jouer dans sa tentative de retrait de l'ordre symbolique. Comme si l'œuvre devenait un corps substitutif qui pouvait remplacer l'insatisfaisant corps issu de la génération. La lettre n'est cependant pas le seul lieu où Artaud fomenté son insurrection contre l'ordre symbolique; il développe en effet de multiples stratégies au sein de son œuvre graphique pour éviter son inscription dans une généalogie, inscription qui serait pour Artaud abdication de sa souveraineté, et c'est donc à cette œuvre graphique qu'il faut maintenant accorder notre attention.

---

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> Artaud, Antonin. « Les Nouvelles Révélations de l'Être » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 799.

## Percée du subjectile et trahison du signe

Ces visions fantasmatiques qui suintent du rapport problématique d'Artaud avec le symbolique tout comme ces prises d'assaut de la généalogie qui en découlent ne traversent évidemment pas ses seules œuvres écrites, son œuvre graphique étant également l'occasion d'une violente reformulation du « donné », soit ce qu'on pourrait considérer comme les traces, les stigmates, la marque de l'Autre, de la différence en le sujet et ce, dès son avènement. À partir des analyses de Derrida de l'œuvre graphique d'Artaud, plus précisément celles que constituent « Forcener le subjectile » et *Artaud le Moma : interjections d'appel*, nous nous interrogerons quant à la possibilité de l'inscription de l'œuvre artaldienne dans une généalogie, une lignée, celles des Beaux-Arts, et ce malgré la vigueur des attaques qu'Artaud lui adresse à travers la « torture » du subjectile. Cette interrogation sur l'inscription de l'œuvre graphique artaldienne dans une généalogie renvoie bien évidemment à la possibilité ou non de la « muséabilité » de cette même œuvre, soit la possibilité de sa « réexposition », la répétition de sa singularité en tant qu'événement, mais c'est avant tout, par analogie, la possibilité même de l'inscription du sujet artaldien dans une lignée, dans une histoire qui le précède dans le monde, qui nous importera. Les deux œuvres derridiennes dont il sera particulièrement question dans notre analyse de l'œuvre graphique artaldienne seront convoquées en tant qu'elles mettent brillamment en relief ce en quoi les coups portés par Artaud à la logique généalogique, au subjectile, soutiennent bien souvent, paradoxalement, l'inscription artaldienne en cette dernière de par la trahison de ce qu'aucun sujet ne pourra jamais faire sien, la trahison du langage.

Il s'agira dans un premier temps de montrer en quoi Artaud résiste véhémentement à l'inscription de son œuvre graphique dans cette généalogie des Beaux-Arts, à travers

différentes modalités d'attaque du subjectile telles que le « dessin écrit », la glossolalie, un certain coup de crayon performatif / constitutif et la maladresse picturale. Cette attention portée à ces modalités de résistance s'accompagnera d'une tentative de portrait de cette notion fondamentale qu'est celle de subjectile. En fait, cette notion se caractérisant avant tout par son ambivalence et son indétermination, son portrait sera plutôt celui de ses nombreuses figures auxquelles jamais elle ne se réduit. Ultimement, un des visages du subjectile retiendra néanmoins davantage notre attention, celui du langage.

Dans un second temps, nous chercherons ensuite à montrer en quoi, malgré cette attaque du subjectile qui devrait prohiber l'insertion de l'œuvre graphique artaldienne dans une généalogie, il semble qu'une réflexivité, qu'une mise en abîme, qu'un déictique, à la façon d'un processus d'archivage, soit au travail au sein même de certains dessins, en assurant ainsi l'itérabilité, la « muséabilité », l'inscription dans la généalogie muséale. Généalogie bien plus que muséale pour Artaud, généalogie qui clame l'impossibilité pour le sujet d'avoir une parole linguistiquement unique de par le partage par tous les locuteurs d'un même langage articulé, le sujet étant ainsi voué à la répétition de mots qui ne lui appartiennent pas, tout comme leur signification. Suite à toute cette interrogation sur l'inscription, sur le subjectile comme support de la représentation, il nous faudra également être sensible à la scène d'écriture sur laquelle les analyses derridiennes se déploient, au cauchemar de Derrida né peut-être de l'acte d'écrire *à propos d'Artaud, sur Artaud*, sur sa peau, et donc contre lui, jeté sous la plume et hurlant son agresseur.

### **La peau « subjectilienne »**

Dans l'Histoire de l'art, la notion classique de subjectile renvoie à l'idée d'un « support de la représentation », la toile, le papier, ou même la matière picturale d'une peinture (la gouache, par exemple) et la matière d'une sculpture (comme l'argile). Comme

le dit bien Derrida, le subjectile traditionnel doit être ainsi compris : « *Entre le dessous et le dessus, c'est à la fois un support et une surface, parfois aussi la matière d'une peinture ou d'une sculpture, tout ce qui en elles se distinguerait de la forme, autant que du sens et de la représentation, ce qui n'est pas représentable*<sup>277</sup>. » Dans sa vocation non représentative, le subjectile nous intime déjà, du moins en partie, son appréhension, appréhension qui doit être celle d'un dehors de l'œuvre, du socle sur lequel la représentation vient se poser. Cet autre de l'œuvre, nous constaterons cependant qu'il ne lui en impose pas moins, en quelque sorte, sa loi. Déjà, dans son acception matérielle traditionnelle, le subjectile en tant que toile ou papier vient délimiter le corps de l'œuvre à venir. Dans un certain rapport de préséance, le subjectile vient imposer un découpage.

### **La conception artaldienne du subjectile**

Dans son acception artaldienne telle qu'envisagée par Derrida, le subjectile doit avant tout être appréhendé comme un indéterminé, auquel aucune figure ne peut être assignée à résidence, c'est-à-dire que, comme en rend bien compte l'étymologie si particulière de ce vocable, l'ambivalence du subjectile est peut-être ce qu'il y a de plus certain à dire à son propos. En effet, étymologiquement, le mot « subjectile » peut renvoyer à la fois à l'intransitivité et à la transitivité du verbe « jacere ». L'intransitivité de ce verbe doit être rapportée à l'idée d'un « être-jeté », soit à « *jaceo, je suis étendu, couché, gisant, alité, abattu, à terre, sans vie, je suis ou j'ai été jeté*<sup>278</sup>. » La première figure possible du mot « subjectile » serait donc celle du « jeté dessous », indissociable de l'idée de soumission à un autre, indissociable de l'idée de passivité. L'idée de « jeté dessous » n'est évidemment pas sans affinités certaines avec ce qu'on pourrait considérer comme *la*

<sup>277</sup> Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 56.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 65.

question artaldienne par excellence, celle d'une désappropriation, d'une dépossession originaire, qui dérobe le sujet à lui-même. Cette première figure du subjectile se fait donc évocatrice de l'inadéquation du sujet avec lui-même, dérobé à sa propre saisie, par l'intermédiaire notamment du nom qui lui est assigné; la nomination se donnant comme cette effraction de l'autre en le sujet, assignation d'un nom qui est assignation d'une loi. Cette préséance d'une altérité qui permettrait à cette dernière d'avoir mainmise sur le sujet, c'est précisément ce contre quoi Artaud s'insurge, contre cet état de chose, à travers son agression du subjectile. Cette passivité d'un sujet dépossédé de lui-même, Derrida la rapporte donc (plus qu'analogiquement, comme il le souligne) au subjectile « *originellement jeté dans l'aliénation*<sup>279</sup> ». Mais le subjectile peut tout autant être figuré comme un dehors législateur, un père-mère dont la préséance sur le sujet, sur l'œuvre (n'oublions pas que la toile pré-découpe le corps de l'œuvre), implique que le sujet soit volé, dérobé à lui-même, soumis à une altérité qui menacerait son intégrité subjective. En effet, le verbe « jacer » peut également être considéré transitivement : ainsi, « jacio » signifierait je jette / lance un « objet », ainsi que « *je jette des fondations, j'institue en lançant*<sup>280</sup> ». La passivité d'un « jeté dessous » peut donc faire place à l'activité d'un « jeter » et donc d'un « assujettir » que l'on ne peut qu'identifier à ce dehors législateur qu'est le père-mère. Mais il y a plus puisque ce double visage étymologique du subjectile envisagé comme un seul jet offre une tout autre compréhension de ce vocable : si le « jeter » succède au « jeté dessous » en un jet ininterrompu, cette succession est indicatrice d'une circularité, celle-là même de la génération, de la généalogie. Est donc posée l'idée selon laquelle « *L'être-jeté ou l'être-fondé fonde à son tour. Et je ne peux jeter ou projeter*

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 65.

*que pour avoir été jeté moi-même, à la naissance*<sup>281</sup>. » Dès lors, on saisit mieux, dans le contexte artistique, en quoi le subjectile constitue le socle sur lequel reposent les Beaux-Arts en tant que généalogie; l'idée de génération étant à l'œuvre au sein même du mot, le « jeté-dessous-un-autre » devenant à son tour cet autre qui jette, qui fonde de l'autre, mais un autre que l'on pourrait considérer comme lui étant assujéti en tant qu'il le détermine dans une certaine mesure. Il en est ainsi d'une œuvre inscrite dans une généalogie artistique en tant qu'on la situe par rapport à un avant et un après, qu'on la situe dans un réseau d'influences, par rapport à ce dont elle hérite d'œuvres la précédant et par rapport à ce qu'elle lègue aux œuvres qui la suivent. Cette œuvre devient alors l'un des moments d'une lignée à l'intérieur de laquelle elle reçoit passivement des œuvres « aïeules », mais détermine également des œuvres « filles ». C'est précisément l'envers de cette logique qu'Artaud admire chez Balthus lorsqu'il dit :

*« la peinture de Balthus n'est pas celle d'un peintre de 1947 qui peint après combien de milliards d'ans de peinture peinte et fait le point, mais l'homme d'avant ces milliards d'ans resté en vie, et qui du fond du passé qui l'enterre peint encore de toute sa conscience, et exactement / comme il n'a pas appris, mais a su faire, / en regardant et en appliquant*<sup>282</sup>. »

Il fait ainsi de Balthus un peintre soustrait aux influences altérantes du dehors, à toute « entamante » filiation picturale. Le statut d' « être-jeté » apparaît donc comme la condition de possibilité du statut qu'il précède, soit celui d' « être-jeteur » ou d' « être-fondateur », un peu comme si l'activité de tout sujet, dans la mesure où cette activité inscrit la singularité du sujet en question dans le monde, était conditionnelle à la soumission première de ce même sujet à l'autre, à sa dépossession originale. Ce constat n'est pas sans intérêt puisque le statut de « jeté dessous » n'est plus simplement à envisager à travers l'idée d' « immaîtrise » qui semblait seule le caractériser, mais également à travers ce en quoi

<sup>281</sup> *Ibid.*

<sup>282</sup> Artaud, Antonin. « Textes écrits en 1947 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1466.

cette « immaîtrise » originaire apparaît féconde. L'analyse du vocable « subjectile » en ses possibilités étymologiques est donc révélatrice d'un éclairant paradoxe dans la genèse de tout sujet. Produire de l'autre, produire de l'œuvre, ne pourrait être pensé que dans la mesure où il y a écart entre le sujet et lui-même, que dans la mesure où le sujet est altéré par cette dépossession originaire, entamé, limité. L'illimité, l'« intact », serait infécond, prohiberait la génération d'une œuvre quelle qu'elle soit, la génération n'étant possible que dans une logique de la différence, ce dont rendait compte l'apparente stérilité d'Héliogabale. Oscillant entre ces deux évocations étymologiques, le subjectile n'est pas sans renvoyer à l'idée d'entre-deux et à celle d'une « différance » derridienne à venir, à une peau de la différence à percer.

En effet, en tant que « support de la représentation », même si traditionnellement on l'appréhende comme extériorité de l'œuvre, le subjectile n'en constitue pas moins fondamentalement une trace « instituante » délimitant le dehors et le dedans de l'œuvre. Derrida décrit ainsi le subjectile comme un « *intervalle solidifié entre le dessus et le dessous, le visible et l'invisible, le devant et le derrière, l'en-deçà et l'au-delà*<sup>283</sup>. » C'est précisément en tant que le subjectile constitue ce sur quoi repose la conception traditionnelle de l'œuvre d'art, inscrite dans une généalogie des Beaux-Arts et dès lors toujours déjà subtilisée à son exécutant, soit cette trace fondatrice de l'opposition entre dedans et dehors de l'œuvre, déterminant ce qui est « œuvre d'art » et ce qui ne l'est pas, que c'est son agression, son attaque, qui sera privilégiée par Artaud. Il cherche ainsi à dissoudre l'opposition fondatrice de la généalogie, remettant ainsi en question l'étanchéité de la paroi « subjectilienne », comme il en sera bientôt question, notamment quant à la distinction entre représentant et représenté.

---

<sup>283</sup> Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 65.

Comme en témoigne, elliptiquement certes, la première occurrence du mot « subjectile » dans une lettre d'Artaud adressée à André Rolland de Renéville datant du 23 septembre 1932, « *Ci-inclus un mauvais dessin où ce que l'on appelle le subjectile m'a trahi*<sup>284</sup>. » En effet, le subjectile n'est peut-être pas sans affinités avec la langue française, avec le langage même. Ainsi, cette trahison doit peut-être s'entendre non pas comme un devoir non accompli, mais plutôt comme un excès de loquacité, une parole trop « exhibante », un mot de trop<sup>285</sup>. Ce qui peut trahir par manque de retenue : les mots, le langage, une langue qui fourche et confesse, échappant ainsi à la maîtrise minimale que peut en avoir le locuteur. Le langage, en tant que cet indéterminé autonome qui impose sa loi au sujet, serait donc pris d'assaut par Artaud, à travers son agression de la paroi « subjectilienne » dont la trahison, si on l'entend dans un contexte langagier, serait précisément sa loi. La loi du langage dont il est ici question, c'est celle de la lisibilité, celle de la signification, le locuteur étant toujours déjà dépossédé de sa parole en tant qu'elle est intelligible pour l'autre, pour tout autre, qu'elle signifie et dès lors se dérobe à lui. Le dessin pourrait lui aussi trahir en signifiant d'où cette lettre mutilée du 23 septembre 1932, au corps probablement amputé du dessin en question. L'intelligibilité du dessin serait non seulement ce qu'il « dit de trop », mais également ce qui renvoie à une intelligibilité qui soit assimilable au respect de certaines normes artistiques, permettant ainsi de faire une lecture généalogique de l'œuvre en question, de la situer dans la généalogie des Beaux-Arts, de lui imposer une lisibilité précisément permise par la présence insistante du subjectile. Le langage apparaît donc comme l'une des figures possibles du subjectile, figure

<sup>284</sup> Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979, p. 121.

<sup>285</sup> En effet, évoquant cette lettre qui devait comprendre un dessin dont un fragment a été déchiré et enlevé, Derrida affirme : « *La trahison du subjectile aurait rendu le dessin « trop révélateur », d'une vérité assez insupportable pour qu'Artaud ait jugé nécessaire d'en détruire le support.* » Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55.

plus que possible, peut-être même fondamentale, puisque c'est à sa lumière que toutes les autres figures « subjectiliennes » font sens.

En attaquant le subjectile dans sa matérialité, le subjectile en tant qu' « être-jeté », « être-jetant », en tant que peau de la différence et avant tout langage, Artaud chercherait donc à incorporer dans l'œuvre l'autre de cette dernière, à faire de cet autre un dedans de l'œuvre subordonné aux gestes qui la produisent; cet autre qui ne pourrait alors plus imposer son « expropriante » loi, loi de la signification et loi de l'inscription généalogique. Artaud semble confirmer la nécessité de cette entreprise d' « agression » du subjectile dans le commentaire du dessin « La machine de l'être ou Dessin à regarder de traviole », dessin au subjectile de papier lui-même chiffonné et souillé, où y est proclamé tout l'art du subjectile gâché<sup>286</sup>. Comme le dit Derrida avec justesse dans « Forcener le subjectile » : « *Le corps-à-corps avec le subjectile aura sans doute signifié cela : comment s'adresser au corps étranger*<sup>287</sup> ? »

### **Le pictogramme ou « dessin écrit »**

Une première modalité d'attaque du subjectile pourrait correspondre au dessin comme pictogramme, soit au « dessin écrit », celui dont le corps même peut être criblé de mots emmêlés comme dans le portrait de Jany de Ruy (annexe 5), ou traversé par des glossolalies tonnantes comme dans le dessin « Poupou rabou » (annexe 1), le « dessin écrit » provoquant un véritable séisme dans la géographie artistique. En effet, le corps des œuvres n'est plus aussi strictement délimité en fonction d'une discipline précise, comme le dit Artaud dans « Dix ans que le langage est parti... », le dessin et l'écriture ne sont plus

---

<sup>286</sup> Ainsi, Artaud dit-il : « *Ce dessin est une tentative grave pour donner la vie et l'existence à ce qui jusqu'à aujourd'hui n'a jamais été reçu dans l'art, le gâchage du subjectile, la maladresse piteuse des formes qui s'effondrent autour d'une idée après avoir combien d'éternités ahané pour la rejoindre. La page est salie et manquée, le papier froissé, les personnages dessinés par la conscience d'un enfant.* - » Artaud, Antonin. « Commentaires de dessins » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1039.

<sup>287</sup> Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 60.

même pensables indépendamment l'un de l'autre : « *Et depuis un certain jour d'octobre 1939 je n'ai jamais plus écrit sans non plus dessiner*<sup>288</sup>. » Dans ce « dessin écrit », il y a donc insurrection contre les frontières disciplinaires, frontières dont on découvre la porosité pouvant les caractériser. La gémellité de certaines œuvres ajoute à ce séisme; des œuvres comme « La maladresse sexuelle de dieu » (annexe 2) s'accompagnent d'un commentaire écrit détaché du corps du dessin dont la réalité apparemment périphérique est trompeuse. En effet, ce commentaire ne doit pas être envisagé comme secondaire par rapport au dessin, puisque tout comme le dessin, il produit, performe l'œuvre; l'œuvre prenant corps sous les coups des mots comme sous les coups de crayon, de fusain, de craie, le dessin et le commentaire constituant en fait les deux subjectiles, les deux supports d'une même œuvre. Comme le dit Derrida dans *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, évoquant un passage du commentaire de « La maladresse sexuelle de dieu » : « *Le texte et le dessin s'engendrent l'un l'autre, on ne saurait dire lequel érige ou précipite l'autre dans sa chute*<sup>289</sup>. » Cette nouvelle conception picturale permet donc de faire reculer de quelques pas la menace d'expropriation généalogique soutenue par l'intégrité du subjectile, maintenant meurtri, poreux, en procédant au brouillage des distinctions traditionnelles entre les genres et les disciplines artistiques.

### **Le canon « glossolalique »**

La glossolalie pourrait constituer une seconde modalité (dédoublée) d'« attaque » du subjectile qui viserait ici tant à glisser entre les doigts de la loi imposée par le subjectile (comme langage) qu'à ébranler certaines oppositions fondatrices de l'Histoire de l'art. La lettre comme corps, voilà comment comprendre la glossolalie, glossolalie que l'on pourrait

<sup>288</sup> Artaud, Antonin. « Textes écrits en 1947 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1513.

<sup>289</sup> Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 30.

associer à une rêverie autour d'un langage plus originaire, plus archaïque, propre à son seul créateur locuteur, et qui donc ne relèverait pas du langage articulé, grammatical, représentatif, d'un langage usuel commun, mais serait plutôt précisément caractérisé par sa privauté. Il s'agit en fait de « *[forcer] 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 représentative*<sup>290</sup> ». En extrayant la lettre de la « verbalité », on retire du même geste l'écriture, telle qu'elle se déploie dans le corps de l'œuvre artaldienne, de cette logique représentative si propice au vol en ce qu'elle coïncide inévitablement également avec une logique de la signification. En « forçant » le mot, en l'égarant hors sens, pour ne plus le considérer que dans son corps de lettres, en défigurant le mot qui ne peut plus alors figurer, le mot comme signe ne peut alors plus être appréhendé comme l'abri, l'ancre d'un autre locuteur à venir, il ne dissimule plus rien, il n'y a plus que lui dans le tumulte de ses formes, plus qu'un langage spéculaire où le sujet se mire.

Mais il y a davantage puisque les glossolalies sont également musiciennes, et au dessin, à l'écriture, se joignent donc le chant, la musique. L'intonation portée par la glossolalie vient traverser, percer le subjectile, ébranler son statisme, mais aussi certaines distinctions fondamentales, disciplinaires et perceptuelles liées au monde de l'art. Le dessin n'est plus simplement à regarder, ou même à lire, mais à entendre, à écouter. Prenons l'exemple des glossolalies qui rampent sur trois côtés du dessin « Poupou rabou » (annexe 1), datant probablement de décembre 1945. Les mots « *reba tiera reba tiera / arera* », « *pipi kharna rena rarina / rena rarina arirta* », « *trutru rarfa rarfa / ratura rarfa ratura / aruta*<sup>291</sup> » percent la peau de papier du dessin, lui intiment un mouvement, un rythme, une

<sup>290</sup> Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 66.

<sup>291</sup> Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 260.

intonation, chacun de ces fragments répétant certaines expressions « glossolaliques » pour ensuite culminer sur un vocable distinct. On imagine bien évidemment une variation d'intonation aux moments d'atteindre ces trois vocables distincts, un ton plus appuyé qui ajoute solennité et sacralité au dessin traversé par ce chant.

La glossolalie vient donc ébranler le subjectile à la fois en ce que la lettre comme corps vient contester la logique représentative du langage articulé (le subjectile « lettré » confinant habituellement le signe à sa seule représentativité), mais également la logique soutenue par tout subjectile « artistique », soit celle d'une distinction nette entre les arts à partir de laquelle une classification historique, des généalogies se déploient, à partir de laquelle l'œuvre est gobée, arrachée à son intimité avec son géniteur, on la lui « désappartient » pour l'introduire dans une lignée dont elle n'est qu'un moment, permis, causé par un autre.

### **Abolition de la distinction entre représentant et représenté : la question du sort**

Artaud procède également à la remise en cause de la tranquille assurance du subjectile en venant miner l'opposition entre représenté et représentant. En fait, comme le subjectile est précisément ce qui supporte cette opposition en tant que trace délimitant le dedans et le dehors de l'œuvre, c'est lui qui sera pris en chasse par le crayon « brûlant » d'Artaud. On se doit ici d'aborder la question des « sorts » qui seront effectivement exposés en musée, ces conjurations et contre-conjurations qu'Artaud adresse à un destinataire bien précis, sortilèges proférant la condamnation de ce même destinataire ou l'assurant d'une protection. On peut hésiter à faire des « sorts » des œuvres d'art à part entière, mais Artaud écrit à leur sujet en février 1947 dans l'un de ses cahiers : « *Et les figures donc que je faisais étaient des sorts – que je brûlais avec une allumette après les avoir aussi*

*méticuleusement dessinées*<sup>292</sup> », confirmant ainsi le labeur pictural dont ils faisaient l'objet. Ce qui fait la spécificité du sort, c'est que la guerre proférée en son sein est simultanément performée sur le subjectile, la peau de celui-ci étant par endroits brûlée, crevassée, trouée. L'un des « Sorts », datant probablement du 22 mai 1939, adressé à Roger Blin, proclamait en effet vouloir ainsi traiter ceux qui cherchaient à contrecarrer la prise d'héroïne par Artaud, ceux qui ont « touché » Anne Manson pour cette raison : « je les / [fer]ai [per]ce[r] vivant[s] / sur une place [de] / PARIS e[st] je leur / ferai perforer et / brûle[r] les moëllles<sup>293</sup>. » Ces gestes d'agression promis par Artaud se retrouvent à même le corps du sort : les pourtours des feuillets du sort ont été mangés par le feu, le papier est troué à de multiples endroits par ce qui a peut-être été une cigarette. Dans ce contexte où le discours proféré coïncide dans une certaine mesure avec le « mal-traitement » du subjectile, il devient difficile de distinguer entre ce qui est représenté et ce qui supporte la représentation, le subjectile. Cette indistinction relève de la performativité à l'œuvre dans le corps du subjectile. De plus, sans qu'il y ait nécessairement glissement dans l'indistinction, il est possible d'observer des tensions similaires au creux des dessins, à même le subjectile, tensions qui, dans le cadre d'un portrait par exemple, détournent ce qui devait être une restitution pour en faire une constitution, ne s'agissant plus de restituer un visage, mais de le constituer.

Comme le souligne Derrida, la peinture est pour Artaud le « *paradigme de tous les arts* », l'« *art pluriel* », l'« *art total* »<sup>294</sup>. La peinture, en tant que d'être peinture lui suffit, sans soubassement discursif (philosophique par exemple), mais la peinture en tant qu'elle va au-delà de la logique représentative picturale, au-delà de la peinture, de façon à assumer

<sup>292</sup> Artaud, Antonin. « Textes écrits en 1947 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1467.

<sup>293</sup> Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 258.

<sup>294</sup> On retrouve les trois expressions entre guillemets contenues dans cette phrase à la page suivante : Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 70.

son essence, son « *essence excessive*<sup>295</sup> », sa vérité. « *La peinture doit devenir ce qu'elle est, autre façon de dire qu'elle doit s'entendre littéralement, dans l'énergie même de son débordement*<sup>296</sup>. » Ce qui signifie pour l'interprétation derridienne que la peinture pour Artaud se situerait dans un entre-deux, sur cette ligne de possibles qu'il investit et qui sépare la peinture figurative de la peinture abstraite. L'œuvre artaldienne serait donc à la fois *dans* et *hors de* la peinture figurative, *dans* et *hors de* la peinture abstraite, c'est-à-dire qu'elle ne peut être comprise ni par l'une ni par l'autre, qu'elle fait éclater ces subdivisions traditionnelles. Cette peinture serait à la fois restitutive et constitutive de l'objet représenté, peinture dont le seul et l'unique représentant serait Vincent Van Gogh. Dans cette « lignée » qu'il fonde, mais dont il est le second moment, Artaud poursuit, pourrait-on dire, cette « peinture de l'entre-deux » dans le dessin de portraits et d'autoportraits. D'abord d'allégeance assez réaliste, le travail de portraitiste d'Artaud donnera rapidement l'impression d'un travail d'excavation à la recherche de zones d'énergie enfouies dans les visages qu'il s'agit de faire jaillir sur le papier. Ainsi, Paule Thévenin affirme-t-elle :

*« très vite, le visage va cesser d'être un objet à reproduire pour devenir, sur la feuille où Antonin Artaud hachure, zèbre, ride, fait grincer ou casser son crayon, le théâtre même d'une guerre d'où il sortira dévasté, haletant, et criant d'une vérité jusque-là jamais atteinte*<sup>297</sup> ».

À cet égard, le portrait de Mania Oïfer (annexe 4), datant de mai 1947, est saisissant : des forces issues des yeux perçants circulent en traits hors des orbites, certaines comme si elles cherchaient à quitter le visage se heurtent aux cheveux, d'autres coulent le long des joues, du nez contracté par un mouvement d'inspiration, et dans toute cette agitation, la bouche est serrée, immobile. Ni absolument figuratif ni abstrait, ce dessin restitue tout en constituant, un souffle le traverse qui redit la dépossession originaire et cherche à *produire* ce qui a été

<sup>295</sup> Derrida qualifie ainsi l'essence de la peinture pour Artaud à la page suivante : *Ibid.*

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>297</sup> Thévenin, Paule. « La recherche d'un monde perdu » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 36.

subtilisé, réalité dont ces mots de Derrida peuvent rendre compte : « *Je suis d'abord cette force : captée, expropriée, volée, persécutée, détournée, à la recherche de son corps, d'un corps martyrisé au nom de dieu*<sup>298</sup>. » Il y a donc indécidabilité au sein des Beaux-Arts qui ne peuvent plus faire reposer sur des distinctions franches (notamment quant à la distinction entre support et sujet de la représentation) leurs généalogies hégémoniques.

### **La maladresse picturale ou l'oubli du « principe du dessin »**

La maladresse picturale feinte constitue une autre modalité d'attaque possible du subjectile. En fait, il s'agirait pour Artaud d'un mode de réappropriation de son corps, corps qui aurait été happé par le « principe du dessin », assimilé subrepticement, passivement, par les « règles » d'un certain « *savoir-faire* » artistique, par les règles du « *système des beaux-arts*<sup>299</sup> », cette généalogie « dépossédante » qui arrache le sujet à son présumé rapport de proximité avec son œuvre comme avec lui-même. Par exemple, dans « La maladresse sexuelle de dieu » (annexe 2), il s'agit pour Artaud, par le biais de cette maladresse feinte, de faire avorter cette mauvaise adresse qu'est l'habileté au dessin telle que reconnue par l'institution artistique. Cette habileté constitue une mauvaise adresse en tant qu'elle est rapt, spoliation et l'expression par excellence de la dépossession originaire que vient figurer un dieu maladroit, et c'est ce qui explique que « *la hâtive façon*<sup>300</sup> », qui caractérise la réalisation du dessin « La maladresse sexuelle de dieu », soit tout à fait intentionnelle. La maladresse picturale feinte fait ainsi la guerre au subjectile en le faisant porteur de déformations picturales, de rebuts enfantins qu'aucune généalogie artistique ne peut spontanément accepter de compter en son sein. Le subjectile qui consiste en cette

<sup>298</sup> Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 72.

<sup>299</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 79.

<sup>300</sup> Artaud, Antonin. « Commentaires de dessins » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1043.

extériorité en contact avec l'œuvre, pouvait justement agir à titre de masque dont toute figure généalogique « dépossédante » pouvait se parer pour altérer l'œuvre en question en l'inscrivant dans une lignée, dans une structure causale, lui imposant un avant et un après. Le processus d'avortement ici en cause n'a pas de dessein restitutif (retour à un état antérieur), mais plutôt constitutif puisqu'il s'agit de mettre au monde non pas ce qui a été, mais ce qui sera, non pas revenir à un état prénatal où le sujet est toujours déjà précédé par l'Autre dans son propre récit, mais faire advenir l'« in-né<sup>301</sup> », non assujetti à la présence d'un dehors, qu'il soit divin ou institutionnel. Cette « maladresse-tactique », Derrida en justifie bien la fonction pour Artaud lorsqu'il dit : « *Les dessins sont maladroits parce qu'ils sont retors, habiles, rusés, adroits, stratagèmes indirects pour emmerder ce monde-ci, ses normes, ses valeurs, ses attentes, son Art, sa police, sa psychiatrie : en un mot son droit<sup>302</sup>.* »

Toutes ces modalités d'attaque du support de la représentation ne doivent cependant pas oblitérer l'ambivalence du rapport au subjectile qui n'est pas foncièrement à détruire; il s'agit plutôt de désamorcer l'hostilité intrinsèque des figures qui l'incarnent (notamment le père-mère)<sup>303</sup>. Le subjectile doit conserver son rôle de lieu de mise au monde comme en rendent bien compte ces mots issus de « Dix ans que le langage est parti... » : « *Que sont-ils [mes dessins] ? / Que signifient-ils ? / Le totem inné de l'homme<sup>304</sup>.* » S'extraire donc de la scène du né, de cette scène de dépossession originaire, pour naître in-né. Ne pouvant plus agir à titre de dehors législateur, ne décidant plus du dedans et du dehors de l'œuvre, de par

<sup>301</sup> La question de l'« in-né » est abordée plus amplement à la page suivante : Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 86.

<sup>302</sup> *Ibid.*

<sup>303</sup> La dernière occurrence du mot « subjectile » dans les écrits d'Artaud montre bien où se situe la véritable résistance, soit qu'il s'agit d'une résistance à l'égard des figures qui elles-mêmes résistent : « LES FIGURES SUR LA PAGE INERTE ne disaient rien sous ma main. Elles s'offraient à moi comme des meules qui n'inspireraient pas le dessin, et que je pouvais sonder, tailler, gratter, limer, coudre, découdre, écharper, déchiqueter et couturer sans que jamais par père ou par mère le subjectile se plaignît. » Artaud, Antonin. « Textes écrits en 1947 » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1467.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 1515.

son « gâchage », sa surface abîmée et traversée, le subjectile est « interné » dans l'œuvre, où un sens (un hors-sens) lui est assené pour le déterminer, le soumettre au seul dessinateur, le « forcener » à rebours en le déterminant<sup>305</sup>, proclamant ainsi la toute-puissance de ce même sujet dessinateur, pleinement maître du monde qui l'entoure, son œuvre étant dorénavant exempte de dehors. Il s'agira maintenant de penser exclusivement le subjectile comme langage, son visage le plus révélateur. Il faudra d'abord déterminer si Artaud parvient effectivement ou non à « impossibiliser » la trahison du subjectile en le faisant coïncider avec du corps, avec le corps de l'œuvre qui ne parlerait que « glossolaliquement ». L'expression de la nécessité de cette coïncidence peut-elle se faire sans recours au langage articulé ? Les œuvres graphiques artaldiennes dont il a été précédemment question sont-elles aussi éphémères que le coup qu'elles assènent à l'Art ou survivent-elles à l'explosion qu'elles produisent ? Et avant tout, Artaud parvient-il véritablement à s'extraire de toute logique généalogique en agressant ce qui supporte cette dernière, soit le subjectile ?

### **Le contrecoup archiveur**

Il importe donc, dans un premier temps, de s'interroger quant à savoir si le coup artaldien comme événement graphique a la possibilité ou non de se répéter. Dans ce contexte, nous tenterons de montrer en quoi Artaud, malgré toutes les modalités d'attaque et de détermination du subjectile dont il a été auparavant question, modalités devant permettre le désamorçage de l'autonomie législative du subjectile et l'ébranlement de la structure généalogique que ce même subjectile supporte, voue néanmoins certaines de ses

---

<sup>305</sup> Ainsi, Derrida dit-il : « *Le subjectile avait toujours été soumis, subordonné, neutralisé à sa place effacée de support. Mais depuis cette place, et subrepticement, se faisant fort de cette neutralité transcendante, il commandait. Désormais incorporé, traité et interpellé comme tel, il fera partie. Il sera mis en œuvre.* » Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Galilée, 1986, p. 91.

œuvres graphiques à l'itérabilité, à la réexposition, permet leur « muséabilité », et donc leur inscription dans une généalogie, les insérant dans une structure de répétition. Il nous sera à nouveau possible de constater que le traître permettant cette « muséabilité », c'est le langage, le langage auquel on pourra associer une certaine conception de la muséographie, celle du signe « archiveur », mais le langage avant tout considéré dans sa caractéristique indocilité face à tout locuteur.

### **Le déictique ou l'itérabilité de l'événement graphique artaldien**

Avant d'aborder cette question de la muséographie, on peut déjà remarquer que nombre de dessins où l'écriture « glossolalique » prend part, nombre de dessins s'accompagnant d'un commentaire (tout aussi constitutif) et nombre d'œuvres d'exception comme les « sorts » prennent la forme d'une apostrophe, d'une interjection, d'une attaque injurieuse, ciblant un destinataire. Sans que les glossolalies participant à un dessin ne soient intelligibles, elles interpellent néanmoins le spectateur quel qu'il soit, qui ne peut qu'être pris d'assaut par leur pouvoir incantatoire. De même, les commentaires performatifs de certains dessins (notamment « La maladresse sexuelle de dieu » dont le commentaire interpelle à moult reprises un destinataire divin en employant la deuxième personne du singulier), de par leur caractère apostrophant, permettent toujours la substitution de leur destinataire, d'où ces mots de Derrida dans *Artaud le Moma : Interjections d'appel* : « *tout spectateur du dessin peut devenir le destinataire, c'est-à-dire la cible de ce coup*<sup>306</sup>. » Cette possibilité inconditionnelle de la substitution est précisément permise par la permutabilité du contenu des déictiques pronominaux, ce qui ouvre déjà la possibilité d'une itérabilité de l'« événement » graphique, du moins pour certaines œuvres d'Artaud, propriété linguistique qui est promesse d'un retour dans le giron généalogique.

---

<sup>306</sup> Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 28.

La question du déictique, Derrida la donne pour fondamentale dès les premiers mots de sa conférence sur Artaud donnée au Moma à New York en 1997, répétant des mots d'Artaud provenant du portrait de Jany de Ruy : « *Et qui / aujourd'hui / dira / quoi*<sup>307</sup> ? » Toute l'attention devant porter sur le déictique « aujourd'hui ». En fait, comme nous pourrons le constater, c'est l'universalité du déictique qui permet l'itérabilité de l'expérience singulière. Toute la question du musée, la « mise en musée » d'une œuvre n'étant possible que dans la mesure où son « événement graphique » est itérable, est contenue dans ces cinq mots : « Et qui aujourd'hui dira quoi ? » Écoutons les paroles de Derrida portant sur ces cinq mots, paroles issues d'un entretien avec Pierre Barbancey datant de septembre 1997 : « *Que veut dire « aujourd'hui » ? [...] Qu'est-ce qui se passe quand, aujourd'hui, en 1997, on tombe sur cet « aujourd'hui », qu'on le lit, qu'on le déchiffre ? C'est un autre aujourd'hui et c'est encore, néanmoins, un aujourd'hui*<sup>308</sup>. » La singularité elle-même de l'événement dont il est question ne peut être répétée, mais l'événement, lui, le peut. Il sera autre, mais tout autant singulier. Ainsi, un déictique tel que ce « aujourd'hui » doit être considéré comme pointant un « ici-maintenant » toujours itérable dans une singularité autre, un « ici-maintenant » autre, mais néanmoins singulier. Le fonctionnement du déictique rend donc manifeste la possibilité d'une répétition de l'événement, du coup qu'Artaud souhaite unique, et c'est à la particularité de ce fonctionnement du déictique dans l'œuvre graphique de ce même Artaud qu'il faut maintenant accorder notre attention.

---

<sup>307</sup> Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 266.

<sup>308</sup> Barbancey, Pierre. Entretien avec Jacques Derrida, « Et aujourd'hui, qui dira quoi d'Antonin Artaud ? » dans *Regards*, n° 27 (septembre 1997), p. 41.

### L'ouverture de l'œuvre à la signification

En fait, ce qui permet la réexposition de certaines œuvres graphiques d'Artaud, c'est la présence d'un dédoublement au sein même de l'œuvre, d'un contrecoup, d'un travail d'archivage à même l'œuvre, comme si la possibilité de l'itérabilité était intrinsèque à cette dernière, la possibilité de la perpétuation, de la répétition de l'événement graphique. Toute œuvre hantée par l'idée du contrecoup possède donc en elle-même la promesse de sa répétition. Il y a conservation de l'œuvre comme trace à même le dessin ou son inséparable séparé, le commentaire, second subjectile non dérivé, non secondaire. Il y a conservation de la trace du coup porté dans un contrecoup, dans une mise en abîme, un processus réflexif, qui permet l'ouverture de l'œuvre, auparavant close sur elle-même à la façon d'une glossolalie, son éclosion à la possibilité du sens, de la signification. Cette mise en abîme donne à « lire » la trace, fait acquérir à l'œuvre une lisibilité, le vol redevient possible, la signification étant toujours déjà déliée du sujet locuteur ou exécutant de l'œuvre, ce dont rendent bien compte ces mots de Derrida dans « La parole soufflée » : « *Artaud savait que toute parole tombée du corps, s'offrant à être entendue ou reçue, s'offrant en spectacle, devient aussitôt parole volée. Signification dont je suis dépossédé parce qu'elle est signification*<sup>309</sup>. » Certaines œuvres témoignent donc d'elles-mêmes en leurs propres corps, ce qui assure de leur « muséabilité », ouvrant une lignée de lecture qu'Artaud ne peut maîtriser, qui lui échappe. Par ces coups qu'il assène au monde des arts, par son agression du subjectile, Artaud assume paradoxalement la condition de possibilité du système des Beaux-Arts en mettant en scène le dédoublement du coup, l'enregistrement du coup dans un contrecoup, ce que nous révèle Derrida par ces mots : « *Que le coup unique et instantané soit originellement un coup redoublé, retentissant, répercutant, voilà qui permet*

---

<sup>309</sup> Derrida, Jacques. « La parole soufflée » dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 261.

à la destruction de sauver la possibilité de ce qu'elle perd : par exemple l'art et le musée<sup>310</sup>. »

Ce processus d'archivage intrinsèque à l'œuvre, processus d'archivage relevant d'une « prise de conscience » par une scène de sa propre mise en scène, il s'agira maintenant de montrer comment il travaille effectivement de l'intérieur certaines œuvres graphiques d'Artaud permettant ainsi l'itérabilité de leur exposition, permettant la répétition de ces « événements graphiques » en milieu muséal. Notre analyse d'un détournement « intragraphique » au profit du musée présuppose cependant que les œuvres concernées possèdent un statut particulier<sup>311</sup>, soit qu'elles soient dotées de deux subjectiles dont un commentaire, deux supports de la représentation ou qu'elles contiennent en leurs corps respectifs des signes écrits du langage articulé. Les trois œuvres sur lesquelles portera notre analyse consistent toutes trois en un dessin jumelé à un commentaire ou parasité par ce dernier (commentaire dont le caractère performatif n'est pas à omettre). Cette gémellité est en fait déjà indicatrice de la nécessité d'un mouvement de dédoublement au creux des dessins concernés pour qu'un processus d'archivage y soit effectivement à l'œuvre. Les deux subjectiles d'une même œuvre doivent être compris comme « deux exemplaires uniques du même événement<sup>312</sup> », comme si le rapport unissant deux supports d'une même œuvre relevait déjà de la réflexivité structurelle.

---

<sup>310</sup> Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 65.

<sup>311</sup> Nous aurions également pu aborder la question des « sorts » dont la « muséabilité » est tout autant intrinsèque que celle des « dessins écrits ». En effet, la singularité du sort, comme événement s'adressant à un destinataire unique, paraît aller de soi, et pourtant, comme le montre brillamment Derrida, dans la mesure où le sort est effectif dès sa profération, de façon instantanée et durable, de par le caractère performatif de ce type d'énonciation qui coïncide avec son énoncé, le sort est indéfiniment répété. L'itérabilité du sort repose en fait sur sa perpétuelle efficacité, efficacité qui elle-même repose sur l'intelligibilité du signe, le signe écrit étant toujours déjà proféré de par sa lisibilité. Derrida s'intéresse plus particulièrement à la question du sort et du musée aux pages suivantes de *Artaud le Moma : Ibid.*, p. 70-77.

<sup>312</sup> Derrida, Jacques. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 91.

Dans le dessin « La Mort et l'homme » (annexe 3), datant probablement d'avril 1946, et son commentaire, on observe un effet « déictique », une réflexivité, une mise en abîme, qui renvoie à l'intérieur même du dessin à ce que ce dernier voudrait produire en le « spectateur », c'est-à-dire que le dessin dresse un « doigt » dans sa propre direction, s'indique lui-même en ce que son corps écrit (le commentaire-subjectile) renferme les conséquences souhaitées de son efficacité. Il y a en fait mise en scène dans le commentaire-subjectile de l'efficacité de l'œuvre « La Mort et l'homme » dans le regard même du spectateur<sup>313</sup>; d'où ces mots :

*« Je voudrais en le regardant de plus près qu'on y trouve cette espèce de décollement de la rétine, cette sensation comme virtuelle d'un décollement de la rétine que j'ai eue en détachant le squelette d'en haut, de la page, comme une mise en place pour un œil<sup>314</sup>. »*

Il y a donc conservation d'une trace de l'efficacité (du moins souhaitée) de l'œuvre, conservation d'une trace qui est maintenant à lire. La trace, en tant qu'elle génère la lecture, permet ainsi d'ouvrir l'œuvre, d'abord repliée sur l'énigmatique dessin, à une réflexion sur le regard et la réception de *telles* œuvres. Au-delà d'une description qui reproduirait de façon monotone la disposition des éléments et couleurs du dessin, une énergie traverse le commentaire qui l'emporte au-delà d'une appréhension qui soit purement constative. En fait, dans « La Mort et l'homme », ce désir de meurtrir le spectateur, de le sortir de sa torpeur en lui greffant un nouvel œil (d'où cette idée d'un « décollement de la rétine ») qui l'arracherait à la passivité du regard muséal, la perpétuation de ce désir, de ce souhait, n'est permise que dans la mesure où il y a un processus d'archivage à même l'œuvre, où il y a

---

<sup>313</sup> Rendant compte de cette mise en scène, Derrida dit : « Il s'agit alors, comme toujours, de produire un effet physique sur le corps même du spectateur, et d'y laisser la trace d'une transformation quasiment organique : le priver justement, et violemment, de sa position objectivante de spectateur, de voyeur contemplatif, en affectant son œil même. Il s'agit par le dessin de changer l'œil, d'inventer ou d'ajouter un nouvel œil ou, par la violence d'une prothèse paradoxale, de restituer un œil perdu. » Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 27.

<sup>314</sup> Artaud, Antonin. « Commentaires de dessins » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1045.

réflexivité. De même, l'intentionnel caractère inachevé de ce dessin, le coup de crayon maladroit (et souhaité tel) qui s'est exécuté sur le papier, le commentaire-subjectile en constitue la mémoire, le contrecoup, à travers ces mots : « *Un coup acéré de bistouri mais qui s'éteint sans vouloir permettre à la conception de s'étaler ou de chercher car il n'y a rien d'autre que ce coup*<sup>315</sup>. » Un coup qui se met en scène d'une seule et unique façon, comme coup.

Il en est de même de l'œuvre « La maladroite sexuelle de dieu » (annexe 2), datant probablement de février 1946, à l'intérieur de laquelle il y a à nouveau enregistrement, archivage, d'une trace. Le dessin se pointe lui-même, il « *prend acte de son acte*<sup>316</sup> ». Écoutons un fragment du commentaire (second subjectile non secondaire) d'Artaud portant « sur » cette œuvre et la portant :

*« Ce dessin est volontairement bâclé, jeté sur la page comme un mépris des formes et des traits, afin de mépriser l'idée prise et d'arriver à la faire tomber. L'idée maladroite de dieu volontairement mal dressée sur la page / mais avec une répartition et des éclats consonants de couleurs et de formes qui fassent vivre cette malfaçon*<sup>317</sup> ».

Il y a donc une trace conservée de cette malfaçon, de la maladroite de ce dessin qui cherchait à faire vaciller ce qu'Artaud nomme le « principe du dessin » et l'acteur par excellence de toute dépossession, Dieu. Le subjectile survit donc à son humiliation et il y survit étrangement grâce aux mots d'Artaud qui soutiennent l'œuvre tout en meurtrissant son support; ce qui déjà permet de mettre en lumière le paradoxe inhérent au langage articulé, lequel fait tout autant vivre ce qu'il dénonce, refuse et violente. Faire trébucher Dieu (plutôt dieu) et l'Art, voilà ce à quoi cette œuvre se voue. Cette agression à coups de crayon assure simultanément la survie de ses proies. L'Art survit à ses blessures de par la

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> Cette expression est employée à la page suivante : Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 50.

<sup>317</sup> Artaud, Antonin. « Commentaires de dessins » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 1043.

conservation d'une trace de cette malfaçon, du projet qui sous-tend cette intentionnelle malfaçon. Il y a une mémoire en marche à même l'œuvre, dans le « commentaire ». Par l'intermédiaire de cette réflexivité salvatrice, l'œuvre est forcenée à rebours, c'est-à-dire qu'elle s'ouvre également à la signification, quitte le « hors sens » auquel Artaud l'avait assignée pour acquérir une lisibilité, puisqu'à travers cette guerre qui protège ceux qu'elle assaille de l'annihilation, une réflexion ne peut qu'être entamée sur les possibilités et impossibilités du signe. Peut-on parvenir à délier le signe écrit de cette logique de la conservation qui semble l'habiter ? Parmi les œuvres problématiques d'Artaud, seules celles au subjectile dédoublé dont l'un des visages est le « commentaire » ou celles portant ce dernier directement en leur sein semblent en effet comprendre, contenir un mécanisme « muséographique ». Et ce sont précisément ces œuvres qui contestent le plus virulemment la logique généalogique soutenue par le subjectile. Le signe écrit en tant qu'il permet une réflexivité qui est dédoublement, répétition, serait-il donc la condition de possibilité de ce retour dans le giron muséal de l'œuvre graphique d'Artaud ? Le signe écrit peut-il véritablement être « polémique », s'attaquer aux grandes généalogies du monde et de l'Art sans être récupéré par ce processus d'archivage qui le réinscrit dans ces grandes généalogies contre lesquelles il s'insurgeait, sans que la signification qu'il fait surgir ne brise le solipsisme d'un dessin se distinguant d'abord par son hermétisme ? En fait, le signe (issu du langage articulé), comme contrecoup à la figure, au dessin, convoque son objet, en assurant ainsi la sauvegarde en tant qu'œuvre, et ce, malgré les blessures infligées au subjectile. De même, le signe, en « parcourant » la surface du dessin, introduit ce dernier dans une logique de la signification intelligible pour tout locuteur.

Dans le « Portrait de Jany de Ruy » (annexe 5) du 2 juillet 1947, on se trouve à nouveau face à une « *exhibition déictique*<sup>318</sup> », à « *l'archive visuelle d'un acte ou d'un coup*<sup>319</sup> », mais cette fois-ci, la trahison du signe écrit n'est pas celle d'un « commentaire » insulaire, puisque le déictique est enchâssé dans le dessin même, comme si le dessin se « commentait », se « performait » à même sa propre peau. Ainsi, tournoyant autour du petit visage de Jany de Ruy recroquevillé dans le coin supérieur droit, l'écrit envahit le dessin. La réflexivité qui travaille l'œuvre de l'intérieur, « *voici un / dessin* » tonne-t-elle, les paroles suivantes inscrites dans ce même dessin en témoignent sans équivoque possible : « - *Seulement / je manque d'énergie et cela / se voit; et je suis encore / terriblement romantique / comme ce dessin qui me / représente, en fait, trop bien, / et je suis faible, une FAIBLESSE*<sup>320</sup>. » Une fois de plus, le dessin se pointe à l'aide de son doigt de signes écrits, et de par l'écart créé entre le dessin en lui-même et la mise en abîme du dessin dans le dessin, ce doigt qui surgit, une lisibilité nous est offerte, une entrée dans la signification dont la loi soumet tout locuteur. Ce portrait de l'autre (ici Jany de Ruy) *par* soi, qui devient portrait *de* soi, fait de ce coup de l'écrit qui pénètre le dessin relégué dans un coin de la toile, ébranlant ainsi les distinctions *génériques* des Beaux-Arts, un geste déictique, réflexif, qui conserve cet ébranlement dans une trace où une étrange homonymie est à l'œuvre. Les mots « *comme ce dessin qui me / représente* » renvoient à l'idée d'un « *autoportrait de l'autre sexe*<sup>321</sup> », d'un autoportrait d'Artaud à travers le portrait d'une femme. Le brouillage des genres qui devait extirper l'œuvre des rets de toute généalogie muséale, en permet donc l'inscription dans cette dernière en tant que l'image de ce brouillage est répétée en un

<sup>318</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 49.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>320</sup> Les propos entre guillemets se trouvant dans cette phrase renvoient à la page suivante : Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 266.

<sup>321</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 49.

contrecoup « archiveur ». Toute la question de la perpétuation de l'événement graphique d'une œuvre apparaît donc reposer sur une conception de l'« acte » telle qu'ainsi décrite par Derrida : « Car l'« acte », cela signifie aussi l'archive qui garde une trace légitime et lisible de ce qui a été fait, délibéré et accompli<sup>322</sup>. »

### **La vocation de répétition du locuteur**

La condition de possibilité de la « muséabilité » de certaines œuvres graphiques d'Artaud, c'est donc le retour du traître par excellence, le subjectile en tant qu'il peut être assimilé en première instance au langage articulé dont la nature même, non pas seulement le mouvement possiblement réflexif, est toujours promesse de répétition. En fait, comme il en a été précédemment question, les gestes du signe sont multiples. En plus de permettre une percée de l'œuvre qu'il habite, une ouverture à la signification, le signe fait en quelque sorte advenir ce qu'il évoque, se fait mémoire du monde qu'il appelle, auquel il donne vie. Ce dont rend également compte cette réflexivité « archivante » intrinsèque aux œuvres dont il a été question, c'est d'une réalité du signe qui ne peut qu'engager ce qu'il touche dans une répétition. En effet, le mot, le signe issu du langage articulé, est toujours déjà voué à la répétition de par son intelligibilité, sa lisibilité, qui le propulse dans un jet interprétatif, ce que le signe touche ne pouvant être marqué par la singularité d'un coup. Le mouvement de cette répétition est double : l'intelligibilité du signe qui rend caduc tout désir d'appropriation de la part du sujet s'accompagne de l'impossibilité pour ce même sujet de faire « originer » sa parole, du moins les signes qui la composent, de sa seule réalité, étant tout autant soumis à cette loi de la répétition en ce sens que ses mots ne sont toujours qu'une « redite » des mots d'un autre. Le sujet a une voix qui lui est propre, mais non pas un langage, et c'est précisément ce qu'Artaud ne peut supporter : devoir exprimer sa voix à

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 50.

travers les mots de l'autre. Dans ce contexte, on pourrait croire que la glossolalie constitue la seule véritable alternative au langage articulé. Pourtant, comme le souligne Paule Thévenin dans « Le Ventre double ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud », on peut penser que nombre d'expressions « glossolaliques » artaldiennes s'approchent de mots provenant de langues (notamment le grec et l'italien) qui ont nourri l'imaginaire langagier d'Artaud dans son enfance<sup>323</sup>. Cette insertion de l'écrit dans le dessin, par laquelle Artaud vient ébranler le monde des Beaux-Arts et s'en soustraire, voilà donc qu'elle permet, dans un même geste<sup>324</sup>, l'inscription de certaines œuvres graphiques artaldiennes dans la généalogie de ces mêmes Beaux-Arts puisqu'elle en permet la réexposition, la « muséabilité ». Et ce, de par l'inévitable trahison du signe, comme en témoignent ces mots de Derrida dans « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » : « *Car il n'y a pas de mot, ni en général de signe, qui ne soit construit par la possibilité de se répéter. Un signe qui ne se répète pas, qui n'est pas déjà divisé par la répétition dans sa « première fois », n'est pas un signe*<sup>325</sup>. »

### **La trahison du signe à même le corps artaldien**

Peut-être n'y a-t-il rien de plus éloquent sur la question de la trahison du signe que la rencontre avec Artaud mise en scène par Derrida. Dans sa conférence au Moma sur l'œuvre graphique d'Artaud, Derrida insiste sur la nécessité d'entendre la voix d'Artaud-

<sup>323</sup> Ainsi, Paule Thévenin affirme : « *Il est certain que cette facilité qu'Antonin Artaud a eue, dans son jeune âge, de pouvoir jongler avec les langues aussi bien par l'ouïe que par la parole, doit être soulignée. Elle se retrouvera dans cette langue qu'il va vouloir se forger à Rodez, dans ces glossolalies, nommées par lui « ces syllabes que j'invente », qu'il se met à introduire dans la langue dite française comme pour la forcer à en dire plus ou pour la rompre.* » Thévenin, Paule. « Le Ventre double ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud » dans *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 27.

<sup>324</sup> Cette tension du geste retenant et donnant, Jean-Luc Nancy y porte une attention toute particulière en mettant en relief ce qui caractérise tout autoportrait d'Artaud, soit les « lèvres serrées ». Portrait donc d'une bouche à la parole avortée, retenue, dans un double mouvement qui livre et retient ce qu'il livre. Nancy, Jean-Luc. « Le visage plaqué sur la face d'Artaud » dans Fau, Guillaume. dir. *Antonin Artaud*, Paris, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 12-15.

<sup>325</sup> Derrida, Jacques. « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 361.

Mômo qui nous somme de prendre les armes contre toute forme de reproduction et de « recouronner » le coup dans toute son unicité. Ce refus de la reproduction, c'est précisément ce qui irrite Derrida et motive sa « *détestation raisonnée*<sup>326</sup> » à l'égard d'Artaud ou plutôt à l'égard de son « idéologie », soit ce désir qu'a le sujet artaldien de s'arracher à la dépossession originaire, de s'extirper de l'ordre symbolique, d'excepter l'Autre de soi, afin de jouir enfin d'un rapport de transparence avec lui-même, idée qui ne peut qu'être problématique pour Derrida en ce que pour lui l'opposition même / autre n'est pas naturelle et que dès lors le même est toujours déjà entaché d'autre. Néanmoins, Artaud constitue l'une des voix qui habitent Derrida, celle d'un « *ennemi privilégié*<sup>327</sup> » grandement considéré. En écho à cette première scène où Derrida confie au lecteur un peu de la teneur des liens qui l'unissent à Artaud, une autre scène surgit en fin de conférence, et cette fois, il s'agit d'une scène cauchemardesque. Derrida nous fait part d'une souffrance qui l'accable, celle causée par un Artaud « imprécateur » aux dessins qui fusillent et à la voix « interjectante ». Il y a procès, Artaud entreprend contre lui une action en justice. Il y a faute et cette faute, Derrida nous en révèle peut-être les rouages. « *Il me crie*<sup>328</sup> » dit Derrida. Ou il m'é-crit. Il y a faute dans l'écriture. Émissaire de Paule Thévenin dès 1966 à une conférence portant sur Artaud à Parme, Derrida s'est souvent prêté au jeu du « *garde du corps* » ou « *garde de corps*<sup>329</sup> » cherchant à protéger Artaud-Mômo de ceux qui croient accéder à lui par un grossier mimétisme. Pourtant, Derrida trahit Artaud, il le sait, il ne peut en être autrement. Il le crie, l'é-crit, la trahison est dans l'écriture. Écrire *sur*, *au sujet de*, à *propos de*, voilà la faute. L'écriture est ce « jeter dessous » auquel l'autre procède de par son autorité d'autre, elle constitue une scène de maîtrise à l'intérieur de laquelle l' « objet »

<sup>326</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 19.

<sup>327</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : *Ibid.*

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>329</sup> Les deux expressions entre guillemets dans cette phrase se trouvent à la page suivante : *Ibid.*, p. 99.

de l'écriture en tant que « jeté dessous », sous la mine « épinglante » d'un crayon, est inscrit dans ce devenir possible du subjectile qu'est l'assujettissement. D'où cette colère d'Artaud à l'égard de tout un chacun, mais également et peut-être surtout à l'égard de Derrida, qui malgré la sensibilité de sa lecture, trahit, dépossède celui dont il connaît bien la crainte de la dépossession. L'ire d'Artaud ne trouve peut-être pas sa cause seulement dans cette posture de « jeté dessous », mais également dans une autre figure du subjectile. Derrida se retrouverait alors dans la peau du subjectile, celui qui, à la façon du langage, trahit, révèle trop, dit trop, et dès lors met en péril l'intégrité de son « objet », Artaud. Comme si Derrida avait fait violence au secret artaldien, secret qui ne peut cependant être préservé que si est exprimée la nécessité qu'il soit tu. Là réside précisément le problème puisque même si Derrida parvient à éviter les affres du commentaire clinique ou critique<sup>330</sup> qui trop souvent tend à réduire la pensée artaldienne à ce dont elle serait exemplaire, à ce qu'elle nous révélerait sur l'essence de la pensée en général, en évacuant ainsi l'unicité, il n'en demeure pas moins assujetti à la loi du signe. Ce cauchemar d'un Artaud le hurlant dont il croyait pouvoir se libérer, du moins l'affirme-t-il, en cours de conférence, conférence à l'intérieur de laquelle il a pour mission de protéger le corps graphique d'Artaud, à l'intérieur de laquelle il agit à titre de « garde du corps » « *sur le front américain*<sup>331</sup> », ce cauchemar persiste de par l'intelligibilité du signe. Bien que se refusant à un commentaire clinique ou critique tel que remis en question dans « La parole soufflée » (refus et remise en question auxquels Paule Thévenin rend hommage en insistant sur l'importance du travail de Derrida, son travail de « *[d]éblaiement de toutes les scories*

---

<sup>330</sup> Nous nous référons ici à « La parole soufflée » : « *L'œuvre ou l'aventure de pensée viennent témoigner, en exemple, en martyre, d'une structure dont on se préoccupe d'abord de déchiffrer la permanence essentielle.* » Derrida, Jacques. « La parole soufflée » dans *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 255.

<sup>331</sup> Cette expression se trouve à la page suivante : Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 99.

*interprétatoires accumulées qui ont obturé la voie*<sup>332</sup> », en insistant sur l'importance de son appréhension du texte artaldien au-delà de tout dogmatisme), Derrida n'en est pas moins pour Artaud l'un de ces « voleurs » de paroles qui les dérobaient par le biais de l'analyse en dépouillent leur locuteur, vol qui est effraction, entrée par une « *porte dérobée*<sup>333</sup> » dans le corps textuel ou graphique d'Artaud dont témoigne ce vivre troublant de l'œuvre graphique, immanent à cette dernière, où Derrida s'y trouve comme dans son propre corps : « *Le trajet part de mon propre corps, [...]; puis de la tombe engrossée de mon corps le trait se rend jusqu'au cercueil où je suis, voire au cercueil que je suis encore*<sup>334</sup> ». [nous soulignons] Ce vivre immanent, Paule Thévenin en témoigne dans « Le Hors-lieu » en affirmant :

*« Jacques Derrida procède par insistante progression dans l'approche, [...], toujours habitant (co-habitant) le texte qu'il questionne, requestionne sur tous ses rebords comme dans l'espace clos de son corps, ici celui d'Antonin Artaud qu'il arrache aux vaticinations des commentaires approximatifs, à tous les types de discours théâtrologiques dogmatico-théoriques qui tendaient à le recouvrir*<sup>335</sup>. » [nous soulignons]

Le jet de l'analyse derridienne circulerait donc à l'intérieur même du corps graphique artaldien, trahissant cette pensée de la réappropriation dont il rend pourtant tout le souffle en parasitant un corps pour lequel il n'y a pas d'horreur plus grande que celle de la dépossession, du parasitage. Trahison inévitable en ce que toute lecture, toute analyse, profite de la traîtrise du signe intelligible (issu du langage articulé), à l'intérieur duquel tous peuvent « entrer », traîtrise dont Artaud cherche inlassablement à contrer les effets. Se sentant investi d'une mission de garde du corps, Derrida ne peut dans le même geste

<sup>332</sup> Thévenin, Paule. « Le Hors-lieu » dans *Textes (1962-1993)*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005, p. 204.

<sup>333</sup> Paule Thévenin qualifie ainsi le travail de Derrida de « *recherche de la porte dérobée* ». *Ibid.*, p. 203.

<sup>334</sup> Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 26.

<sup>335</sup> Thévenin, Paule. « Le Hors-lieu » dans *Textes (1962-1993)*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005, p. 205.

protéger ce corps de sa propre parole. D'où ce procès au cours duquel Artaud interjette appel « *pour mettre fin à la chose mal jugée*<sup>336</sup> ».

Le signe du langage articulé, représentant par excellence de l'ordre symbolique, qu'Artaud convoque incessamment au service de ses réquisitoires enflammés et souffrants, constitue donc à la fois ce qui permet l'expression de sa voix unique, singulière, mais tout autant, notamment dans son œuvre graphique, ce qui ne peut que trahir cette même voix livrée en pâture aux autres locuteurs de par son intelligibilité. Cette première trahison du signe, intrinsèque à sa nature, n'en est pas l'unique. En effet, la présence de signes issus du langage articulé au sein même des dessins artaldiens ou indissociables de ceux-ci a pour conséquence d'inscrire à l'intérieur de ces œuvres spécifiques une répétition, à la façon d'un sursaut mémoriel qui en archive le propos (tout en ouvrant ces mêmes œuvres à la signification), les inscrit dans la durée en un contrecoup qui leur assure ainsi une place dans la généalogie des Beaux-Arts. L'expérience dédoublée de ces œuvres en confirme en quelque sorte le devenir puisqu'elles sont toujours déjà répétées. Inscription dans la durée qui est pour Artaud irrémédiable dépossession.

---

<sup>336</sup> Derrida, Jacques. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002, p. 102.

## Conclusion

Sa tentative de fuite d'un monde humain régi par l'ordre symbolique, par la différence, Artaud la rejoue donc à travers de multiples mises en scène fantasmatisques. À la façon du petit enfant du « roman familial des névrosés<sup>337</sup> » qui, prenant peu à peu conscience de la grandeur toute relative de ses géniteurs, élabore une rêverie à ce propos à l'intérieur de laquelle est attribué aux parents un rang social plus élevé ou une intelligence plus pénétrante, Artaud élabore, quant à lui, des scènes alternatives de l'avènement du sujet dans le monde, avènement qui ne serait plus marqué par la dépossession, l'assujettissement à la loi de l'Autre. En effet, l'avènement dans le monde deviendrait plutôt pour le sujet l'opportunité d'exercer sa volonté, une volonté non entravée (les desseins anarchiques d'Héliogabale), de travailler à préserver la pureté de cette même volonté (la conscience discriminante des Tarahumaras), d'œuvrer à sa propre identification avec l'illimité, le tout du monde, à une sexuation englobante et intègre, non plus double (les déclarations du « Torturé » dans *Les Nouvelles Révélations de l'Être*). L'œuvre littéraire et graphique artaldienne apparaît ainsi comme le support, le subjectile fantasmatisque d'une refondation de l'origine, par le biais duquel le sujet procéderait à son propre façonnement ou retrouverait plutôt son corps premier, indivis, son corps d'avant l'ordre symbolique.

Dans *Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, conférence qu'Artaud prononça avec peine au Théâtre du Vieux-Colombier, le 13 janvier 1947, il revient notamment sur son expédition dans la Sierra tarahumara en faisant le récit de séances d'envoûtement dont il fut la cible, séances dont il avait omis de faire mention dans ses textes précédents, et insiste sur ce qui motivait véritablement son expédition vers l'Homme rouge. Il affirme ainsi : « *Je ne*

---

<sup>337</sup> Freud, Sigmund. « Le roman familial des névrosés » dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973, p. 157-160.

*voulais pas en allant au peyotl entrer dans un monde neuf mais sortir d'un monde faux*<sup>338</sup>. »

Déclaration d'importance puisqu'elle nous révèle qu'Artaud ne souhaite pas tant substituer un ordre alternatif à l'ordre actuel du monde, mais cherche avant tout des issues à cet ordre : il n'y aurait pas remplacement de l'ordre actuel du monde, de l'ordre symbolique, mais sa pure et simple suspension. Ou plutôt, il y aurait retour à un ordre plus originel, l'ordre de l'« in-né », où le « sujet » serait pourvu d'un tout autre corps puisque comme le dit bien Artaud : « *Le corps précédent était sans mesure, innommable, inconditionné*<sup>339</sup>. »

Toujours lors de cette conférence, interprétant les deux rôles d'une dynamique qui ne peut que lui être douloureusement familière, celle qui l'opposa de longues années au monde psychiatrique, Artaud renoue avec ces récits fantasmatiques, récits dont nous avons tenté de rendre compte en prenant soin d'en reconstituer la logique et d'en esquisser les motifs, puisqu'il lui semble avoir effectivement « *assisté à la constitution métaphysique et mythique, à la préparation organique du corps humain*<sup>340</sup>. » À sa corruption. Il se remémore son corps sur la table d'opération, son corps qui s'arc-boute sous le coup des lames des chirurgiens, mais qui n'eut qu'un moment à subir leurs criminelles manipulations. Manipulations dont la visée est pour Artaud sans équivoque : la division du corps humain. La différence honnie viendrait donc frapper l'Homme de son sceau à même sa chair d'où la colère d'Artaud constatant le morcellement organique :

*« Le sang est un corps électrique, ce n'est pas un corps aqueux, on ne liquéfie pas une énergie vitale, on ne tronçonne pas le caillot d'un soupir, la transe électrique d'un soupir, on ne répartit pas l'orifice d'un spasme, on ne divise pas une mâchoire en armes sur [...] »*<sup>341</sup>.

Ce corps en pièces détachées, Artaud chercha à en recouvrer l'unité en quittant la France pour le Mexique, puis pour l'Irlande, mais également, et l'on peut supposer de façon

<sup>338</sup> Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome XXVI, Paris, Gallimard, 1994, p. 171.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>340</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 182-183.

primordiale, par un inlassable travail d'écriture. Comme si trouver le mot juste pour décrire la douleur indissociable de l'impression de dislocation interne qu'il éprouve perpétuellement, douleur dont il doutera parfois qu'elle soit bien la sienne, permettrait d'offrir un axe, un squelette autour duquel son corps pourrait entamer sa réunification. Ce mot, selon Artaud, pour lequel tant de poètes - Baudelaire, Gérard de Nerval, Edgar Poe, Lautréamont, Rimbaud - sont morts, mot qu'ils avaient tous en bouche et avec lequel on les fit s'étouffer pour éviter qu'ils ne le disent et ne révèlent ainsi ce qui prohibe la pleine autonomie du sujet, ce qui fait de la conscience une force organisée qui veille à entraver la volonté. Dans ce contexte, la douleur est peut-être pour le sujet sa singularité la plus intègre en tant qu'elle se veut irréductible à l'Autre et devient en quelque sorte le pilier de sa nature vraie :

*« Certaines douleurs en font retrouver d'autres, et il n'y a rien comme la douleur pour ressusciter la mémoire et unifier les souvenirs, / d'une douleur à l'autre, l'individualité la plus enfouie se reclasse, la personnalité se reconstruit, / or la suite de mes douleurs ne m'a pas seulement rendu la mémoire d'une existence mais de plusieurs. Ma voix n'est pas celle d'un autre et il n'y a pas 2 voix humaines qui se ressemblent, deux corps non plus<sup>342</sup>. »*

Ce tête-à-tête que constitue sa conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, Artaud voulait précisément en faire l'occasion d'un récit de sa douleur, de son « *histoire de douleurs*<sup>343</sup> »; or, toute son œuvre pourrait en fait figurer au sein de cette histoire, que ce soit sa réécriture de la vie d'un empereur à laquelle il mêla la sienne propre, le récit de son périple dans la montagne tarahumara au cours duquel une « *douleur en lézardes*<sup>344</sup> » incessamment le tenailla, ou le dévoilement des desseins de celui que *Les Nouvelles Révélations de l'Être* nomme le « Torturé », Artaud lui-même dont le corps traversé par la différence se consume. Douleur révélatrice de brèches à colmater. Et comme Héliogabale trouvait dans

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>343</sup> Cette expression est employée à la page suivante : *Ibid.*, p. 139.

<sup>344</sup> Artaud, Antonin. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971, p. 54.

ses parures et dans l'organisation rituelle de son quotidien les repères nécessaires à une consistance minimale, Artaud paraît également trouver en sa douleur un repère inaliénable quant à la réalité de son corps et de son existence. Il se soutiendrait donc de la « force séparatrice » qui le déchire. D'où l'importance prise par l'expression de cette « histoire de douleurs » pour Artaud, l'expression d'une réalité dont il ne pourrait douter. Cette « douleur-pilier » n'est cependant rien sans le langage qui en témoigne. Cette langue qui ne peut que fourcher remettrait ainsi en péril le soutien offert au sujet par la douleur. En une troublante intimité, le langage, comme la douleur pour Artaud, est simultanément soutien et perte. Le langage, instance indocile qui se dérobe à la propriété, glisse sur les objets qu'on lui attribue et inscrit dès lors le sujet dans le manque, sujet qu'il précède dans le monde. Cette inscription dans le manque est pour Artaud une trahison qu'il dénonce en évoquant sa « *voix rongée*<sup>345</sup> » ou le mot qui lui fait immanquablement défaut lorsqu'il cherche à identifier la force responsable de son unité dissolue<sup>346</sup>. La double nature de la douleur et, en quelque sorte, de son expression repose donc sur un paradoxe qui nous paraît nourrir l'œuvre artaldienne dans son entièreté. Cette puissance « divisante », inévitablement douloureuse, qui arrache le sujet à la scène de la fusion maternelle et le soumet à la loi d'un tiers, à la loi du langage, rend bien compte de cette intrication. Le langage est effectivement douloureux en tant qu'il reçoit le sujet dans son giron préexistant et en prohibe la pleine adéquation. À la façon de cette douleur qui fissure le sujet artaldien, mais lui assure pourtant une impression de réalité qui l'ancre dans le monde, Artaud en tant que sujet parlant dont la parole est promesse de non-coïncidence parvient néanmoins à consister

---

<sup>345</sup> Cette expression est employée à la page suivante : Artaud, Antonin. *Œuvres complètes*, tome XXVI, Paris, Gallimard, p. 51.

<sup>346</sup> Ainsi, à propos de ce mot manquant, Artaud affirme : « *Ici un mot me manque qui m'a manqué dans la vie chaque fois que j'ai voulu accuser une certaine chose.* » *Ibid.*, p. 54.

minimalement grâce à cette même parole qui se déployant à travers son œuvre lui compose un corps de lettres auquel il peut se rapporter.

Face à la résolution d'un sujet à se soustraire à l'ordre symbolique, comment comprendre l'œuvre artaldienne dans sa démesure, comment comprendre cet épanchement dans le symbolique, symbolique auquel il souhaiterait pourtant s'arracher ? Comment concilier un véhément désir d'arrachement à l'ordre de la différence et un investissement profond de la lettre si ce n'est que cette dernière apporterait à Artaud ce que d'une certaine manière elle lui retire ? Notre analyse de ce désir d'arrachement tel que représenté à travers *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, *Les Tarahumaras*, *Les Nouvelles Révélations de l'Être* et l'œuvre graphique d'Artaud, principalement, vient buter sur ce paradoxe qui pose la question du rapport d'Artaud à sa propre œuvre, rapport à son œuvre dont il faudrait chercher à comprendre le déploiement sinueux, œuvre dont il se préoccupa ultimement comme d'un corps destiné à lui survivre. De l'« œuvre-déchet<sup>347</sup> » mise en scène dans *Le Pèse-Nerfs* à l'œuvre à léguer, dont Artaud, sentant la mort venir, prit soin d'organiser le legs, attribuant les pleins pouvoirs de publication à Paule Thévenin, tout un spectre de considérations sur cette œuvre tantôt aimée tantôt répudiée rendent compte de l'ambivalence des sentiments qui lient Artaud à son travail d'écriture. Ambivalence du rapport à la lettre.

---

<sup>347</sup> En effet, Artaud qualifie ainsi son œuvre dans *Le Pèse-Nerfs* : « 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. » Artaud, Antonin. « Le Pèse-Nerfs » dans *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004, p. 163.

## Bibliographie

### Littérature primaire

**Artaud**, Antonin. *Œuvres*, Éd. Évelyne Grossman, Paris, Gallimard / Quarto, 2004.

---. *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Gallimard, 1979.

---. *Œuvres complètes*, tome VII, Paris, Gallimard, 1967.

---. *Œuvres complètes*, tome VIII, Paris, Gallimard, 1971.

---. *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Gallimard, 1974.

---. *Œuvres complètes*, tome XXVI, Paris, Gallimard, 1994.

---. *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, Paris, Gallimard, 1979.

---. *Les Tarahumaras*, Paris, Gallimard, 1971.

---. *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard, 1971.

### Littérature secondaire

---. *La Bible*, traduite et présentée par André Chouraqui, Genève, Desclée de Brouwer, 2003.

**Aquien**, Michèle. *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997.

**Barbancey**, Pierre. Entretien avec Jacques Derrida, « Et aujourd'hui, qui dira quoi d'Antonin Artaud ? » dans *Regards*, n° 27 (septembre 1997), p. 41.

**Cardoza y Aragón**, Luis. « Pourquoi le Mexique ? » dans *Europe*, Antonin Artaud, n° 667-668 (novembre-décembre 1984), p. 96-109.

**Chemama**, Roland, et Bernard **Vandermersch**, dir. *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

**Czarnowski**, Stefan. *Le culte des héros et ses conditions sociales : Saint Patrick, héros national de l'Irlande*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1919.

**Derrida**, Jacques. *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

---. « Forcener le subjectile » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55-108.

---. *Artaud le Moma : Interjections d'appel*, Paris, Galilée, 2002.

**Dor**, Joël. *Introduction à la lecture de Lacan*, tome I, Paris, Denoël, 1985.

**Dumont**, Jean-Paul. éd., *Les écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, 1991.

**Dumoulié**, Camille. *Antonin Artaud*, Paris, Éditions du Seuil / Les Contemporains, 1996.

**Freud**, Sigmund. *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1921.

---. *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

---. *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.

---. « Pour introduire le narcissisme » dans *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 81-105.

**Grossman**, Évelyne. *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Paris, Éditions Farrago-Léo Scheer, 2003.

**Hanson**, Richard P. C. *The Life and Writings of the Historical Saint Patrick*, New York, The Seabury Press, 1983.

**Kaufmann**, Vincent. « Le dernier Tarahumara » dans Harel, Simon, dir. *Antonin Artaud : figures et portraits vertigineux*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 73-81.

**Lacan**, Jacques. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique » dans *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93-100.

**Le Clézio**, J.-M.-G. « Antonin Artaud, le rêve mexicain » dans *Europe*, Antonin Artaud, n° 667-668 (novembre-décembre 1984), p. 110-120.

**Mèredieu**, Florence de. *Antonin Artaud : les couilles de l'Ange*, Paris, Blusson, 1992.

---. *Antonin Artaud : Voyages*, Paris, Blusson, 1992.

**Nancy**, Jean-Luc. « Le visage plaqué sur la face d'Artaud » dans Fau, Guillaume, dir. *Antonin Artaud*, Paris, Gallimard / Bibliothèque nationale de France, 2006, p. 12-15.

**Rogozinski**, Jacob. « Tutuguri, ou le rythme d'Artaud » dans *Lignes*, n° 3 (octobre 2000), p. 71-86.

**Stout**, John C. *Antonin Artaud's alternate genealogies: self-portraits and family romances*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1996.

**Thévenin**, Paule. « La recherche d'un monde perdu » dans *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 9-53.

---. *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

---. « Le Hors-lieu » dans *Textes (1962-1993)*, Paris, Éditions Lignes & Manifestes, 2005, p. 203-211.

**Vasse**, Denis. *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

---. *Un parmi d'autres*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

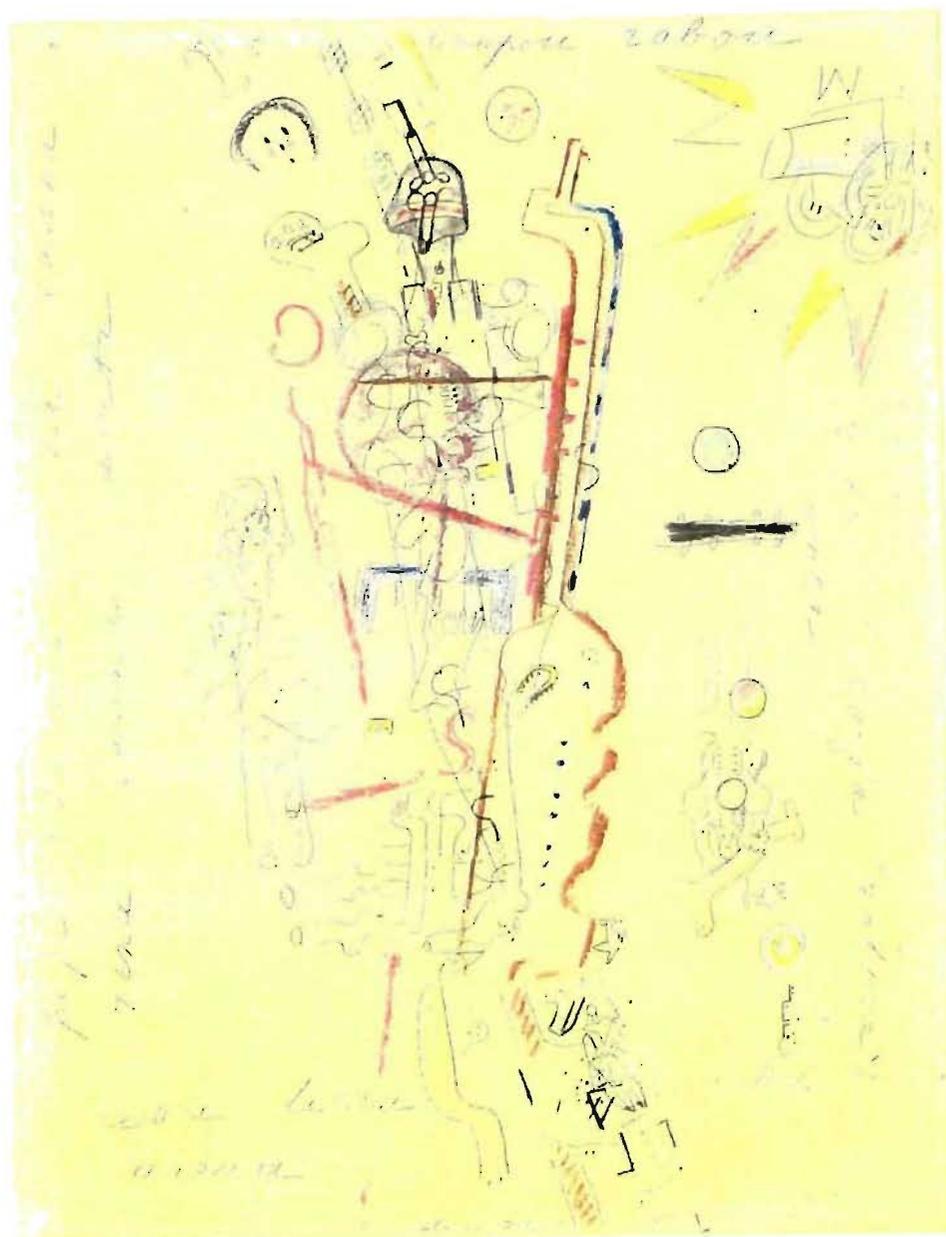
---. *Le poids du réel, la souffrance*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

---. *La chair envisagée. La génération symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

## Annexe I

« Poupou rabou »

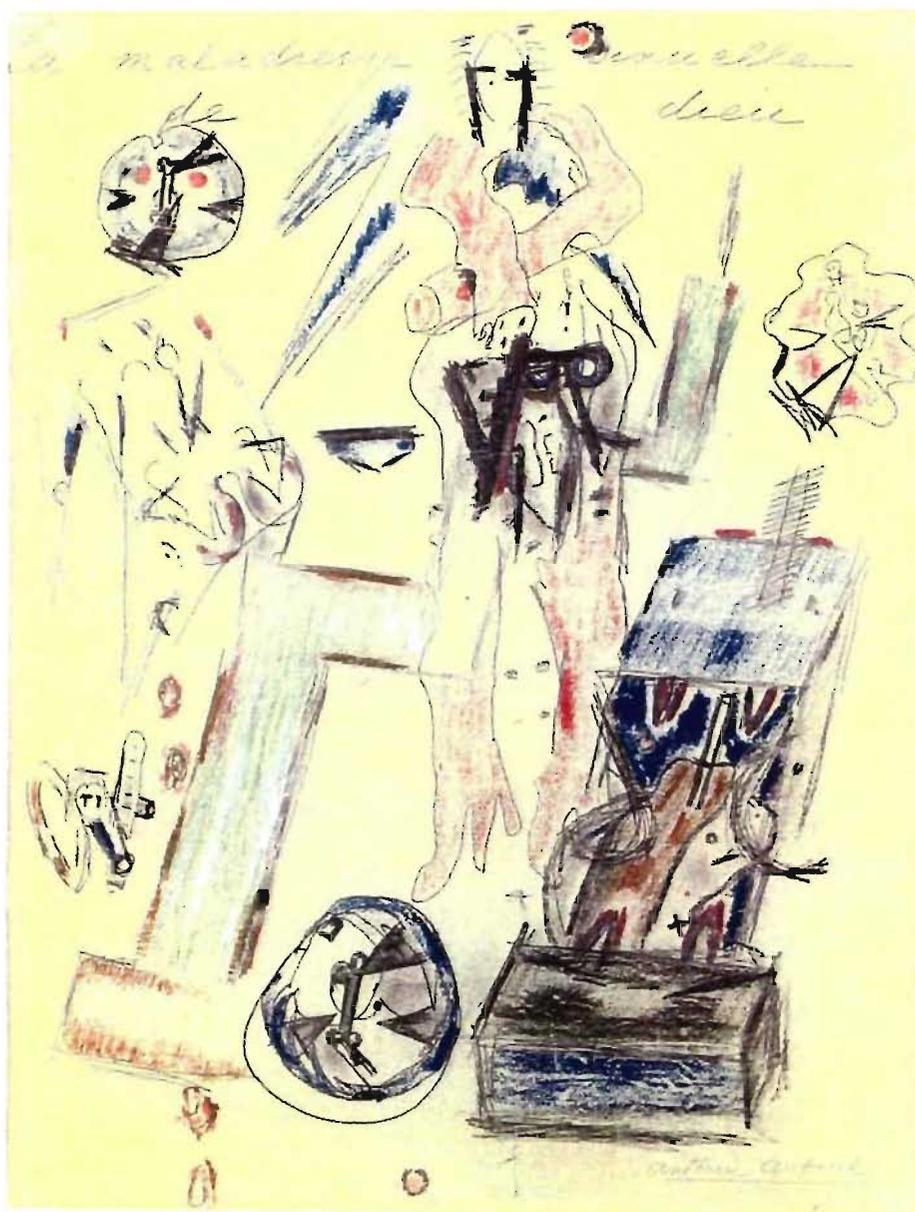
Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 157.



## Annexe II

« La maladresse sexuelle de dieu »

Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 169.



### Annexe III

« La Mort et l'homme »

Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 175.



**Annexe IV**

Portrait de Mania Oïfer

Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 213.



Annexe V

Portrait de Jany de Ruy

Thévenin, Paule, et Jacques Derrida. *Antonin Artaud, dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 229.

