

**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

La Force et son Double : l'écriture de la cruauté chez Antonin Artaud

par  
Jean-Philippe Boivin

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M. A.)  
en littérature française

Décembre 2007

© Jean-Philippe Boivin, 2007



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :  
La Force et son Double : l'écriture de la cruauté chez Antonin Artaud

présenté par :  
Jean-Philippe Boivin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilbert David  
(Président-rapporteur)

Jean Larose  
(Directeur de recherche)

Gilles Dupuis  
(membre du jury)

Mémoire accepté le : .....

## Sommaire

L'objet de ce mémoire est l'étude d'une acception – relevant de l'éthique –, de la cruauté dans l'œuvre d'Antonin Artaud. Fondamentale à sa conception théâtrale, elle constitue le point nodal réunissant *Le Théâtre et son Double* (1938) à *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934).

La figure d'Héliogabale représente, au sein du récit, une « mise en scène » idéale de cette éthique ; figure dont les textes de l'essai – leur programme – donnent la véritable signification. L'étude d'une telle « théâtralité » n'est possible que par une analyse méticuleuse des procédés d'écriture (dans ce contexte, l'écriture d'une métaphysique) qui lui donnent forme. Cette analyse est enclose à l'intérieur d'une autre démarche : une lecture comparative des œuvres retraçant les occurrences, dans chacune d'entre elles, du mot « force », des qualités spécifiques que revêt ce mot au sein de ces textes et de ses rapports avec le « théâtre de la cruauté » – plus particulièrement de l'éthique et de la métaphysique qui en établissent le fondement.

Ce qui relie essentiellement ces deux œuvres, c'est une écriture qui se veut, dans les procédés qu'elle utilise, « théâtrale » ; qui met en scène, littéralement, une rythmicité symbolique et la virtualité qu'elle comporte, et qui trouve sa forme la plus achevée dans l'éthique de la cruauté. Héliogabale est la « mise en scène », au sein de l'écriture, de son aspect négatif. Il est le symbole, dans l'écriture, de ce dont elle a dû s'extraire et qu'elle a dû renier pour pouvoir s'écrire.

**Mots-clés :** force, cruauté, métaphysique, écriture, théâtre

## Abstract

The subject matter of this thesis is the study of an acceptance – based on the ethic – of cruelty in the work of Antonin Artaud. Fundamental in his theatrical conception, it constitutes the nodal point uniting *Le Théâtre et son Double* (1938) to *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934).

The figure of Héliogabale represents, within the tale, an ideal “representation” of this ethic; figure whose texts in the essay – their program – give the real meaning. The study of such “theatrical quality” is possible only by a meticulous analysis of the techniques of writing (in this context, the writing of a metaphysic) which give it form. This analysis is enclosed within another study: a comparative reading of works that retraces the cases, in each of them, of the word “force”, of the specific qualities this word displays within these texts and its relation with the “theatre of cruelty” – more specifically of the ethic and the metaphysic which establish its foundation.

What essentially links these two works is a writing which is meant to be, within the techniques used, “theatrical”; which stages, literally, a symbolic “rhythmicality” and the virtuality it comprises, and which finds its most finished form in the ethic of cruelty. Héliogabale is the “staging”, within the writing, of its negative aspect. He is the symbol, in this writing, of what the writing had to withdraw from and that it had to renounce in order for it to be written.

**Key words:** force, cruelty, metaphysics, writing, theatre

**Table des matières**

<b>I. <i>Artaud et le théâtre : la mise en scène d'un mal sacré</i></b>	<b>1</b>
<b>II. <i>La naissance du Double : une théorie de la force</i></b>	<b>25</b>
<b>III. <i>La cruauté chez Héliogabale : portrait du monstre en deus in machina</i></b>	<b>61</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>118</b>

**Abréviations des titres des œuvres étudiées**

- TD** *Œuvres complètes, tome IV : Le Théâtre et son Double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci*, Paris, Gallimard, 1978.
- HAC** *Œuvres complètes, tome VII : Héliogabale ou l'anarchiste couronné. Les nouvelles révélations de l'être*, Paris, Gallimard, 1982.

## Remerciements

Merci à mon directeur Jean Larose. Sans votre appui, rien de tout ceci n'aurait été possible. Vos encouragements ont souvent fait l'effet de la première gorgée de vin après une traversée du désert. Vos conseils, sobres et judicieux, ont su guider mon écriture vers la voie de la délivrance.

Un merci tout particulier à Eve M. Quant à vous tous – mes chers amis – je laisse planer, sur vos noms, un mystère au sein duquel, certainement, vous vous reconnaîtrez. Merci du fond du cœur d'avoir toujours été là.

Merci à mes parents. Votre support s'est avéré, pendant toutes ces années, mon seul et unique asile. Votre générosité fut le phare sans lequel je me serais perdu au creux des nuits. Je n'aurai jamais assez de ma vie pour vous remercier. À mon père – sans ton exemple, ma persévérance n'aurait jamais été adamantine. À ma mère – sans ton écoute et ta patience inconditionnelles, je serais devenu sourd à mes plus secrets désirs. À mon frère – merci d'être là et d'être toi fréro!



Ce qu'il dit est d'une intensité que nous ne devrions pas supporter. Ici, parle une douleur qui refuse toute profondeur, toute illusion et tout espoir, mais qui, dans ce refus, offre à la pensée « l'éther d'un nouvel espace ».

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*

J'ai rapport à moi dans l'éther d'une parole qui m'est toujours soufflée et qui me dérobe cela même avec quoi elle me met en rapport.

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*

## Chapitre I

### Artaud et le théâtre : la mise en scène d'un mal sacré

C'est sur une période de quatre à cinq ans qu'Artaud écrit les textes qui prendront place dans *Le Théâtre et son Double*; de 1931 à 1935 prend forme une conception de la mise en scène de l'espace et du temps qu'il nommera « théâtre de la cruauté ». De 1933 à 1934, à la demande de Robert Denoël, il écrit *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*. S'inscrivant à l'intérieur des années de recherche sur le théâtre et comme « noyauté » dans la forge des écrits qui en expriment le travail, il est, à plus d'un titre, le foyer où converge cette constellation d'écrits et d'où émane une représentation idéale du théâtre de la cruauté. Le 29 février 1936, dans *L'homme contre le destin*, Artaud écrit : « Il y a dans la vie trois forces comme le montre une vieille science connue de toute antiquité : la force répulsive et dilatante, la force compressive et astringente, la force rotatoire. Le mouvement qui va du dehors au-dedans et qu'on appelle centripète correspond à la force astringente, tandis que celui qui va du dedans au dehors et qu'on appelle centrifuge correspond à la force dilatante et répulsive<sup>1</sup>. »

Les années qui voient la genèse des textes prenant place dans *Le Théâtre et son Double* ainsi que la rédaction d'*Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, seront la manifestation théâtralisée — dans et par l'écriture — de ces trois forces. Cette étrange « trinité » est à la source, comme nous allons le voir, de son théâtre et, plus précisément, de sa condition d'homme. Elle est le socle sur lequel repose le filon générateur de sa pensée, le « nerf de la guerre » de son entreprise théâtrale : sa conception métaphysique de l'existence. Le théâtre de la cruauté en est essentiellement constitué, bien qu'elle lui soit antérieure et indépendante. Cette « métaphysique » ne prend tout son sens, à proprement parler, que par l'idée d'une souffrance : « Qu'on parle ou non du théâtre, tout commence chez Artaud par la souffrance. C'est le coefficient invariable qu'il faut

---

<sup>1</sup> Antonin ARTAUD, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 697.

mettre à la base de toute étude le concernant, sous peine de non-sens<sup>1</sup>. » Cette phrase d'Alain Virmaux, écrite en tête de son important ouvrage *Antonin Artaud et le théâtre*, est corroborée par Henri Gouhier, qui le cite en tête du sien, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. C'est un fait incontestable, le théâtre chez Artaud est indissociable de la souffrance, ou plutôt d'une souffrance. Ces auteurs semblent d'accord pour admettre que le texte le plus révélateur quant à l'aspect descriptif de son mal s'avère être sa première œuvre jugée publiable, la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Dans ce recueil de lettres, l'autopsie qu'Artaud fait de sa « maladie de l'esprit », cette impuissance créatrice qui le ronge, est d'une force et d'une lucidité surprenante. L'image la plus à même de cerner la portée de son « impouvoir » et qu'il dépeint avec insistance, est celle d'un « effondrement central de l'âme [...] une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée<sup>2</sup> ».

Henri Gouhier conçoit son mal comme une organisation mentale complexe constituée de deux pôles : l'un psycho-physiologique et l'autre spirituel; le terme « psycho-physiologique » signifiant que psychique et physiologique reçoivent leur vitalité de la même source, c'est-à-dire, dans ce texte, d'un « souffle cosmique ». Ce mal témoigne, selon lui, d'une « certaine impuissance dans la création du langage poétique<sup>3</sup> ». Puisque, à l'époque, l'idée qu'Artaud se fait de sa personne est indissociable des poèmes qu'il écrit, son impuissance est ressentie comme lui étant consubstantielle, ce qui lui donne l'impression d'avoir l'esprit en proie au néant. L'idée qu'il a de lui-même est celle d'un homme dont l'écriture est la réalisation efficace, la pleine et entière manifestation, dans une réalité, de la puissance créatrice dont il est investi. Ses poèmes n'étant pas reçus comme dignes d'être publiés et jugés insuffisants du point de vue littéraire, il fera servir son écriture à *réaliser*, à manifester aux yeux du monde l'impuissance créatrice qui l'habite. Son entrée en littérature se fait donc par la

<sup>1</sup> Alain VIRMAUX, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, p. 19.

<sup>2</sup> Antonin ARTAUD, *Œuvres*, op. cit., p. 72.

<sup>3</sup> Henri GOUHIER, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Paris, Vrin, 1974, p. 13.

publication d'une œuvre qui ne fait qu'exprimer son incapacité à produire une œuvre littéraire. Elle se fait par la description de sa maladie; une auto-analyse dont Henri Gouhier dit qu'elle s'articule à travers un double vocabulaire : « L'un est lié à une psycho-physiologie qui laisse entrevoir une espèce de monisme à la faveur d'un concept obscur de vie universelle. L'autre est lié à l'expérience de la création poétique qui suppose un dualisme avec un mode d'existence dépassant ou transcendant celle qui n'est pas "spirituelle" ».

« Des poèmes qu'il juge insuffisants et indignes d'être publiés cessent de l'être, lorsqu'ils sont complétés par le récit de l'expérience de leur insuffisance. Comme si ce qui leur manquait, leur défaut, devenait plénitude et achèvement par l'expression ouverte de ce manque et l'approfondissement de sa nécessité<sup>2</sup>. » Ce que dit Maurice Blanchot de l'étrange volonté que dissimule *La correspondance avec Jacques Rivière* est qu'elle représente la pleine mesure de l'« impouvoir » d'Artaud; la poésie, par conséquent, devient cette « impossibilité de penser qu'est la pensée<sup>3</sup> », ce vide virulent, à la fois force d'érosion de la pensée et ce qui la sauve, par l'expression même de ce qui la ruine. Ce qui est à la fois une douleur et un écueil métaphysique, devient la manifestation d'un combat, d'une perpétuelle sauvegarde de la plénitude de l'esprit contre la puissance qui le néantise. Cette lutte n'a qu'une issue, sans cesse réitérée : unir sa pensée à cette force jaillissante qu'il appelle la « vie ». Que *Le Théâtre et son Double* ne soit considéré par Blanchot que comme un « Art poétique », et que ce qui y soit illustré, « c'est l'exigence de la poésie telle qu'elle ne peut s'accomplir qu'en refusant les genres limités et en affirmant un langage plus originel, "dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée"<sup>4</sup> », nous en sommes d'accord. Cependant, cet ouvrage, fondamental à la pensée d'Artaud, est selon nous bien plus

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>2</sup> Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971, p. 53.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>4</sup> Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 435.

qu'un « Art poétique »; il est l'affirmation que la « poésie ne peut se sauver de la “maladie” occidentale qu'à devenir théâtre<sup>1</sup> ». Et cela ne peut advenir qu'au moyen de l'établissement d'une conscience nouvelle de l'être de la pensée.

Creuser la pensée, par le langage, jusqu'au lieu où elle se trouve inséparable de la « vie » — une vie que traverse l'homme et qui le soutient, mais qui n'est pas sa vie propre — celui-ci n'en est qu'une représentation. Tel est le but, poétique et théâtral, d'Antonin Artaud. Cette vie est l'origine d'un langage dont les trois aspects sont, selon Philippe Sollers, le corps, la pensée et l'inconscient. Mais la pensée, dans le théâtre de la cruauté, devient une conscience rigoureuse, nécessaire, et appliquée à faire de l'inconscient une « nouvelle » conscience, comme nous allons le voir. Ce théâtre fixe les bornes d'un espace inédit où l'homme puisse être exactement sa pensée et sa parole au lieu de leur être soumis. « Le théâtre est justement le lieu où la pensée doit trouver son corps<sup>2</sup>. » Son corps serait, d'après Sollers, la pensée qu'elle a de « la multitude pressée de ses signes, leur compréhension et leur excès<sup>3</sup> », et de la volonté que nous aurions — qu'Artaud avait absolument — de nous y inscrire tout à fait, corps et âme, afin de devenir nous-mêmes un signe dans cette réalité des signes. Selon lui, la poésie est cette ouverture de la pensée sur elle-même, devenant ainsi une « scène » où se joue le drame du langage vécu comme tel. Cette poésie, Artaud la souffre — dans ses violences et ses retours sur lui-même — comme l'impossibilité, qui lui est consubstantielle, de considérer la pensée comme une chose à exprimer; pour lui, elle est une chose à *être*. En y inscrivant la présence du corps, Artaud tentera d'en décrire la « vie corporelle »; c'est là qu'intervient le théâtre, comme double de la vie, mais d'une vie prise dans ses moindres ramifications avec une précision implacable, nécessaire et cruelle qui en fait justement une création sans cesse en mouvement, une métaphysique en devenir — une métaphysique *du* devenir. Sollers en dit :

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel » 1967, p. 350.

<sup>2</sup> Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971, p. 92.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 101.

L'activité théâtrale est donc ce qui doit révéler la toute-présence du langage dans lequel nous baignons. Non pas un langage déjà accessible, codifié, parqué dans la parole dite ou écrite, mais arrivant de partout et occupant tout, atteignant à la fois notre corps et venant de notre nuit interne, au croisement de l'espace et de la pensée, là où le non-sens passe dans le sens et où, en propres termes, nous réalisons nos signes<sup>1</sup>.

Ce langage vécu, qui est la vie soumise à un certain déchiffrement, nous ramène à un état antérieur aux significations particulières, à un espace qui parle depuis les mots, en eux et entre eux, fondant l'apparition de l'« écriture ». Une écriture brisant les limites de la grammaire, qui définissent l'idée habituelle de la communication, et lui établissant un nouvel espace pris au point le plus fort de la pensée; un lieu où la communication poussée jusqu'à l'extrême d'elle-même, verse dans la non-communication et devient ainsi la possibilité d'une communication fondamentale.

De ce langage, qui est à la fois l'écriture et son impossibilité, Blanchot dit qu'

il ne s'agit pas seulement de l'espace réel que la scène nous présente, mais d'un *autre* espace, plus proche des signes et plus expressif, plus abstrait et plus concret, l'espace même antérieur à tout langage et que la poésie attire, fait apparaître et libère de par les mots qui le dissimulent [...] L'idée de la poésie entendue comme espace, l'espace non pas des mots, mais de leurs rapports, qui toujours les précède et, quoique donné en eux, est leur suspens mouvant, l'apparence de leur disparition; l'idée de cet espace comme pur devenir; l'idée de l'image et de l'ombre, du double et de l'absence, « *plus réelle que la présence* », c'est-à-dire l'expérience de l'être qui est image avant d'être objet, et l'expérience de l'art qui est saisie par la différence violente avant toute représentation et toute connaissance<sup>2</sup> [...]

La *Correspondance avec Jacques Rivière* a donc été le coup d'envoi d'une immense entreprise de monstration. Dès lors, Artaud tentera de *montrer*, de dévoiler au regard d'autrui ce qui constitue sa vie intérieure, et c'est ce qui lui fera écrire : « Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie<sup>3</sup>. » Cette démarche, de ses balbutiements jusqu'à son exacerbation, aura recours, pour s'exprimer, au théâtre sous toutes ses formes. Comme le fait remarquer Alain Virmaux, le recours au théâtre repose principalement sur deux choses : l'idée d'un conflit — l'expression des antagonismes — et la nécessité de le communiquer. Or Artaud est en constant affrontement avec lui-même, avec le mal qui provoque sa dislocation interne, cette rupture de son esprit qui le

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>2</sup> Maurice BLANCHOT, *op. cit.*, p. 435-436.

<sup>3</sup> Antonin ARTAUD, *Œuvres, op. cit.*, p. 105.

laisse comme au bord du néant. Le théâtre représente donc pour lui l'instrument salvateur de son manque à être, vers lequel il se tourne instinctivement, « dans l'espoir de désamorcer le conflit intérieur en le représentant, c'est-à-dire en le projetant hors de soi<sup>1</sup> ». Cet espoir se joint au désir de briser sa solitude, de ne plus être un paria aux yeux de ses semblables. Ce double enjeu réalisé grâce au théâtre « [...] permet de satisfaire la double aspiration, centripète et centrifuge, du jeune Artaud : à la fois introversion *et* communication<sup>2</sup> ».

Voici que le théâtre lui permet d'assouvir et de manifester deux des trois forces vitales à son existence. La « force rotatoire » sera abordée ultérieurement, lorsqu'il sera question de la virtualité dans le langage qu'Artaud préconise. Par le théâtre, il espère mettre fin à la souffrance de son être — cette dislocation interne qui le sépare de lui-même — et goûter à une unité de l'esprit et du corps qu'il n'a, jusqu'à présent, jamais connue. Cette tentative d'unifier son corps et sa pensée l'amènera à considérer le théâtre comme « l'espace magique où faire naître au monde l'homme nouveau<sup>3</sup> ». Artaud s'acharnera désormais à forger un langage théâtral dont l'action principale ne tend à rien moins qu'à refaire et à revitaliser dans sa totalité la condition humaine. Son objectif, comme le souligne Alain Virmaux, est double : « exercer un rôle curatif, entreprendre une re-création<sup>4</sup> ». Une re-création du corps au niveau, non pas médical, mais ontologique; c'est en cela que l'entreprise théâtrale d'Artaud est métaphysique. Contrairement à la plupart des hommes de théâtre de son époque, Artaud n'entend pas faire du théâtre une fin en soi; il devient, chez lui, un moyen pour remodeler la vie. Cette intention doit être prise dans un double sens, c'est-à-dire que non seulement Artaud projette une reconstruction entière de l'homme, mais il entend également revivifier le théâtre lui-même, lui octroyer une force qui ne l'habite plus.

---

<sup>1</sup> Alain VIRMAUX, *op. cit.*, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 25.

Sa métaphysique a pour principe fondamental l'idée de vie; une vie où la pensée prend corps, le « psychophysiologique », mentionné précédemment, devenant une anthropologie où psychique et physiologique sont métaphysiquement confondus. À l'époque de ses premiers textes, Artaud qualifie cette forme de vie de « chair », prise comme un élan vital recelant virtuellement la possibilité d'une existence spirituelle — une vie corporelle de la pensée. Sa métaphysique établit un mouvement excessif vers l'esprit d'une vie universelle où corps et âme sont substantiellement identiques. Elle inclut une théorie de la connaissance prenant la forme d'une philosophie de l'histoire, puis, beaucoup plus ouvertement, d'une philosophie de la nature, au service de laquelle Artaud fait montre d'un vocabulaire évoquant toute l'ampleur de cette vie universelle, dont les termes les plus récurrents sont ceux de « force » et d'« énergie ». Elle évoque, par le truchement d'une vie cosmique, l'être dans son fondement. Issue de cet évanouissement poétique qu'il qualifiait, dans *La correspondance avec Jacques Rivière*, de « volonté supérieure et méchante », elle changera d'aspect dans ses écrits sur le théâtre pour devenir l'idée d'un thème cosmique qui donnera tout son contenu au mot « cruauté ». Ceux-ci seront l'occasion pour lui de repenser sa métaphysique dans un nouveau contexte.

En tâchant de penser la pensée avec une conscience renouvelée, en tentant de lui faire prendre corps, Artaud a voulu, selon Jacques Derrida, détruire l'hégémonie de la métaphysique dualiste qui règne en occident, et qui fonde la dualité de l'âme et du corps, ou du corps d'avec le texte. Cette conscience *autre* qu'il essaie d'instaurer — et qui prendra l'allure d'une scène — est cette conscience de parole « qui cette fois sera cruellement présente à elle-même et s'entendra parler<sup>1</sup> ». Sans cette condition, elle n'est qu'une conscience partielle — en proie, dans son mouvement propre, à l'inconscience — donc irresponsable dans son rapport à elle-même. Une irresponsabilité que Derrida

---

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 263.



défini comme étant la puissance et l'origine de la parole, qu'il considère comme « une déperdition totale et originaire de l'existence elle-même<sup>1</sup> ». Il explique également que cette déperdition constitue la détermination métaphysique sous laquelle Artaud inscrit son œuvre, afin de la faire entendre dans un monde où la littérature est gouvernée par cette métaphysique de la perte, et dont à l'époque Jacques Rivière était, pour lui, le représentant.

L'érosion de la pensée, dont il est question dans la *Correspondance*, est qualifiée par Derrida de « furtif ». Ce terme signifierait :

[...] la vertu dépossédante qui creuse toujours la parole dans le déroberment de soi. Le déroberment se produit comme l'*énigme* originaire, c'est-à-dire comme une parole ou une histoire qui cache son origine et son sens, ne disant jamais d'où elle vient ni où elle va, d'abord parce qu'elle ne le sait pas, et que cette ignorance, à savoir l'absence de son *sujet* propre, ne lui survient pas, mais la constitue<sup>2</sup>.

Cette « énigme originaire » sera la scène sur laquelle se déploiera, afin d'être maîtrisé, l'« impouvoir » d'Artaud. Le déroberment, dans le théâtre de la cruauté, doit se cristalliser en symbole. À cette « inspiration de déperdition<sup>3</sup> », souffle dépossédant, Derrida explique qu'Artaud oppose une bonne inspiration : un souffle nouveau — ou renouvelé — qui viendrait remplir, combler le manque que le premier manifeste. Ce second souffle est, selon lui, issu de la vie; une « vie » à laquelle ne touchent pas les formes et dont Artaud fait le foyer de sa métaphysique. L'inspiration qui l'engendre serait le « lieu » du rétablissement d'une véritable communication de l'être avec lui-même et de l'entière et totale restitution de sa parole : « Restaurée dans son absolue et terrible proximité, la scène de la cruauté me rendrait ainsi l'immédiate autarcie de ma naissance, de mon corps et de ma parole<sup>4</sup>. »

Sur cette scène, le langage, sous tous ses aspects — corps, pensée et inconscient — évolue dans le circuit d'une économie fermée sur elle-même et « autorégénératrice ».

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 265.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 285.

Restituant par cette dynamique l'être de l'acteur, ou de l'homme, au *Danger* et au *Devenir*, Derrida indique que cette scène *cruelle* est elle-même l'objet d'un danger : celui de retomber à chaque instant dans le dérobage du langage et la métaphysique qui le soutient. Afin de parer à ce danger immanent au danger lui-même, le langage doit, tout comme le souffle qui le fait entendre, être renouvelé; il doit se traduire dans une nouvelle écriture, qui conjugue en elle tout ce qu'il peut y avoir de précision et de rigueur inébranlable. Une écriture qui dans sa « formalisation mathématicienne libérerait la fête et la génialité refoulées<sup>1</sup> ».

Reprenant Artaud, Derrida dit de cette écriture, de ce langage, que sa grammaire reste encore à penser, de ce « penser » qui justement, selon Artaud, n'a pas encore commencé. C'est par là que s'effectuerait sa transgression de la métaphysique occidentale; une transgression qui devient, par contrecoup, le plus parfait dévoilement de cette métaphysique :

Par toute une face de son discours, il détruit une tradition qui vit *dans* la différence, l'aliénation, le négatif sans en voir l'origine et la nécessité. Pour réveiller cette tradition, Artaud la rappelle en somme à ses propres motifs : la présence à soi, l'unité, l'identité à soi, le propre, etc. En ce sens, la « métaphysique » d'Artaud, dans ses moments les plus critiques, accomplit la métaphysique occidentale, sa visée la plus profonde et la plus permanente. Mais par un autre tour de son texte, le plus difficile, Artaud affirme la loi *cruelle* (c'est-à-dire, au sens où il entend ce dernier mot, nécessaire) de la différence; loi cette fois portée à la conscience et non plus vécue dans la naïveté métaphysique<sup>2</sup>.

La « folie » d'Artaud, indice de sa souffrance, est le germe de cette « métaphysique de la vie inaliénable et de l'indifférence historique<sup>3</sup> »; elle est l'étrange mouvement à la fois de la destruction d'une histoire de la métaphysique et de la construction (ou de la préservation) d'une autre au même moment.

L'œuvre d'Antonin Artaud étant immense et d'une richesse considérable, les deux ouvrages choisis pour la présente étude — *Le Théâtre et son Double* et *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* — l'ont été en vertu des liens qui les unissent et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 288.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 290.

parce qu'ils furent écrits dans les mêmes années. Cela nous permet de restreindre la portée de notre recherche et de cerner plus sûrement des objectifs d'analyse. Or il appert qu'une articulation entre ces deux œuvres est effectivement possible, à plusieurs niveaux. Cette étude se propose d'en démontrer quelques aspects. Ceux-ci découleront, dans leurs développements, de l'hypothèse suivante : l'éthique que pose une certaine acception du mot cruauté, développée par Artaud et fondamentale à sa conception théâtrale, est le point nodal réunissant l'essai au récit, celui-ci devenant, dans cette optique, une représentation idéale du théâtre de la cruauté dont Artaud explicite les fondements dans *Le Théâtre et son Double*. Dès lors, est posé comme postulat que l'idée de cruauté est mise en scène par la philosophie — ou la vision politico-religieuse — qui sous-tend la prise de pouvoir et le règne de l'empereur Héliogabale; l'anarchie, omniprésente dans *Héliogabale*, y fournit le principe de la théâtralisation de la cruauté.

Puisque le processus et les dispositifs de cette mise en scène de la cruauté ne peuvent se saisir qu'à partir des écrits théoriques du *Théâtre et son Double*, nous posons comme second postulat qu'ils incarnent, tout comme la figure d'Héliogabale, le théâtre de la cruauté; leur programme donne la véritable signification de cette figure ainsi que celle du principe politico-religieux de son règne. L'étude d'une telle « théâtralité » ne peut se faire cependant qu'au moyen d'une analyse méticuleuse des procédés d'écriture (dans ce contexte, l'écriture d'une métaphysique) qui lui donnent forme. Le principal problème est justement d'élaborer un système d'analyse qui puisse rendre compte de manière adéquate de tels procédés. Cependant, cette analyse sera toutefois reléguée à l'arrière-plan d'une autre démarche; elle sera sous-jacente à une lecture comparative des œuvres retraçant les occurrences, dans chacune d'entre elles, du mot « force », des qualités spécifiques que revêt ce mot au sein de ces textes et de ses rapports avec le théâtre de la cruauté — plus particulièrement de l'éthique et de la métaphysique qui en établissent le fondement.

Puisque l'idée ou l'éthique de la cruauté est, en quelque sorte, le vecteur du rapprochement que nous nous proposons d'établir entre *Le Théâtre et son Double* et *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*; puisque, également, la « mise en scène » d'une telle éthique ne s'élabore, du moins au stade embryonnaire, qu'à l'intérieur de procédés spécifiques d'écriture, il importe de situer les fondements ainsi que les propriétés de cette forme particulière d'écriture. Laurent Jenny, afin d'expliquer la nécessité pour Artaud d'ériger sa pensée sur l'espace d'une scène, indique quelques symptômes de la maladie qui assaillait sa pensée. Il parle de perturbations corporelles qui feraient du corps la proie d'une certaine logique gravitationnelle aberrante, dont les mouvements brutalement précipités se termineraient comme autant de figements ou de gels. Prenant naissance dans les nerfs et parcourant l'organisme jusqu'à la tête, ce mal se traduit par une crispation spasmodique qui procurait à Artaud ce qu'il qualifiait d'« effritement de la pensée ». Victime, dans sa pensée, d'un rythme aberrant, d'une arythmie même de l'être dans sa conscience, Artaud aurait cherché à donner corps à cette quasi-impossibilité d'être par un appel à la « symbolicité », conjuguant la souffrance à la production poétique. À ce propos, Jenny écrit : « L'énonciation, donnant forme au mal-être, fait apparaître le symptôme en même temps qu'elle lui ouvre une issue symbolique. Ainsi la poésie commence-t-elle à partir d'une défaillance qu'elle étend aux limites de son discours plutôt que de la "réparer"<sup>1</sup>. »

C'est justement pour répondre à une arythmie de la pensée que le théâtre trouve toute son importance et sa nécessité. Sur le plan de l'énoncé, le langage d'Artaud, son écriture, se greffe aux formes qu'adopte son « impouvoir »; sa poésie ne se construit que sur son manque à être. Sur celui de l'énonciation, sa parole, empreinte d'une force rigoureuse et efficace, excède le vide de cet « impouvoir » dans lequel elle devait s'abolir. Elle ne peut donc être assimilée à ce vide, mais au contraire le refoule et lui

---

<sup>1</sup> Laurent JENNY, *La terreur et les signes : Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1982, p. 220.

substitue, le temps de l'expression poétique, la totalité de sa forme. L'expression poétique reste donc, selon Jenny, inapte à pleinement représenter le refoulement du vide qu'elle opère, restant alors incapable de saisir sa propre rythmicité. D'où l'importance d'une scène, afin que le sujet puisse se représenter, de manière extérieure, le rythme de la « symbolicité ». Poésie comme langage théâtral désigne ici une nécessité de parole, dans un effort pour capter la rythmicité insaisissable du symbolique. Dans cette optique, à propos du système de la mise en scène artaudienne, Laurent Jenny écrit :

À peine le cadre scénique est-il posé que déjà son vide est tendu vers la virtualité d'une figuration qui, sans le combler, l'occuperait. [...] Ainsi se constitue *visiblement* la pulsation symbolique, depuis le vide d'une frontière pure. [...] Le « cercle pur et fermé » du symbolique ramène la manifestation expressive à elle-même, la nourrit de sa propre défense, et ouvre ainsi la possibilité de son infinie répétition. Reconnue dans le battement scénique, la rythmicité va pouvoir s'étendre à toutes les dimensions vitales. C'est que la force rythmique est, pour Artaud, essentiellement indifférenciée. Aucune manifestation de l'être n'échappe ni à la menace du vide ni à la conjuration expressive qui l'emporte nécessairement au-delà, dans un excès à la fois terrible et cruel<sup>1</sup>.

Ce que Jenny découvre en se penchant sur le mal « ontologique » d'Artaud, c'est toute la grave ampleur d'un théâtre de la cruauté. La citation ci-dessus en exprime un certain aspect : une rythmique particulière octroyée à la représentation du symbolique ainsi que la condition de son apparition véritable sur l'espace d'une scène, la virtualité. Nous reviendrons ultérieurement sur les notions de *rythme* et de *virtualité*. Ces termes sont constitutifs de l'approche que nous tentons d'effectuer sur une certaine forme d'écriture que recherchait Artaud pour son théâtre. Ajoutons que dans la perspective, qui est la nôtre, d'un « théâtre d'écriture », poésie et langage théâtral ne font plus qu'un. L'idée de rythmicité deviendrait saisissable, dès lors, par une écriture qui théâtralise à la fois l'expression poétique et le vide qu'elle refoule. Une écriture qui met en scène, qui incarne littéralement une rythmicité symbolique et la virtualité qu'elle comporte. Notre étude consistera à démontrer que cette forme d'écriture trouve sa « mise en scène » idéale dans le récit à caractère mythique *Héliogabale*.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 230-231.

Sur l'énonciation dans ses rapports avec le théâtre, Catherine Bouthors-Paillart apporte quelques éclaircissements, surtout en ce qui a trait à la question de « l'instance et du procès énonciatif au théâtre<sup>1</sup> ». Question paradoxale puisque la structure théâtrale comprend une double énonciation : celle de l'auteur d'une pièce et celle de la mise en scène, qui apparaît comme une mise en abyme de l'autre. Bouthors-Paillart explique qu'Artaud n'a cessé, surtout dans les années précédant l'internement, de s'interroger sur la question de l'énonciation et de son sujet dans le théâtre occidental. Il recherchait la manière d'incarner le sujet d'une énonciation idéale, où sujet et énoncé s'imbriqueraient l'un dans l'autre jusqu'à faire corps, abolissant dès lors la répétition aliénante d'une double énonciation. Dans ses textes théoriques sur le théâtre, il s'agissait pour lui de mettre en mots comme de mettre en scène « le sujet idéal [...] d'un procès énonciatif absolument originel<sup>2</sup> ». L'espace scénique apparaissant comme le lieu par excellence de la « corporéité énonciative », sa conception du théâtre nous ramène « à la nature essentiellement *actuelle* de l'énonciation<sup>3</sup> ». Travail, de la part d'Artaud, sur la matérialité du mot, sur une articulation énonciative qui l'inscrirait dans le réel pulsionnel du corps. Un travail devenant la recherche d'une gestuelle originaire de l'acte énonciatif, qui « fonde le sujet de l'énonciation, l'impose, en même temps qu'il le compose<sup>4</sup> ». Une gestuelle devant être nécessairement répétée de manière incessante, n'étant jamais acquise. Cela renvoie, d'une certaine manière, à l'auto-engendrement infini de la représentation symbolique que décrit Laurent Jenny.

À propos des textes du *Théâtre et son Double*, Bouthors-Paillart écrit :

C'est dans ses écrits sur la pratique théâtrale qu'Antonin Artaud analyse (et presque théorise) le pouvoir illocutoire de l'énonciation : cherchant à retrouver au théâtre les modalités d'une énonciation archaïque, efficace, où énoncé et acte énonciatif se confondent, où l'énonciation équivaut à l'instauration de la réalité, Antonin Artaud lie la puissance illocutoire de l'énonciation aux domaines magiques et mystérieux de

<sup>1</sup> Catherine BOUTHORS-PAILLART, *Antonin Artaud : L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1997, p. 87.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 92.

l'occultisme et de la spiritualité qui échappent à toute réduction rationaliste occidentale et n'ont cessé toute sa vie de le fasciner<sup>1</sup>.

Ces domaines ésotériques, riches en symboles, sont non seulement à la source de plusieurs des textes du *Théâtre et son Double*, mais constituent la matière même du récit de *Héliogabale*. L'appel à la « symbolicité », dans les deux œuvres, est manifeste à plusieurs niveaux. Cependant, il y a lieu de penser que la rythmicité qui engendre le déploiement symbolique n'est pas la même, de l'essai sur le théâtre au récit mythologique. L'incarnation, que recherchait Artaud, du sujet d'une énonciation idéale, se trouve, croyons-nous, théâtralisée symboliquement dans la figure d'Héliogabale. Bien sûr, comme l'explique Catherine Bouthors-Paillart, les écrits constituant *Le Théâtre et son Double* sont eux aussi tentative de « mise en scène », par l'écriture, du « sujet idéal d'un procès énonciatif absolument originel ». Cette rythmicité est le vecteur de la lecture comparative que nous proposerons plus loin; elle sera étroitement associée à la recherche et à l'analyse des diverses significations du mot « force » dans les œuvres qui nous intéressent. L'assertion de Bouthors-Paillart concorde avec l'une des articulations que nous tenterons de mettre en lumière : que ces textes incarnent, tout comme la figure d'Héliogabale, l'espace poétique ouvert qu'Artaud veut matérialiser sur scène. Leur programme donne même la véritable signification de cette figure, qui serait, comme l'affirme Évelyne Grossman, « le symptôme d'un fonctionnement performatif du discours<sup>2</sup> » plutôt que le personnage d'une narration.

Elle nomme, disposant son explication en deux termes (discord/diction), l'entreprise artaudienne de « refonte » du langage. Elle écrit : « L'espace du texte, comme celui de la peinture, s'écoute en même temps qu'il se voit; il se creuse de doubles sens et de bas-fonds [...] Cet espace corporel et mental qu'il appelle la "chair" »

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>2</sup> Évelyne GROSSMAN, *Artaud/Joyce : Le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996, p. 104.

et dont il poursuit la recherche au théâtre [...]»<sup>1</sup>. Elle dit également, à la suite de Jacques Derrida, qu'un lien puissant — celui d'une métaphysique de la chair — noue ensemble les premiers textes au *Théâtre et son Double*. L'aspect essentiel de la « linguistique » d'Artaud résiderait dans cette volonté qu'il avait de dissoudre les formes pour en libérer la force à l'œuvre. Dans sa recherche d'un nouveau langage théâtral, cette volonté s'attaque d'abord aux formes de l'individuation pour, en deçà de l'enveloppe des corps séparés, retrouver la force pulsionnelle du corps sémiotique afin d'établir un nouvel espace « transindividuel » où les distinctions entre l'auteur, le metteur en scène, l'acteur et le spectateur tendent à s'effacer. Ce « corps-langue », elle le nomme un *discord*, qui serait l'envers du discours, du discursif. L'espace d'écriture qu'il instaure va être « mis en scène » par Artaud dans sa version mythique de la vie d'Héliogabale. Les divers éléments de cet espace sont articulés, agencés au moyen d'une « force » particulière d'écriture, une « puissance illocutoire de l'énonciation » qu'elle nomme, d'après un terme d'Artaud, la *diction*. La *diction* apparaît dans le récit, sous ses multiples facettes, par le principe, omniprésent et consubstantiel à la figure d'Héliogabale, de l'anarchie. Elle souligne que cette force est répétitive et qu'elle dérègle l'ordre linéaire du discours en l'imprégnant de sa propre rythmicité, un rythme qui disjoint la syntaxe et l'ouvre sur d'autres liaisons. Ce procédé d'écriture n'a d'ailleurs de force qu'à s'exercer comme un excès qui déborde l'écriture et la redouble.

Ces réflexions critiques vont nous permettre d'aborder, par l'approfondissement de la question de l'écriture chez Artaud, et conjointement du langage et de l'énonciation, une autre question, fondamentale à l'élaboration de cette recherche : pourquoi la mise en scène idéale du théâtre de la cruauté se retrouve-t-elle sous forme de récit et non sous forme de pièce de théâtre? Cette question, par le biais des réflexions soulevées par l'écriture artaudienne, en renferme d'autres : si *Héliogabale* est en effet la

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 41.



mise en scène la plus complète des conceptions théâtrales d'Artaud et surtout de l'idée de cruauté, qu'est-ce au juste que le personnage ou la figure de l'empereur Héliogabale? Qu'est-ce qui est mis en scène par la vision philosophico-religieuse de son règne, par cette anarchie qui exerce le « pouvoir » à travers des rites divers? C'est par l'éthique de la cruauté au théâtre que nous tenterons de répondre à ces questions. Toute réflexion sur l'idée d'une cruauté théâtralisée est inséparable de celle sur le langage et l'écriture artaudienne. Cependant, si la mise en scène de cette éthique suppose une forme d'écriture apte à transcrire une rythmicité symbolique et la virtualité qui lui est inhérente, la question qu'elle entraîne dépasse largement la simple étude de procédés d'écritures et renvoie à ce que cette écriture donne à voir sur la scène que les procédés qui l'articulent mettent en place.

Marc Bélit écrit, à propos de la pensée d'Artaud dans sa conception de l'œuvre d'art comme obstacle à l'ouverture : « Voilà la posture de la pensée qui se révèle être ce lieu de l'exister pur, sans œuvre, sans parole, sans esprit, pur néant mortel, pure disponibilité et ouverture de l'être pour la mort, pure station ontologique à partir de laquelle quelque chose comme la poésie où le théâtre peut avoir lieu<sup>1</sup>. » Pour lui, le théâtre artaudien serait donc d'essence fondamentalement poïétique, au sens de *poïesis*, un engendrement créatif de l'être. Le théâtre, pour Artaud, rompt le joug du contexte psychologique cher à l'Occident pour renouer avec une matérialité sonore et rythmique et devient un art « inspiré », restant au contact des forces qu'il déclenche et des formes qui les manifestent sans toutefois, dans ce cas-ci, s'en détacher. Il devient un rituel, réduit à l'échelle du corps pour faire surgir une libération « cathartique » de ce qui l'asphyxie et le fait souffrir — cette difficulté métaphysique qu'il éprouve jusque dans sa chair.

---

<sup>1</sup> Marc BÉLIT, *Granel : l'éclat, le combat, l'ouvert*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 2001, p. 53-54.

Le théâtre artaudien est à caractère opératoire et seule la figure du rite peut servir adéquatement de modèle, puisque seul le rite peut fondre la forme et la force. Toutefois, la dimension ajoutée par Artaud est celle du corps de l'acteur. Par la voie de la praxis, de la re-ritualisation des pratiques et du commerce avec les forces, ce théâtre est une guérison du mal qui le ronge, cette arythmie du corps et de la pensée qui le sépare de la vie. Compris comme un acte vital, il est un théâtre de la cruauté entendu comme une « curation cruelle », où s'opère la réfection du corps par le rite. Ce qui amène Marc Béliet à proposer ceci :

Il faudrait enfin parvenir à penser ce qui chez Artaud engendre ce geste qui détruit les formes culturelles et ouvre l'espace de la création, qui dilapide les acquis de civilisation pour se concentrer sur la question principale d'un corps débarrassé de toute adhérence spirituelle ou biologique pour en faire un corps signifiant, non plus le corps propre de l'homme-acteur Artaud, mais le parangon d'un nouveau théâtre. Le théâtre, lui-même rénové, ayant retrouvé l'énergie de son origine et de sa fonction cathartique première, le théâtre comme opération « *in vivo* » dans la chair du monde, pour parler comme la phénoménologie, le théâtre de « curation cruelle » capable de rouvrir l'origine de l'homme et du monde, le théâtre comme laboratoire ontologique<sup>1</sup>.

Ce qui annonce certains des axes de recherche développés par le phénoménologue Jacques Garelli. Se revendiquant essentiellement de Merleau-Ponty, son étude se base sur la recherche, à travers les modalités de l'écriture artaudienne, de la difficulté métaphysique qu'éprouvait Artaud jusque dans sa chair : ce que Merleau-Ponty, lui-même lecteur d'Artaud, qualifiait d'« ontologie de la chair ». Il analyse les voies par lesquelles se découvre cette métaphysique particulière : une métaphysique qu'il qualifie de « topologie » du langage jointe à une « topologie » du geste. La notion de « chair », constitutive de cette métaphysique, excède, selon lui, le dualisme du « psychique » et du « biologique » :

[...] la pensée d'Artaud doit être conçue en tant que recherche, dont l'insertion est incontestablement existentielle, mais qui, par la notion de « chair », comme par le traitement de la mise en scène et du langage, débouche sur une ontologie, où la notion de « Monde » est centrale. [...] <sup>2</sup> Or, Artaud a toujours eu présent à l'esprit la conception du

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>2</sup> Jacques GARELLI, *Artaud et la question du lieu : Essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Paris, Librairie José Corti, 1982, p. 30.

champ de l'appartenance, du chevauchement, du chiasme permettant seule de penser la métamorphose du monde<sup>1</sup>.

Ces réflexions sur la pensée artaudienne amènent Jacques Garelli à apparenter le processus par lequel une telle pensée se manifeste à l'alchimie; cette comparaison ne peut être effective que parce que la parole d'Artaud est elle-même une « forme métamorphosante incarnée à la jointure des choses<sup>2</sup> ». Amenée au niveau de l'espace scénique, cette forme permet aux matières échangeant physiquement entre elles leurs propriétés, d'engendrer de la pensée, faisant de la scène ce qu'il nomme « lieu du monde ». « Le verbe d'Artaud n'est autre que le "milieu" [...] où la métamorphose sensible des formes et des matières vire en parole, le texte, dans sa densité poétique, apparaissant comme le "corps conducteur" [...] »<sup>3</sup>.

Le « corps-langue » du *discord* décrit par Grossman se retrouve ici sous le terme de « corps conducteur », terme qui renvoie à cette difficulté métaphysique émanant des symptômes de la maladie d'Artaud expliquée par Laurent Jenny et qui est qualifiée ici « d'ontologie de la chair ». Le verbe d'Artaud, désigné par Garelli comme « milieu » d'une scène qui serait « lieu du monde », participe de ce lieu *originaire*, taillé dans ce que Béliit appelle la « chair du monde » et qu'il qualifie de « laboratoire ontologique » dont le rite serait la seule forme apte à le représenter. Le rite semble en effet, à cause de son caractère sacré, seul capable d'opérer la suture définitive entre la force et la forme. Une écriture qui veut, à travers une puissance illocutoire d'énonciation, dissoudre les formes pour en exhumer la force à l'œuvre, doit relever d'un certain « ritualisme », une écriture du sacré. Un sacré qui est un appel à la « symbolicité » et qui se manifeste par une sorte d'alchimie du verbe, une articulation du corps sémiotique du *discord*, de la « chair du monde », qui est l'écriture du principe de *diction*. Principe qui se retrouve

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 84.

lui-même représenté par le « désordre métaphysique » de l'anarchie d'Héliogabale, qui est, croyons-nous, ce « parangon d'un nouveau théâtre » dont parle Marc Bélit.

Françoise Bonardel appelle les recherches théâtrales d'Artaud sous les termes de « scène-creuset », de « scène-laboratoire » en vue d'un effort de purification. Selon Artaud, ce qui doit se matérialiser sur une vraie scène théâtrale est la rencontre d'idées ou de « forces » contradictoires qui, dans le choc que provoque leur rencontre justement, érige un système qui est celui du théâtre de la cruauté. Ce système s'élabore déjà dans ce qu'Artaud préconise en vue de son établissement : par exemple d'approcher et d'approfondir le théâtre par ce qui est essentiellement « hors théâtre »; de se référer au texte pour mieux pulvériser le textuel. Les articles du *Théâtre et son Double* systématisent cette optique d'une élaboration de la théâtralité à partir d'un « hors théâtre », par ces marges que sont la peste, la peinture, la métaphysique, l'alchimie, l'Orient. Ce système suppose une vie qui, bien qu'à l'extérieur de la sphère théâtrale, soit spécifiquement théâtrale et comme « tangente » au réel; d'une « tangence » alliant mysticisme et rigueur, faisant évoluer l'image vers un absolu qui, loin de lui conférer un caractère abstrait, l'inscrirait davantage dans la concrétion, dans une nécessité matérielle. C'est ce qu'Artaud appelle « intellectualiser le théâtre ». Cette « intellectualité » prolongerait la perspective d'une « métaphysique de la chair ».

Bonardel explique qu'Artaud apparente cette « métaphysique » théâtrale à l'alchimie, qui, entre toutes les sciences traditionnelles, est celle qui répond le mieux à l'exigence d'une « métaphysique incarnée ». Tous les textes du *Théâtre et son Double* sont alchimiques à leur manière. Comparant le théâtre et l'alchimie, Artaud le fait sur une scène qui effectue des « *allers retours entre le réel et le virtuel*<sup>1</sup> »; la scène n'existe véritablement que dans cette incessante réversibilité du réel et du virtuel, devenant un « espace de circulation ouvert doublement spiralé, où le langage concret et direct n'a

---

<sup>1</sup> Françoise BONARDEL, *Artaud ou la fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987, p. 132.

plus à être métaphorique puisqu'il ne trouve sa pleine efficacité que dans la métaphore vivante de la scène<sup>1</sup> »; circulation se traduisant dans une utilisation « ondulatoire » de la scène. La fréquence avec laquelle revient le terme « métaphysique » dans *Le théâtre et son Double* n'est nullement un hasard; il s'agit d'un acte philosophique visant à indiquer l'au-delà de quelque « physique » et à faire se réfléchir, comme le dit Artaud, le « méta » sur le « physique » avec une pratique, de nature alchimique, de la théâtralité. Cette exigence est inséparable de la « position de la chair » qu'il recherche depuis ses premiers textes. À propos du mot « cruauté », Artaud dit vouloir revenir à l'étymologie, mais toutefois en étendant sa signification à une scène cosmique, dont celle de l'Histoire ne sera que le relais; l'œuvre qui conjugue ces deux scènes est le récit *Héliogabale*. « Il faut susciter une “tentation métaphysique réelle” (IV, 107), précise Artaud : que le spectateur, arraché à lui-même, soit prêt à entrer dans le carnage mais en soit empêché, dissuadé, par la pure virtualité de l'action théâtrale [...] »<sup>2</sup>. Ce carnage est dépeint de façon mythique dans *Héliogabale*.

Camille Dumoulié explique que la « métaphysique », telle que l'entend Artaud, désigne la forme de poésie la plus élevée et se traduit en de multiples images et symboles comme en des récits cosmogoniques ou mythiques, tel *Héliogabale*. Il s'agit avant tout d'une « mise en scène » concrète de sa pensée. La cruauté est métaphysique dans son fondement, parce que « métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente » (TD, 100). L'homme doit la vivre comme une fatalité à épuiser, dont le déplacement sur le plan virtuel du théâtre trouve son efficacité dans le fait que la création et la guerre des principes qu'elle provoque, autrement dit, que la vie elle-même est un théâtre. Le théâtre, pour Artaud, conserve une dimension sacrée dont le principe se retrouve dans les religions et les rites; à travers la représentation d'images et de gestes collectivement reconnus, ceux-là invitent à découvrir le Principe vivant que les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 132-133.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 151.

choses, habituellement, dissimulent. Dumoulié nous permet donc d'éclairer l'importance du rite pour Artaud. Les rites dépeints dans *Héliogabale* sont du théâtre de la cruauté. Le rite est un moment de crise, de réunion violente des ordres du réel, une fête sacrificielle. Dans le rite, deux économies du sacré se confrontent : l'une, proprement rituelle, permettant au vivant de se refaire au contact renouvelé avec une présence divine; l'autre, sacrificielle, appelant le divin en vue d'une crise totale. À ces deux logiques correspondent deux questions métaphysiques : « Comment le rite et le théâtre, qui sont répétition et représentation, peuvent-ils donner accès à la présence? Comment peuvent-ils nous libérer de l'illusion de la présence et nous faire accéder à la non-présence?<sup>1</sup> »

Les excès d'Héliogabale obéissent donc à une nécessité métaphysique qui élève son règne à un théâtre de la cruauté. « Toutes les thèses du *Théâtre et son Double* trouvent ici leur application, et d'abord cette idée que le théâtre naît d'une anarchie qui s'organise.<sup>2</sup> » Héliogabale fait du théâtre et s'il s'érige comme représentant d'un théâtre de la cruauté, c'est qu'en tous ses gestes, il agit de manière rituelle et virtuelle. Dans *Le Théâtre et la peste*, Artaud illustre grâce à ce fléau trois caractéristiques essentielles de son théâtre : il est contagion, virtualité et décharge. L'idée d'une virtualité de l'acte accompli scéniquement est essentielle à la réussite de l'entreprise théâtrale. La question du langage et de l'expression trouve, dans *Le Théâtre et son Double*, sa forme fondamentale : refaire, poétiquement, le chemin qui mène à l'origine du langage, afin de retrouver un état qui lui fut antérieur et à partir duquel puisse apparaître un nouveau langage. Artaud recherche un idiolecte obéissant à une logique particulière, celle de l'analogie et des correspondances, qui requiert un nouveau code. Une sorte d'

écriture de l'espace qui dessine les rapports vibratoires entre les choses [...] Car le sens naît dans l'espace où se nouent les rapports entre les choses, les mots, les significations. Ainsi se comprend la volonté d'inventer un langage qui parle du dehors, de l'extérieur de la langue, depuis sa matérialité : intonation, incantation, gestes... La poésie

<sup>1</sup> Camille DUMOULIÉ, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1996, p. 52-53.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

dans l'espace est la reprise ou la restitution à son origine théâtrale de la poétique mallarméenne du creusement du vers<sup>1</sup>.

Par conséquent, si le théâtre, comme le dit Artaud, « pousse à une sorte de révolte virtuelle et qui d'ailleurs ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile » (TD, 27), la virtualité de la matière sacrée signifie que les signes visuels doivent se charger de néant. Ludovic Cortade se demande, pour sa part, si la virtualité artaudienne peut s'incarner; s'il est possible de la rendre sensible ou si elle demeure au stade de la puissance (par opposition à l'acte). Le propre de l'idolâtrie, que conteste Artaud, est de fixer le sublime dans des formes définitives. Parce que les formes sont en perpétuel devenir, le sacré, tel que l'entend Artaud par le truchement du théâtre, n'est pas à situer dans des signes ou objets intrinsèquement efficaces, mais dans une configuration de signes qui en appelle d'elle-même une nouvelle, dans une sorte de « continuum organisé ». On ne peut parler, chez lui, de transcendance, qui est l'accès d'une réalité matérielle à une autre, spirituelle, mais plutôt de transmutation; à une transformation d'un corps en un corps nouveau. L'efficacité du signe artaudien réside dans une réaction en chaîne matérielle et ininterrompue des signes désirant leur double.

Le sacré trouve donc sa manifestation dans l'intervalle entre deux signes, dans l'imminence d'une autre, nouvelle et inverse. Le sacré est ce point où naît la propension, le « neutre », qui forme, selon Cortade, une « dilatation de la conscience qui sonde le vide, encore marquée par l'impression sensible du signe qui n'est déjà plus et dont le souvenir croît sans cesse et se déforme.<sup>2</sup> » Ce point correspond à ce que les physiologistes appellent la rémanence et qui rend possible une incarnation de la virtualité, conçue comme une perpétuelle oscillation entre des pôles contraires. Dans ce contexte, le terme de rémanence signifie « la persistance d'une impression sensorielle

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>2</sup> Ludovic CORTADE, *Antonin Artaud : La virtualité incarnée : Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, Paris, Harmattan, coll. « Art & sciences de l'art », 2000, p. 104.

après la suppression de ses causes objectives<sup>1</sup>. » Ce phénomène est particulièrement présent dans la danse où, dès qu'un mouvement est effectué avec une certaine rapidité, l'impression optique tend à le multiplier et, conséquemment, à provoquer un relâchement du modèle postural. Tout changement dans le modèle postural du corps entraîne un changement dans la zone qui l'environne.

Phénoménologiquement, la danse est donc un changement et un relâchement de l'image du corps. [...] La dilution du corps par le mouvement s'inscrit dans un espace rayonnant qui prolonge le corps d'une façon sensible, ce qui rejoint la remarque formulée par Garelli à propos de la conception artélienne de l'espace; il évoque en effet un « mouvement de sortie du corps et de constitution de soi, dans l'altérité de ses entours »<sup>2</sup>.

Au niveau métaphysiquement sensible de la rémanence, c'est ce qu'Artaud nomme l'utilisation « ondulatoire » de la scène. Le texte intitulé *Sur le théâtre balinais*, dont Grossman dit qu'il met en scène l'idée même du *discord* dans son « architecture » et ses procédés énonciatifs, se retrouve actualisé et comme « doublé » sur la scène mythico-historique de *Héliogabale*; dans les deux cas l'écriture est théâtrale parce qu'elle donne voix à ce qui excède l'individualité. L'anarchie d'Héliogabale est un fait de discours; Héliogabale, comme Artaud au théâtre, cherche à démontrer l'efficacité du symbole sur deux plans simultanés, le concret et l'abstrait, d'où la constante virtualité qui gouverne ses actes. L'anarchie qu'il instaure, alliant la rythmicité symbolique du rite à la virtualité théâtrale, excède sa figuration; elle est l'incarnation « métaphysique » de l'éthique de la cruauté. Dans *Héliogabale*, Artaud met en scène la cruauté jusqu'au point d'en faire un procédé d'écriture qui, par la sur-figuration anarchique qu'il présuppose, se nomme la *diction*. La cruauté est donc une force d'articulation paradoxale qui coupe et lie en même temps, sans jamais se cristalliser en forme définitive; l'inverse d'un signe ou plutôt sa virtualité, dans laquelle apparaît la pleine efficacité du symbole. Ce qui relie essentiellement le récit d'*Héliogabale* au *Théâtre et son Double*, c'est une écriture qui se veut, dans les procédés qu'elle utilise, théâtrale;

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 106-107.



qui traduit virtuellement la manifestation ou la mise en scène d'une rythmicité symbolique ; qui trouve sa forme la plus achevée dans l'éthique de la cruauté. Un « théâtre d'écriture » de la cruauté, dont nous montrerons le processus et les dispositifs dans les chapitres subséquents.

Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non-représentable de la représentation.

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*

De même que *mana* et *tabou* désignent en sociologie religieuse des formes restreintes à des applications particulières d'une forme plus générale, le *sacré*, le *sacré* peut être considéré comme une forme restreinte par rapport à l'*hétérogène*.

Georges Bataille, *Œuvres complètes t. I*

## Chapitre II

### La naissance du Double : une théorie de la force

Dans *La mise en scène et la métaphysique*, Artaud entame sa réflexion par une description d'un tableau de Lucas Van Den Leyden — *Les filles de Loth*. Cette peinture incarne, selon lui, ce que devrait être le théâtre, essentiellement, s'il pouvait parler le langage qui est le sien. Or, ce langage, Artaud le conçoit comme quelque chose de physique et de concret s'adressant, poétiquement, aux sens et devant remplir sous tous ses aspects ce lieu, également physique et concret, qu'est la scène. Cependant, il ne serait véritablement théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il manifeste seraient extrinsèques, voire même irréductibles au langage articulé. Partant du fait que l'effet de ce langage est hétérogène à la structure d'une parole constituée par les mots, sa cause s'incarne, toutefois, dans ceux-ci; son fondement est à chercher dans l'attribution, que leur donne Artaud, d'une valeur spécifique qu'il importe de cerner. S'étendant sur plusieurs pages, le commentaire qu'il offre de ce tableau contient en germe toute la dimension métaphysique de ce qui devrait se jouer sur l'espace d'une scène, mais dédoublée, pour l'exemple, non seulement sur l'espace circonscrit de la toile, mais également dans celui du texte qui révèle celui-ci et, par le truchement des mots, fait apparaître cette dimension dans l'*en deçà* des formes peintes. Évelyne Grossman dit que, pour Artaud, « la force de cette toile naît de la tension qui l'écartèle entre énergie et désastre, pesanteur et grésillement<sup>1</sup> ».

De cette force qui, en se développant à travers les personnages, les choses et le mouvement qui les parcourt, vient comme nervurer l'espace de la toile et devient, en quelque sorte, un écheveau de forces tissant le lieu d'une manifestation, Jacques Garelli écrit qu'il se constitue : « [...] Dans l'entrecroisement de toutes les formes unies et désunies de la toile; Forces d'organisation cachées en deçà des formes qu'elles

---

<sup>1</sup> Évelyne GROSSMAN, *op. cit.*, p. 40.

promeuvent et qui cependant se laisse lire dans le jeu de leurs intersections<sup>1</sup>. » C'est par les mots toutefois, par la puissance d'*évocation* de la parole d'Artaud, que nous sommes à même de percevoir avec clarté ce qu'il entend redonner, *métaphysiquement*, au théâtre. Seulement, cette parole, il s'emploiera à en subvertir l'hégémonie représentative, à lui octroyer une autre place et une nouvelle fonction : elle cessera d'être un langage de mots et de termes compris dans un sens de définitions, de concepts qui arrêtent et figent la pensée et la vie.

Une forme de cette poésie dans l'espace [...] appartient au langage par signes. Et on me laissera parler un instant, j'espère, de cet autre aspect du langage théâtral pur, qui échappe à la parole, de ce langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique tels qu'ils existent dans certaines pantomimes non perverses. [...] On voit que ces signes constituent de véritables hiéroglyphes, où l'homme, dans la mesure où il contribue à les former, n'est qu'une forme comme une autre, à laquelle, du fait de sa nature double, il ajoute pourtant un prestige singulier. (TD, 38.)

C'est aux *signes* qu'Artaud accorde la place d'honneur dans ce langage auquel le théâtre doit retourner; des signes à valeur idéographique et hiéroglyphique dont l'homme est le véhicule privilégié. Puisque ce langage par signes, dont l'homme n'est qu'une forme « prestigieuse », n'est lui aussi qu'une forme comme une autre de cette « poésie dans l'espace » qu'il recherche activement par le théâtre, qu'est-ce donc, au juste, que cette poésie? Artaud explique qu'elle réside dans une gestuelle représentant « des idées, des attitudes de l'esprit, des aspects de la nature, et cela d'une manière effective, concrète, c'est-à-dire en évoquant toujours des objets ou détails naturels » (TD, 38). De cette gestuelle, qui s'apparente à celle de certaines « pantomimes non perverses », et qu'il reconnaît dans les mouvements des danseurs balinaï, il cherchera à établir le langage, à systématiser la manifestation.

Ce langage qui évoque à l'esprit des images d'une poésie naturelle (ou spirituelle) intense donne bien l'idée de ce que pourrait être au théâtre une poésie dans l'espace indépendante du langage articulé. [...] L'idée d'une pièce faite de la scène directement, en se heurtant aux obstacles de la réalisation et de la scène impose la découverte d'un langage actif, actif et anarchique, où les délimitations habituelles des sentiments et des mots soient abandonnées. (TD, 38-39.)

---

<sup>1</sup> Jacques GARELLI, *op. cit.*, p. 75-76.

Ce langage, ayant sa poésie propre, par la création d'images particulières, crée *quelque chose* qui échappe à toute articulation langagière. Ce « quelque chose » se manifeste sous la forme d'une *idée* dont la nature est occulte à l'entendement, puisque pour Artaud, comme il le déclare plus loin dans son texte, la clarté (d'une idée, tout particulièrement) est synonyme de mort et de finitude. Cette idée, dont la nature échappe à la raison, s'apparente, comme nous allons le voir, au concept mélanésien de *mana*, que Marcel Mauss explicite dans son *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. Pour Mauss, le mana n'est pas simplement une force ou un être, mais également une action, une qualité et un état; le mot est à la fois un substantif, un adjectif et un verbe. L'idée que représente le mana est occulte, indiscernable et pourtant d'un emploi étrangement déterminé; elle est, dans sa nature abstraite, pleine de concret. Elle octroie aux hommes et aux choses une valeur triple, magique, religieuse et sociale. L'idée de mana se compose elle-même d'un certain nombre d'idées instables qu'elle subordonne et qui se fondent les unes dans les autres. Le mana est à la fois qualité, substance et activité : 1 ° il est *quelque chose* qu'a la chose désignée mana et n'est pas cette chose elle-même, mais plutôt du « puissant » et du « lourd » qu'elle contiendrait; 2 ° le mana est une chose, une essence maniable, mais indépendante, ne pouvant être dûment maniée que par des individus pouvant l'accepter, à l'intérieur d'un acte le permettant (autrement dit par des individus qualifiés et dans un rite) puisqu'elle est par nature contagieuse et transmissible; 3 ° il est une force, plus spécialement intrinsèque aux êtres spirituels : les âmes de chefs de clan ou de famille ainsi que les esprits de la nature. L'idée de mana, toutefois, ne se confond pas avec celle de l'esprit; elles se rejoignent tout en restant distinctes l'une de l'autre. « Ainsi, le mana existe et fonctionne d'une façon indépendante; il reste impersonnel à côté de l'esprit personnel<sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup> Marcel MAUSS, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, [ressource électronique], tiré de l'*Année sociologique (1902-1903)*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2002, p. 69.

Le mana, en tant que force, n'est pas nécessairement et seulement attaché à l'esprit; il peut aussi bien être la force d'une chose en laquelle ne réside aucune spiritualité. Il est toutefois une « force spirituelle », puisqu'il n'agit pas de manière mécanique, ses effets n'opérant que dans la distance. Mauss va même jusqu'à dire qu'il est la force par excellence, l'efficacité véritable que toute chose comporte et « qui corrobore leur action mécanique sans l'annihiler<sup>1</sup> ». Le considérant, dans ses qualités, comme une *chose* ajoutée aux choses, il dit : « Ce surcroît, c'est l'invisible, le merveilleux, le spirituel et, en somme, l'esprit, en qui toute efficacité réside et toute vie<sup>2</sup>. » Le mana ne peut être, en lui-même, objet d'expérience, car il absorbe l'expérience. Le rite, dont il est la force, l'ajoute aux choses; entretenant un étroit rapport identitaire avec cette force qu'il recèle, le rite peut non seulement être doué de mana, mais peut *être* lui-même mana. Écarté de la vie vulgaire — quotidienne ou profane — par une répulsion allant parfois jusqu'au *tabou*, le mana procède d'un caractère à la fois naturel et surnaturel, puisqu'il est omniprésent dans le monde sensible, auquel il est immanent et pourtant étrangement hétérogène. Cette hétérogénéité est de l'ordre de l'affectif, les sentiments qu'elle traduit se manifestant quelquefois par des actes.

Le mana, que Mauss qualifie ailleurs d'« éther », est, en plus d'une action d'un genre spirituel opérant dans la distance, un milieu, « une espèce de monde interne et spécial<sup>3</sup> », un cercle fermé où toutes les actions et réactions ne se font qu'en vertu d'une seule et unique force : celle du mana. Un milieu où *tout* est mana, y compris ce qui accueille ce tout. De la véritable nature de l'idée que représente le mana, Mauss écrit : « C'est celle d'une efficacité pure, qui est cependant une substance matérielle et localisable, en même temps que spirituelle, qui agit à distance et pourtant par connexion directe, sinon par contact, mobile et mouvante sans se mouvoir, impersonnelle et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 70.

revêtant des formes personnelles, divisible et continue<sup>1</sup>. » La notion de sacré est comprise dans celle de mana et les diverses formes que revêt celle-là se découpent sur celle-ci. Le sacré serait une espèce dont le mana serait le genre. Le mana n'existe dans la conscience des individus qu'à l'intérieur de l'existence sociale; il est une catégorie de la pensée collective, absurde du point de vue de la raison pure.

Pour Mircea Eliade, le concept de mana, comme tout ce qui, de par son caractère extraordinaire et insolite, procède du domaine de l'épiphanie, indique la présence d'*autre chose*, ou plus précisément l'appel de cette présence. C'est l'apanage de certains individus et, généralement, des âmes des morts. L'acte immense de la Création cosmique aurait été le fait du mana détenu par la divinité. La condition *sine qua non* à l'obtention de cette force par certains hommes ou objets est leur *participation* au sacré et surtout la *mesure* dans laquelle ils y participent. Elle ne leur est octroyée que par un être ou une instance supérieure; étant elle-même supérieure aux forces physiques d'un point de vue qualitatif, elle s'exerce toujours de façon arbitraire. « Tout ce qui est par excellence possède le mana; c'est-à-dire tout ce qui apparaît à l'homme comme efficace, dynamique, créateur, parfait<sup>2</sup>. » Le mana, en lui-même, peut être comme une force impersonnelle, même s'il reste toujours attaché à une personne qui la supporte et la manipule. Selon Eliade, le problème de l'« impersonnalité » du mana doit se poser en termes ontologiques : il est ce qui existe — est réel — et ce qui n'existe pas. Les termes personnel-impersonnel ou corporel-incorporel ne peuvent le qualifier adéquatement, puisqu'ils ne sont pas des concepts que la conscience primitive sait reconnaître et dès lors n'ont aucun sens du point de vue de l'« horizon mental archaïque<sup>3</sup> ». Pour Eliade :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>2</sup> Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1968 [1964], p. 30.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 32-33.

« Ce qui est pourvu de mana existe sur le plan ontologique, et, par suite, est efficace, fécond, fertile<sup>1</sup>. »

L'idée inhérente au langage théâtral qu'Artaud préconise tient, dans ses déterminations métaphysiques, d'une force que nous avons identifiée à celle de mana. *Actif et anarchique*, ainsi qualifie-t-il ce langage, qui dissout les bornes habituelles des mots et des sentiments, les faisant ouvrir sur de nouvelles perspectives et d'autres potentialités. Déjà comme par hasard — ce qui est peut-être le fait du *destin* — les termes qu'il emploie pour cerner la vraie voie du théâtre portent les initiales de son nom. Le terme « anarchique » renvoie certainement à cette anarchie qui est, comme nous allons le montrer dans le troisième chapitre, l'apanage de la philosophie et de la politique d'Héliogabale; elle est justement une espèce particulière de « langage », traduisant une certaine *idée* de l'existence trouvant sa manifestation la plus active comme instance virtuelle. Héliogabale, tel que le décrit Artaud, se définit essentiellement par ses *actes*; la valeur et la signification de son existence ne sont ni exprimées ni traduites par des discours. Même les rares fois où il lui fait prendre la parole, elle ne sert qu'à évoquer des actes, présents ou passés. Sa politique et sa philosophie échappent à la parole (Artaud démontre d'ailleurs, dans son récit, l'incapacité des historiens de l'époque à bien comprendre la signification de son règne); toutefois, elles sont néanmoins basées sur l'agglomération étymologique de plusieurs mots formant un nom : Héliogabale. Tout chez lui — à partir du moment où il revendique le nom — est, jusqu'aux plus intimes ramifications de son être, le fruit de cet assemblage pluriséculaire de mots. Par son exemple, la parole est utilisée dans un but qui lui est formellement extrinsèque; elle amène à quelque chose (une idée) qui la dépasse, qui est au-delà d'elle-même. Elle ne peut arriver à ce résultat, comme nous le démontrerons ultérieurement, qu'en devenant à part entière un signe et sa destruction —

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 32.



son renversement immédiat, c'est-à-dire son *inverse*. C'est uniquement à l'intérieur de cette dynamique duelle, opérant comme une étrange dialectique, qu'Héliogabale prouvera l'efficacité du symbole : en démontrant, par ses agissements, que les signes, agissant en retour sur eux-mêmes, effectuent une torsion qui libère la virtualité qu'ils recèlent. Cette virtualité n'est toutefois qu'un conduit, un moyen et non pas une fin en soi; elle révèle le principe même qui la met en jeu. Et c'est ce principe, justement, dont Artaud esquisse les linéaments dans les premiers textes à prendre place dans *Le Théâtre et son Double : La mise en scène et la métaphysique* et *Sur le théâtre balinais* entre autres — et qu'il éclaircira, à l'aide de textes complémentaires, dont certains deviendront emblématiques de sa démarche.

Selon lui, le théâtre est décadent parce qu'il a délaissé l'étroit contact qu'il entretenait avec une certaine forme de gravité, d'« efficacité immédiate et pernicieuse » (TD, 41) qu'il appelle *Danger*. Il associe cette haute figure du danger à « l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie » (TD, 41). L'anarchie est donc au cœur de ce langage qu'Artaud veut restituer au théâtre. Et si ce langage, précisément, est une forme particulière de poésie, alors l'anarchie en sera, en quelque sorte, l'armature. « On comprend par là que la poésie est anarchique dans la mesure où elle remet en cause toutes les relations d'objet à objet et des formes avec leurs significations. Elle est anarchique aussi dans la mesure où son apparition est la conséquence d'un désordre qui nous rapproche du chaos. » (TD, 41.) La poésie se manifeste lorsque l'existence est sur le point de verser dans le chaos. Elle est une force ébranlant jusqu'aux plus subtiles fondations de la vie, la livrant à ce *quelque chose* dont il veut faire la pierre angulaire de son langage théâtral et qu'il nomme le *Danger*, le *Devenir*. Maintenu dans les bornes d'une scène ou dans les normes d'une politique et d'une philosophie, l'anarchie inhérente à la poésie peut donc devenir, par contrecoup, la restauration d'un ordre, engendré directement à même l'exacerbation du désordre qui,

par nature, devait l'abolir totalement. Exactement ce qu'accomplit, durant son règne, Héliogabale, lorsqu'il impose au sein du polythéisme romain l'étrange monothéisme syrien. Artaud entrevoit le mode de réalisation sur la scène de cette idée du danger, parce qu'il qualifie d'« imprévu objectif » (TD, 42) : un imprévu qui proviendrait moins des situations que des choses, et qui traduirait « le passage intempestif, brusque, d'une image pensée à une image vraie » (TD, 42). Le rôle de l'*image*, dans ce langage qu'Artaud appelle de ses vœux — rôle sur lequel nous reviendrons — est capital. Le *passage* que représente l'« imprévu objectif » signifie, à notre avis, l'inscription de l'image dans une forme non encore séparée de la force qui l'a produite. C'est-à-dire que l'image, prenant forme, s'inscrirait dans la réalité, dans le concret : elle deviendrait incarnée. Seule une force greffée sur la forme peut permettre cette poussée vers le réel. Le *Danger* serait donc, en quelque sorte, cette force sous-jacente à la forme (et à l'image) qu'Artaud appellera « cruauté ».

Pour lui, la poésie ne dévoile sa véritable nature, son entière valeur, qu'en étant métaphysique et théâtrale. « Or tirer les conséquences poétiques extrêmes des moyens de réalisation » (TD, 44) du théâtre, c'est en faire la métaphysique. C'est par elle, entendue comme poésie réalisée « dans l'espace et en mouvement » (TD, 44), que le théâtre pourra véritablement s'unir avec ses innombrables « possibilités de réalisations » (TD, 44), propres au domaine de la mise en scène.

Et faire la métaphysique du langage, des gestes, des attitudes, du décor, de la musique au point de vue théâtral, c'est, me semble-t-il, les considérer par rapport à toutes les façons qu'ils peuvent avoir de se rencontrer avec le temps et avec le mouvement. [...] Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'*Incantation*. (TD, 44-45.)

Outre la visée « explicative » du *Théâtre et son Double* lui-même, voilà donc les principaux axes du procès qu'Artaud fait au langage articulé dans le récit *Héliogabale*,

qu'il écrit afin de littéralement « mettre en scène » ce procès. Autrement dit, ce récit symboliserait une utilisation métaphysique de la *parole*, c'est-à-dire sa transformation ou, pourrions-nous dire, sa *transmutation* en un langage de *signes* efficaces. Nous reviendrons sur ces considérations lorsque nous analyserons l'étymologie du nom « Héliogabale ».

Dans son texte *Sur le théâtre balinais*, rédigé la même année que *Le Théâtre et la métaphysique*, Artaud, évoquant le jeu des acteurs-danseurs balinais, écrit qu'il se dégage de l'espace scénique investi par leur présence « le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots » (TD, 52). Il écrit, à la suite de cette remarque : « Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés. » (TD, 52.) Les deux textes se répondent à plusieurs titres, le premier étant ce *langage de signes* qu'Artaud veut voir ressusciter au théâtre; un langage ayant pour fondement une « métaphysique » du geste. La fonction du signe dans le théâtre balinais, qu'il perçoit comme un langage à part entière, y est prépondérante, voire exclusive; c'est lui qui organise tout leur univers. L'emploi du signe, dans son infinie multiplicité et qualifié par Artaud de « spirituel » dans l'usage qu'en font les Balinais, revêt « un sens précis qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif » (TD, 52).

Selon Ludovic Cortade, l'entreprise langagière et théâtrale d'Artaud se situe au croisement de deux systèmes : « l'immanence du sacré associée à l'efficacité intrinsèque du signe d'une part et la transcendance divine liée à la fonction symbolique du signe d'autre part<sup>1</sup> ». Artaud concevrait le signe — ou plutôt il le *vit* — comme « une potentialité carnée — l'amorce physique d'une extase et d'une fusion sans cesse différées<sup>2</sup> ». Le sacré, pour lui, ne serait pas l'incarnation du divin dans une image, un mot ou un geste qui viendrait cristalliser la force de sa manifestation et la rendre

<sup>1</sup> Ludovic CORTADE, *op. cit.*, p. 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

définitive, mais plutôt un système évolutif tendant à faire des signes des entités désirantes irrémédiablement unies à leur dimension sensible et en cela appelant toujours, au-delà de leur présence réelle, une présence à venir. Aussi importait-il à Artaud de rendre leur corporéité aux signes, de les inscrire pour de bon dans leur matérialité afin qu'ils ne puissent la renier. Mais il s'agit d'une matérialité sans cesse en mouvement, où l'incarnation doit sans cesse être réitérée, rejouée, et qui « provoque un élan, un désir, un appel d'être qui s'inscrit dans le rythme en perpétuel devenir des forces universelles qui animent le monde<sup>1</sup> ». C'est à l'intérieur de cette trajectoire oscillante, tendue entre une matière signifiante ou symbolique présente et à venir, qu'est tracée la virtualité *incarnée*. À propos de la précarité de cette trajectoire, Cortade écrit encore : « La transcendance dans l'immanence relève nécessairement de la simple potentialité. Paradoxalement, c'est de cette potentialité qu'elle tire son efficacité<sup>2</sup>. »

Pour Héliogabale, régner ne se sépare pas de l'expression, par des gestes ayant valeur de signes, de la portée métaphysique de son nom et des divers mots qui les forment. Il exerce ainsi la fonction langagière ultime qu'Artaud veut apporter au théâtre : faire en sorte que le langage des mots ne serve plus qu'à incarner quelque chose qui lui échappe, qui lui est extérieur. « Et par langage je n'entends pas l'idiome au premier abord insaisissable, mais justement cette sorte de langage théâtral extérieur à toute langue parlée, et où il semble que se retrouve une immense expérience scénique [...] » (TD, 55.) C'est d'un langage *antérieur* à toute langue parlée qu'il s'agit, tout comme, nous le verrons ultérieurement, les diverses significations inscrites *dans* et traduites *par* les étymologies du nom « Héliogabale »; ces significations ont une origine et un sens qui évacuent même, d'une certaine manière, la tentation étymologique. C'est-à-dire qu'elles ne se laissent pas confiner par la cristallisation du sens dans les mots. Dans *Héliogabale*, le « théâtre » surgirait dans ce que le langage parlé et son écriture

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 97.

donnent à voir, mais ne peuvent élucider. Le théâtre qu'Artaud recherche, même jusqu'aux confins de son écriture, devient un pur acte de monstration. Et c'est dans cette perspective que nous affirmons que l'écriture de *Héliogabale*, sa mise en récit, littéralement, « met en scène ».

Artaud qualifie les gestes de l'acteur-danseur balinais de *rituels*. Ils traduisent concrètement, selon lui, une sorte de « mathématique », dont l'étrange déterminisme tiendrait à la fois d'une musicalité extrêmement précise et de *quelque chose* de plus, qui n'appartient pas vraiment à la musique, mais qui l'accompagnerait dans ses objectifs : envelopper la pensée et la guider à travers un réseau de sens précis et labyrinthique. Tout, dans son jeu, semble dosé par cette « mathématique » et correspondre à ses déterminations.

C'est bien en fin de compte cette impression de Vie supérieure et dictée, qui est ce qui nous frappe le plus dans ce spectacle pareil à un rite qu'on profanerait. [...] La prodigieuse mathématique de ce spectacle mise à part, ce qui me semble fait pour nous surprendre et pour nous étonner le plus, est ce *côté révélateur de la matière* qui semble tout à coup s'éparpiller en signes pour nous apprendre l'identité métaphysique du concret et de l'abstrait et nous l'apprendre *en des gestes faits pour durer*. (TD, 56-57.)

Le rite se profile derrière cette gestuelle éminemment significative; il est la forme que prennent les principes pour se manifester et représente toute l'ampleur de ce qu'Artaud veut faire revivre au théâtre. C'est par lui que nous rejoignons le texte du *Théâtre alchimique*, qui fut écrit après *La mise en scène et la métaphysique* et *Sur le théâtre balinais*, mais que nous retrouvons pourtant, dans l'agencement définitif du *Théâtre et son Double*, entre les deux. Nous verrons qu'il les relie, en leur octroyant un sens nouveau qui les complète et les enrichit, les illuminant de l'intérieur.

*Métaphysiquement* parlant, Artaud rapproche le théâtre et l'alchimie par l'idée qu'ils sont tous deux « des *arts* pour ainsi dire virtuels, et qui ne portent pas plus leur fin que leur réalité en eux-mêmes » (TD, 46). Cette comparaison fait apparaître un des aspects les plus significatifs de la question du *Double* :

Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré

comme le Double non pas de cette réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux. (TD, 46.)

Cette phrase opère une sorte de *mise en abyme*, un jeu de renvois où le terme de « Double » est l'objet d'un dédoublement s'échelonnant sur trois temps : 1 ° dans l'optique d'une métaphysique, théâtre et alchimie se doublent l'un l'autre, de par les principes qui les sous-tendent; 2 ° le théâtre est, à l'instar de l'alchimie, le « Double » d'une réalité; 3 ° cette réalité, inscrite dans les principes, double elle-même la réalité quotidienne. Dans cette phrase, la notion du *Double* crée une sorte de vertige du sens. Cette réalité principielle est une réalité *dans* la réalité, elle devient son « Double »; l'effet de mise en abyme provient du fait qu'il est difficile — voire impossible — de savoir si elle se situe en deçà ou au-delà de la réalité quotidienne, ce qui donne, à la fois, l'impression d'un *creusement* et d'un *étagement* ou *projection* du sens. Ces « mouvements » se retrouvent dans l'un des moments de la description que fait Artaud de l'acteur-danseur balinais :

Ces acteurs avec leurs robes géométriques semblent des hiéroglyphes animés. Et il n'est pas jusqu'à la forme de leurs robes qui, déplaçant l'axe de la taille humaine, ne crée à côté des vêtements de ces guerriers en état de transe et de guerre perpétuelle, des sortes de vêtements symboliques, des vêtements seconds, qui n'inspirent, ces robes, une idée intellectuelle, et ne se relie par tous les entrecroisements de leurs lignes à tous les entrecroisements des perspectives de l'air. [...] l'hiératisme des costumes donne à chaque acteur comme un double corps, de doubles membres, — et dans son costume l'artiste engoncé semble n'être plus à lui-même que sa propre effigie. [...] les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent. Et ces hiéroglyphes à trois dimensions sont à leur tour surbrodés d'un certain nombre de gestes, de signes mystérieux qui correspondent à l'on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure que nous autres, gens d'Occident, avons définitivement refoulée. (TD, 52-56-58-59.)

En premier lieu, il y a l'acteur; puis il y a l'acteur qui évolue avec son costume, prenant la forme d'un hiéroglyphe vivant et en mouvement. Le costume confère à l'acteur-danseur un *autre* corps, au sein duquel il n'apparaît plus que comme sa propre représentation, sa propre image. La dépersonnalisation investissant le corps du Balinais est donc double : elle transparait dans sa personne par son costume et son jeu. Ensuite, l'évolution de l'acteur-danseur crée, dans l'espace, un deuxième costume, un

« revêtement symbolique », par l'entrecroisement des lignes du premier costume avec les perspectives de l'air. Ce second vêtement ne se tisse que grâce au mouvement qui anime l'accoutrement de l'acteur, autrement dit par les gestes de celui qui le porte, gestes devenant dès lors autant de signes qui mettent en contact avec une « réalité fabuleuse et obscure ». Ils révèlent cette réalité comme le rêve, dans le sommeil, manifeste l'inconscient. De ce point de vue, ils sont la manifestation concrète de cette « réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux » (TD, 46).

L'acteur-danseur balinais évolue dans l'espace de la scène comme un nœud gordien de *doubles*, dont l'inextricable enchevêtrement crée cette « mathématique réfléchie qui mène tout et par laquelle tout passe » (TD, 56). C'est-à-dire que si le costume devient le second corps de l'acteur, celui-là aussi a son *double* : ce « revêtement symbolique », tissé à même l'espace par le geste donnant vie au costume. Ici aussi, la notion du *Double* se comprend en trois temps : 1 ° le costume devient un deuxième corps; 2 ° l'air devient, au contact de celui-ci, un second costume et, conséquemment, un troisième corps; 3 ° corps et costume ont chacun leurs *doubles*; ces recoupements donnent lieu, en quelque sorte, à une prolifération des corps, à une réverbération des *doubles*. Le dédoublement du « corps » chez l'acteur-danseur balinais, cet étagement du sens ou plutôt des signes crée une projection donnant l'effet d'un creusement, puisque de l'acteur à l'espace de la scène et inversement, le langage des signes que déploie le jeu de celui-ci s'« incarne », dévoilant l'aspect d'une réalité *autre* donc, ultimement, d'une réalité double. Elle correspondrait à la rencontre de l'aspect du réel que nous vivons quotidiennement avec un aspect dissimulé, ancré dans les principes dominant toute forme de vie et qui serait exhausé, révélé, « mis en scène » par l'acteur. Une réalité hétérogène à celle où notre existence s'enracine par l'habitude et la raison.

Selon Georges Bataille, le terme d'*hétérogène* indique des éléments de la vie impossibles à toute forme d'assimilation, autant sociale que scientifique. Leur irréductibilité à la sphère de la conscience les installe dans cette autre sphère de l'existence, que la censure exclut du moi conscient, qui est celle de l'inconscient. Le domaine de l'inconscient est même, selon lui, un des aspects de l'hétérogène. Nous pouvons dire que *mana* et *tabou* désignent deux aspects de cette vie hétérogène, le premier désignant une force énigmatique et « impersonnelle » dont sont investis certains individus, l'autre indiquant un caractère social prohibé, qui inspire un dégoût empreint de fascination, tels que les cadavres ou les femmes pendant leur menstruation. Or, le monde sacré constituerait une part importante du monde hétérogène, puisque les choses sacrées comme les choses hétérogènes inspirent certaines réactions analogues, ce qui, toutefois, n'assimile pas nécessairement les choses hétérogènes au domaine du sacré. Hétérogène et sacré partagent cependant cette caractéristique d'être à la fois emplis d'une force inconnue et dangereux, écartés du monde — homogène ou profane — par un interdit de contact social. Les éléments hétérogènes provoquent des réactions affectives, variant d'intensité selon les individus, provoquant soit une attraction, soit une répulsion, interchangeables au gré des états affectifs du sujet, pour qui ces états sont nécessairement hétérogènes. Tandis que la réalité homogène « se présente avec l'aspect abstrait et neutre des objets strictement définis et identifiés<sup>1</sup> », la réalité hétérogène est celle d'une force séparée et dominante. Elle se présente en tant que valeur spécifique pouvant investir un objet, puis un autre, de manière arbitraire, comme si, n'opérant pas dans le monde des objets, elle ne dépendait en fait que des jugements du sujet qui la perçoit. « Dans la réalité hétérogène, les symboles chargés de valeur affective ont ainsi la même importance que les éléments fondamentaux et la partie peut avoir la même

---

<sup>1</sup> Georges BATAILLE, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970, p. 347.



valeur que le tout<sup>1</sup>. » Bataille indique que l'existence hétérogène peut être considérée, par rapport à la vie quotidienne, comme tout *autre*.

De manière analogue, ce n'est qu'en se laissant investir par une instance de dépersonnalisation que l'acteur-danseur réussit à la manifester, et qui n'est autre que la vie elle-même prise à sa source, au-delà des formes, dans ses principes. Ce qui fait dire à Artaud : « C'est bien en fin de compte cette impression de Vie supérieure et dictée, qui est ce qui nous frappe le plus dans ce spectacle pareil à un rite qu'on profanerait. » (TD, 56.) C'est, en quelque sorte, d'une Vie derrière la vie qu'il s'emploie à circonscrire les manifestations dans *Le Théâtre et son Double*, que ce soit au moyen de la peste, la métaphysique, l'alchimie, la cruauté, qui sont tous des *doubles* du théâtre comme celui-ci est le *double* de cette « Vie supérieure et dictée », qui elle-même *double*, d'une certaine manière, la vie quotidienne. « Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. » (TD, 14.)

Le « battement », à la fois creusement et projection, qu'opère la notion du *Double* à travers les textes, contribue à faire de ces textes le lieu même, la scène où il se développe et évolue. L'écriture, par son truchement, en arrive à « mettre en scène » ce qui lui échappe formellement et dont la forme, à travers elle, ne peut être montrée qu'au travers des divers masques du « Double ». C'est uniquement grâce à lui que le langage des mots peut devenir intrinsèquement un « théâtre ».

L'espace que libère et dévoile la mystérieuse scansion du *Double* représente un « champ » où sont ancrés la vie et le sens, que Jacques Garelli qualifie de « topos », autrement dit le lieu où l'être-au-monde établit et fonde son séjour, sa demeure. Dans une optique phénoménologique, cet espace serait un *mouvement* métamorphosant empreint d'une force, d'une tension qui serait une pensée douée d'être, « un temps

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 347.

proféré, qui “se mue en lieu”<sup>1</sup> ». Ce mouvement particulier, grâce à la tension qu’il instaure, opère une métamorphose de la transcendance de l’être en prise sur ses entours, dont l’ouverture se greffe sur l’opacité du monde des choses.

La réflexion et la poésie, dans leur dimension créatrice sont, pour Artaud, deux mouvements d’être — deux forces — dont l’articulation et le déploiement connexes, à l’intérieur d’un même texte, peuvent modifier l’insertion et la posture de l’homme dans le monde. Le texte poétique, chargé de pensée, à l’instar de l’espace travaillé de la scène, forme le « topos » de cette incessante mouvance. S’il veut être compris, ce lieu sans cesse reforge dans l’avènement de sa fondation et dont la manifestation est structurée par l’axe double de la poésie et de la pensée discursive, doit être restitué — lui et le langage qui le fonde — dans le champ de la transcendance humaine qu’Artaud, inlassablement, tend à faire apparaître, sans pouvoir l’y maintenir, dans l’enchevêtrement sonore, scriptural et signifiant des mots autant que dans celui des gestes. Garelli dit que, pour Artaud, penser, c’est « ouvrir la transcendance sur des régions jamais inspectées du monde [...] élargir le pourtour de son être des distances<sup>2</sup> ». Dans cette perspective, les relais matériels de cette transcendance seraient les textes et les gestes mis en scène.

Cette expérience de la pensée en acte, c’est-à-dire se pensant, et dans la pensée qu’elle a d’elle-même, se découvrant plongée dans l’immensité des choses et en prise sur elles, Jacques Garelli l’appelle la pensée de l’être-au-monde, « à la fois transcendantale, dans son mouvement d’ouverture, et en prise directe sur les choses, dans sa phase réceptive.<sup>3</sup> » Il explique que cette expérience, pour advenir, suppose une néantisation de l’être, qu’il qualifie de virtualité fondamentale et qu’il apparente au *grund* et à l’*ab-grund* heideggerien, lesquels seraient, en quelque sorte, l’abîme indépassable que recèle l’esprit qui se pense. À ce niveau, le principe de médiation entre

<sup>1</sup> Jacques GARELLI, *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37.

celui-ci et le monde est l'*image* où, par sa dimension « co-naissante », c'est-à-dire en sa double qualité de support et d'éclairage de la connaissance, elle exprime le double mouvement de l'être-au-monde avec une force particulière. Pour lui :

L'image, en tant que puissance dynamique et pensante, est « l'étoffe mentale » que tisse l'homme travaillant ses entours : toile qui lui est consubstantielle, qui prolonge son être dans la distance. La dynamique temporelle de l'image comme la structure de « monde » qu'elle met en œuvre lui donne une épaisseur et une résistance d'être qui sont le gage de sa vie<sup>1</sup>.

Dans l'expérience de l'être-au-monde, dont la dimension proprement ontologique de l'homme — sa charge d'*être* — relève, deux forces sont en jeu : l'entrelacement « de la dynamique temporelle qui le projette sur les choses et de la résistance que celles-ci lui offrent dans leur fonction de points d'appui révélateurs de sa transcendance<sup>2</sup> », puis en leur centre, une virtualité dont la béance est sans cesse récupérée par l'image.

Cette expérience, qui constitue le lieu poétique, ne peut être adéquatement pensée, selon Garelli, au moyen des termes habituels de la conception du sujet et de l'objet, mais plutôt par « une dialectique de la proximité et de l'éloignement, de la présence et de l'absence, une pensée activée de l'être dans l'écart de soi; bref, une méditation sur l'ordre instaurée par l'ontologie de la *distance*<sup>3</sup> ». Une ontologie où les notions d'*en-nous* et d'*en-soi* ne sont pas à penser dans les bornes d'une « intériorité représentative privée<sup>4</sup> », mais directement et absolument « dehors », abouchées à même les choses : ce qui veut dire qu'étant « au monde », nous serions « en nous » tout en étant « en lui ».

La dimension métaphysique de l'espace, qui est, pour Artaud, structurée de même manière dans l'œuvre picturale et théâtrale, est une force qui se dissimule derrière les mouvements qui la dévoilent, une puissance irréductible aux événements et aux faits

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 70.

dont elle provoque l'avènement. Cette dimension, qui délimite une région de présence sensible, dont l'incarnation se profile aux endroits où les formes et les mouvements s'assemblent et s'articulent, tout en leur restant hétérogène, peut être comparée au mana. À propos des signes que cet espace recèle et produit dans son érection, Garelli explique que :

Aucune approche de stylistique scientifique ne peut cerner ces « nouveaux signes » qui n'ont de commun avec ceux objectivés par la linguistique contemporaine que le nom; car loin de désigner symboliquement quelque réalité préexistante, conçue sur le modèle de l'en-soi, ces signes se dressent, énigmatiques et ouverts sur un monde qu'ils promeuvent dans l'irruption terrifiante de leur avènement<sup>1</sup>.

« *Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre* » (TD, 14), et c'est précisément l'entreprise menée par Artaud des écrits du *Théâtre et son Double à Héliogabale*. Son dessein reste toutefois inséparable de la question du langage articulé. Détruire le langage afin d'atteindre la vie correspond, pour lui, à faire de la vie un langage : c'est là le principe fondamental du théâtre qu'il veut instaurer. Et si le mot de « vie », tel que l'entend Artaud, représente un « foyer » c'est que, par son caractère insaisissable, il échappe à toute réelle « mise en forme » à la façon dont le ferait l'informe de la flamme. Le terme de « foyer » connote, implicitement, l'idée d'une *concentration* de la flamme en un point donné. Dans sa première *Lettre sur le langage*, Artaud parle du théâtre psychologique, cher aux Occidentaux, comme d'une « perversion sur la scène de l'idée de concentration » (TD, 102). Il enchaîne en disant :

Mais cette concentration du jeu employée parmi tant de moyens d'expression par les Japonais, par exemple, ne vaut que comme un moyen parmi tant d'autres. Et en faire sur la scène un but, c'est s'abstenir de se servir de la scène, comme quelqu'un qui aurait les pyramides pour y loger le cadavre d'un pharaon et qui, sous prétexte que le cadavre du pharaon tient dans une niche, se contenterait de la niche, et ferait sauter les pyramides. Il ferait sauter en même temps tout le système philosophique et magique dont la niche n'est que le point de départ et le cadavre la condition. (TD, 102-103.)

Faisant directement allusion au théâtre balinais, cet extrait est à rapprocher, justement en ce qui concerne l'idée de *concentration* comme moyen et non comme finalité, du système de jeu balinais. L'acteur costumé peut être comparé au pharaon à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 80.

l'intérieur de sa niche et acteur comme costume en contact avec l'espace et les perspectives de la scène, à l'immense édifice de la pyramide. Si nous suivons jusqu'au bout cette comparaison, le « système philosophique et magique », autrement dit l'essentiel de la mise en scène, et par le fait même du théâtre, reposerait sur la pyramide, c'est-à-dire sur tout ce qui émane et se constitue à partir et autour de l'acteur-danseur. C'est ce colossal édifice scénique — manifestation d'une réalité inscrite dans les principes et correspondant à une vie *autre* — qu'il nous importe de cerner dans ses fondements.

Il faut admettre pour l'acteur une sorte de musculature affective qui correspond à des localisations physiques des sentiments. [...] Pour se servir de son affectivité comme le lutteur utilise sa musculature, il faut voir l'être humain comme un Double, comme le Kha des Embaumés de l'Égypte, comme un spectre perpétuel où rayonnent les forces de l'affectivité. Spectre plastique et jamais achevé dont l'acteur vrai singe les formes, auquel il impose les formes et l'image de sa sensibilité. C'est sur ce double que le théâtre influe, cette effigie spectrale qu'il modèle, et comme tous les spectres ce double a le souvenir long. (TD, 125-126.)

Le *Double* est, sur le plan de l'invisible et de l'immatériel, identique à la chair qui engaine le corps humain; il est un lieu où corps et esprit fusionnent totalement, l'espace d'où la vie, enveloppée par lui, procède et s'extrait. Évelyne Grossman le décrit comme « l'énergie vitale antérieure à l'enfermement dans la forme corporelle et personnelle<sup>1</sup> ». C'est dans cette dimension énergétique tangente à l'existence et au corps physique que l'acteur va se ressourcer et trouver la force dont il est animé. La notion du *Double*, d'origine occultiste, généralise un élément doctrinal essentiel du *Livre des morts des anciens Égyptiens*. Le KA (ou, comme l'écrit Artaud, le KHA) est une entité distincte à la fois du cadavre et de l'âme. Il est, d'une certaine manière, une force immatérielle garantissant l'intégrité de l'entité du défunt; il faut toutefois que le mort ait une effigie à sa ressemblance qu'il puisse désormais « habiter ».

Pierre Bugard questionne le lien unissant le théâtre à la notion du *Double*, en se demandant s'il est vraiment le *Double* d'une réalité originelle, qu'il reproduirait ou

---

<sup>1</sup> Évelyne GROSSMAN, *op. cit.*, p. 45.

copierait de la même manière que le portrait d'un modèle. Selon lui, il reproduirait moins le modèle qu'il ne le révélerait, comme nous l'avons nous-même proposé. Le langage qui lui est propre capterait cette réalité au-delà de la réalité quotidienne — une sorte de surréalité — et la révélerait justement par l'entremise de la notion du *Double* et de « l'alternance d'apparition/disparition qui caractérise son mode de présentation<sup>1</sup> ». À propos de l'alternance, également, de la majuscule ou de la minuscule, dans l'emploi qu'Artaud fait du terme, Bugard avance une hypothèse intéressante : à chaque homme son KA, son *Double*, et également son *double*, qui serait le vaste assemblage symbolique des éléments du langage de signes propre au théâtre. En fait, le théâtre ne serait pas tant le *Double* lui-même d'une réalité originaire, que le lieu de mobilisation du *double*, donc de tous les éléments constitutifs de ce nouveau langage dont le costume représente l'un des plus significatifs. Les *doubles*, dans leur double rôle d'« unités élémentaires<sup>2</sup> », peuvent l'être aussi bien dans le cas du nouveau langage voulu par Artaud — dont le costume est un des éléments principaux — que dans celui d'un langage ayant recouvré sa puissance originaire et, dans sa re-matérialisation, lisible par tous puisque parlant d'abord aux sens, à l'instar de l'hiéroglyphe. C'est ce qui lui fait dire :

Nous pouvons chercher la cohésion à un niveau supérieur : il suffit de considérer, à l'instar d'Artaud, « l'hiéroglyphe d'un souffle » [IV, 163]. À cet ultime niveau, il serait alors possible de rétablir la correspondance entre le *Double*, en tant que composé de souffles (ce qu'autorise la référence égyptienne) et le *double*, en tant qu'image matérielle (donc du niveau langagier) du souffle. Sans doute est-ce la perspective à laquelle il faut se rallier en dernier lieu car elle est la plus apte à indiquer l'ordre dans lequel le corps, bien vivant, a chance de se construire. Du hiéroglyphe (*double*) au souffle (*Double*) du corps vivant. Genèse impeccable<sup>3</sup>.

Alain Virmaux explique, quant à lui, que le *Double* n'est ni une image ni un reflet; il entretient une étroite relation d'identité avec le théâtre, qui va au-delà d'un rapport purement métaphorique ou verbal. Considéré sous cet angle, loin de n'être

<sup>1</sup> Pierre BUGARD, *Le Comédien et son Double : Psychologie du comédien*, Paris, Stock, 1970, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 41.

qu'un moyen d'accès à une vérité ou une réalité supérieure inaccessible, il est lui-même, par la vie qu'il renouvelle, cette réalité véritable.

L'Égypte mythologique est au centre de la définition qu'Artaud donne du langage de signes comme moteur d'un théâtre véritable. Par ces diverses associations avec les procédés liturgiques égyptiens — les hiéroglyphes, le cadavre dans la niche que recouvre la pyramide, le « Kha des Embaumés » (TD, 126) — la question du rituel s'inscrit au cœur de ce nouveau langage. Et cette « ritualisation » du langage s'accompagne d'une symbolique d'ordre solaire, à l'instar de certains aspects du culte égyptien, qu'Artaud développe surtout dans ses deux premières *Lettres sur le langage*. C'est avant tout « l'aspect objectif » (TD, 103) de ce langage qu'il veut, dans ses lettres, démontrer de la manière la plus complète possible. Cet aspect, dûment maîtrisé par le travail de la mise en scène, permettrait d'investir de manière dynamique l'espace scénique « par une conflagration en un point donné de sentiments, de sensations humaines, créateurs de situations suspendues, mais exprimées en des gestes concrets » (TD, 104), qui correspond aux « localisations physiques des sentiments » (TD, 125) de l'acteur.

Jean-Michel Heimonet explique que le langage articulé ne peut faire office, dans son rapport fondamental à l'origine, que de matériau servant à édifier l'image de ce qui le constitue et lui donne naissance. Il est fait pour aider à produire, en leur servant de passage, la création de forces et d'actes qui concrétisent la venue de la vie. Considérant le langage des mots sous cet angle, il pose cette question, à laquelle il répond par la négative, mais qui, inscrite dans la visée de notre recherche, reste pertinente : « Mais c'est aussi pourquoi l'on peut se demander si le caractère symbolique du texte ne fait pas, en même temps, sa marque souveraine; si le texte, par un retour ironique, n'est pas le symbole ou, tout du moins, le relais symbolique de quelque chose qu'il aurait seul

pouvoir d'invoquer?<sup>1</sup> » Essentiellement, le symbole ne peut que faire signe vers sa faiblesse à entièrement signifier, à rendre totalement présent ce qu'il représente. Il ne peut jamais cohabiter pleinement avec la chose; le mot et la chose, la pensée et l'acte, le sens et la force ne peuvent, par définition, être présents ensemble. Toujours s'insinuent entre eux un décalage et une dissociation. C'est dans le *fascisme*, entendu avant tout, tel que le confirme sa valeur étymologique, comme une concentration ou une condensation de pouvoir, qu'Heimonet trouve le symbole d'une présence pleine :

Le fascisme peut donc parler le langage de la transcendance sans parler celui de la métaphysique, puisque la réalité vers laquelle il s'efforce n'est pas une sur-réalité — comme un tèlos extérieur au texte mais qui serait encore déterminé à partir et en fonction de lui — mais, sans présence et sans prise, une Réalité superlative produite par un débordement énergétique impératif, *cruel* ou nécessaire, qui, simultanément antérieure/prospective, embrasse et chevauche les deux bornes du temps<sup>2</sup>.

Si le fascisme est doté d'une parole, c'est « l'idiome de la mémoire profonde<sup>3</sup> », ce langage hiéroglyphe et idéographique à la base du mythe et qu'Artaud retrouve, quintessencié, dans le jeu de l'acteur-danseur balinais. Se définissant comme une : « Surrection du sensible, du visible, de l'intelligible purs, dans le sens ascendant d'une invasion et d'une pénétration de forces, le fascisme détient le privilège stupéfiant d'un phénomène originaire, d'une genèse pleine et totale : il *est*<sup>4</sup>. » Le fascisme est donc précisément ce qui le manifeste, à la fois la *manifestation* et ce qui lui donne lieu. Avant même son inscription dans un texte ou son incarnation dans une forme, il *est* force, en cela totalement identique à l'être de la force, que nous l'appelions mana ou sacré, qui génère du dessous la lettre et la forme : « L'Être fasciste se manifeste dans les dessous du texte, au niveau de l'image, et il se constitue au-dessous de l'image, au niveau des nerfs; "quasi-cause", "architrace " profondément enfouie au niveau et dans les tissus d'un corps ou d'une matière.<sup>5</sup> » L'apanage du mythe est justement de s'exprimer par

---

<sup>1</sup> Jean-Michel HEIMONET, *Politiques de l'écriture. Bataille/Derrida : Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, Paris, J.-M. Place, coll. « Surfaces », 1990, p. 173.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 175.



l'entremise d'idéogrammes, qui opèrent un aller-retour de l'idée à l'image plus rapidement que ne le ferait une simple formulation. L'idéogramme peut représenter, plus directement que ne le ferait l'écriture phonétique, les concepts et les choses, par le truchement d'une écriture immanente pouvant faire l'économie d'une inscription à l'intérieur de monèmes et de phonèmes. En cela, il s'apparente à cette « matérialisation visuelle et plastique de la parole » (TD, 67) qu'Artaud veut produire sur scène. En vertu des particularités physiques et matérielles de son langage, le mythe rejoint cette idée du Danger, dont il perçoit la manifestation dans ce qu'il qualifie d'« imprévu objectif » (TD, 42). Dans le langage qu'il veut mettre sur pied, il n'est pas simplement question d'une confusion entre le signifiant et le signifié à l'intérieur du signe, mais bien plutôt d'une inversion, voire d'une subversion rigoureuse.

Le sensible, pour apparaître et emplir le réel de sa présence, n'a pas à devenir intelligible, puisqu'en terme d'origine il vient avant, « auto-figuratif dans son opacité<sup>1</sup> », et il est le seul réel véritable, généré par le désir ou la force qui réside en lui. Dans le mythe comme théâtre de la cruauté, la force opère une saisie violente sur le sens, ce qui fait qu'« il n'y a pas de "signifiant flottant", de forces en souffrance<sup>2</sup> ». Investi par la vie, de laquelle il prétend être extrait, le langage, faisant retour vers son origine, regagne sa consistance physique et « son efficacité envoûtante, intégrale ». (TD, 107.) À propos du mythe, Jean-Michel Heimonet dit :

Tout le secret, toute la force du mythe tient donc dans son rythme, dans son *tempo*, dans le temps substantiel indissociable de « l'appréhension affective de la durée » qu'il substitue à l'idée ou au concept vulgaire de temps. Grâce à ce tempo le mythe ne peut ni durer, s'installer en présence, s'homogénéiser, ni mourir<sup>3</sup>.

Pierre Bugard dit qu'aussi longtemps qu'un signifié reste greffé au mot, celui-ci ne présente qu'un aspect où sa matérialité signifiante (qu'il s'agisse de sa phonation ou de sa graphie) reste secondaire et reléguée à l'arrière-plan. Artaud travaille, selon lui, à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 190.

une séparation du mot et du signifié, installant le mot dans la densité de sa matérialité propre, en dehors de sa signification. Le mot se scinde entre son sens clair, sa signification, et sa matière sonore qui serait, en quelque sorte, une « musique » particulière, parlant directement à l'inconscient. Avec sa matérialité restituée, revenu à sa nature pictogrammatique, il peut être compris par n'importe qui, indépendamment de sa langue naturelle. Artaud, en privilégiant l'aspect *imaginaire* du langage (dans l'optique où le mot devient une image acoustique, visuelle et même « corporelle »), vise à retrouver ce qui, à l'intérieur du langage, serait étroitement relié au domaine affectif de la pensée. Le problème de ce langage d'avant le langage reste, s'il doit être malgré tout considéré comme une forme spécifique d'écriture, de lui donner vie; sa re-matérialisation reste inséparable de la « corporisation » de celui qui le parle. Pierre Bugard voit en la poésie, telle que la pratique Artaud, la clef de voûte de cette réalisation : « De cette polarisation entre la re-matérialisation du langage et la construction d'un corps, la poésie est le catalyseur. Posons même explicitement la poésie comme *triangulation* entre la re-matérialisation du langage, la construction du corps et la quête métaphysique de l'esprit au-delà des apparences<sup>1</sup>. »

L'efficacité du geste, dans ce langage, doit être d'une telle force qu'il en vienne à reléguer le langage des mots à l'arrière-plan, le réduisant à n'opérer qu'une fonction subalterne, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit pour autant dénuée d'importance. Au lieu d'être l'objet d'une finalité, il devient un moyen : « Or si le langage parlé existe il ne doit être qu'un moyen de rebondissement, un relais de l'espace agité; et le ciment des gestes doit à force d'efficacité humaine passer jusqu'à la valeur d'une véritable abstraction. » (TD, 104.) En d'autres termes, il doit contribuer à faire des gestes de l'acteur une « parole » à part entière; il doit amener les gestes à parler en eux-mêmes et pour eux-mêmes.

---

<sup>1</sup> Pierre BUGARD, *op. cit.*, p. 37.

Toutefois, si Artaud tente d'imposer, dans sa perception du théâtre, la prédominance absolue des gestes sur les mots, le langage grammaticalement articulé reste un facteur constitutif de son langage théâtral. Dans la deuxième des quatre *Lettres sur le langage*, Artaud écrit : « Il s'agit de substituer au langage articulé un langage différent de nature, dont les possibilités expressives équivaldront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée. » (TD, 106.) De ce langage, dont la grammaire reste, selon lui, à trouver, il écrit qu'il « part de la NÉCESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée » (TD, 106). Or, le terme de « nécessité » revêt, pour lui, une signification toute particulière, qu'il explique dans les *Lettres sur la cruauté* (écrites à quelques semaines d'intervalle de la date où il rédigea sa deuxième *Lettre sur le langage*). Ce terme se subordonne, tout en le constituant, à un autre terme : celui de « cruauté ».

Parlant du théâtre de la cruauté, Derrida explique que, loin d'être l'empreinte symbolique d'un « vide absent<sup>1</sup> », il en fait un vide plein d'une affirmation qu'il produit dans le fait même qu'il *est*, en son lieu et temps propres. De ce point de vue, le théâtre occidental aurait été délesté de la « force de son essence<sup>2</sup> » — son essence affirmative — et cette dépossession, selon lui, « s'est produite dès l'origine, elle est le mouvement même de l'origine, de la naissance comme mort<sup>3</sup> ». Derrida situe toute la portée de cette nécessité, qui est au cœur du langage théâtral d'Artaud, dans l'avènement, toujours déjà là et encore à venir, d'une *affirmation*. La scène qu'ouvrirait cette affirmation révélerait la cruauté, dont la « nécessité inéluctable opère comme une force permanente<sup>4</sup> ».

Le vide, la place vide et prête pour ce théâtre qui n'a pas encore « commencé à exister », mesure non seulement la distance étrange qui nous sépare de la nécessité inéluctable, de l'œuvre *présente* (ou plutôt actuelle, *active*) de l'affirmation. C'est dans l'ouverture unique de cet écart que la scène de la cruauté dresse pour nous son énigme<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 341.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 343.

La question que pose cette scène, et le théâtre qui lui donne lieu, se veut donc aussi éminemment historique, puisqu'elle « annonce la limite de la représentation<sup>1</sup> » et l'abolition d'une de ses formes les plus acceptées par la métaphysique occidentale de l'art : le concept aristotélicien de *mimesis*. Derrida souligne que l'art théâtral ayant été, plus que d'autres, affecté et creusé par la négation représentative qui double et mine l'affirmation de la vie, la scène que produit cette affirmation, sa force, se retrouve constamment et irrémédiablement, depuis l'origine, effacée et repoussée dans « la chaîne infinie des représentations<sup>2</sup> ». Cette chaîne trace l'assujettissement, sans cesse répété, dans le théâtre occidental, de la scène et de ses formes multiples (picturales, musicales, gestuelles) à l'hégémonie théologique d'un logos premier qui, lui étant extrinsèque, la gouverne à distance. Conséquemment, la force qui lui est inhérente se retrouve, dans son affirmation, annexée à cette parole, à ce logos qui conditionne la représentation théâtrale occidentale. Dans le but de renouer avec le fond de la force, « la pratique théâtrale de la cruauté [...] dans son acte et sa structure, habite ou plutôt *produit* un espace non-théologique<sup>3</sup> ». Elle produit également un espace de non-représentation, qui ne réfute toutefois pas complètement l'idée de représentation; il en subvertirait plutôt le fondement. Ce qui signifie que la scène de la cruauté ne viendra plus répéter un présent qui lui échapperait et lui serait antérieur :

Et la non-représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace. [...] Clôture de la représentation classique mais reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie. [...] Représentation comme auto-présentation du visible et même du sensible purs<sup>4</sup>.

Dans l'optique qui est la sienne, Artaud fait de la nécessité le vecteur, en quelque sorte, de la cruauté, qu'il détermine comme étant une voie d'une dureté irréductible se soumettant à cette nécessité vitale. Il la qualifie également « d'appétit de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 348-349.

vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer » (TD, 98-99). Le langage de signes qu'il veut mettre en scène ne se déploie que dans la nécessité d'avoir une parole qui lui soit propre; il ne se révèle pleinement que dans la précarité de sa raison d'être puisque, comme le reconnaît Artaud, aucune grammaire ne le définit en propre. Miné intérieurement par l'impossibilité du principe qu'il représente, il rejoue l'acte de la création du langage sans jamais le mener à terme.

Il remet à jour les rapports inclus et fixés dans les stratifications de la syllabe humaine, et que celle-ci en se refermant sur eux a tués. Toutes les opérations par lesquelles le mot a passé pour signifier cet Allumeur d'incendie dont Feu le Père comme d'un bouclier nous garde et devient ici sous la forme de Jupiter la contraction latine du Zeus Pater grec, toutes ces opérations par cris, par onomatopées, par signes, par attitudes et par de lentes, abondantes et passionnées modulations nerveuses, plan par plan, et terme par terme, il les refait. (TD, 106.)

Ces phrases sont le théâtre d'une étrange lutte où, au moyen d'une succession d'« opérations », se trouve représentée la destruction du mot, organe du langage de la parole; soumis à la cruauté, le langage des mots se retrouve disloqué, démembré, éventré, grâce à une force qui l'ouvre sur des perspectives que sa cristallisation sous forme de mots avait refoulées. C'est une force « prométhéenne » qui couve sous le langage articulé. Ce qui est signifié, dans ces quelques phrases, c'est le combat que le mot, soumis au principe de cruauté, entreprend contre lui-même, dans le devenir de sa propre origine.

La figure du *Double* se retrouve au centre de cette lutte, dans la nature de ce qui unit les protagonistes : le feu. Inscrite sous le sceau de la flamme, elle met en scène un feu qui contient et préserve, comme une égide, contre un autre, dévorant, chaotique et anarchique. Dans le circuit qui amène le mot, dans ce combat qui l'ouvre sur lui-même, à signifier un feu contenu par un autre se profile la figure de l'astre solaire qui, dans sa forme sphérique, représente bien cette idée d'un feu circonscrit dans son déchaînement.

Comme Artaud l'écrit plus loin dans sa deuxième *Lettre sur le langage*, ce langage qu'il préconise, il l'ajoute au langage parlé afin de lui rendre « sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale » (TD, 107); ce langage, tout en se subordonnant le langage des mots, le doublerait, en le parachevant. Puisant sa source à la limite où les mots arrêtent la pensée, il la reprend à son compte et l'ouvre à des développements sur elle-même dont elle n'a plus connaissance. Ces développements se veulent des « qualités concrètes » (TD, 107) se produisant dans l'étendue et en retirant le maximum de possibilités. « Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler : je prends les objets, les choses de l'étendue comme des images, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogies. » (TD, 107.) Nous démontrerons, dans la section consacrée aux étymologies du nom Héliogabale, que cette « architecture » que fait Artaud de l'antériorité symbolique du nom correspond idéalement à une représentation des possibilités de ce langage.

Dans sa troisième *Lettre sur le langage*, Artaud se défend contre certaines objections soulevées contre son *Manifeste du théâtre de la cruauté*, dont l'une concerne le sens et la place de la cruauté dans son entreprise langagière. Il entame donc sa lettre en précisant l'emploi spécifique qu'il fait de ce mot. Il s'agit moins d'un goût hors du commun pour tout ce que ce terme revêt de significations sadiques, sanglantes et perverses, que de la perception d'un « sentiment détaché et pur, d'un véritable mouvement d'esprit, lequel serait calqué sur le geste de la vie même [...] cette vie qui passe outre et s'exerce dans la torture et le piétinement de tout, ce sentiment implacable et pur » (TD, 110.). Le théâtre, pour Artaud, doit devenir l'égal de la vie elle-même; une vie non pas limitée aux domaines du psychologique et de l'individuel, mais qui au contraire, libérée de toute entrave, rejette et même supprime en quelque sorte l'individualité humaine, au point de ne faire de l'homme qu'un *reflet*. Le reflet d'une

vie « universelle » et « immense », dont c'est au théâtre à traduire l'intensité par la création de Mythes qui sont, selon lui, son seul et véritable objet. « J'ai donc dit "cruauté", comme j'aurais dit "vie" ou comme j'aurais dit "nécessité", parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique. » (TD, 110.) Dans sa pensée, le théâtre se doit, comme la vie, d'être nécessaire et cruel. La figure du *Double* n'apparaît que lorsque le théâtre se superpose à la vie et la vie, au théâtre. Parce que l'identification ne peut jamais être complète, que le présent ne peut jamais être totalement (re) présenté, le *Double* n'aura jamais fini d'y (re) jouer l'éternel (re) commencement de l'origine. Dans sa quatrième et dernière *Lettre sur le langage*, Artaud écrit : « Et c'est ainsi que dans le théâtre oriental, il n'y a pas de langage de la parole, mais un langage de gestes, d'attitudes, de signes, qui au point de vue de la pensée en action a autant de valeur expansive et révélatrice que l'autre. » (TD, 115.) Entendons cette pensée active, qui génère et contient ces signes, comme une sensibilité animée d'un incessant mouvement, où le signe justement, en mouvement sur lui-même, se retourne vers son anéantissement, son ultime concrétisation et, par conséquent, son passage vers une nouvelle signification.

Dans *Théâtre oriental et occidental*, qui dresse un « réquisitoire » à l'égard de la perception occidentale du théâtre, Artaud spécifie que le théâtre se doit d'« exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette part de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir » (TD, 68). Cette visée, qu'il découvre dans le théâtre balinais, devrait être le seul objectif auquel le théâtre se soucie de parvenir.

Mais les mots, dira-t-on, ont des facultés métaphysiques, il n'est pas interdit de concevoir la parole comme le geste sur le plan universel, et c'est sur ce plan d'ailleurs qu'elle acquiert son efficacité majeure, comme une force de dissociation des apparences matérielles, de tous les états dans lesquels s'est stabilisé et aurait tendance à se reposer l'esprit. (TD, 68.)

Comme le suggère cette phrase, Artaud octroie au langage articulé grammaticalement une part non négligeable, un aspect important et spécifique de la métaphysique qu'il tente de traduire au moyen de ses conceptions théâtrales. Nous avons clairement établi, précédemment, la place qu'il lui accordait au sein de sa pensée, et cette phrase confirme notre propos. Elle intègre la parole et les mots qui en forment les organes constituants dans le domaine de ces « gestes-signes » qui forment son langage théâtral. La seule manière qu'elle aurait d'atteindre à cette qualité résiderait dans sa force à se développer dans une dimension universelle, reliant les deux sphères de l'existence : le macrocosmique et le microcosmique. Le nom « Héliogabale » incarnera, pour Artaud, cette force particulière de cohésion. Il représentera, à travers l'ensemble du récit — véritable théâtre d'écriture — toute l'ampleur de sa pensée :

Or changer la destination de la parole au théâtre c'est s'en servir dans un sens concret et spatial, et pour autant qu'elle se combine avec tout ce que le théâtre contient de spatial et de signification dans le domaine concret; c'est la manipuler comme un objet solide et qui ébranle des choses, dans l'air d'abord, ensuite dans un domaine infiniment plus mystérieux et plus secret mais qui lui-même admet l'étendue, et ce domaine secret mais étendu il ne sera pas très difficile de l'identifier avec celui de l'anarchie formelle d'une part mais aussi de la création formelle continue d'autre part. (TD, 70.)

Artaud aspire donc essentiellement à faire de la parole une force; une force médiatrice qui met en contact avec les forces tapies derrière les mythes, les formes et les choses. C'est dans les textes écrits à partir de 1933 qu'il commence à élaborer, par le truchement de sa conception théâtrale de la cruauté — qui relève de l'éthique — une véritable théorie de la force. Avant cette date, le terme lui-même est pratiquement inutilisé dans les écrits du *Théâtre et son Double*. Mais à partir de cette époque, l'idée d'une communication avec les forces de l'existence devient omniprésente, et le terme apparaît de plus en plus. Dans son texte intitulé *En finir avec les chefs-d'œuvre*, il écrit :

Ou nous serons capables d'en revenir par des moyens modernes et actuels à cette idée supérieure de la poésie et de la poésie par le théâtre qui est derrière les Mythes [...] d'arriver à une prise de conscience et aussi de possession de certaines forces dominantes, de certaines notions qui dirigent tout; et comme les notions quand elles sont effectives portent avec elles leur énergie, de retrouver en nous ces énergies qui en fin de compte créent l'ordre et font remonter le taux de la vie [...] (TD, 77-78.)



Dans ce texte rédigé durant l'année 1933, le mot « force » revient, sous la plume d'Artaud, pas moins de dix-huit fois. Dans tous ceux qui furent écrits cette année-là — le texte préliminaire au premier manifeste : *Le Théâtre de la cruauté*, le *Second manifeste du Théâtre de la cruauté* et *Le Théâtre et la peste* —, ce terme est omniprésent. Quatre fois pour le texte préliminaire, sept pour le deuxième manifeste et dix-neuf fois pour *Le Théâtre et la peste*, tandis que dans les textes antérieurs à cette époque, il n'apparaît guère qu'une ou deux fois dans chacun d'eux. Or, c'est cette année-là, précisément, qu'il commence à écrire *Héliogabale*.

Cette scène de la cruauté, antérieure dans son origine à l'avènement historique du théâtre occidental, Jean-Michel Heimonet dit qu'elle est développée et structurée, dans son espace et son temps propre, par un mouvement cathartique centripète. Le geste produit à l'intérieur de cette scène n'a pas, à proprement parler, d'impact véritable sur le monde empirique; il n'octroie pas de pouvoir réel ou concret sur les êtres et les choses. Il n'en est pas moins doté d'une efficacité réelle, dont l'action opère dans la profondeur des formes, mariée aux forces d'où elles sont nées, ce qui fait du théâtre qui l'organise une instance non pas a-politique, mais crypto-politique, dont le geste constitutif, sans profit pour l'actualité, reste empreint pourtant d'une actualité immémoriale et nécessaire. Heimonet explique que, selon lui, la vision politico-sociale d'Artaud est organisée par le principe d'*hypertélie* : son exploration et son approfondissement des vieux mythes serait moins la recherche du « noyau fondateur autour duquel se serait agrégée la *polis*<sup>1</sup> », que l'instant — ou plutôt l'intensité qu'il recèle — dans lequel la communauté humaine cherche à se former sous le joug d'une *nécessité* qui, par le devenir qu'elle constitue, l'entraîne irrémédiablement au-delà d'elle-même et « de son installation et de sa conservation dans l'Histoire<sup>2</sup> ».

<sup>1</sup> Jean-Michel HEIMONET, *De la révolte à l'exercice : Essai sur l'hédonisme contemporain*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Philosophie », 1991, p. 183.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 183.

Faire un théâtre essentiellement intellectuel, intellectualiser le théâtre revient, pour Artaud, non seulement à exhausser la région théâtrale de chaque chose et de chaque forme dans la vie, mais, effectuant sur la conscience une emprise cruelle sans cesse renouvelée, jugulant toute décharge ou débordement d'ordre passionnel, à perpétuellement « vivre et lire entre les choses et dans leur intérieur, jamais à la surface de leur géométrie<sup>1</sup> ». Une conscience à jamais habitée par les formes, certes, mais avant tout par les forces qu'elles recèlent, sans cesse tendues dans l'instant disparu de leur apparition. Les gestes et les actions que pose l'acteur du théâtre de la cruauté sont « inutiles », au sens où leur utilité réside moins en eux-mêmes qu'elle ne passe à travers eux, grâce au dévoilement qu'ils constituent, dans la scène cruelle, de l'utilité supérieure de l'état qui les rend possibles, sans toutefois s'y résorber complètement et s'y épuiser. Qu'il soit dès lors violent — symptôme de révolte et de déchaînement chez celui qui le cultive — l'état qui produit les faits et gestes de cet acteur reste confiné, essentiellement, à sa forme implosive. Le confinement de cet état ne s'établit que dans l'exercice d'une tension cruelle, un retournement de la force sur elle-même, qui produit, comme le dit Artaud, la *sublimation*. « Irrésistible et pourtant retenu, le geste de théâtre est supplicié par le double mouvement qui rend tout geste et toute action à la fois nécessaires et insuffisants<sup>2</sup>. » À la fois centrifuge dans son expression théâtrale et centripète dans son inutilité foncière, il ne peut que rejaillir avec plus de force vers l'intérieur dans une sublimation qui serait, selon Heimonet, de l'ordre de l'*hyper* plutôt que du supra-sensible : « Elle manifeste un acte qui travaille *dans* le sensible, mais commence en deçà et se prolonge *au-delà* de lui; acte dont le départ — la prise où il se charge — se situe au niveau d'une force antérieure aux formes, irréductibles à l'espace et au temps de leur présence : une "force qui est *dessous*"<sup>3</sup>. »

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 185.

Le geste, issu d'une nécessité cruelle l'écartelant entre une expression vaine dans l'espace et une impression forcenée dans les nerfs de l'acteur, « poussé et simultanément aspiré de part et d'autre du sensible<sup>1</sup> », traverse la matière et ce faisant la sollicite, mais sans jamais s'y cristalliser définitivement. C'est en cela que la scène de la cruauté ne prétend en rien constituer un lieu nouveau dont l'hégémonie autoritaire serait celle d'une totalité. Tout y est la proie d'un *devenir* dont la nature profonde est celle de la transgression. Rien, dans cette impossible union du sensible et de l'intelligible qu'opère le théâtre de la cruauté, n'est voué à la permanence. L'impossible suture du concret et de l'abstrait n'est envisageable qu'à la lumière de cette force antérieure articulant de l'intérieur « les forces pragmatiques qu'elle tire au-delà de leur incarnation<sup>2</sup> », c'est-à-dire ces forces qui commandent aux mouvements centrifuges et centripètes de l'être. Par un mouvement lui étant propre — mouvement de rotation —, elle prend chacune de ces deux forces au lieu de sa manifestation et la retourne sur elle-même, faisant d'elle une force autre et contraire. C'est dans le rayonnement de cette force, révélé grâce au mouvement qu'elle octroie aux deux autres, que le *Double* apparaît, gorgé de mana.

Dans le *premier manifeste* du théâtre de la cruauté, qui dresse une nomenclature des thèmes théâtraux qu'il se propose de redéfinir en fonction de ses idées, Artaud revient, en guise de préambule, sur ce que devrait être le théâtre revenu à son véritable langage. Tout ce qui y est évoqué se retrouve, à un moment ou un autre, développé et approfondi dans les autres textes du *Théâtre et son Double*. La visée fondamentale qui ressort de ce manifeste est celle que nous avons tenté de décrire et d'expliquer dans ce chapitre comme dans le précédent. Elle se résume à peu près à ceci : extirper de la parole « ses possibilités d'expansion hors des mots, de développement dans l'espace, d'action dissociatrice et vibratoire sur la sensibilité » (TD, 86.), qui se manifestent dans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 186.

les intonations et la prononciation particulière d'un mot, et de « créer des sortes de tentations, d'appels d'air » (TD, 87) autour de certaines idées métaphysiques.

En 1933, lorsqu'il écrit le *second manifeste* ainsi que le texte préliminaire au premier, Artaud revient sur la visée fondamentale de son langage théâtral, mais en y ajoutant une dimension nouvelle : celle où les grands bouleversements sociaux, les conflits entre peuples et les forces du hasard et de la fatalité puissent être évoqués indirectement au moyen de personnages hypertrophiés aux dimensions mythiques. « Ces dieux ou héros, ces monstres, ces forces naturelles et cosmiques seront interprétés d'après les images des textes sacrés les plus antiques, et des vieilles cosmogonies. » (TD, 119.) Cette perspective est exactement celle dépeinte dans le récit de *Héliogabale*.

Artaud voit dans son théâtre une *réalisation* de la poésie; il voit, dans la poésie, comme il l'évoque dans son texte préliminaire, des « forces vives » (TD, 83). Le théâtre n'est, à ses yeux, que l'instrument d'une cristallisation et d'une concrétisation de ces forces : « C'est pourquoi, autour de personnages fameux, de crimes atroces, de surhumains dévouements, nous essaierons de concentrer un spectacle qui, sans recourir aux images expirées des vieux Mythes, se révèle capable d'extraire les forces qui s'agitent en eux. » (TD, 83.) Dans *Le Théâtre et la peste*, Artaud perçoit dans ce fléau la manifestation quintessenciée de ces forces que le théâtre doit exhausser de la nature et de la société. D'ailleurs, pour lui, leur similitude ne fait aucun doute; il établit même un rapport entre l'acteur et le pestiféré qui tient presque de la gémellité : « L'état du pestiféré qui meurt sans destruction de matière, avec en lui tous les stigmates d'un mal absolu et presque abstrait, est identique à l'état de l'acteur que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité. » (TD, 24.) Du point de vue de l'*image*, Artaud dit que si celles que génère la peste sont comme les derniers élans d'une force spirituelle qui s'évanouit en laissant le corps en proie à un désordre physique généralisé, les images de la poésie au théâtre sont une force spirituelle dont l'avènement

s'ancre dans le sensible et ne dépend aucunement de la réalité. De cette étrange relation entre les images propres à la peste et à la poésie, Artaud écrit :

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout : comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles : et voici qu'a lieu devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible piétinement; car il ne peut y avoir théâtre qu'à partir du moment où commence réellement l'impossible et où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés. Ces symboles qui sont le signe de forces mûres, mais jusque-là tenues en servitude, et inutilisables dans la réalité, éclatent sous l'aspect d'images incroyables qui donnent droit de cité et d'existence à des actes hostiles par nature à la vie des sociétés. (TD, 27.)

Ces conflits qui sommeillent dans nos esprits, que le théâtre exhausse justement de notre inconscient et nous redonne avec leurs forces intactes, deviennent pour nous, dans leur pureté, des noms qui agissent sur nos esprits comme des symboles. Dans *Héliogabale*, leur prolifération anarchique se manifeste par un « impossible piétinement » de la pensée autour de son origine oubliée, produisant cette « guerre des principes » qui nourrit de sa force et construit l'« architecture » étymologique du nom Héliogabale. Car le nom, ainsi que sa terrible étymologie, sera le ferment d'une peste qui rongera la Syrie — et surtout l'empire de Rome — par une infestation anarchique d'origine solaire. Artaud dit du théâtre qu'il « y a en lui comme dans la peste une sorte d'étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale où il semble que le difficile et l'impossible même deviennent tout à coup notre élément normal » (TD, 30). Il place donc, en définitive, le théâtre sous le signe du soleil. Lorsqu'il évoque, à la fin du *Théâtre et la culture*, certains dieux mexicains — Quetzalcoatl, Tlaloc, « la Déesse mère des Eaux, la Déesse mère des Fleurs » (TD, 12) —, le choix de ces dieux n'est nullement arbitraire. Il marque, pensons-nous, un lien direct reliant le théâtre à la figure d'Héliogabale, par l'usage de noms de nature divine et, qui plus est, symbolique,

puisque, comme l'explique le *Dictionnaire des symboles*, dans la rubrique dédiée au soleil :

Pour les anciens Mexicains, nous vivons un cinquième soleil. [...] Le premier est celui de Tezcatlipoca, lié au froid, à la nuit, au Nord; le second celui de Quetzalcoatl sous sa première forme, lié aux sortilèges et à l'Ouest; le troisième celui de Tlaloc, dieu de la pluie et du Sud; le quatrième celui de Calchiuhtlicue, déesse de l'eau, à l'Est. Notre soleil, le cinquième, est placé sous le signe de Xiuhtecutli, une des divinités du feu<sup>1</sup> [...]

Artaud se tournant, à l'époque du *Théâtre et son Double*, vers l'ère d'une décadence impérialiste romaine aux relents païens plutôt que vers les civilisations mexicaines, comme il le fera peu de temps après, son cinquième soleil à lui — celui du théâtre de la cruauté — s'appelle Héliogabale.

---

<sup>1</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Éditions Jupiter, coll. « Bouquins », 1982 [1969], p. 893.

Les anciens adoraient le soleil sous la forme d'une pierre noire qu'ils nommaient Elagabale ou Héliogabale. Que signifiait cette pierre, et comment pouvait-elle être l'image du plus brillant des astres?

Éliphas Lévi, *Dogme et rituel de la haute magie*

Bhaël, Baal, Bel, Belus, Béléus, c'est toujours Hel, c'est toujours Hélios. Le soleil est devenu une sorte de figure humaine sublimée.

Victor Hugo, *Philosophie*

### Chapitre III

#### La cruauté chez Héliogabale : portrait du monstre en deus in machina

Héliogabale vivra, pour reprendre la formule de saint Augustin — *inter faeces et urinas*. Irriguée par ce qui peut être considéré comme l'ensemble des déjections impures, son existence se déroulera sous le sceau d'une ambiguïté symbolique, puisque le sperme et le sang peuvent autant être liés à la fécondité qu'à la souillure, tandis que les excréments, dans lesquels il meurt étouffé, peuvent être comparés à une matière noble telle que l'or. Nous verrons qu'il fera de cette ambiguïté la pierre angulaire de son règne et de sa philosophie. Il vouera sa vie éphémère à incarner les forces conflictuelles inhérentes à la sphère du sacré, faisant s'interpénétrer et se confondre, à travers sa personne, les polarités religieuses du pur et de l'impur. Catégories qui, par les notions de sainteté et de souillure (ou de sacrilège), rejoignent ces mouvements centripètes et centrifuges ancrés au fondement de toute vie. À la base de ce dangereux domaine, dont la pureté et l'impureté sont les frontières changeantes, et qui articule la dialectique du sacré, est ce que Roger Caillois nomme une *virtu*, qu'il apparente au mana et qu'il compare au feu, dans l'incessante alternance de sa capacité à produire une action bienfaisante ou malfaisante. C'est en elle et grâce à elle que se manifeste le mouvement essentiel de cette dialectique, qu'il définit ainsi :

Toute force qui l'incarne tend à se dissocier : son ambiguïté première se résout en éléments antagonistes et complémentaires auxquels on rapporte respectivement les sentiments du respect et d'aversion, de désir et d'effroi qu'inspirait sa nature foncièrement équivoque. Mais à peine ces pôles sont-ils nés de la distension de celle-ci, qu'ils provoquent chacun de son côté, en tant précisément qu'ils possèdent le caractère du sacré, ces mêmes réactions ambivalentes qui les avaient fait isoler l'un de l'autre<sup>1</sup>.

Comme Artaud le déclare au début du premier chapitre de son récit — *Le berceau de sperme* — la filiation souveraine et religieuse en Syrie, à cette époque, s'effectue par la mère. Pour la lignée des Samsigéramides, précédant celle des Bassianides dont Héliogabale est le descendant, il en est ainsi. Et, d'une certaine

---

<sup>1</sup> Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970 [1950], p. 42.



manière, cette filiation particulière restera, chez les Bassiens, dominée par la mère. Ou plutôt *les mères*, c'est-à-dire par ce qu'Artaud nomme « une pléiade de Julies » (HAC, 13) (puisqu'elles portent toutes le même prénom) constituée de la sœur de la mère d'Héliogabale, de sa grand-tante et de sa grand-mère. L'aspect paternel de la filiation d'Héliogabale est, pour sa part, étrangement nébuleux, voire même, selon les renseignements que fournit Artaud, impossible à déterminer avec exactitude. Le seul « père » qu'il lui reconnaisse vraiment est son aïeul et arrière-grand-père Bassianus, fondateur de la lignée. L'intense circulation de sperme d'où il est issu est considérée par Artaud comme « un fleuve intelligent » (HAC, 33), dont pas une goutte ne se perd réellement. Ce « fleuve » charrie, comme des alluvions, les noms de presque tous les mâles de la lignée des Bassianides, formant un dédale généalogique où l'origine paternelle se perd dans la multiplicité. À une époque où, comme le souligne Artaud, tout le monde couche avec tout le monde, le père d'Héliogabale a autant de visages que sa mère a eu d'amants. Sa virilité se forgera d'ailleurs sous le signe d'une indétermination identitaire dont il fera un des principes de sa philosophie religieuse.

À sa naissance, Bassianus sert un culte tombé en désuétude à bien des égards. « Mais ce culte mort, et réduit à des ossements de gestes [...] reprend, sous les croyances et les revêtements, son énergie d'or concentré, de lumière retentissante et réduite, et redevient miraculeusement agissant. » (HAC, 13-14.) Le règne d'Héliogabale, par les implications spirituelles de son nom surtout, redonnera vie au culte dont l'aïeul était le gardien et l'officiant. Mais bien avant sa naissance, Bassianus engendrera deux filles — Julia Domna et Julia Moesa — qui exerceront le double métier d'impératrices et de catins. Leurs agissements culmineront dans la naissance de « Varius Avitus Bassianus, plus tard surnommé Élagabalus, ou fils des sommets, faux Antonin, Sardanapale, et enfin Héliogabale, nom qui semble être l'heureuse contraction grammaticale des plus hautes dénominations du soleil » (HAC, 14). Le dernier nom de

cette énumération constituera cette « énergie d'or concentré » qui signifie la résurrection du culte mort. Artaud décrit ainsi ces deux femmes :

L'une, grande, et poudrée de plomb, avec, sur le front, le signe de Saturne, Julia Domna, pareille à une statue de l'Injustice, l'Injustice accablante du sort; — l'autre, petite, maigre, ardente, explosive et violente, et jaune comme une maladie de foie. [...] Julia Domna ressemblait à une pierre de lune, et Julia Moesa à du soufre écrasé au soleil. (HAC, 14-15.)

D'un point de vue symbolique, leurs noms offrent une dualité de nature cosmique que nous retrouverons, sous forme de temples, étendue jusqu'aux confins de la Syrie. Le plomb (lunaire) et le soufre (solaire), substances qui, symboliquement, les déterminent aussi étroitement que leurs propres noms, font référence à l'alchimie, qui parcourt en filigrane tout le récit. Et c'est d'ailleurs à une *alchimie* effervescente et chaotique, où les croyances et leurs temples s'effondrent et repoussent aux mêmes emplacements, qu'est en proie la Syrie de leur époque. « C'est au milieu de cette barbarie métaphysique, de ce débordement sexuel qui, dans le sang même, s'acharne à retrouver le nom de Dieu, que sont nées Julia Domna et Julia Moesa. » (HAC, 16.) Ici, trois mots (« métaphysique », « sang » et « nom ») seront particulièrement révélateurs quant à la véritable signification du récit et des liens qu'il entretient avec les conceptions théâtrales d'Artaud. Cette phrase évoque, à elle seule, le triple faisceau autour duquel évoluera la figure allégorique du théâtre de la cruauté que symbolise le récit. Les filles de Bassianus ont partie liée avec cela, formant cette *double matrice* de laquelle émergera la lignée des Bassianides, « et tout cela, royaume, sacerdoce, prêtres, et prêtres-rois en tête, jure être injecté de matière livide, être fait d'or et descendu tout droit du soleil » (HAC, 16). Cette « matière livide », probablement, est la même que celle dont sont faites les deux sœurs et qui « passe sous les colorations de leur peau » (HAC, 14).

Le sacerdoce d'Émèse se transférait, dans la lignée des Samsigéramides, par la mère. Mais celle des Bassiens marque un *hiatus*, « par une usurpation et par un crime » (HAC, 17) d'avec la précédente. Bassianus a, en tant que parricide et régicide, « tué son

vrai père, son père *par* la nature et son père *dans* la société » (HAC, 17), rétablissant du même coup « la suprématie du mâle sur la femelle » (HAC, 17). Par son geste, il soumet l'origine de sa lignée à une signification ambiguë et qui comporte, comme son germe, sa propre négation. L'établissement de la figure paternelle ne s'effectue réellement, ici, que par son annihilation. Avec le meurtre du père — qui ouvre la voie à l'idée du sang — la lignée change de nom, Bassianus devenant alors l'incarnation fondatrice du signeforce, à la fois liant et coupant, qui constituera l'emblème de l'anarchie d'Héliogabale — la cruauté. Une cruauté calculée, savamment dosée et qui, dans l'exercice de sa force, devient l'exercice d'une implacable et nécessaire rigueur. Toutefois, au commencement du récit, avant la naissance d'Héliogabale, et bien qu'ayant rétabli l'autorité hiérarchique du père sur la famille, Bassianus s'est soumis à une autre puissance régnante. La royauté d'Émèse s'est faite vassale de Rome.

Les rois d'Émèse, ces petits rois-femmes, qui se veulent à la fois homme et femme; — comme le Mégabyse du temple d'Éphèse, qui, homme, se lie la verge pour sacrifier en tant que femme, mais devient la pierre couchée du sacrifice, devant laquelle il sacrifie debout, — ont depuis longtemps remis leur liberté entre les mains de Rome. (HAC, 18.)

Jusqu'à la prise du pouvoir impérial romain par Julia Domna et son fils Caracalla, le culte, les rituels qu'il comporte et la royauté syrienne deviennent liés symboliquement au mythe de l'*androgynie* et d'une indifférenciation identitaire qui sera un des principes fondamentaux de l'anarchie déployée par Héliogabale. Nous allons voir justement à quel point, en tant que « roi-femme », à la fois sacrificateur et sacrifié, bourreau et victime, il ressemble au démiurge de la pensée gnostique qu'Artaud a placé au cœur des préoccupations développées dans ses *Lettres sur la cruauté*. De l'ancienne gloire de ce culte, qu'Héliogabale réanimera, il ne subsiste qu'un « temple, obscur et volumineux » (HAC, 18). Ce temple constitue la scène et le centre des manifestations d'un dieu, Élagabalus, que l'ancienne cosmogonie phénicienne nomme du terme « désir ». Pour Artaud, il représente une force désirante issue de principes générés par le « Souffle du Chaos » (HAC, 19.), principes dont il indique que le soleil n'est qu'une

« figure réduite » (HAC, 19). « Il faut dire que le Souffle qui était dans le Chaos devint amoureux de ses principes; et que c'est de ce mouvement en avant, de cette sorte d'idée qui élimine les ténèbres, qu'un désir conscient est né. » (HAC, 19.) Comme Artaud l'explique dans le deuxième chapitre de son récit — *La guerre des principes* — c'est dans l'*Amour*, auquel le *Désir* donne lieu, que s'effectue un « mouvement en avant », une « idée qui élimine les ténèbres ». Nous savons que ce mouvement s'apparente au *Devenir* qui, dans *Le Théâtre et son Double*, est si étroitement relié au *Chaos* et au *Danger*. L'idée dont le déploiement marque la disparition des ténèbres semble, quant à elle, être ce « tourbillon de vie qui dévore les ténèbres » (TD, 99) et qui représente l'idée, ancrée dans le gnosticisme, qu'Artaud se fait de la cruauté.

Ce souffle inhérent au chaos principal d'où émane la vie, Artaud lui octroie une existence humaine qui serait une « sorte de faim vitale, changeante, opaque, qui parcourt les nerfs de ses décharges, et entre en lutte avec les principes intelligents de la tête » (HAC, 19). L'aspect réel du « Souffle du Chaos » est associé, en l'homme, à une espèce de *faim* particulière, de celle dont Artaud nous dit, dans *Le Théâtre et la culture* : « *Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim.* » (TD, 9.) Il faudrait miser sur une certaine idée de la culture, une *idée* active, qui serait en nous comme « une sorte de souffle second » (TD, 10). Aussi faut-il voir dans cette idée, qui est un souffle et comme une respiration propre à l'esprit, le lieu, dont nous avons parlé dans notre premier chapitre, *du rétablissement d'une véritable communication de l'être avec lui-même et de l'entière et totale restitution de sa parole*<sup>1</sup>. Ce lieu représente le comblement sans cesse répété du dérobement que la parole exerce envers elle-même et que Derrida qualifie d'« énigme originaire<sup>2</sup> ». Dans *Héliogabale*, la

<sup>1</sup> Voir premier chapitre de cette étude, page 8.

<sup>2</sup> Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 18.

respiration pulmonaire, comparée à ce souffle particulier, est associée à « ce que le soleil dans son aspect physique est au principe de la reproduction » (HAC, 19).

À l'époque de Bassianus, le seul vestige apparent des cosmogonies phéniciennes est « une pierre noire tombée du ciel » (HAC, 19), gardée par lui et surtout ses deux filles, réelles dépositaires du sacerdoce. Cette pierre, surnommée le Cône noir d'Émèse, est un *bétyle* qui a pour nom Elagabalus. C'est la première véritable *incarnation* du dieu et par le fait même de la forme originaire et quintessenciée du *Désir*. Se basant sur une imposante documentation, Mircea Eliade explique que pour la conscience religieuse (primitive tout particulièrement), la pierre représente la quintessence de la permanence et de la plénitude de la matière dans sa force; avant toute chose, la pierre *est*. Dans toutes ses qualités — sa dureté, sa grandeur, sa forme et sa couleur —, l'homme se trouve face à une réalité et une force qui proviennent d'un monde *autre* que la réalité profane dont il fait partie. En fait, la pierre n'aurait de valeur sacrée et ne serait vénérée qu'en vertu d'un *quelque chose* ou d'un *quelque part* qu'elle représente, rarement pour elle-même. Le culte ne s'adresse pas à la pierre en tant que substance matérielle, mais de la condensation de matière qu'elle symbolise émane une force spirituelle dont elle devient détentrice.

Les pierres météoriques, comme le bétyle, sont considérées dans plusieurs régions du monde comme des signes ou des emblèmes de la fertilité. À propos de celles-ci, Eliade écrit :

Jamais l'efficienc e de ces pierres ne réside en elles-mêmes; elles participent à un principe ou incarnent un symbole, expriment une « sympathie » cosmique ou traduisent une origine céleste. Ces pierres sont les *signes* d'une réalité spirituelle autre, ou les instruments d'une force sacrée dont elles ne sont que le réceptacle<sup>1</sup>.

Leur caractère sacré étant, de prime abord, d'origine céleste, ces pierres sont également considérées comme les images de « la Grande Mère, c'est-à-dire de la

---

<sup>1</sup> Mircea ELIADE, *op. cit.*, p. 196-197.

divinité tellurique par excellence<sup>1</sup> ». En plus de symboliser une origine à la fois chtonienne et ouranienne, et probablement à cause de cela, les météorites représentent en plus ce qu'Eliade nomme le « Centre du Monde<sup>2</sup> ». Il dit que leur « caractère sacré suppose une théorie cosmologique en même temps qu'une conception précise de la dialectique hiérophanique<sup>3</sup> ».

Les bétyles ne sont donc l'objet d'une adoration que dans la mesure où ils manifestent une présence divine; ils représentent la « maison » de Dieu, à la fois son *signe*, son *emblème* et le *réceptacle* de sa force. Eliade explique que le terme *Beth-el*, qui signifie « maison de Dieu<sup>4</sup> », est à la fois un nom divin et une dénomination du bétyle. *El* et *Bethel* seraient même les noms interchangeables d'une même divinité. Or, l'une des étymologies du nom Héliogabale est le terme *El*, qui veut dire, selon Artaud, « dieu suprême, dieu des sommets » (HAC, 79). Le sens même de « bétyle » se retrouve donc inscrit dans le nom.

Précisant la fonction du béthel (bétyle) comme « Centre du Monde », Eliade s'appuie sur l'histoire d'un béthel célèbre : celui sur lequel Jacob s'était endormi et qui n'était pas simplement la « maison de Dieu », mais également « l'échelle des anges<sup>5</sup> » au moyen de laquelle s'établit « la communication entre le Ciel et la Terre<sup>6</sup> ». En se dévoilant à Jacob sur la pierre, la divinité révélait que non seulement le béthel pouvait être le lieu de sa manifestation, mais aussi « l'endroit où elle pouvait descendre sur la terre, le point où le transcendant pouvait se manifester dans l'immanent<sup>7</sup> ». Le bétyle est donc, par excellence, le *signe* de la transcendance dans la matière immanente.

De par sa qualité de « Centre du Monde », le bétyle est aussi un *omphalos*, c'est-à-dire le conduit au moyen duquel s'établit la communication entre les divers plans

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 200.

cosmiques : le point d'interférence entre le monde des dieux, le monde des vivants et celui des morts. « En tant que nombril, cette pierre symbolise *une nouvelle naissance et une conscience réintégrée*. Elle est le siège d'une présence surhumaine<sup>1</sup>. » L'omphalos de Delphes aurait été érigé sur le lieu où le dieu Apollon avait vaincu le serpent Python; le lieu était aussi celui de la crevasse par où les eaux du déluge de Deucalion se seraient écoulées. Au sujet du bétyle d'Émèse (qui a beaucoup à voir avec celui de Delphes comme nous le verrons) Laurent Jenny écrit :

Ainsi le bétyle [...] concrétise le mythe radieux d'une langue fondamentale qui, quoique déjà articulée, n'aurait à renoncer à aucun de ses moments expressifs. Le langage du bétyle est à la fois rythme, articulation verbale et figuration, en une sorte de malaxation démente qui fait pulser l'alphabet, et jusqu'à la lumière même. Cette langue, surhumaine de compliquer le vide dans la superposition de ses écarts, et dont le nom d'Héliogabale serait une ultime bribe égarée, Artaud ne cesse d'être poursuivi par son archéologie occulte<sup>2</sup>.

C'est que le bétyle du récit parle, par l'entremise de « lettres qui viennent crever à sa surface comme autant de bulles lumineuses<sup>3</sup> » et dont Artaud dit qu'« ils portent en eux en signes incendiaires, et gravés par la griffe même de dieu, les paroles mortelles, qui au jour de l'Apocalypse entameront la fusion de tous les rites, dans le déchaînement d'un alphabet flamboyant » (HAC, 244). Le bétyle, doué d'une vie propre, représente, en quelque sorte, la concrétion du divin dans la matière, et également le signe, un et multiple, de la *possibilité* d'un alphabet ultime : ce langage qu'Artaud recherche et dont la grammaire reste à trouver. Le nom d'Héliogabale serait comme un commencement de structuration de ce langage; un fragment détaché de cet alphabet occulte, inlassablement renvoyé, à cause de son caractère incomplet, à une expression sous forme de symboles. Des symboles qui articulent les forces de la vie.

Je veux dire qu'en Syrie, la terre vit, et qu'il y a des pierres qui vivent [...] Il y a des pierres noires en forme de verge d'homme, et un sexe de femme ciselé dessous. Et ces pierres sont des vertèbres dans des coins précieux de la terre. Et la pierre noire d'Émèse est la plus grosse de ces vertèbres, la plus pure, et la plus parfaite aussi. (HAC, 20.)

<sup>1</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 118.

<sup>2</sup> Laurent JENNY, *op. cit.*, p. 242.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 242.

Cette « vie », Artaud la compare à celle des plantes et des animaux, mais également à celle du soleil, dont les étranges taches apparaissent à sa surface comme de l'intérieur de l'astre, se déplacent avec rythme et « naissent en lui comme un cancer, comme les bubons effervescents d'une peste » (HAC, 20). Cette mystérieuse vitalité, au-delà de sa signification divine, attribuée essentiellement par l'homme, serait la manifestation d'un *feu* qui couve dans le bétyle et dont Artaud dit qu'il est « comme les étincelles carbonisées du feu céleste » (HAC, 21). Chercher à découvrir la provenance de ces pierres et approfondir leur nature, retracer leur histoire, reviendrait à effectuer un retour vers « la genèse du monde créé » (HAC, 21). Mais l'origine que recèlent et dissimulent ces pierres échappe irrémédiablement, pour Artaud, à la conscience. Toutefois, grâce au travail qu'il opère sur le langage, il vise un objectif qui permettrait à la conscience de vivre cette origine, en devenant à elle-même le *devenir* de la sienne propre. Le bétyle, des profondeurs duquel provient le nom « Héliogabale », est autant le symbole de l'origine du langage qu'Artaud recherche, que le lieu, insondable, d'où elle émane. Cette pierre est le siège d'une potentialité efficace, d'une transcendance qui l'anime et la fait parler un langage qui deviendra, à travers la personne qui prendra le nom — Varius Avitus Bassianus —, l'incarnation d'une *virtualité* qui sèmera l'anarchie.

Artaud raconte que la Syrie, par la diversité et le nombre de ses temples, sert de décor à la représentation symbolique et rituelle d'une bataille immémoriale qui opposa le Masculin au Féminin, dont il évoque la dimension principielle dans *La guerre des principes*. Certains d'entre eux sont consacrés au soleil, d'autres à la lune, dans un désordre et une confusion qui occultent la prédominance du mâle sur la femelle, puisqu'il s'avère impossible de savoir avec certitude lesquels sont dédiés à l'homme ou à la femme. Cette guerre, qui semble être à la fois le germe et le fruit de l'origine, se



trouve représentée et même, dans cette représentation, *doublée* par chacun de ces nombreux temples :

Il y a le temple du soleil à Émèse, qui semble avoir la primauté sur les autres temples du soleil mâle, comme s'il y avait plusieurs soleils dont chacun pris en particulier est le double de tous les autres, et comme la lune est le double femelle d'un dieu unique et masculin; et le temple du soleil-lune à Apamée tout pavé de pierres de lune; et celui de la lune à Hiérapolis près d'Émèse [...] (HAC, 25.)

Le temple d'Hiérapolis contient un trône réservé aux manifestations du dieu mâle, qui apparaît une fois l'an sous les traits d'Apollon, « c'est-à-dire le soleil en mouvement et qui court, le soleil libéré d'une partie de lui-même, la plus haute, et considéré dans sa force mouvante » (HAC, 25). Afin d'approfondir et de mieux illustrer l'image du temple d'Hiérapolis, Artaud se réfère aux écrits d'un auteur grec du deuxième siècle de notre ère appelé Lucien, dont il cite de longs passages. Dans la description qu'en fait Lucien, tout, curieusement, est double. Le temple est entouré de deux murailles, dont l'une antérieure à l'autre. Un homme monte, deux fois par année, au sommet d'un des phallus érigés sous les propylées, et il en fait l'ascension pour l'une de deux raisons : soit pour converser avec les dieux, leur demandant de veiller à la prospérité du pays, soit en commémoration d'un événement nommé *Deucalion*.

Interrompant la description de l'historien, Artaud explique :

[...] [si] Lucien avait eu la moindre curiosité pour les principes, il aurait recherché sur les colonnades du temple l'origine extra-humaine des sexes pétrifiés de femelle qui en forment l'ornementation. C'est le principe même de l'architecture d'Ionie. [...] Cette description a l'avantage de fixer un certain nombre de détails concrets, bien que superficiels, et elle précise ce goût inné du décorum, cet amour des prestiges, vrais ou faux, chez un peuple où le théâtre n'était pas sur la scène, mais dans la vie. (HAC, 27-28.)

Artaud en arrive, avec l'usage qu'il fait des descriptions de cet auteur, à prendre le parti d'une lecture principielle des éléments qui forment le paysage de la Syrie d'Héliogabale; avec elles, il n'a fait en quelque sorte que « planter le décor » d'un théâtre dont la scène, immense, est la vie elle-même. Pour sa part, il va maintenant s'employer à dévoiler l'envers de l'Histoire dont témoignent les historiens de l'époque. Il va montrer, comme nous allons le voir, l'origine, le principe, le *Double* de la scène

historique, en dévoilant, par son portrait de l'être qui eut pour nom Héliogabale, l'*ob-scène*.

Selon lui, Lucien aurait vu, à l'intérieur du temple, le fameux trône réservé aux manifestations solaires, ainsi que trois statues d'or : celle de Junon, assise sur des lions; Jupiter assis, quant à lui, sur des taureaux, et une autre, qui ne ressemble pas aux précédentes et qui porte sur la tête une colombe. Celle-là s'appelle le *Séméion*. Carol Jacobs avance, à propos de la signification de cette énigmatique statue, une hypothèse intéressante. Soulignant, en premier lieu, les ressemblances de la statue avec la mère d'Héliogabale — similitudes dont nous reparlerons plus loin — elle évoque le caractère androgyne de ses traits, qui n'accusent aucune similarité d'aspect pas plus avec le père qu'avec la mère des dieux. Se basant en particulier sur ce détail, elle en arrive à cette conclusion :

In what sense then can Séméion be said to operate as a sign for the origin of Héliogabale? Perhaps not at all — at least not as a sign-*for* the origin. At best, one is left with the formulation, the origin of *Héliogabale* is a sign [...] a sign that does not represent but differentiates, that marks the cleft between the masculine and the feminine and creates the space for their continual war. It is a sign which, rather than designating a privileged center, itself functions only by being assimilated into a chain of differentiations with other signs. This implies a rather apocalyptic threat to the integrality of the origin and the guarantee of representation traditionally attributed to both sign and origin<sup>1</sup>.

Le signe qu'incarne cette statue génère, selon Carol Jacobs, un « espace » de guerre perpétuelle, qui évacue toute fixation indiquant de manière permanente un centre symbolique d'où émanerait l'origine. Nous avons identifié ce *centre* comme étant le bétyle. L'« espace » particulier que symbolise le Séméion n'identifie rien, sinon un mouvement produisant, comme nous l'avons expliqué dans notre premier chapitre, *une configuration de signes qui en appelle d'elle-même une nouvelle, dans une sorte de*

<sup>1</sup> Carol JACOBS, *The dissimulating harmony : The image of interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 82-83. Dans quel sens le Séméion peut-il être perçu comme un signe de l'origine d'Héliogabale? Peut-être pas du tout — du moins pas comme un signe *de* l'origine. Au mieux, on reste indécis quant au véritable sens, l'origine d'Héliogabale est un signe [...] un signe qui ne représente pas, mais distingue, marque l'abîme entre le masculin et le féminin en créant l'espace de leur guerre perpétuelle. C'est un signe qui, plutôt que de désigner un centre privilégié, fonctionne lui-même uniquement en étant assimilé à un flux différenciateur avec d'autres signes. Cela implique une menace presque apocalyptique envers l'intégrité de l'origine et la garantie représentative traditionnellement attribuée au signe et à l'origine elle-même. (*Traduction personnelle*)

« *continuum organisé* »<sup>1</sup>. C'est à l'intérieur des multiples intervalles que tisse cette trame sémiotique que se manifeste, comme nous l'avons démontré, le *sacré*, qui, par une perpétuelle oscillation entre des pôles contraires, réalise la possibilité d'une incarnation de la virtualité. Cette *oscillation*, par laquelle apparaît le sacré, est aussi la dimension du « topos » où se dévoile l'expérience de l'être-au-monde symbolisée, par Artaud, dans la mystérieuse scansion qu'il entrevoit comme armature du *Double*. Par son aspect androgyne, le Séméion symbolise cette étrange force rotatoire qui règle le mouvement entre les forces centrifuges et centripètes — le Masculin et le Féminin —, représentées dans le temple d'Hiérapolis, par les statues de Jupiter et de Junon. Mouvement essentiel et primordial, où se forme et se déforme sans cesse le noyau de l'origine et de la signification comme force et virtualité.

C'est particulièrement lors d'une fête annuelle (dont la date exacte n'est pas donnée) que l'Apollon d'or — dont le trône rabougri, non loin des trois statues, marque la présence — est sorti du temple et montré à la foule. Lors de cet événement, juste avant l'apparition du dieu mâle, dans l'enceinte sacrée du temple, se déroule, selon Artaud, une frénésie d'activité :

Dans le silence soudainement tombé, on entend des pas, des voix, des allées et venues de toutes sortes dans les chambres souterraines de l'édifice; tout cela formant comme des tranches, des étages superposés de chuchotements et de bruits. Sous le sol, le temple descend en spirales vers les profondeurs; les chambres des rites s'entassent, se succèdent verticalement; c'est que le temple est comme un vaste théâtre, un théâtre où tout serait vrai. (HAC, 29.)

Le temple syrien est, par excellence, cette scène d'un nouveau théâtre, plus près de la vie et des forces qui la sillonnent, qu'Artaud définit dans *Le Théâtre et son Double*. Lorsque le dieu apparaît, alors tout, nous dit-il, « vibre » de la présence sacrée et se retrouve investi, occupé par cette présence. Des « chambres des rites, et jusqu'à plusieurs centaines de mètres au-dessous du niveau du sol, les veilleurs se passent le mot, donnent de la voix, heurtent des gongs, font frémir des trompes dont les voûtes se

---

<sup>1</sup> Voir premier chapitre de cette présente étude, page 22.

renvoient les échos » (HAC, 30). Tout l'espace est gorgé de signification, rempli, par le son, de la manifestation divine. À l'extérieur du temple, au point le plus fort de la fête et du culte, lorsque le dieu prend *vie*, la foule prise de frénésie peut être vue en train de « se heurter et tourbillonner autour des deux grands phallus » (HAC, 30) :

Ces deux pylônes, représentant des phallus, se dressent dans l'axe même du soleil, de façon à former, avec le point où le soleil se lève à une certaine époque de l'année, une sorte de ligne idéale dans laquelle le temple est pris, et qui fait que l'ombre de la première colonne, la colonne la plus rapprochée du temple, se confond exactement avec l'ombre de l'autre. [...] C'est là le signe d'un intense débordement de sexes [...] Mais ce qui est pour les Galles une invite à mutilation est, pour la majeure partie du peuple, une invite à fornication. [...] De ces Galles qui jettent leur membre en courant, qui perdent leur sang en abondance sur les autels du dieu pythique, des femmes deviennent amoureuses soudainement. Et les maris, les amants de ces femmes respectent ces amours sacrées. (HAC, 30-31.)

Ces *ombres* superposées, dont la conjonction donne libre cours à des débordements orgiaques et sanglants autant qu'à une insoutenable et terrible rigueur rituelle, rappellent ce qu'Artaud écrit, à la toute fin du *Théâtre et la culture*.

*Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d'ombres autour desquelles s'agrège le vrai spectacle de la vie. (TD, 14.)*

Le théâtre, et surtout le théâtre *de la cruauté*, à l'instar de l'astre solaire, efface les ombres nocturnes afin d'en créer d'autres, voulues par les civilisations de l'homme et de ses dieux. Ces ombres-là, hautement significatives, ne le sont effectivement que grâce à leur caractère fabriqué; parce qu'elles sont l'effet, aussi bien que la cause, d'une véritable mise en scène. Mais cette *fabrication*, qui répand ses ombres comme un rayonnement de signes, est dictée à l'homme par une vie profonde qu'il recherche à travers les formes et les choses du réel.

La Syrie d'Héliogabale — même si Artaud nous indique qu'à travers la prolifération désorganisée de ses temples, elle a oublié la guerre primordiale réunissant au sein du chaos le mâle et la femelle — conserve toutefois selon lui les réminiscences d'une magie naturelle qui s'attache aux prodiges, et surtout la mémoire d'une autre magie, *surnaturelle* celle-là, qui se définit par des « zones d'esprit [...] des lignes

mystiques d'influences, à une sorte de magnétisme errant» (HAC, 32), qu'il est possible d'identifier avec cette *force* qu'est le mana. La femme qui incarna le mieux cette guerre et ces sortes de magies, leur octroyant une réelle efficacité, fut, selon Artaud, Julia Domna. Il mentionne que sans elle, jamais Héliogabale n'aurait vu le jour et la décrit comme une guerrière manipulatrice dont l'intelligence et l'attraction sexuelle lui servent à soumettre tout, hommes et événements, à son ambition. Une ambition que rien n'arrête, pas même sa progéniture : « Un historien latin, Dion Cassius, raconte que Julia Domna couche avec Caracalla dans le sang de son fils Geta, assassiné par Caracalla. Mais Julia Domna n'a jamais couché qu'avec la royauté, celle du soleil d'abord, dont elle est la fille; celle de Rome ensuite [...] (HAC, 33) ». Or Caracalla, l'un de ses fils, poussé par ses charmes à tuer l'autre, peut-être le plus faible des deux, est lui-même assassiné par Macrin, qui usurpe le sceptre impérial. Julia Domna, ayant perdu ses deux fils et la royauté, se laisse mourir de *faim*. Ne reste que sa sœur, Julia Moesa, ses deux filles et le petit Varius Antoninus, plus tard surnommé Héliogabale, dont Artaud laisse entendre qu'il ne serait pas le fils de Varius Antoninus Macrinus, mais plutôt celui de Caracalla.

Peu après avoir évoqué la naissance d'Héliogabale et le retour de la famille des Bassiens, de Rome à Émèse, Artaud se met à décrire la vaste construction qui domine la ville : le temple du Soleil. Comme la plupart des temples syriens, il est construit sur un monticule; le sien toutefois « est fait des entrailles d'autres temples, de débris de palais, et des vestiges d'antiques convulsions terrestres qui, si on voulait en déterminer l'origine, nous ramèneraient à un Déluge beaucoup plus reculé que celui de Deucalion » (HAC, 36). Considéré par Artaud, le temple serait comme la « tête » d'un ensemble d'entrailles géologiques et architecturales renvoyant à une origine *antérieure* à celle de ce légendaire déluge dont les eaux se seraient écoulées par le « centre de la Terre », situé dans le temple d'Hiéropolis.

Mircea Eliade explique que pour le temple et le sanctuaire, ce qui les entoure — qu'il s'agisse d'une clôture, d'un mur ou d'un cercle de pierre — signifie deux choses : la présence continue, à l'intérieur de son aire, d'une *kratophanie* ou d'une *hiérophanie*, et un avertissement, pour le profane, du danger qu'il encourt à y entrer sans prendre garde. Comme le temple d'Hiéropolis, celui d'Émèse est entouré de deux enceintes : l'une faite de torchis et l'autre de pierres rares. La hiérophanie comme la kratophanie, « transfigurent le lieu qui en a été le théâtre : d'espace profane qu'il était jusque-là, il est promu espace sacré<sup>1</sup> ». L'espace naturel travaillé grâce à ces phénomènes subit une *transfiguration* d'où il ressort chargé de mythe. Il devient un lieu où se répètent indéfiniment ces manifestations divines, qui font de lui une source inépuisable de force sacrée à laquelle l'homme, à condition de pouvoir y pénétrer, peut prendre part. Puisqu'il sert de sanctuaire au bétyle, le temple du Soleil est, à l'instar du temple de la Lune, un « centre du Monde ». À propos de celui-ci, Eliade écrit :

Le symbolisme du « centre » embrasse des notions multiples : celle de point d'intersection des niveaux cosmiques [...]; celle d'espace hiérophanique et du même coup *réel*, celle d'espace « créationnel » par excellence, le seul où puisse commencer la Création. Aussi, dans diverses traditions voyons-nous la création partir d'un « centre », parce que là se trouve la source de toute réalité et, partant de l'*énergie* et de la *vie*<sup>2</sup>.

Le temple d'Émèse est bâti sur des fondements qui représentent l'origine sans cesse recommencée de l'origine elle-même, celle « des vestiges d'antiques convulsions terrestres » (HAC, 36). En cela, et en sa qualité de « résonateur » d'un présent immémorial, inlassablement (ré) affirmé par les rites, le temple d'Émèse — ainsi que celui d'Hiéropolis — s'apparente à ce que nous avons dit du *Double*, en deuxième chapitre, concernant sa faculté à sans cesse (re) présenter, ou (re) jouer, l'*éternel (re) commencement de l'origine*<sup>3</sup>. Le temple d'Émèse est *plein*, rempli d'une signification sacrée, qui s'agrège aux murs, à la lumière, aux bruits, à tout ce que le temple contient, cristallisant ce *tout* en une seule et même signification d'origine divine. « Un fleuve

<sup>1</sup> Mircea ELIADE, *op. cit.*, p. 310.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>3</sup> Voir deuxième chapitre de cette présente étude p. 52.

d'hommes, d'animaux, d'objets, de matériaux, de victuailles, naît en plusieurs coins de la ville marchande et converge vers les souterrains du temple, créant autour de ses chambres alimentaires comme la trame d'une immense toile d'araignée. » (HAC, 37.) La toile que tisse l'araignée est une structure où rien n'est superflu, sa force étant répartie de manière équilibrée sur chacun des fils, qui contribuent tous, sans exception, à maintenir l'ensemble. La *présence* que contient le temple est, croyons-nous, cet « éther » dont parle Mauss et qui n'est autre, dans ses déterminations, que le phénomène du mana : c'est-à-dire, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, *en plus d'être une action d'un genre spirituel opérant dans la distance, un milieu, « une espèce de monde interne et spécial », un cercle fermé où toutes les actions et réactions ne se font qu'en vertu d'une seule et unique force*<sup>1</sup>.

Les chambres dont il est fait mention ci-dessus correspondent à ce qu'Artaud appelle les « repas rituels du dieu solaire » (HAC, 37), comme si le temple et ses entrailles — les ruines et amoncellements géologiques sur lesquels il est situé — étaient doués d'une *vie* propre semblable à celle d'un corps humain. Et autour de ces repas annuels, au nombre de quatre, tourne, nous dit-il, tout un peuple; un peuple d'« acteurs » jouant dans un théâtre qui n'est autre que leur quotidien. Tout, absolument tout concourt à *ériger* ce théâtre, puisqu'il est la vie elle-même, mais perpétuellement saisie à son stade génésique, dans toute la plénitude de sa force. À l'intérieur des profondeurs du temple, alors que dans une chambre, de l'or est jeté dans une fournaise, dans une autre, le « Grand Sacrificateur » (HAC, 38) coupe la gorge d'un vautour et en boit le sang, selon un rituel venu d'Égypte. Pour Artaud, ces procédés répondent concrètement « à une idée de la transmutation alchimique des sentiments en formes et des formes en sentiments » (HAC, 38). L'idée du *sang* revient ici, cette fois dans

---

<sup>1</sup> Voir deuxième chapitre de cette présente étude p. 28.

l'optique d'une opération à caractère alchimique concernant les formes et les sentiments qui, de manière réversible, s'échangent leurs propriétés.

Comme nous l'avons souligné au chapitre précédent, le théâtre de la cruauté s'adresse d'abord aux sens; ce sont d'eux que dérivent les forces, révélées en partie par les sentiments. Pour que les forces se matérialisent, ceux-ci doivent imprégner des formes. Dans ce rite d'égorgeement, la suture entre les forces et les formes est réalisée avec, en son sein, et comme condition de sa réalisation, une « réversibilité » impliquant l'idée d'une rotation. C'est que le temple abrite le bétyle, source et signe d'un *langage* qui suppose une représentation symbolique du théâtre de la cruauté — son vecteur essentiel — en établissant le point de jonction entre l'immanence et la transcendance. Dans le rite solaire du temple d'Émèse, les trois forces inhérentes au théâtre de la cruauté se trouvent représentées : 1 ° la force *centrifuge* dans le mouvement qui transmue les sentiments en formes; 2 ° la force *centripète* dans celui qui fait des formes des sentiments; 3 ° la force *rotatoire* dans le mouvement qui parcourt le cycle entier de la transmutation et la réalise.

Mais à cette idée du sang versé et de la transmutation matérielle des formes, répond une idée de la purification. Il s'agit d'isoler le gain obtenu de tout sentiment de jouissance immédiate et personnelle pour le prêtre; et que cet éclat, cette explosion de frénésie rapide puisse retourner sans surcharge de matière, au principe dont ils sont issus. (HAC, 38.)

L'idée du sang versé revêt donc un double sens, puisqu'en plus de correspondre à une « transmutation matérielle des formes », il correspond également à une « purification ». Ce sang, considéré comme un *gain* — une condensation de forces — ne doit pas être versé au bénéfice du prêtre ou de l'acteur. L'« éclat », l'« explosion de frénésie rapide » qu'il représente doit retourner à une nature principielle. Ce rite sacrificiel, par l'intermédiaire du *sang*, déploie, au confluent du sens et des formes, une étrange « alchimie » qui est la manifestation de l'aspect métaphysique qu'il comporte, et qui sous-tend l'existence de cette « chair » qu'Artaud aperçoit comme espace d'apparition et d'incarnation du *Double*. Les gestes que le rite nécessite mettent en



scène la « pensée de l'être-au-monde », que nous décrivions au chapitre précédent comme étant une *expérience de la pensée en acte, c'est-à-dire se pensant, et dans la pensée qu'elle a d'elle-même, se découvrant plongée dans l'immensité des choses et en prise sur elles*<sup>1</sup>. Le temple est le lieu où la pensée de l'origine sans cesse se renouvelle; l'espace où s'articule indéfiniment, à l'intérieur de rites innombrables, le sens du langage que recèle le bétyle, dont l'aspect réel se cristallise dans le nom « Héliogabale ». Varius Avitus Bassianus, lorsqu'il prendra pour nom Héliogabale, deviendra investi de cette « pensée de l'origine » qu'il comporte; une pensée qui, à l'instar d'une *chair*, engainera la sienne, le faisant désormais apparaître comme du langage corporifié. Une *parole* indissociable de sa dimension corporelle.

Artaud explique ensuite que, tel que se pratiquait la religion du soleil à Émèse, ce qui émanait du temple vers les confins de la cité, donc vers le peuple, n'était « que la partie édulcorée et réduite [...] dont seuls les prêtres du Dieu Pythique » (HAC, 38) détenaient les arcanes et le fondement. Le « Dieu Pythique » fait essentiellement référence à Apollon; toutefois, par l'épithète « pythique », il contient le souvenir — et peut-être même la force vaincue — du serpent Python, démon terrestre dont Apollon, après l'avoir terrassé, fut le successeur. Ce qu'il y avait de plus élevé dans la religion du soleil était donc d'inspiration chtonienne, son culte réalisant la conjonction des forces terrestres et célestes, opérant la rencontre de l'immanent et du transcendant.

Si un phallus tournant, et vêtu de robes multiples, marque ce que le culte du soleil a de noir, les étages bruyants qui conduisent l'idée du soleil sous la terre, réalisent d'une manière physique, par leurs pièges et leurs charmes coupants, un monde d'idées infiniment sombres, et dont les ordinaires histoires de sexes ne sont que le revêtement. (HAC, 38.)

Ce qu'Artaud entend par « phallus tournant » ne peut être que la personne du prêtre-roi — en l'occurrence Héliogabale —, que nous voyons comme l'acteur par excellence du théâtre de la cruauté. En vénérant le bétyle et en s'identifiant à lui, il associe son culte à un principe noir, lié aux profondeurs du temple et de la terre où se

<sup>1</sup> Voir deuxième chapitre de cette présente étude p. 40.

déroule une série de rites réalisant physiquement un « monde d'idées infiniment sombres », dont Artaud indique que les « histoires de sexes » — autrement dit le désir érotique — ne sont que le revêtement. Ces idées, ancrées dans les forces qui animent l'univers, sont de celles qui contribuent à octroyer une existence *carnée* à la pensée au moyen d'une utilisation métaphysique de l'espace, au sein duquel s'agrège et se densifie le mana, délimitant la présence sensible du *Double*. Ce revêtement que sont les ébats sexuels, dans un contexte de frénésie orgiaque ou de castration rituelle — comme celles que déclenche la fête solaire — viendrait doubler, tel une seconde peau, les « robes multiples » du prêtre (et de l'acteur) des perspectives de l'espace. Un *espace* rendu tangible et presque palpable grâce à la force qui anime ces corps en proie à une certaine forme de *danse*, dont le sens provient en majeure partie d'un inconscient collectif, qui afflue à la conscience par vagues irrésistibles.

Dans la troisième de ses *Lettres sur la cruauté*, Artaud écrit : « Il y a dans le feu de vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale : le désir d'Éros est une cruauté puisqu'il brûle des contingences » (TD, 99-100). Entendons par « contingences », des « choses qui peuvent changer, qui n'ont pas une importance capitale<sup>1</sup> ». Ce désir ramène donc l'existence à une forme de nécessité, de cruauté. La perspective que nous venons d'extraire de cette incarnation de l'« idée du soleil », dont le culte est l'aboutissement, rappelle, grâce au rayonnement qu'effectue le *Double* à partir des gestes et des robes du prêtre-roi, « l'aspect hiéroglyphique » (TD, 61) des acteurs-danseurs balinais et de leurs costumes. Costumes « rituels », d'ailleurs, « dont les lignes horizontales dépassent en tous sens le corps » (TD, 61) et qui les relient à une « perspective de la nature dont ils n'apparaissent plus qu'une géométrie détachée » (TD, 61). Cette « perspective », dans *Héliogabale*, correspond, croyons-nous, au désir érotique — surtout rituel — qui se manifeste annuellement. Ce désir est le *double*

---

<sup>1</sup> Tiré de la définition du mot « contingence » dans le *Petit Robert*, 1993 p. 456.

incarné du *Désir* principal, symbolisé par le dieu Élagabalus; Héliogabale, pris sous l'angle de cette « chair ontologique » qu'est le *Double*, est comme une géométrie en mouvement, mais détachée, isolée de la géométrie d'ensemble que forme la population en proie aux excès rituels, provoquant donc un effet de dédoublement.

Certes il n'y a pas de théorbes, pas de tubas, pas d'orchestres d'asors, au milieu des castrations qu'il impose, mais qu'il impose chaque fois comme autant de castrations personnelles, et comme si c'était lui-même, Elagabalus, qui était châtré. Des sacs de sexes sont jetés du haut des tours avec la plus cruelle abondance, le jour des fêtes du dieu Pythien. (HAC, 103.)

Héliogabale déchaîne des appétits sexuels chez le peuple, similaire, dans leur virulence, à la peste, en se servant du *signe* sacrificiel des Galles — la castration. Une castration qu'il revendique chaque fois comme la sienne propre, mais uniquement dans l'abstrait; cette abstraction et la virtualité qui la sous-tend font de lui une géométrie isolée du reste, mais toujours, pourtant, étroitement reliée à celui-ci. Le *dédoublement* trouve sa concrétisation dans ce « geste-signe ». Il est un des aspects saillants du système politique et religieux qu'Héliogabale mettra sur pied. Nous pouvons maintenant dire, à propos de lui, ce que nous avons dit à propos du « dédoublement du corps » de l'acteur-danseur balinais au chapitre précédent. De sa personne à l'espace de l'enceinte du temple (ou de la ville), le langage de signes que déploient ses gestes rituels s'incarne, *dévoilant l'aspect d'une réalité autre donc, ultimement, d'une réalité double*<sup>1</sup>. Cette « réalité » est celle de l'hétérogène. Héliogabale est hétérogène au reste du peuple syrien essentiellement par la manifestation et l'exercice de cette *virtualité* qui supporte chacun de ses actes. La *différence* qu'il incarne manifeste l'aspect de cette réalité principale qu'il est impossible de situer en deçà ou au-delà de la réalité quotidienne. En cela, il participe de cet espace que libère et produit tout à la fois la manifestation du *Double*, délimitant la dimension où s'effectue l'expérience de la « pensée de l'être-au-monde ».

<sup>1</sup> Voir deuxième chapitre de cette présente étude p. 37.

« Bataille a dit combien l'érotisme était approbation de la vie jusque dans la mort; Héliogabale en active le principe<sup>1</sup>. » Pour Michel Onfray, Héliogabale est le symbole d'une dépense pure, d'un excès dénué de limites. Il déchaîne pratiquement jusqu'au nihilisme cet aspect de la nature humaine que Bataille qualifiait de « part maudite ». Envisageant la loi impossible d'Héliogabale, il écrit : « *Toute dépense sans soutènement éthique est inacceptable*<sup>2</sup>. » Or, la dépense d'Héliogabale, dans sa dimension symbolique n'est pas, pour Artaud, sans éthique; c'est celle qu'il développe à partir de sa conception de la cruauté qui la supporte. Nous devons souligner, toutefois, que cette éthique n'est sûre que par l'acceptation de son inévitable impossibilité. Sa force ne réside que dans l'*instant*; toute élaboration durable, voire même despotique, de celle-ci, est vouée à sa perte.

Artaud précise, dans *La guerre des principes*, que ces rites de la religion solaire font « confluier » le ciel — ou une *chose* qui s'en détacherait — sur l'objet du rituel, qu'il soit pierre, homme ou femme. « C'est qu'il y a des dieux dans le ciel, des dieux, c'est-à-dire des forces qui ne demandent qu'à se précipiter. » (HAC, 46.) Ces forces particulières qui « sont autant de manifestations solides d'une énergie dont le soleil est l'aspect lourd » (HAC, 47) et dont les dieux sont tributaires, entretiennent plusieurs analogies avec ce phénomène qu'il extrait de la culture mexicaine dans *Le Théâtre et la culture* (et que nous avons explicité en début de deuxième chapitre) : le mana. Cette chose qui se détache du ciel, et qui s'avère être, dans son essence, une force dont la forme invisible est celle d'un dieu, rejoint l'idée d'une « manifestation » du mana.

Dans *La guerre des principes*, Artaud évoque, à travers une prose intense et foisonnante dont le sens est obscur, ce que nous considérons comme les clefs d'une interprétation véritable de la figure d'Héliogabale. Le sens qui ressort de ce chapitre

<sup>1</sup> Michel ONFRAY, *La Sculpture de soi : La morale esthétique*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1993, p. 154.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 155.

rayonne, à plus d'un titre, sur les deux autres. Dans ce texte, il développe, entre autres choses, l'« esprit » dont la *figure* Héliogabale est l'incarnation et dont le *nom* « Héliogabale », comme nous allons le voir ultérieurement, constitue le fondement et la source.

L'esprit sacré est celui qui demeure collé sur les principes avec une force d'identification sombre, qui ressemble à la sexualité, — à la sexualité sur le plan le plus près de nos esprits organiques, de nos esprits obstrués par l'épaisseur de leur chute. [...] Car sur le plan où les choses s'élèvent, cette identification s'appelle l'Amour, dont une forme est la charité universelle, et dont l'autre, la plus terrible, devient le sacrifice de l'âme, c'est-à-dire la mort de l'individualité. (HAC, 47-48.)

Artaud fait ici référence à deux plans corrélatifs de l'esprit sacré, qui demeure greffé aux principes qui le constituent grâce au déploiement d'une force dont la manifestation concrète rejoint la sphère de la sexualité. Cet aspect de l'esprit, rivé dans la matière — mais toujours de façon principielle — renvoie avec rigueur à la nécessité de la nature de l'être d'avoir part à l'inévitable cruauté de la vie. Sur le second plan, de nature élevée, spiritualisée, cet esprit correspond, toujours dans l'optique d'une « identification », à l'idée d'un *Amour* bicéphale, constitué de la « charité universelle » d'une part et du « sacrifice de l'âme », de « la mort de l'individualité » d'autre part. Héliogabale, par sa philosophie et sa politique religieuses, sera l'incarnation de cette « mort », qui n'est qu'une des dimensions de la vie. De par sa posture d'être ambiguë et narcissique (que nous approfondirons lorsque nous aborderons l'analyse du troisième chapitre du récit), par sa volonté de prendre le nom de son dieu et même de « devenir » le culte dont il est le plus fidèle desservant, Héliogabale deviendra le symbole d'une présence pleine et autarcique, sans cesse creusée par ce qui invariablement vient à lui manquer : la présence de l'*autre*, du divin qu'il croit incarner et qu'il veut sans cesse (re) devenir. À la fois lui et son dieu, dans une torsade symbolique inlassablement répétée, il défie toute réelle tentative d'identification, de systématisation et, par conséquent, d'ordre et de stabilité. En cela il est *abject* :

L'abject brise le mur du refoulement et ses jugements. Il ressource le moi aux limites abominables dont, pour être, le moi s'est détaché — il le ressource au non-moi, à

la pulsion, à la mort. L'abjection est une résurrection qui passe par la mort (du moi). C'est une alchimie qui transforme la pulsion de mort en sursaut de vie, de nouvelle signifiante<sup>1</sup>.

Ce que dissimulent ses gestes, dans cette impossible quête qu'il recherche, c'est un certain « héroïsme » dont Camille Dumoulié fait l'accomplissement de l'éthique de la cruauté. Libérateur, il permet de remonter « en deçà de la *décision* "originale", au "refoulé" fondamental qu'elle occultait<sup>2</sup> ». Cet héroïsme — qui est plus particulièrement un héroïsme de la pensée — est la quête d'un « réel » dont le dangereux dévoilement montre ce qui se cache derrière la scène du théâtre de la vie; dévoiler l'ob-scène afin d'en repérer le système. Dumoulié attribue à ce dévoilement une triple déconstruction, opérant sur « le théâtre du monde et ses fausses perspectives, le théâtre du moi et son illusoire profondeur, le théâtre du corps et son unité factice<sup>3</sup> ». Héliogabale est celui qui résume le mieux cette entreprise anarchique. En s'adonnant à une destruction systématique de ce qui maintient la vie dans son équilibre fondamental, il ravive l'archi-violence du sacré et s'avance, en deçà de l'obscène, dans les régions redoutables de l'abject.

Cet héroïsme particulier, que Dumoulié qualifie également d'« héroïsme tragique<sup>4</sup> », porte le sujet qui le vit au plus près d'une limite — qui peut être celle de son effondrement — où celui-ci subit l'attrait violent du *dehors*, de l'Extériorité. Le geste que pose l'héroïsme tragique en est un d'*ouverture*. Suscitant l'émergence de cette Extériorité, il ouvre pour « soi » et pour l'Autre une marge floue, une frontière dont le tremblement marque un espace spécifique, un « lieu » qui se maintient dans l'*entre-deux*. Un milieu, donc, où ne réside de manière durable aucun pouvoir, ni aucun savoir, « mais où l'intensité du corps et les effets de réel laissent leur trace<sup>5</sup> ».

<sup>1</sup> Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel » 1980, p. 22.

<sup>2</sup> Camille DUMOULIÉ, *Nietzsche et Artaud : Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1992, p. 79.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 161.

« L'obscène se révèle par le découverture de ce qui devrait rester couvert, par l'apparition d'un vide là où on attendait quelque chose, de quelque chose où il ne devait rien y avoir<sup>1</sup>. » Dumoulié enchaîne à cette phrase un questionnement : y aurait-il une seule parole dont le fondement ne soit pas obscène? Elle place donc l'obscène au fondement du langage; un *fondement* qu'elle considère comme étant à la fois une assise pleine et un vide repoussant, ce qui rejoint, par sa signification, la « posture d'être » d'Héliogabale. Elle explique que, pour Artaud, pousser l'exercice de la métaphysique jusqu'à l'extrême, « la vivre dans sa chair, porter Dieu dans son corps<sup>2</sup> », équivalait à aller jusqu'à l'extrême, également, de la scatologie. Héliogabale incarne, au moyen de son anarchie, une certaine forme de métaphysique; en la portant dans son corps, il l'amène jusqu'au point où les opposés se rejoignent et se mêlent. Son anarchie lui fera justement occuper, par ses actes, les positions les plus inconciliables.

Le dérèglement de la métaphysique — conséquence de son « aboutissement » — suppose le fait d'accepter et de reconnaître la « logique » de l'abjection comme ce qui *fonde* l'être, l'ordre du monde et l'organisation du langage. L'abjection est ce mouvement, d'une violence irréductible, où s'éprouvent à la fois l'expulsion et le contact forcé avec l'abject. « Réveiller l'abjection cachée par la métaphysique est le même geste qui restitue la vie au tragique sur quoi elle se fonde<sup>3</sup>. » Cette « logique » qui la détermine — logique de l'abject — précède autant Dieu que le monde; elle n'est qu'une autre manière de désigner le *sacré*. Suivre cette voie jusqu'au bout revient à « occuper la place dévolue au sacré sous ses déterminations multiples, se tenir dans le *fondement*<sup>4</sup> ». Celui-ci n'est pas une place fixe, mais le « lieu » où s'opère une dynamique qui suppose un processus d'exclusion infini. Ce lieu — qu'*incarne* et *occupe*, tout à la fois, Héliogabale — détermine la posture ambiguë du sacré; cette

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 98.

posture implique de s'ouvrir « au jeu des différences, de l'éprouver en soi tel le déchirement constitutif de son "être"<sup>1</sup> ».

Les signes qu'articule l'anarchie d'Héliogabale dévoilent l'aspect, comme nous l'avons dit, d'une réalité différente, autre, hétérogène au monde profane; par l'apparition de cette « réalité », dont il est à la fois l'incarnation et la manifestation, il représente ce « jeu des différences », l'ouverture sur le sacré et son insondable virtualité, qui est justement celle de l'abject comme « hétérogène ». Cependant, bien qu'il *soit* cette ouverture, il est également la résolution des contraires, le « lieu » où ils s'abîment et se confondent en même temps que celui d'où ils proviennent. Cette posture spasmodique fait de lui le « rejet anarchique de toute identité possible, dans un "procès" perpétuellement relancé à partir de la pseudo-identité<sup>2</sup> ». Si l'ancrage dans une identité s'effectue, ce n'est qu'en vertu d'une stratégie visant à parer à la folie, pour, malgré tout, être sans cesse dénoncé avec une violence accrue. Alors entre en action le second pôle de cette « motilité »; mouvement vers le bas, la profondeur des pulsions, la violence anarchique des affects, vers un lieu « fondamental » que Julia Kristeva nomme, en utilisant un terme platonicien, la *chôra*. Le mouvement intérieur de cette motilité propre à l'abjection — et au sacré — peut être traduit ainsi :

Dichotomique (dedans-dehors, moi-pas moi) et répétitif, ce mouvement a néanmoins quelque chose de centripète : il vise à placer le moi comme centre d'un système solaire d'objets. Qu'à force de revenir, le mouvement pulsionnel finisse par devenir centrifuge, à s'accrocher donc à l'Autre et à s'y produire comme signe pour faire ainsi sens [...] Le signe refoule la *chôra* et son éternel retour. Seul le *désir* sera désormais le témoin de ce battement « originaire »<sup>3</sup>.

Artaud dit d'Héliogabale qu'il est une incarnation de l'androgynie, mais, bien plus sûrement, l'incarnation de l'anarchie; il est l'*image* au sein de laquelle apparaît avec le plus de force cette idée. Héliogabale, à cause de la virtualité qu'il incarne, est l'image d'une « pureté » abjecte, en retrait d'une quelconque assimilation au monde et à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>3</sup> Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 21.



l'ordre symbolique, mais qui, bien qu'à l'« extérieur », constitue tout de même le « fondement » de l'existence. Sa personne est mise « en place du “sacré”, au point de rencontre entre le sujet et le réel le plus excédent<sup>1</sup> ». Héliogabale est pur et abject, il est profondeur et surface, il a un phallus et il *est* le phallus (dans son identification avec le bétyle), il doit se châtrer, mais ne le peut pas, il est à la fois, au moyen de sa pédérastie religieuse, homme et femme. Par ce refus de s'ancrer dans un état particulier, il est *immonde* ; il échappe à la logique du monde et n'y trouve aucune place. Mais s'il n'est pas dans celui-ci, il ne peut pas être *hors* de lui. Il est, par sa sexualité et son anarchie, dans l'*entre-deux*. Dans ce « lieu » dont l'abjection n'a jamais fini de relancer le procès.

Dans *La guerre des principes*, Artaud brosse un tableau du carnage d'essences qui présida à la Création. Or, la manière dont il décrit cette guerre, les mots qu'il utilise pour en fixer les détails et leur faire prendre forme dans le corps du texte, rappelle avec une surprenante similitude de style, un passage de sa troisième *Lettre sur la cruauté*. La ressemblance est frappante et forme un lien insoupçonné entre cette « guerre des principes » dont Héliogabale sera le symbole, et le fondement métaphysique de la « cruauté », tel que l'envisageait Artaud. Pour une parfaite illustration de notre propos, nous citons les deux passages dont il est question :

Toutes ces luttes de dieu à dieu, et de force à force, les dieux sentant craquer sous leurs doigts les forces qu'ils sont censés diriger; cette séparation de la force et du dieu, le dieu n'étant plus réduit qu'à une sorte de mot qui tombe, une effigie vouée aux plus hideuses idolâtries [...] cette occupation provisoire du ciel, ici par un dieu et sa rage, et là par le même dieu transformé; cette prise de possession des pouvoirs, à laquelle succèdent, comme le battement perpétuel d'un spasme, de bas en haut et de haut en bas, d'autres prises de possession des pouvoirs; cette respiration des facultés cosmiques, pareilles sur le plan supérieur, aux facultés ensevelies et grossières qui dorment dans nos individus séparés, — et à chaque faculté un dieu correspond, et nous sommes le ciel sur la terre, et ils sont devenus la terre, la terre dans l'absolu retirée [...] (HAC, 48.)

Il y a dans le feu de vie, dans l'appétit de vie, dans l'impulsion irraisonnée à la vie, une espèce de méchanceté initiale : le désir d'Éros est une cruauté puisqu'il brûle des contingences; la mort est cruauté, la résurrection est cruauté, la transfiguration est cruauté, puisque en tous sens et dans un monde circulaire et clos il n'y a pas de place pour la vraie mort, qu'une ascension est un déchirement, que l'espace clos est nourri de vies, et que chaque vie plus forte passe à travers les autres, donc les mange dans un massacre qui est une transfiguration et un bien. Dans le monde manifesté et métaphysiquement parlant, le

<sup>1</sup> Camille DUMOULIÉ, *op. cit.*, p. 130.

mal est la loi permanente, et ce qui est bien est un effort et déjà une cruauté surajoutée à l'autre. (TD, 99-100.)

Cette « prise de possession des pouvoirs » par un dieu, puis par un autre, dans le « cercle spasmodique du ciel » (HAC, 40) de la Syrie d'Héliogabale, et qui s'effectue comme « le battement perpétuel d'un spasme », ressemble à ce « monde circulaire et clos », où « il n'y a pas de place pour la vraie mort, qu'une ascension est un déchirement, que l'espace clos est nourri de vies, et que chaque vie plus forte passe à travers les autres ». Ce *monde* est celui du « feu de vie », de cet « appétit de vie » qui, pour Artaud, rejoint la signification gnostique du « tourbillon de vie qui dévore les ténèbres » (TD, 99), où le « dieu caché quand il crée obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même » (TD, 99).

La pensée gnostique d'Artaud se développe davantage, dans *La guerre des principes*, prenant même une importance dont il serait facile de ne pas se douter, lorsqu'il écrit :

À le replacer dans le temps, ce déploiement innombrable de dieux que les peuples, dans leur avance historique, répandent successivement dans les cieux, — et souvent le même emplacement du ciel visible est occupé par des effigies de nature contraire, et ces dieux sont homme et femme, et le dieu-femme recouvre l'effigie masculine du dieu qui est le même que lui; et Ichtar, nom d'origine masculine, finit par signifier la lune, la lune sur le même point de l'espace et du temps, embarrassée d'un phallus et d'un *kteis*, fait l'amour avec elle-même, et répand sa rosée d'enfants, — à le replacer dans le temps, ce piétinement autour des principes ne touche pas plus à leur validité initiale que les masturbations d'un idiot onaniste ne touchent au principe de la reproduction. (HAC, 48-49.)

Or, le terme énigmatique *kteis* est la principale clé d'interprétation de ce passage dont la signification octroie à la figure d'Héliogabale une nouvelle dimension symbolique, tant au point de vue du récit qu'aux préoccupations théâtrales d'Artaud. Dans son ouvrage intitulé *Dogme de la haute magie*, le kabbaliste Éliphas Lévi définit les principes comme « une base de la parole [...] une raison d'être du Verbe<sup>1</sup> ». Les principes sont ce qui *est*. Au fondement de tout, il y aurait deux principes : le principe créateur qu'il qualifie de phallus idéal et le principe créé, c'est-à-dire le ctéïs formel.

<sup>1</sup> Éliphas LÉVI, *Secrets de la magie : Dogme et rituel de la haute magie. Histoire de la magie. La clef des grands mystères*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 51.

L'insertion du phallus vertical dans le ctés horizontal forme le stauros des gnostiques, ou la croix philosophique des maçons [...] Quand l'être principe s'est fait créateur, il a érigé un jod ou un phallus, et, pour lui faire place dans le plein de la lumière incréée, il a dû creuser un ctés ou une fosse d'ombre égale à la dimension déterminée par son désir créateur, et attribuée par lui au jod idéal de la lumière rayonnante<sup>1</sup>.

Le premier principe étant actif, sa nature est de répandre tandis que celle de l'autre, qui est passif, est de rassembler et de féconder. Ces deux principes sont les deux forces qui maintiennent l'univers en équilibre et qui en forment l'*âme*. Lévi explique que cette « âme », qu'il qualifie d'agent universel, est de nature fluide, pouvant pénétrer toute chose. Il l'assimile à une sorte d'éther électrico-magnétique dont le rayonnement proviendrait du soleil et s'en détacherait grâce à la force d'attraction terrestre et au poids de l'atmosphère. Selon lui, les Anciens l'ont représenté sous la forme du « serpent qui se mord la queue, emblème de la prudence et de Saturne<sup>2</sup> ».

Cet agent solaire est vivant par deux forces contraires : une force d'attraction et une force de projection [...] La force d'attraction se fixe toujours au centre des corps, et la force de projection dans leurs contours ou à leur surface. C'est par cette double force que tout est créé et que tout subsiste. Son mouvement est un enroulement et un déroulement successifs et indéfinis, ou plutôt simultanés et perpétuels, par spirales de mouvements contraires qui ne se rencontrent jamais. C'est le même mouvement que celui du soleil, qui attire et repousse en même temps tous les astres de son système<sup>3</sup>.

Dans les notes qu'il avait prises en vue de l'écriture de son récit, Artaud décrit ainsi le trône d'Héliogabale : « avec son dossier sculpté de figures symboliques de serpents qui se mordent la queue » (HAC, 283). Saturne est également l'un des noms divins que renferme le sien. Héliogabale est l'incarnation de cet « agent solaire » que nous sommes en droit d'apparenter au mana. Le mouvement qu'effectuent les forces inhérentes à cet agent correspond à cette virtualité qui gouverne chacun de ses actes; il l'incarne absolument, cette virtualité, lorsqu'il n'opère plus de distinction entre sa propre personne et le bétyle. Celui-ci signifiant au suprême degré l'inclusion de la transcendance dans l'immanence, l'anarchie d'Héliogabale acquiert une dimension *réelle*.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 72.

L'emblème de tout ce désordre symbolique revêt pour Artaud, dans son récit, les traits d'une cruauté, anarchique certes, mais provenant d'un immense *amour*, qui parcourt la terre syrienne comme une peste :

Mais l'Amour qui est une force ne va pas sans la Volonté. On n'aime pas sans la volonté, laquelle passe par la conscience; — c'est la conscience de la séparation consentie qui nous mène au détachement des choses, qui nous ramène à l'unité de Dieu. On gagne l'amour par la conscience d'abord, et par la force de l'amour après. (HAC, 49.)

La naissance du dieu Elagabalus, évoquée dans son premier chapitre, a pour origine l'amour du Souffle du Chaos pour ses principes; un amour considéré comme un mouvement, dont la poussée en avant, dispersant les ténèbres, a fait naître un « désir conscient » (HAC, 19). C'est la conscience qui est au fondement du désir et de l'amour. Une conscience appliquée, qui est aussi un des fondements de la cruauté telle qu'Artaud la définit dans *Le Théâtre et son Double*. C'est la conscience de l'amour qui nous mène à l'amour conscient. La circularité décrite dans cet extrait est celle de la *force*, dont la conscience et l'amour sont des avatars. L'« unité de Dieu » est cet *ouroboros*, qu'Artaud retrouve sculpté sur le dossier de son trône. La « conscience de la séparation » est vraiment cette *conscience* fondamentale au théâtre de la cruauté. Elle est un des principes de l'anarchie d'Héliogabale, qui prône une idée rituelle de la séparation (la castration du Galle) consentie par lui pour son peuple, quoique jamais véritablement pour lui-même : cette séparation, s'appliquant à sa personne, ne doit être que virtuelle, puisqu'il incarne l'unité divine irréductible vers laquelle mène cette conscience. « Toutefois, dans l'amour, il y a la connaissance; et je doute que, brûlés dans leur chair, ravis jusqu'au sommet de leur être, jusqu'au vertige de ce qui n'est plus, les saints chrétiens soient jamais parvenus à dépasser cette coupure effrayante où tout ce qui est se resserre et s'achève dans ce qui n'est pas. » (HAC, 52.) Cette *coupure*, dont celle des Galles est l'un des aspects, et qui consume d'un feu apparemment plus brûlant que le vrai entretient des ressemblances avec ce « *fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes* » (TD, 14) qu'est la vie dans son devenir et son chaos créatif

— dans son principe. À la toute fin du *Théâtre et la culture*, Artaud écrit : « *Et s'il est encore quelque chose d'infernal et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.* » (TD, 14.) Héliogabale, rongé par un feu, un soleil intérieur, a tout à voir avec cette posture. Il en est même en quelque sorte l'apothéose, puisqu'il fait *les* signes, étant lui-même le Signe par excellence.

Héliogabale, tel que le dépeint Artaud, est le symbole vivant de cette guerre principale dont le cosmos, comme l'humanité, fut le théâtre. Elle se serait incarnée sur terre des siècles avant sa naissance, dans de la « viande ». Artaud n'utilise pas ce terme de façon légère. Il l'utilise dans le sens de chair *crue* (le mot « cru (e) » s'avérant être l'un des fondements étymologiques, comme il sera expliqué plus loin, de la cruauté).

C'est pour en finir avec cette séparation des principes, pour réduire leur antagonisme essentiel, qu'ils ont pris les armes et se sont rués les uns contre les autres, bien persuadés que seule une réduction de matière charnelle était capable de contrebalancer, dans le ciel, et de provoquer cette fusion, cette mise en place d'essences, qui ne s'obtient qu'avec du sang. Et cette guerre est tout entière dans la religion du soleil, et on la trouve au degré sanglant mais magique dans la religion du soleil, telle qu'elle se pratiquait à Émèse; et si elle a fini depuis des siècles de faire s'entre-choquer des guerriers, Héliogabale en suit la trace sur la ligne d'aspersion des Tauroboles, ligne magique qu'il va marquer, en rentrant à Rome, à la fois de cruautés physiques, de théâtre, de poésie et de vrai sang. (HAC, 58-59.)

Le ton est donné. Dans son troisième chapitre — *L'Anarchie* —, Artaud relate l'histoire du couronnement et l'entrée triomphale d'Héliogabale à Rome, sur le trône impérial. Une ascension et un apogée marqués du sceau d'une anarchie qui se repaît de *sang*, de *poésie* et de *théâtre*, amalgamés dans une fresque où se dessinent les terribles traits antédiluviens de la cruauté.

Héliogabale est « l'image de toutes les contradictions humaines, et de la contradiction dans le principe » (HAC, 60). Cette *image* est celle du moyeu insondable autour duquel évolue toute forme de vie. Le troisième chapitre, *L'Anarchie*, commence par une description physique d'Héliogabale, où il est dit qu'à travers sa physionomie,

l'apparence et l'attitude féminines débordent de toutes parts, imprimant à son caractère ce qu'Artaud qualifie d'« empreinte Vénusienne » (HAC, 63). Il la doit tout d'abord à sa mère, Julia Soemia, « la catin, la prostituée, la poule qui n'a jamais su faire autre chose que de se prêter aux sévices du Masculin [...], mais que c'est dans une idée rituelle et par principe qu'elle se livrait » (HAC, 63). Nous allons voir à quel point les agissements de la mère préfigurent ceux du fils, obéissant eux aussi à une *nécessité*.

À propos de Julia Soemia, Artaud dit « qu'il y a de l'alchimie dans son physique, mille ans avant l'alchimie » (HAC, 64). *Art* profondément théâtral, comme il le souligne dans *Le Théâtre alchimique*, et qui n'opère qu'au moyen du symbole, l'alchimie se retrouve, dans le récit, incarnée dans les chairs plantureuses de la mère d'Héliogabale. Elle participe d'ailleurs certainement de cette *féminité* particulière qu'elle lui lègue. Il affuble cette femme de traits distinctifs. « Son insigne est la violette "Ioneh", la fleur de l'amour et du sexe, parce qu'elle s'effeuille comme un sexe. » (HAC, 64.) Et sur son épaule vient se poser la colombe « Ionah ». L'usage du mot « insigne » inscrit d'emblée Julia Soemia dans l'ordre du signe, du symbole. Artaud joue ici sur la sonorité de certains mots, composant un système d'analogies qui renvoie à quelques passages du premier chapitre, où il est question d'une description du temple d'Hiéropolis par Lucien : les colonnades du temple ornées de sexes féminins, principe de l'architecture d'Ionie, ainsi que l'énigmatique statue — le Séméion — située entre Junon et Jupiter, qui porte sur sa tête une colombe d'or.

Ce qu'Artaud juge remarquable dans les agissements de Julia Soemia, c'est que « ses amours servent Héliogabale, semblent faites, semblent combinées pour la gloire d'Héliogabale, l'éphèbe qu'elle suivra jusque dans la mort » (HAC, 64). Les amours qu'elle cultive se retrouvent organisées grâce à la perspective d'un amour principal plus grand qu'elle-même et qui la consume — celui qu'elle a pour son fils, et surtout pour la

divinité qu'il incarne. Il y a une conscience rigoureuse et de la volonté derrière cet amour teinté d'inversion sexuelle, qu'Héliogabale lui rend bien.

S'appuyant sur Lampride, Artaud revient sur les supposées origines d'Héliogabale, sur cette pluralité d'origines qu'excite et encourage, selon lui, la débauche raisonnée et systématique de Julia Soemia. :

Aussi, ses rapports connus avec Antonin Caracallus laissent naturellement quelques doutes sur les origines de Varius ou Héliogabale. Il en est même qui vont jusqu'à dire que le nom de Varius lui avait été donné par ses condisciples comme étant né d'une courtisane et, par conséquent, du mélange de plusieurs sangs. [...] dans ce mélange varié de semences, il y a de la volonté et de l'ordre. Il y a même de l'unité, une sorte de mystérieuse logique qui ne va pas sans cruauté. Cruauté contre elle-même d'abord [...] (HAC, 64-65.)

Dans la débauche de la mère se profile la débauche du fils; la « veulerie sexuelle » (HAC, 65) de Julia Soemia préfigure l'anarchie qu'il fera régner. Qu'Héliogabale puisse être le fruit de plusieurs semences indique qu'il soit issu de la *multiplicité* même, coagulée, cristallisée en une entité, une seule et unique incarnation. Son origine représente donc l'exact reflet du principe qu'il mettra en œuvre durant son règne : réduire la multiplicité vers l'unité. Si les mœurs de courtisane de Julia Soemia sont d'abord une cruauté contre elle-même, c'est qu'il y a, à la base de son amour et du système qui l'anime, du mensonge et de la duplicité, qui font de ses débordements sexuels une sorte de « théâtralisation », visant à promouvoir l'avenir de son fils et à l'installer sur le trône impérial. Sur les instances de sa propre mère, Julia Moesa, elle fait croire au peuple, comme nous le verrons, qu'Héliogabale est bien le fils de l'empereur Caracalla, déterminée à ruiner sa réputation afin d'assurer celle de son fils.

Julia Moesa est au cœur du complot qui se trame pour élever Héliogabale jusqu'à la royauté. La première étape de cette mise en scène est d'arriver à faire croire qu'il est le fils de Caracalla, fils de Julia Domna. La deuxième, le rapatriement de l'or caché dans le temple d'Antioche, jusqu'à celui d'Émèse, « qui du matin au soir déborde de cris, de musique, et, par moments, s'illumine comme un brasier » (HAC, 66). L'or des Bassianides (accumulé sous le règne de Domna et de son fils) est donc rassemblé à

l'intérieur du temple du Soleil. L'or terrestre s'agrège et se concentre au sein d'un lieu pouvant être considéré comme le symbole de l'or céleste.

Car on dirait que pour mériter l'or matériel, l'esprit ait dû d'abord se prouver qu'il était capable de l'autre, et qu'il n'ait gagné celui-ci, qu'il ne l'ait atteint, qu'en y condescendant, en le considérant comme un symbole second de la chute qu'il a dû faire pour retrouver d'une manière solide et opaque, l'expression de la lumière même, de la rareté et de l'irréductibilité. (TD, 49.)

L'entreprise de Julia Moesa reçoit de cette phrase un nouvel éclairage. L'acheminement de l'or des Bassianides vers le temple d'Émèse, en vue de servir au futur règne d'Héliogabale, sous-entend que le rassemblement de l'or « spirituel » est déjà effectué, en la personne d'Héliogabale lui-même, ou plutôt à cause de ce qu'il signifie lorsqu'il prend le nom « Héliogabale ». Ce nom — qui ne lui appartient que le temps de son règne — est cette « heureuse contraction grammaticale des plus hautes dénominations du soleil » (HAC, 14) grâce à laquelle s'effectue la condensation de l'or *spiritualisé*, principe de sa souveraineté. Héliogabale va « condescendre » à prendre la figure de son dieu afin de gouverner, c'est-à-dire qu'il va se *prêter* au jeu dangereux que cela requiert. La conjonction de l'or *matériel* et de l'or *spirituel* correspond donc à la culmination de ce qu'Artaud appelle le « théâtre alchimique » (TD, 46).

Julia Soemia a deux amants — Gannys et Eutychien — qu'elle privilégie et qui serviront de précepteurs à Héliogabale; tous deux sont soumis à la « logique amoureuse » (HAC, 67) de leur maîtresse, par la marque d'une « abondante perte de sang » (HAC, 66): « Gannys, l'amant de Julia Soemia, le précepteur d'Héliogabale, vient de subir la castration rituelle [...] Mais c'est pour Soemia une cruauté calculée que de lui avoir fait sectionner le membre. Dans ce geste, sa jalousie ne parle pas seule, mais le désir de laisser dans l'esprit de Gannys une empreinte ineffaçable. » (HAC, 66.) Gannys est doué d'une profonde intelligence et Eutychien n'a pour lui qu'une nature profondément grotesque, mais non dénuée de l'astuce du conspirateur. Julia Soemia s'est donnée au deux « par esprit d'équilibre; et parce qu'elle a senti la versatilité profonde, la nature spasmodique et glissante de l'esprit d'Héliogabale » (HAC, 67). Elle



brandit son amour comme une arme, une logique impitoyable destinée uniquement à la réussite du complot visant à rendre son fils souverain. « Pour l'instant, le plus pressé est de reconquérir le trône, dont la perte a causé le suicide de Julia Domna, et d'en chasser ce parasite, cet ignoble castor, Macrin, qui est devenu roi de Rome, à la faveur d'un assassinat. Il s'y est installé par le sang, on l'en chassera par le sang, et s'il faut par la guerre [...] » (HAC, 68.) Le sang, omniprésent dans le récit, se présente ici comme le fondement du règne d'Héliogabale; il est comme l'*ombre portée* de la cruauté. Il dicte entièrement les faits et gestes de ses « mères », particulièrement de sa grand-mère et de sa grand-tante. Artaud souligne qu'en « face de l'intelligence de sa sœur Domna, grandiose mais qui ne travaille que dans l'abstrait, celle de Moesa s'accroche aux faits » (HAC, 69). Ces faits, au nombre de trois, ont pour deux premiers ceux-ci : la querelle du trône à la mort de Septime Sévère, par Geta et Caracalla, ainsi que la nomination de Macrin comme préfet du prétoire. Cette nomination cache le troisième fait d'importance, qu'Artaud qualifie de « plus cruel, moins avouable : l'assassinat de Caracalla perpétré par Macrin, mais voulu et sans doute suggéré par Julia Moesa, si l'on sait lire dans les faits » (HAC, 69). Ce qui signifie que Moesa est à l'origine de la mort des fils de sa sœur autant que de celle de sa sœur elle-même. Toutes ces morts et ces machinations pour, fondamentalement, une question de sang, qui s'inscrit dans les faits :

Car il y a un dernier fait : si Domna, fille des Bassiens, a régné, et que par elle un Bassien règne dans la personne de Caracalla, pour Moesa, c'est du sang détourné et qui ne vient pas de sa source à elle; et puis, ce n'est pas le sang du Soleil, je veux dire le vrai sang du Soleil, bien qu'issu de la même semence; ce n'est pas du sang baptisé, du sang aimanté, rappelé à l'air par des rites, et qui fuse sous l'épiderme, qui s'y rassemble en masses pures, criblées et pures, — qui redevient pur sous la peau comme le sang d'Héliogabale. [...] Donc, à cinq ans, Héliogabale a été fait prêtre du Soleil, et c'est là le début du complot. (HAC, 69-70.)

Julia Moesa, accompagnée de sa fille et ses deux amants, entame donc la réalisation du couronnement d'un « dieu » sur le trône impérial. Ils regroupent une armée. À l'aide du trésor familial, de cet or qui est la manifestation terrestre de leur puissance, Gannys, la conscience spirituelle derrière Héliogabale, allie le geste à la

parole, afin de recruter les forces militaires du jeune empereur. Les paroles deviennent ici de l'or et rappellent à l'âme des barbares, le « spectacle d'un roi qui brûle » (HAC, 73) sur les marches du temple où il officie et où il « apparaît écrasé d'amulettes, de pierres vives, d'émaux précieux. Tout cela flambe comme un brasier » (HAC, 68).

C'est Gannys qui parle aux soldats, tandis qu'Eutychien les amuse; et, avec l'or de Moesa dont il use avec une abondance jamais lassée, qui leur glisse dans l'oreille des paroles terriblement précises, les paroles appropriées. Ces paroles sont subtiles et précises. Enveloppantes et bien formulées. Elles font passer des yeux des soldats dans leur esprit, et de leur esprit dans tout leur être, ce spectacle d'un roi qui brûle; elles invitent ces barbares, que nul jusqu'ici n'a su flatter, à tirer les conséquences actives de la vision qui les a remués. Et toute émotion que l'or équilibre est une émotion qu'on ne peut oublier. (HAC, 72-73.)

L'or spirituel que symbolise, à leurs yeux, Héliogabale, en vient à se solidifier en or matériel. L'alchimie opère et l'heure du couronnement approche. L'« énergie d'or concentré, de lumière retentissante et réduite » (HAC, 14) que fut la gloire du culte d'Élagabalus s'agrège à nouveau autour d'un homme qui, au moyen de ce qu'Artaud nomme de l'*héroïsme*, portera cette concentration de pouvoir temporel et spirituel au-delà de l'inhumain et du surhumain, au point culminant où l'un s'abîme dans l'autre.

Or je considère que l'héroïsme, et l'héroïsme sur tous les plans, est ce qui a le moins manqué au petit Héliogabale, monté sur le trône à quatorze ans, et qui en retombe à dix-huit dans le sang. C'est sans doute par héroïsme qu'Héliogabale commet cet acte de cruauté insigne et qui a été considéré par tous comme impie et comme abominable, parce qu'immotivé et parce que gratuit; cet acte, qui lui fait tuer de sa main Gannys, son précepteur qu'il aime, mais qui fait obstacle à ses excès. Les historiens insistent sur le fait qu'Héliogabale ayant décidé de mettre à mort Gannys, nul n'a voulu se prêter à cet acte impie et stupide; et qu'Héliogabale, après bien des hésitations, des angoisses, des retours sur lui-même, a fini par le tuer de sa main. Or, Gannys est son précepteur bien aimé. Son précepteur et son initiateur aux rites du soleil son père, dont il lui a appris à manier le sang. (HAC, 74.)

En tuant Gannys, Héliogabale pousse l'héroïsme jusqu'à l'hérésie et cela en toute lucidité. Son héroïsme s'acquiert au prix du sang, étant la manifestation d'une cruauté qui appelle le sang comme son aspect extérieur, comme son symbole. En le tuant, donc, il tue le seul « père » qu'il aura connu et qu'il aura pu considérer comme un père spirituel, puisque c'est lui qui l'initia aux rites du soleil et qui « lui a appris le sens des rites, la force éruptive des noms » (HAC, 77). En commettant ce meurtre, ce parricide « symbolique », Héliogabale s'assure qu'il n'y a plus rien qui puisse le séparer

d'une entière et parfaite identification avec son vrai père — avec le soleil. Lorsqu'Artaud dit de Gannys qu'il « fait obstacle à ses excès », il n'entend pas autre chose. Ce meurtre va vraiment donner libre cours à sa philosophie métaphysique et religieuse — à son anarchie.

À ce point de son récit, Artaud consacre quelques pages à ce qui nous paraît être l'aspect fondamental de la transposition, sur la scène de la prose, de son entreprise théâtrale et langagière. Par l'édification de l'architecture étymologique du nom « Héliogabale », Artaud construit l'emblème et le symbole de son idée d'une concentration du jeu, qu'il assimile à un « système philosophique et magique » (TD, 102-103) et qu'il compare à une pyramide. Cette nomenclature des origines du nom est la parfaite représentation de ce *colossal édifice scénique* dont nous avons cerné les divers aspects au deuxième chapitre.

Artaud commence sa description en écrivant que le nom est contenu dans les rites que pratique le futur empereur; il participe, à part entière, de leur force et ne leur est en rien étranger : le nom et les rites sont une seule et même chose. Il opère ensuite une contraction, en trois temps, qui épure le nom, démasquant les deux mots à la source de sa signification : *El-Gabal*. Pour en arriver là, il passe d'*Héliogabalus* à *Elagabalus*, puis au troisième nom. Le pressant comme un fruit, Artaud extrait le *sens* du nom, dans un jaillissement étymologique. C'est d'ailleurs ce qu'il dit lui-même : « Et tous ces états divergents, toutes ces formes furtives, tous ces noms rejaillissent à leur tour en cascades dans le nom contracté » (HAC, 76). L'approfondissement étymologique renvoie à un éventail de termes qui, nous allons le voir, s'*entre-dévorent*.

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. (HAC, 77.)

Nous nous devons d'attirer l'attention tout particulièrement sur le sens de la formulation qu'emploie Artaud afin de décrire le contrecoup, riches en symboles, qui émerge d'une contraction du nom. Ce contrecoup s'opère dans un *rejaillissement* des

origines étymologiques qu'il contient et concentre. Le nom, en se réduisant de plus en plus, acquiert une signification de plus en plus dense et foisonnante. Comme si, sous l'exercice d'une compression centripète, ramenant le nom à son plus simple élément, la pression centrifuge n'en était qu'augmentée et plus intense, déployant le faisceau étymologique de ses origines et l'enrichissant d'une signification bien plus grande. Soulignant le fait qu'un nom, en dépit de la nature cérébrale de son origine, prend consistance et ne devient un *nom*, à proprement parler, que dans les poumons — par le souffle —, Artaud fait débiter sa nomenclature sacrée par le terme *Gabal*, qu'il considère comme une « chose plastique et formatrice. Mot qui prend forme et donne la forme » (HAC, 77). Ce terme, ou cet hiéroglyphe issu d'un souffle, donne forme, en premier lieu, au nom. Dans *El-Gabal*, il y a *El*, qui veut dire « dieu » et qui, rappelons-le, est une appellation du bétyle; pour Artaud, *El* s'écrit avec ou sans H et, joint à *Gabal*, donne *Helah-Gabal*.

À partir du terme *Gabal*, qui constitue le nom dans sa forme, Artaud approfondit l'étymologie de ce mot qui contient, en premier lieu, *Gibil*, qui, dans le dialecte akkadien, signifie « le feu qui détruit et déforme » (HAC, 77) ; ensuite, il y retrouve *Baal*, auquel succède *Bel*, « dieu suprême, dieu réducteur, par lequel tout se ramène au principe, dieu unitaire, éliminateur » (HAC, 78). Puis survient *Bel-Gi*, « Dieu Chaldéen, dieu du feu » (HAC, 78) qui, lorsque épelé à l'envers, donne *Gibil* et se prononce *Kibil*, dans le dialecte araméen, ce qui signifie le feu. Et *Gibil*, terme qui entame et termine le mouvement de la roue étymologique, renvoi à *Gabal*, « qui signifie la Montagne, en dialecte araméo-chaldéen » (HAC, 78). Le soleil, dans la signification du nom, n'intervient, nous dit Artaud, qu'à la faveur d'une erreur de prononciation faite par les Grecs, qui confondirent le terme *El*, avec *Hélios*. Toutefois, s'il intervient dans le nom et participe de sa puissance c'est, suppose Artaud, « à l'instar d'un lieu élevé » (HAC, 79) puisque « le soleil, par sa lumière, est à la pointe du monde créé » (HAC, 79).

Pointe qui préfigure la forme du cône, par laquelle sont figurés la montagne, le temple et le bétyle.

Le monde d'en haut et le monde d'en bas se rejoignent dans l'étoile à six branches, sceau magique de Salomon, et tous les deux finissent en pointe, le visible comme l'invisible, le créé comme l'incréd. (HAC, 79.)

Ce sceau, illustré par la figure étoilée que forme l'entrecroisement de deux triangles équilatéraux, symbolise « la synthèse des opposés, et l'expression de l'unité cosmique, en même temps que sa complexité<sup>1</sup> ». Il symbolise également, croyons-nous, la posture « chiasmatique » de l'être en prise sur ses entours, dans l'expérience de l'être-au-monde; le *chiasma* étant une structure « se présentant sous la forme d'un entrecroisement<sup>2</sup> ». L'entrecroisement démontré par le sceau de Salomon est celui des « deux pôles opposés de la manifestation formelle : le masculin et le féminin » (HAC, 79). Écartelé entre ces deux principes, ces deux forces, Héliogabale tentera de montrer ce qui se meut en leur centre : cette force virtuelle nommée « sacré ». La virtualité est inscrite dans le cercle que décrit l'architecture étymologique du nom, par l'étrange dévoration du sens que le mot effectue sur lui-même, en creusant son origine. Au centre d'un tourbillon de mots signifiant le feu se trouve celui qui désigne le dieu *Bel*, issu du feu et qui l'engendre, auquel tout revient sans cesse comme à son principe. Ce dieu n'est-il pas le « dieu caché » (TD, 99) dans le « tourbillon de vie qui dévore les ténèbres » (TD, 99)? Ce dieu qui symbolise le Verbe de la pensée gnostique, dont Artaud fait référence autant dans sa deuxième des *Lettres sur la cruauté* que dans *La guerre des principes*?

Ce dieu formateur et déformateur qui tient en lui tous les noms des dieux, toutes les formes qu'ils ont prises. Depuis SATURNE ISWARA, le soleil, principe igné, principe mâle, jusqu'à RHÉA, PRACRITI, la lune, principe humide et féminin [...] (HAC, 79.)

Il est cet espace *que libère et dévoile la mystérieuse scansion du Double, l'espace de guerre perpétuelle* que symbolise la statue nommée Séméion. Il est un

<sup>1</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 853.

<sup>2</sup> Tiré de la définition de « chiasma » dans le *Petit Robert*, 1993, p. 363.

*mouvement métamorphosant empreint d'une force, produisant une configuration de signes qui en appelle d'elle-même une nouvelle, dans une sorte de « continuum organisé ». Mouvement essentiel et primordial, où se forme et se déforme sans cesse le noyau de l'origine et de la signification comme force<sup>1</sup>, puisque les mots représentant l'étymologie du nom sont également, eux-mêmes, des noms; et ces noms sont des dieux, qui sont, à leur tour, comme l'évoque Artaud dans *La guerre des principes*, des forces. Par son mouvement, généré dans la lutte des principes Masculin et Féminin, il est la manifestation symbolique de cet agent solaire et universel dont parle Éliphas Lévi, représenté par l'ouroboros — le serpent qui se mord la queue — et que nous avons apparenté au mana. Le Séméion, l'incarnation figée et hiératique de ce *mouvement* coulée dans l'or, est à l'image de ce qui se meut à l'intérieur de la figure formée par l'entrecroisement des triangles, d'un point de vue alchimique :*

Le sceau de Salomon englobe aussi, toujours d'après les traditions hermétiques, les sept métaux de base, c'est-à-dire la totalité des métaux, ainsi que les sept planètes qui résument la totalité du ciel. Au centre résident l'or et le Soleil; la pointe supérieure est l'argent et la Lune; l'inférieure, le plomb et Saturne; les pointes de droite, en haut, le cuivre et Vénus; en bas, le mercure et Mercure; les pointes de gauche, en haut, le fer et Mars; en bas, l'étain et Jupiter<sup>2</sup>.

L'or dont est fait le Séméion préfigure, dans le concret de la matière, l'*or* virtuel de la force en mouvement à laquelle puise le sacré : le mana. « Séméion », dans sa graphie comme dans sa signification, emprunte au terme grec *sêmeion*, dérivé de *sêma*, qui veut dire « signal », et au verbe *sêmeioun*, qui veut dire « marquer d'un signe ». « Signe », quant à lui, est « un emprunt au latin classique *signum* qui avait le sens général de “marque distinctive, empreinte” [...] Par ailleurs *signum*, signifie “signal”, “mot d'ordre”, “présage, symptôme” [...] *Signum* correspond au grec *sêma* (— sémantique); on a rapproché le mot *secare* “couper ” (— scier), *signum* étant alors à l'origine une marque faite par incision<sup>3</sup> ». *Sêma*, par la sonorité de sa prononciation, se

<sup>1</sup> Voir chapitre actuel de cette présente étude p. 70-71 (22).

<sup>2</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 853.

<sup>3</sup> Alain REY (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, tome II, Paris, Dictionnaires LE ROBERT (troisième édition), 2000, p. 2089.

rapproche de *haima*, l'équivalent grec du mot « sang »; ce mot est essentiel au sens profond du mot « cruauté » et surtout de l'adjectif qui le définit, « cruel (elle) », issu « du latin *crudelis* “qui fait couler le sang, se plaît dans le sang, impitoyable”, dérivé de *crudus* (— cru) qu'il a supplanté en ce sens<sup>1</sup> ». *Crudus*, dont provient l'adjectif français « cru (e) » est un adjectif latin dérivé de *cruor*, qui provient :

[...] d'une racine indoeuropéenne exprimant les notions de « chair crue » et de « sang répandu », représenté dans le sanscrit *kravyam* « chair crue », le grec *kreas*, *kreatos* « chair saignante » (— pancréas). En latin, ce sens étant celui de *caro* (— chair), *cruor* s'est spécialisé au sens de « sang répandu », différencié de *sanguis* que les bons auteurs réservent au sang qui se trouve dans le corps. *Crudus* exprime donc l'état « saignant » et l'action « qui fait couler le sang »<sup>2</sup> [...]

Artaud, dans sa conception du langage articulé, qu'il illustre de manière symbolique avec l'élaboration de l'ascendance étymologique du nom, est à la recherche de quelque chose que nous croyons pouvoir être défini, du moins en partie, par le terme « archée », dont la définition est, d'après le *Petit Robert* (édition de 1979) : « n. f. (1578; lat. des alchim. *archeus*, du gr. *arkhê* “principe”). Nom par lequel les alchimistes et les anciens physiologistes (Paracelse) désignaient le “feu central de la terre”, et le “principe de vie”. HOM. *Archer*<sup>3</sup> ». Le *Dictionnaire historique de la langue française* le définit ainsi :

ARCHÉE n. f. est emprunté (1578) au latin des alchimistes *archeus*, tiré du grec *arkhê* « commencement » et « commandement, pouvoir, souveraineté », employé par les philosophes pour désigner les principes, les éléments premiers, et dérivé du verbe *arkhein* « commencer » et « commander » (—archie). Comme son étymon, le mot, très didactique, désigne un principe immatériel de vie<sup>4</sup>.

Varius Avitus Bassianus, en prenant le nom « Héliogabale », déploie, comme principe premier de son règne, une singulière *anarchie*, que le même dictionnaire définit comme un terme « emprunté par Oresme (v. 1372) au latin *anarchia*, employé dans les traductions d'Aristote pour rendre le grec *anarkhia*, de an [...] et *arkhê*

<sup>1</sup> *Ibid.*, tome I, p. 574.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 574.

<sup>3</sup> Tiré de la définition du mot « archée » dans le *Petit Robert*, 1979 p. 95.

<sup>4</sup> Alain REY, *op. cit.*, tome I, p. 112.

“commandement” (— archie, monarque). “Archie” est un élément tiré “du grec *arkhein* ‘prendre l’initiative, commencer’, puis très vite (dès Homère) ‘commander’”<sup>1</sup> ».

Nous avons mentionné, dans les chapitres précédents, qu’une scène « idéale » du théâtre de la cruauté serait la formation d’un espace où la pensée puisse trouver son corps, où elle puisse se « représenter » à elle-même sa *vie* intérieure, dans son mouvement propre, grâce à l’utilisation d’une « métaphysique » particulière faisant de l’inconscient une *autre* conscience. Cette métaphysique qu’Artaud élabore comme fondement de son entreprise langagière et théâtrale tient, dans ses déterminations, d’une « topologie » s’articulant sur deux plans : celui du langage et celui du geste. La « forme » de vie qu’il recherche par elle, et qui en constitue le principe fondamental, il la nomme la « chair », qui se veut une véritable vie corporelle de la pensée, dont la présence dans le réel se définit en termes de « force » et « énergie ». La « chair » est donc un espace à la fois corporel et mental, dont les divers éléments se retrouvent agencés par une force particulière d’écriture apparaissant sous le principe de l’*anarchie*. La pensée d’Artaud, spécialement par le truchement de sa conception de la « chair », débouche sur une ontologie dont le déploiement chiasmatique permet de penser la métamorphose de l’être et du monde, dans une approche du réel ressemblant à l’alchimie. Sa parole se veut empreinte d’une force « métamorphosante » permettant d’engendrer de la pensée; un « milieu » permettant à la scène sur laquelle elle évolue de devenir « lieu du monde ». La métaphysique d’Artaud sur le plan du théâtre — même d’un théâtre qui s’articulerait dans un texte — représente une poésie réalisée dans l’espace et en mouvement.

Héliogabale représente justement, dans l’espace d’un texte, le symbole de cette métaphysique, ou plutôt celui de son impossible aboutissement. Le nom « Héliogabale » représente cette recherche de l’*extrême* métaphysique, l’appel à un héroïsme *cruel* qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 77.



l'approfondirait jusqu'à l'abjection sur laquelle elle s'érige. La « poésie » qui lui est inhérente serait la manifestation sensible d'un espace parlant depuis les mots, en eux et entre eux, et qui fonderait l'apparition d'une nouvelle « écriture ». L'étymologie participe, croyons-nous, de cet état, de cet espace particulier. Les étymologies que comporte le nom symbolisent la *parole* d'Artaud et, en elle, la potentialité de cette « écriture ». Elles représentent le corps sémiotique et conducteur qu'est la « chair », dont l'anarchie rythme et articule le mouvement. Lorsque le nom trouve une incarnation en la personne de Varius Avitus Bassianus, la signification que comporte sa structure étymologique représente la conjonction des deux plans sur lesquels s'articule la métaphysique d'Artaud, leur imbrication idéale dans la « forme » d'un langage qui *prend corps*. Héliogabale, par la poésie qu'il crée — au moyen de son anarchie — symbolise cette *ouverture* de la pensée sur elle-même, le « lieu » par excellence où pourrait advenir un théâtre de la cruauté. Il devient la conscience agissante d'un inconscient collectif séculaire inscrit dans les étymologies du nom, et cette *conscience* est cruelle.

Par le nom « Héliogabale » et les rites qu'il accomplit à partir de celui-ci, Varius Avitus Bassianus reproduit, comme nous l'avons démontré, le mouvement qu'opère la notion du *Double* — mouvement de contraction et de dilatation — qui produit la virtualité, révélant la « forme » inconnaissable de ce qui échappe à toute formulation langagière. Le langage, inscrit dans ce mouvement, passe des mots aux signes dans une « théâtralisation » de ce qu'il révèle, sans jamais pouvoir le signifier absolument. Le *Double* est la « manifestation », dans le sensible, de cette « chair » constitutive de la métaphysique d'Artaud. Le texte poétique — en l'occurrence le récit *Héliogabale* — à l'instar de l'espace de la scène, forme le « topos » d'une incessante mouvance déterminée par ces deux mouvements qui articulent la scansion du *Double*; deux forces qui définissent le lieu où peut se dévoiler « la pensée de l'être-au-monde ». Cette

pensée est douée d'*être*, elle représente chez Artaud le *Devenir*, c'est-à-dire une dimension où s'opère une néantisation de l'être par la pensée, une virtualité fondamentale dont le principe médiateur avec le monde est l'*image* qui, chez Héliogabale, devient de l'anarchie. Cette « expérience » qu'est « la pensée de l'être-au-monde » définit une dimension métaphysique de l'espace qui peut être comparée, dans ses qualités, au mana. Celui-ci est, rappelons-le, une force se développant à la fois sur le plan de l'immanence et de la transcendance. Sa *présence* n'est sensible que dans cet *entre-deux*, puisqu'il est autant immanent qu'hétérogène au monde sensible. Il est un « milieu », à l'instar du verbe d'Artaud, dont une représentation idéalisée est produite par la structure étymologique du nom « Héliogabale ». Héliogabale est l'incarnation de ce phénomène — qui représente le passage d'une image pensée à une image vraie — qu'Artaud qualifie d'« imprévu objectif », puisqu'il est l'*image* de l'anarchie. « Mais ce qui beaucoup plus que l'Androgyne apparaît dans cette image tournante, dans cette nature fascinante et double qui descend de Vénus incarnée, et dans sa prodigieuse inconséquence sexuelle, image elle-même de la plus rigoureuse logique d'esprit, c'est l'idée de l'ANARCHIE. » (HAC, 83.)

Cet « imprévu » concrétise, comme nous l'avons démontré au chapitre précédent, l'idée du *Danger*, qui signifie la présence d'une « efficacité immédiate et pernicieuse », dont l'anarchie est le véhicule. Héliogabale incarne cette « poésie » qu'Artaud recherche au théâtre et qui signifie pour lui le catalyseur entre une « re-matérialisation » du langage, la « corporisation » de celui qui le parle et une quête métaphysique. Varius Avitus Bassianus devient une incarnation du *Double* lorsqu'il abandonne son nom pour prendre « Héliogabale ». Le nom peut être considéré comme un deuxième corps — à l'instar du costume chez les Balinais — une « écorce phénoménologique » faite de symboles doués d'une vie propre. Le nom ne devient l'« incarnation » d'un « corps-langue » que si la signification qu'il comporte s'agrège

autour d'un corps; le *Double* ne peut en devenir un que s'il devient le « double » d'un vrai corps; un corps qui, cependant, délaisserait son être propre au profit de la « forme » inconnaissable du *Double*. Au moyen de l'anarchie qu'il déploie, Héliogabale est, sur le plan de l'écriture, l'armature, le signe sensible — presque tangible — de cette « poésie » qui est au centre des écrits du *Théâtre et son Double*. Il est l'incarnation de cette force principielle sous-jacente à la signification « anarchique » des étymologies du nom. Par l'anarchie, il *commande* aux forces de l'archée, à ce « soleil » dont la manifestation se déploie dans le rayonnement étymologique. L'anarchie est, pour lui, une force efficace — sur le plan ontologique —, semblable en cela au mana, et qui ouvre l'existence sur le *Danger* qui la fonde, dans lequel évolue le *Chaos* en *Devenir*, et qui est le domaine infini de l'Extériorité comme *hétérogène* et *abject*.

Dans les étymologies du nom, Artaud privilégie l'aspect *imaginaire* du langage (le mot devenant une image acoustique, visuelle et, dans la perspective idéale de son langage de signes, révélateur de sa « poésie », une image corporelle). L'écriture, telle qu'il la conçoit, offre à la pensée sa véritable matérialité. « Mais cette matérialité est la moins “propre”, la moins réductible à la singularité d'un “sujet” : c'est celle de l'infini qui prend corps<sup>1</sup>. » Les étymologies, en plus d'être des mots, sont également des noms de dieux qui sont l'équivalent, pour Artaud, des forces. La « force » ou le « dieu » n'apparaît à l'intérieur du mot qu'au moyen d'une revalorisation et d'une prédominance de sa matérialité — du signifiant. Artaud vise une désincrustation du signifiant hors de la gaine du sens solidifié par la marque du concept. Il privilégie — et le passage sur les étymologies du nom « Héliogabale » en est le symbole — un état de la langue qui serait vivant, fluide, en expansion et toujours relié au *dehors*, à l'Extériorité. Il trouve dans la temporalité du signe la vertu pour faire *entendre* et faire *voir*, dans le mot, cette Extériorité. Restitué à sa matérialité comme signe, le mot devient presque un geste, il se

---

<sup>1</sup> Camille DUMOULIÉ, *op. cit.*, p. 165.

corporifie. Il devient le conduit grâce auquel peut être perçue une parole d'avant les mots, une parole issue du *Devenir*, dont la signification se perd dans la virtualité fondamentale, dans le mana, c'est-à-dire cette « poésie » dont il recherche la systématisation dans un langage. Dans l'optique d'un théâtre de la cruauté, Héliogabale représente la cristallisation symbolique du *dérobement* à la base de l'« impouvoir » qu'Artaud ressentait dans son être. Il est le symbole d'une entière communication de l'être avec lui-même, une conscience de parole qui soit entièrement présente à elle-même. Il représente l'incarnation d'une « écriture » en même temps que sa rythmicité symbolique. Autant « scène » que « mise en scène » de cette incarnation, Héliogabale est à la fois le *lieu* et le *temps* de ce qu'il manifeste.

« Héliogabale est arrivé à la période anarchique de la haute religion solaire et il est arrivé, historiquement, dans une période d'anarchie. » (HAC, 81.) Les deux scènes sur lesquelles se développe le récit de *Héliogabale* — la cosmique (macrocosme) et l'historique (microcosme) — sont, à l'époque de l'avènement de son règne, toutes deux plongées dans l'anarchie. Héliogabale arrive donc au moment où s'effectue la conjonction de deux anarchies distinctes, mais corrélatives. Il est donc le représentant et l'exécutant d'une anarchie double se situant sur deux plans : les deux plans du créé. « Cela n'a pas empêché que dans son attaque menée à fond contre l'anarchie polythéiste romaine, il ne se soit comporté comme le vrai prêtre d'un culte unitaire, comme la personnification d'un dieu unique, qui est le soleil. » (HAC, 81.) La première anarchie qu'il incarne, d'origine cosmique, est celle-ci : pour la religion syrienne, il devient le principe unificateur de son polythéisme, comme l'indique l'architecture étymologique de son nom, qui rassemble tous les dieux. Cette première anarchie devient dans ses mains un fléau, destiné à briser « l'anarchie polythéiste romaine » et à la réduire au principe divin qu'il incarne. Se forme alors, sur une scène non plus cosmique, mais historique, une nouvelle guerre des principes dont il est le héraut. L'anarchie qui couve

dans son esprit et son corps en crée une deuxième, destinée celle-là à abolir ce qu'il considère comme de l'anarchie. Autrement dit, l'anarchie qu'il développe, il l'emploie à des fins anti-anarchiques. Le principe même de son règne ne s'édifie essentiellement que sur ce qui pourrait être considéré, potentiellement, comme sa négation. Le principe religieux qu'il incarne, pour anarchique qu'il puisse être aux yeux du peuple syrien, l'est également et surtout pour le peuple romain. Héliogabale se situe au confluent d'une anarchie cosmique et d'une anarchie historique qui s'entre-dévorent, semblables en cela « à ces dieux ravageurs et qui se mangent l'un l'autre, comme des crabes dans un panier » (HAC, 52).

Si Héliogabale apporte l'anarchie dans Rome, s'il apparaît comme le ferment qui précipite un état latent d'anarchie, la première anarchie est en lui, et elle lui ravage l'organisme [...] (HAC, 82.)

En devenant, dans une représentation sans cesse répétée, le soleil, Héliogabale « absorbe son dieu; il mange son dieu [...] et il en sépare dans son organisme les principes; il étale ce combat de principes dans les cavités doubles de sa chair » (HAC, 83). Cavités qui rappellent les innombrables chambres rituelles garnissant les souterrains du temple du Soleil. En mangeant son dieu, considéré par Artaud comme son père, Héliogabale commet son deuxième, dernier et ultime « parricide », dans l'abstrait cette fois, court-circuitant toute forme d'« ascendance ». Par cette « théophagie » symbolique, il adopte une posture mythique, dont il incarne l'aspect double et inverse : celle de Cronos, père des dieux, dévorant ses enfants, ou plutôt celle de son homologue latin Saturne, l'une des étymologies divines que comporte son nom. Son anarchie commence là, car l'« anarchiste dit : Ni Dieu ni maître, moi tout seul » (HAC, 95). Et cette folie lucide et autarcique lui « ravage l'organisme » comme le ferait une peste.

Dans la guerre abstraite d'Héliogabale, dans sa bataille de principes, dans sa guerre de virtualités, il y a du sang humain comme dans l'autre, non pas du sang abstrait, du sang irréel et qu'on imagine, mais du sang vrai, et qui a coulé, qui peut couler; et si Héliogabale ne l'a pas versé pour la défense du territoire, c'est avec lui qu'il a payé sa poésie et ses idées. [...] Toute la vie d'Héliogabale, c'est de l'anarchie en acte [...] la fin

des contradictions, l'élimination de la guerre et de l'anarchie mais par la guerre, et c'est aussi, sur cette terre de contradiction et de désordre, la mise en œuvre de l'anarchie. Et l'anarchie, au point où Héliogabale la pousse, c'est de la poésie réalisée. (HAC, 84.)

Le sang est le symbole fondamental et concret du principe qu'incarne Héliogabale. D'ailleurs l'anarchie, avant toute autre manifestation extérieure à sa personne, circule dans ses veines, charriée par un sang purifié dans les rites, un sang solaire. L'anarchie, telle que l'évoque le passage ci-dessus, apparaît vraiment comme le symbole d'une idée qui ne s'édifie et ne se révèle que dans sa propre destruction ou disparition. En cela, elle est l'instance virtuelle dont Héliogabale est le signe vivant et agissant. Artaud dit que son anarchie, au point où il la pousse, devient la réalisation de la poésie. Il précise sa pensée en écrivant : « Il y a dans toute poésie une contradiction essentielle. » (HAC, 84.) Héliogabale, qui est, comme il l'écrit, « l'image de toutes les contradictions humaines, et de la contradiction dans le principe » devient alors l'image de la poésie réalisée.

Lorsque ses mères considèrent le moment venu de lâcher l'anarchie sur l'empire, que le petit Héliogabale est prêt, elles élaborent une mise en scène où le futur monarque apparaît aux yeux de son armée. « On a installé une musique romaine dans l'enceinte réservée du temple, musique rude et sèche [...] Musique ésotérique et mystérieuse, quoique romaine, prise au temple de la mère des dieux. Cette musique scande la marche de Soemia et d'Héliogabale au milieu du camp des guerriers. » (HAC, 86.) Ici commence l'énorme mouvement guerrier qui va mener Héliogabale au trône. Par la disposition des gestes et des paroles, l'envoûtement des âmes est décrit par Artaud d'une manière éminemment théâtrale. Tous les aspects névralgiques de la mise en scène, au sens où l'entend Artaud, sont présents : des acteurs — Héliogabale, Julia Soemia et Gannys — de la musique et un éclairage, élaboré à des fins spécifiques.

Dix mille torches flambent dans le camp, réfléchies par de hauts miroirs amenés à la faveur de la nuit. Et tout à coup, on assiste à une vision inattendue : 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 plein feu 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 qui semble disparaître sous les traits de Caracalla. (HAC, 86.)

L'éclairage, une réverbération du feu des torches par le truchement d'immenses miroirs, donne l'impression d'un feu omniprésent, au milieu duquel évoluent les acteurs et le public qui, dans ce flamboiement, assiste à la monstration d'une énorme peinture représentant les traits à la fois d'Héliogabale et de Caracalla, son père putatif. Sur cette peinture, destinée à confondre les esprits, Héliogabale apparaît comme le *double* de Caracalla. Artaud fait dire à sa mère : « Oui, voilà le fils de Caracalla. Voilà le dieu que j'ai conçu dans ses bras. » (HAC, 87.) Et il ajoute : « Personne ne rit, nul ne proteste; c'est du théâtre bien rendu, magnifiquement étudié. » (HAC, 87.) L'avènement d'Héliogabale comme empereur romain se fait, littéralement, grâce à un *coup de théâtre*.

Héliogabale et son clan gagnent la bataille contre l'usurpateur Macrin et sa garde prétorienne. Maintenant, il s'agit pour lui de gagner Rome; mais, pour Héliogabale, cette entrée sur la scène impériale doit être finement orchestrée et ses effets, rigoureusement calculés. Son couronnement devra être l'exact reflet de son règne. « Il faut dire que le couronnement d'Héliogabale commence à Antioche vers la fin de l'été 217 et qu'il s'achève à Rome au printemps de l'année suivante, après un hiver passé en Nicomédie, en Asie. » (HAC, 91-92.) Il dure presque aussi longtemps qu'une révolution complète de la terre autour du soleil. Et pendant ce couronnement, comme *acte de foi* de sa future gouverne, il évolue dans son nouvel empire en tant qu'acteur. S'appuyant sur des extraits d'un texte de Lampride, Artaud raconte : « Il se plaisait en outre à faire représenter la fable de Pâris ; lui-même y jouait le rôle de Vénus [...] Il arrangeait aussi son visage comme on peint celui de Vénus, et avait soin que tout son corps fut parfaitement poli » (HAC, 92). En agissant ainsi, en maniant son pouvoir comme la marotte d'un fou, il prend, nous dit Artaud, le trône pour un tréteau, y suscitant un désir mimétique à caractère épidémique qui va susciter, aux diverses étapes du cortège,

comme les bubons sur un corps malade, de faux rois. Héliogabale, dans ce désordre tenant de la saturnale, agit toutefois, selon Artaud, en génie. « Il a peut-être transformé le trône romain en tréteau, mais il a du coup introduit le théâtre et par le théâtre la poésie sur le trône de Rome, dans le palais d'un empereur romain, et la poésie, quand elle est réelle, ça mérite du sang, ça justifie que l'on verse le sang. » (HAC, 93.)

Il devient de plus en plus évident, au regard de ce qui a été dit précédemment, que l'anarchie d'Héliogabale est la théâtralisation d'un principe métaphysique dont la poésie, au sens où l'entend Artaud, est l'image sans cesse transformée et le sang, l'un des symboles de sa réalisation concrète. « Rien de gratuit dans la magnificence d'Héliogabale, ni dans cette merveilleuse ardeur au désordre qui n'est que l'application d'une idée métaphysique et supérieure de l'ordre, c'est-à-dire de l'unité. » (HAC, 94.) Le désordre temporel qu'il engendre n'est que le symbole d'un ordre spirituel; Héliogabale représente la synthèse de cette entreprise impossible. Ramener la multiplicité à l'unité, en faisant de cette « unité » le symbole absolu d'une irrémédiable « multiplicité », qu'elle contiendrait comme son essence. Les deux termes, dans cette idée qu'il recherche, s'entrecroisent à l'infini.

« L'anarchiste dit : Ni Dieu ni maître, moi tout seul. [...] Sa propre loi personnelle sera donc la loi de tous. » (HAC, 95.) Sous le règne d'Héliogabale, les lois romaines cèdent, en dernière instance, à une seule loi, la sienne, ce qui contribue à ramener la multiplicité à l'unité. Mais cependant, il subit cette loi tout autant qu'il l'impose : « Se croyant dieu, s'identifiant avec son dieu, il ne commet jamais l'erreur d'inventer une loi humaine [...] Il se conforme à la loi divine[...] Héliogabale n'a jamais abandonné le point de vue mystique d'un dieu incarné, mais qui se conforme au rite millénaire de dieu. » (HAC, 95.) Apportant sa propre loi, anarchique, au sein de l'Empire romain, il transforme le monde latin, il le recrée en quelque sorte, comme le souligne Artaud : « Tout tyran n'est au fond qu'un anarchiste qui a pris la couronne et



qui met le monde à son pas. » (HAC, 95.) Faire cela, n'est-ce pas le remodeler, le faire devenir l'objet d'une entreprise démiurgique? À cet endroit de son récit, Artaud établit un lien puissant entre l'anarchie, qu'incarne Héliogabale, et la cruauté, puisque ces phrases que nous venons de citer correspondent idéalement à ce passage de la *Deuxième lettre sur la cruauté* : « Le dieu caché quand il crée obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même, et il ne peut pas ne pas créer, donc ne pas admettre au centre du tourbillon volontaire du bien un noyau de mal de plus en plus réduit, de plus en plus mangé. » (TD, 99.)

« Héliogabale a pu arriver à Rome au printemps de 218, après une étrange marche du sexe, un déchaînement fulgurant de fêtes à travers tous les Balkans. » (HAC, 95.) Son couronnement est une succession ininterrompue de fêtes. Or, de celles-ci, Artaud raconte qu'elles sont constituées, en grande partie, d'un assemblage de rites, par exemple « un rite des morts, un rite du triage des sexes » (HAC, 96). Et, au milieu de ce délire rituel, de ce théâtre infernal, Héliogabale apparaît :

Son entrée a la valeur d'une danse, d'un pas merveilleusement placé de danse, bien qu'Héliogabale n'ait rien d'un danseur. Un silence, et puis les flammes s'élèvent, l'orgie, une orgie sèche reprend. Héliogabale ramasse les cris, oriente l'ardeur génésique et calcinée, l'ardeur de mort, le rite inutile. (HAC, 96-97.)

Cette « ardeur » qu'il dirige et qu'il fait évoluer avec la grâce d'un danseur (qui rappelle le jeu de l'acteur balinais), c'est la force opérante de la vie, puisée au confluent qu'elle forme avec la mort, qui n'est autre que le *mana*. De la fête, en général, Roger Caillois dit qu'elle est comme le réceptacle privilégié du sacrifice; dans une optique dialectique, celle de la fête double et reproduit celle du sacrifice. Le sacrifice est l'âme, le mouvement intérieur qui donne sens au corps de la fête. Le gaspillage et la destruction, formes de l'excès, s'inscrivent de droit, selon Caillois, dans l'essence de celle-ci. « On comprend que la fête, représentant un tel paroxysme de vie et tranchant si violemment sur les menus soucis de l'existence quotidienne, apparaisse à l'individu comme un autre monde, où il se sent soutenu et transformé par des forces qui le

dépassent<sup>1</sup>. » Caillois ajoute qu'en réalité la fête est souvent tenue, dans les coutumes, pour le règne même du sacré. L'excès, en plus d'accompagner la fête de façon constante, participe intimement de la vertu sainte des rites et cérémonies qui y a lieu. La fête se manifeste, fondamentalement, lorsque les interdits limitant toute société n'arrivent plus à maintenir son intégrité. En cela, elle représente l'avènement d'un monde vierge; un monde dont l'existence rappelle à l'homme le souvenir disparu de l'origine. Dans la fête :

Il faut faire appel à la vertu créatrice des dieux et revenir au début du monde, se tourner vers les forces qui ont alors transformé le chaos en cosmos. [...] La fête se présente en effet comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de l'*Urzeit*, de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive. Cette époque n'est autre que celle où vivaient et agissaient les ancêtres divins dont les mythes rapportent l'histoire<sup>2</sup>.

En prenant pour nom « Héliogabale », en assumant et en personnifiant la guerre de principes qu'il symbolise, Varius Avitus Bassianus fait appel à ces forces issues du chaos qui sont, rappelons-le, pour Artaud, des dieux. Héliogabale est le « signe » de la venue de ce *temps* immémorial, de cet âge primordial, dont Caillois indique qu'il « est placé, à la fois, au *début* et au *dehors* du devenir<sup>3</sup> ». « Au fond le temps mythique est l'origine de l'autre et y émerge continuellement en produisant tout ce qui s'y manifeste de déconcertant ou d'inexplicable. Le surnaturel se trouve constamment tapi derrière le sensible et tend sans cesse à se manifester à travers lui<sup>4</sup>. » Selon Caillois, le « temps mythique<sup>5</sup> » a deux faces : le *Chaos* et l'*Âge d'Or*, desquels procède son ambiguïté fondamentale. Ils sont les deux aspects d'une même réalité ancrée dans l'imaginaire de l'homme, celle d'un monde sans règles et sans bornes d'où serait issu le monde dans lequel il vit présentement : celui de l'histoire. Les deux s'opposent comme le monde du rêve à celui de la veille. L'*Âge d'Or* est le règne de Saturne ou de Cronos. Monde de

<sup>1</sup> Roger CAILLOIS, *op. cit.*, p. 125.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 130-131.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 133.

lumière et de joie recueillie dans une existence heureuse et facile, il est en même temps un monde de noirceurs horribles et d'actes ténébreux, car le temps de Saturne est également celui des sacrifices humains et Cronos dévorait ses enfants. La posture de l'homme qui prend pour nom « Héliogabale », dont Saturne constitue l'une des étymologies divines, est, comme nous l'avons démontré précédemment, à rebours de celle du dieu. Héliogabale est un ogre qui, au lieu de manger des enfants, mange son dieu et, par le fait même, son « père ». Au regard de cette posture symbolique, la fête que constitue le couronnement d'Héliogabale ouvre le temps de l'*homme-dieu* et, dans l'optique du théâtre de la cruauté, du *Double*. D'ailleurs, Caillois dit aussi de la fête qu'elle « constitue une ouverture sur le Grand Temps, le moment où les hommes quittent le devenir pour accéder au réservoir des forces toutes-puissantes et toujours neuves, que représente l'âge primordial<sup>1</sup> ». Cet âge — et les forces qu'il recèle — réapparaît dans les lieux saints, les temples, les églises, ainsi que dans certains rochers qui, comme il le dit, « sont les jalons qui restent associés aux gestes décisifs des Créateurs<sup>2</sup> ».

Célébrée dans la sphère spatio-temporelle du mythe, la fête assume, envers le monde réel, une fonction régénératrice. Ce qui s'actualise à travers l'âge primordial, que la fête révèle, c'est, nous dit Caillois, le Chaos, que l'homme retrouve en elle et façonne à nouveau. Or, dans ce *temps* particulier, l'homme doit adopter un comportement qui s'apparente à l'exemple des ancêtres divins, proposés à leur souvenir grâce aux légendes; ceux-ci pratiquaient, entre autres choses, l'inceste. « Mieux encore, l'inceste est caractéristique du Chaos : ils s'impliquent mutuellement; le Chaos est le temps des incestes mythiques et l'inceste passe couramment pour déchaîner des catastrophes cosmiques<sup>3</sup>. » Héliogabale, incarnation humaine du « Souffle du Chaos » que symbolise le bétyle, pratique l'inceste sans retenue avec ses mères. Héliogabale est également

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 150.

l'incarnation de la *fête*, ses gestes, par leur signification, recèlent une virtualité où se dévoile le sacré; il est une ouverture *incarnée* sur le Grand Temps du mythe. Artaud est d'ailleurs très clair sur cet aspect de la posture d'Héliogabale : « Cet empereur [...] est un mythomane dans le sens littéral et concret du terme. C'est-à-dire qu'il voit les mythes qui sont, et qu'il les applique. » (HAC, 94.) Héliogabale est une « ouverture » parce qu'il fait de ses gestes, de sa philosophie et de sa politique, un *entre-deux*. Sa force n'est efficace que dans cet espace, cet état particulier. Pour Artaud, il est un insurgé de génie, écartelé entre deux révoltes — contre l'anarchie polythéiste romaine et contre la monarchie romaine — dont tous ses faits et gestes procèdent. En lutte autant envers la multiplicité que l'unité, constamment tiraillé entre des forces contraires, l'homme qui porte le nom « Héliogabale » devient irrémédiablement et définitivement *sacer* (sacré), terme que les Romains utilisaient pour définir l'individu qui commettait des infractions risquant de faire s'effondrer l'organisation familiale, telle que l'*incestueux* et le *parricide*. Or, Héliogabale est précisément incestueux *et* parricide. Deux états qui réclament, comme condition de leur réalisation, une certaine *cruauté*.

Un étrange rythme intervient dans la cruauté d'Héliogabale; cet initié fait tout avec art et tout en double. Je veux dire tout sur deux plans. Chacun de ses gestes est à deux tranchants. Ordre, Désordre./Unité, Anarchie./Poésie, Dissonance./Rythme, Discordance./Grandeur, Puérilité./Générosité, Cruauté. (HAC, 102-103.)

Héliogabale, dont la quête effrénée est celle de l'unité, reste pourtant confiné, dans ses démarches, à un rythme binaire, une scansion qui délimite, par son mouvement, le seul espace où peut s'enraciner la potentialité d'une éventuelle unité. Du point de vue d'une éthique de la cruauté, et par sa condition de parangon d'un théâtre qui n'a pas encore commencé à exister, Héliogabale, tel qu'Artaud l'imagine, représente l'impérative cruauté d'un être qui lutte pour rester, comme le dit Camille Dumoulié, « sur une ligne de crête qui est celle de la répétition même, quand elle se fait répétition tragique, représentation d'un réel paradoxal<sup>1</sup> ». Au lieu de maintenir à distance le divin,

<sup>1</sup> Camille DUMOULIÉ, *op. cit.*, p. 76.

le *Double*, il le devient, en prenant la place du soleil et en devenant femme. L'anarchie qui ressort de cet affolement des différences le voue à l'archi-violence d'un sacré dont l'irruption le désigne au monde comme le bouc émissaire du mal qui le gangrène et qu'il désire mettre à mort. Objet du plus grand désir comme de la pire des haines, à cause de l'abjection qu'il déchaîne, Héliogabale est un *pharmakos*. Le « réel » qu'il incarne n'est autre que l'espace de la « représentation originaire », le lieu d'une éternelle répétition de ce qui jamais ne pourra être pleinement (re) présenté. La « répétition » est cette force virtuelle issue de ses gestes, qui, à la fois *ouverture* et *suture*, semble nous rattacher rituellement à l'origine alors qu'elle nous en interdit irrémédiablement l'accès. Mais cette « répétition » est surtout le moyeu invisible autour duquel évolue, pour Artaud, l'écriture, et qui représente pour lui le moyen de se maintenir dans l'*ouverture*, au seuil, sans jamais pouvoir la franchir réellement. Elle est à ses yeux le philtre de toutes les cruautés — à la fois l'élixir et le poison de l'être —, un *pharmakon*.

L'utilisation de ces termes (*pharmakon/pharmakos*) par Camille Dumoulié rappelle, sur le plan du mythe et de la tragédie, l'explication qu'offre Évelyne Grossman de l'entreprise langagière d'Artaud, par l'articulation des termes (*discord/diction*). Héliogabale est certes, sur le plan du récit, un personnage. Mais il est beaucoup plus que cela. Il est le symbole, dans l'écriture, de ce dont elle a dû s'extraire et qu'elle a dû renier pour pouvoir *s'écrire*. Il représente « le “fond” violent de la sémiotique des affects<sup>1</sup> » sur lequel est bâti le langage, l'espace perpétuellement ouvert sur la puissance infinie de l'abjection. Il incarne la force d'une écriture dominée par sa « cruauté »; le « lieu » où, au sein de l'éternelle répétition, s'inscrit la « pure » différence. « Enfin, si l'écriture déchaîne le différent dans la répétition et l'extériorité dans l'“œuvre”, elle est

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 163.

une voie *tracée* vers une nouvelle expérience de “la mort” comme extériorité agissante *dans et de* “la vie” elle-même<sup>1</sup>. »

Héliogabale est la « mise en scène », au sein de l’écriture, d’une parole qui conjugue en elle tout ce qu’elle a dû rejeter pour *devenir* « écriture ». C’est cette *chose* qu’Artaud place au centre du théâtre de la cruauté et qu’il veut modeler en langage. Une *chose* cruelle qui, ainsi que l’indique la racine étymologique de son épithète, demande, comme condition d’une possible incarnation, du sang. C’est pour cela qu’Artaud le place au cœur même de son récit.

Signe tangible d’une violence qu’il faut accepter et traduire, poussée de la vie qui s’immisce violemment dans la dimension du langage, lui fait perdre sa mesure, ébranle la maison barricadée des mots, la souffrance serait un *critère* : une crise du corps organisé, livré à l’assaut de ce qui fut abjecté par la raison discriminante, et revient sous forme de stigmates, de traces cruelles d’une écriture fondamentale du corps. C’est pourquoi le sang doit être une preuve, et l’écriture de la cruauté doit s’entendre à la lettre, comme épanchement du sang<sup>2</sup>.

Durant les quatre années de son règne, qu’Artaud illustre principalement par des extraits tirés d’un texte de Lampride, Héliogabale met en scène les principes qui l’habitent grâce à une frénésie calculée, où l’excès et la démesure semblent être la règle, et qu’il étend, comme un tourbillon, jusqu’aux confins de sa chair et de son empire. L’anarchie qu’il met en œuvre devient un maelström où, par la mystérieuse *scansion* qu’opèrent son âme et son corps, il finira par s’engouffrer. « 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. » (HAC, 106.) Au sein de cette recherche pathétique et désespérante se manifeste, nous dit Artaud, « une sorte d’anarchie supérieure [...] spirituelle et spécieuse, et d’autant plus cruelle, d’autant plus dangereuse qu’elle est subtile et dissimulée » (HAC, 106). C’est ce mouvement anarchique secret qui lui fait inviter à sa table des infirmes de tout acabit. Dans ces habitudes, Artaud y voit « un goût inquiétant pour la maladie et pour le malaise, goût qui ira en augmentant, jusqu’à une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 174.

recherche de la maladie sur le plan le plus large possible, c'est-à-dire d'une sorte de contagion perpétuelle ayant l'ampleur d'une épidémie » (HAC, 106).

Cette anarchie démesurée, poussée jusqu'à l'extrême du possible, acquiert peu à peu les traits de la peste. Et c'est à ce moment que commence, pour Héliogabale, le début de la fin. Un soir de février 222, une troupe de serviteurs de tous ordres, accompagnée de prétoriens, envahit le palais et pourchasse le jeune empereur et sa mère jusqu'aux latrines, dans les jardins royaux qui bordent le Tibre. À cet endroit, la horde des révoltés finit par les rejoindre : « C'est ici une scène d'étal, une boucherie répugnante, un antique tableau d'abattoir. Les excréments se mêlent au sang, giclent en même temps que le sang sur les glaives qui fourragent dans les chairs d'Héliogabale et de sa mère. » (HAC, 109.) Nous avons expliqué, précédemment, à quel point le *sang* revêt une signification importante du point de vue du sacré; mais il n'y a rien de fortuit dans le fait qu'Artaud fasse mourir Héliogabale dans les latrines de son palais, noyé au milieu des *excréments*, car eux aussi comportent, symboliquement, une signification non moins importante que celle du sang, face au sacré :

Considérés comme *réceptacle de force*, les excréments symbolisent une puissance biologique sacrée qui résiderait en l'homme et qui, évacuée, pourrait, d'une certaine manière, être récupérée. Ce qui serait ainsi, apparemment, le plus dénué de valeur en serait au contraire le plus chargé : les significations de l'or et de l'excrément se rejoignent en mainte tradition<sup>1</sup>.

En regard de tout ce qui fut dit sur la force et les rapports qu'elle entretient avec la figure d'Héliogabale, sa mort, qu'Artaud qualifie de couronnement, est en quelque sorte le Grand Œuvre du « théâtre de la cruauté » que fut son règne. En cela elle se passe définitivement, comme le dit Artaud à la toute fin du récit, de *conclusion*. Après l'avoir assassiné, lui et sa mère, la troupe, maintenant devenue une foule, traîne les corps vers la bouche d'égout la plus proche. Certains essaient de faire passer le corps d'Héliogabale par la grille, mais Artaud nous dit que, « si mince qu'il soit, il est encore trop large » (HAC, 110).

---

<sup>1</sup> Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *op. cit.*, p. 425.

On a déjà ajouté à Elagabalus Bassianus Avitus, autrement dit Héliogabale, le sobriquet de Varius, parce que formé de semences multiples et issu d'une prostituée; on lui a donné par la suite les noms de Tibérien et de Traîné, parce que traîné et jeté dans le Tibre après qu'on a essayé de le faire entrer dans l'égout; mais arrivé devant l'égout, et parce qu'il a les épaules trop larges, on a essayé de le limer. Ainsi, on a fait partir la peau en mettant à vif le squelette que l'on tient à laisser intact; et l'on aurait pu alors lui ajouter les deux noms de Limé et de Raboté. Mais une fois limé, il est encore trop large sans doute, et on balance son corps dans le Tibre qui l'entraîne jusqu'à la mer, suivi, à quelques remous de distance, du cadavre de Julia Soemia. (HAC, 110.)

Héliogabale, n'ayant plus que le squelette, est encore trop *large*. Une épaisseur occulte émane de son être, de laquelle Carol Jacobs soutire une signification fort intéressante. Elle dit, à propos de ce paragraphe que nous venons de citer :

The second of the three paragraphs cited above, notes a type of ungovernable addition that exceeds the measure of Héliogabale's shoulders, the apparently endless addition of signs. Not only has the multiple sperm that formed Héliogabale led to a proliferation of his name (Varius) but the very attempt to eliminate his remains has added the names of Tibérien and Traîné and the possibility of two others. It is no coincidence that these last two terms, traces of a final effort to file and plane down Héliogabale, are both used in expressions meaning "to polish one's style" (*limer son style, raboter son style*); for the maneuvers of the police to eradicate the chaotic and extravagant signs of Héliogabale would be akin to an effort to reduce that perpetual play of signs taking place in the river of sperm to a style ruled by convention and narrow logic<sup>1</sup>.

Héliogabale est large de tout ce « théâtre de l'invisible » que l'écriture d'Artaud met en scène à travers lui; la théâtralisation d'un langage de signes qu'elle appelle comme son ombre vertigineuse. Héliogabale est l'astre qui luit dans la nuit du langage, cet étrange espace où, cruellement, il évoque ce qu'il n'est plus et n'a peut-être jamais été.

---

<sup>1</sup> Carol JACOBS, *op. cit.*, p. 62-63. Le deuxième des trois paragraphes cités ci-dessus dénote un type d'adjonction irrépressible qui excède la carrure d'Héliogabale et qui semble être une addition, apparemment infinie, de signes. Non seulement le sperme multiple qui a engendré Héliogabale a mené à une prolifération de son nom (Varius) mais l'essai infructueux pour éliminer ses restes lui a ajouté les noms de Tibérien et de Traîné et même, possiblement, de deux autres noms. Dès lors, ce n'est pas une coïncidence que ces deux derniers termes, traces d'un dernier effort pour limer et raboter Héliogabale, sont tous deux utilisés dans des expressions signifiant « pour polir son style » (*limer son style, raboter son style*); puisque les manœuvres de la police pour éradiquer les signes extravagants et chaotiques d'Héliogabale, s'apparenteraient à un effort pour réduire le perpétuel jeu des signes que comporte le fleuve de sperme à un style réglé par une logique étriquée et conventionnelle. (*Traduction personnelle*)



## Bibliographie

### 1. Œuvres d'Antonin Artaud :

#### 1.1 Corpus primaire :

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes, tome IV : Le Théâtre et son Double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci*, Paris, Gallimard, 1978.

-----, *Œuvres complètes, tome VII : Héliogabale ou l'anarchiste couronné. Les nouvelles révélations de l'être*, Paris, Gallimard, 1982.

#### 1.2. Corpus secondaire \*

ARTAUD, Antonin, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.

### 2. Études portant sur l'œuvre d'Antonin Artaud :

BONARDEL, Françoise, *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Antonin Artaud : L'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, Librairie Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1997.

BUGARD, Pierre, *Le Comédien et son Double : Psychologie du comédien*, Paris, Stock, 1970.

CORTADE, Ludovic, *Antonin Artaud : La virtualité incarnée : Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, Paris, Harmattan, coll. « Art & sciences de l'art », 2000.

DUMOULIÉ, Camille, *Nietzsche et Artaud : Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1992.

-----, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1996.

GARELLI, Jacques, *Artaud et la question du lieu : Essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, Paris, Librairie José Corti, 1982.

GROSSMAN, Évelyne, *Artaud/Joyce : Le corps et le texte*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1996.

VIRMAUX, Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, coll. « L'Archipel », 1970.

---

\* Seulement deux œuvres — *La correspondance avec Jacques Rivière* et *Messages révolutionnaires* — ont été utilisées et citées à partir de cette référence.

### 3. Ouvrages théoriques :

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1970.

BÉLIT, Marc, « Faut-il réveiller les dieux » dans *Granel : L'éclat, le combat, l'ouvert*, Paris, Belin, coll. « Extrême contemporain », 2001, p. 51-63.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1971 [1959].

-----, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1970 [1950].

DERRIDA, Jacques, « La parole soufflée » et « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1967, p. 253-292; p. 341-368.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, coll. « Bibliothèque scientifique », 1968 [1964].

HEIMONET, Jean-Michel, *Politiques de l'écriture, Bataille/Derrida : Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, Paris, J.-M. Place, coll. « Surfaces », 1990.

-----, *De la révolte à l'exercice : Essai sur l'hédonisme contemporain*, Paris, Éditions du Félin, coll. « Philosophie », 1991.

JACOBS, Carol, « The assimilating harmony : Héliogabale » dans *The dissimulating harmony : The image of interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud and Benjamin*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 53-86.

JENNY, Laurent, « Le souffle et le soleil » dans *La terreur et les signes : Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1982, p. 209-267.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, coll. « Tel quel », 1980.

MAUSS, Marcel, *Esquisse d'une théorie générale de la magie* [ressource électronique], tiré de *l'Année sociologique (1902-1903)*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2002.

ONFRAY, Michel, *La sculpture de soi : La morale esthétique*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1993.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971 [1968].

### 4. Ouvrages de référence :

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris, Dictionnaire LE ROBERT, 1979.

REY, Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 2000.

**5. Autres :**

LÉVI, Éliphas, *Secrets de la magie : Dogme et rituel de la haute magie. Histoire de la magie. La clef des grands mystères*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000.