

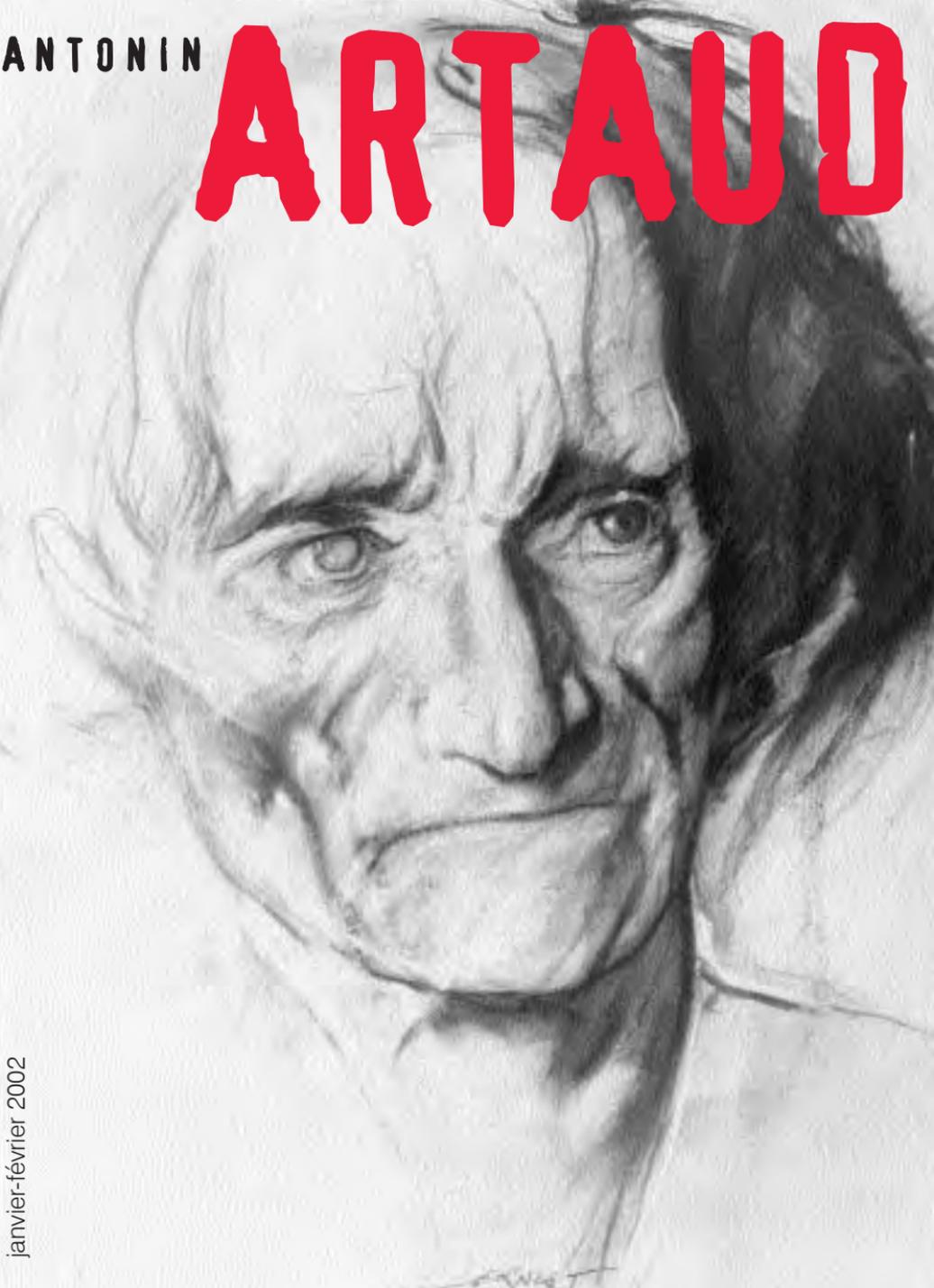
europa

revue littéraire mensuelle

ANTONIN

ARTAUD

janvier-février 2002



« La vie du poète Artaud fut un incendie que personne, même pas ses meilleurs amis et amies, ne pouvait éteindre, ni même circonscrire, ni même accepter. Il n'avait pas d'autre issue que la révolte. La révolte quotidienne, intégrale, définitive. » Ainsi s'exprimait naguère Philippe Soupault. Il est aujourd'hui nécessaire d'envisager son œuvre dans l'étendue et la diversité de ses engagements : poésie, théâtre, cinéma, musique, dessin, textes politiques et théoriques. Il nous faut interroger la violente défiguration qu'il imprima aux formes psychologiques et sociales de nos ancrages individuels, dans son souci acharné de « rejeter les limitations habituelles de l'homme » et de « rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité ». Derrière le théâtre de la douleur et la rhétorique du néant, ce qui s'affirme chez Artaud avec force, avec humour, c'est aussi une formidable puissance de vie.

ÉTUDES ET TEXTES DE

Évelyne Grossman, Camille Dumoulié, Jacques Derrida, André Velter, Roger Dadoun, Dany-Robert Dufour, Jacob Rogozinski, Olivier Penot-Lacassagne, Jonathan Pollock, Ana Paula Kiffer, Anne Tomiche, Marie-Christine Lala, Pierre-Antoine Villemaine, Romeo Castelluci, Carlo Pasi, Anna Saignes, Giorgia Bongiorno, Delphine Lelièvre, André S. Labarthe, Marc Chalosse.

Ernest Pignon-Ernest : *Carnet de dessins.*

Antonin Artaud : *Lettres inédites à Pablo Picasso et à Hans Hartung.*

CAHIER DE CRÉATION

Carlo Dossi ● Antonio Aparicio ● Franco Loi
Steve Light ● Werner Herbst ● Pierre Torreilles

SOMMAIRE

ANTONIN ARTAUD

Évelyne GROSSMAN	3	« L'homme acteur ».
Camille DUMOULIÉ	14	Artaud, la vie.
Jacques DERRIDA	23	Artaud, oui...
Antonin ARTAUD	39	Lettres inédites à Pablo Picasso.
Antonin ARTAUD	45	Lettre inédite à Hans Hartung.
André VELTER	47	Ce n'est pas pour ce monde-ci.
Ernest PIGNON-ERNEST	49	Carnet de dessins.
Évelyne GROSSMAN	54	Peindre l'évanouissement de la forme.
Roger DADOUN	63	Le cru et la cuite.
Dany-Robert DUFOUR	73	En attendant Artot.
Jacob ROGOZINSKI	92	« J'ai toujours su que j'étais Artaud le mort ».
Olivier PENOT-LACASSAGNE	104	Singularité d'Antonin Artaud.
Jonathan POLLOCK	115	Le salut par l'humour.
Ana Paula KIFFER	133	Les corps de la faim.
Anne TOMICHE	141	Artaud et les langues.
Marie-Christine LALA	154	Artaud / Bataille.
Pierre-Antoine VILLEMARINE	163	Cette inertie qui marche.
Romeo CASTELLUCCI	174	Remonter aux sources inhumaines du théâtre.
Carlo PASI	179	Humour destruction.
Anna SAIGNES	195	Antonin Artaud et S. I. Witkiewicz.
Giorgia BONGIORNO	206	Artaud entre dessin et écriture.
Delphine LELIEVRE	219	Scénographie d'un sujet.
André S. LABARTHE	232	La peau humaine des choses.
Marc CHALOSSE	246	Artaud remix.

CAHIER DE CRÉATION

Carlo DOSSI	258	Notes bleues.
Antonio APARICIO	272	Image effroyable.
Steve LIGHT	277	Luis de Gongora, et autres poèmes.
Franco LOI	280	Cinq poèmes.
Werner HERBST	283	Entrelà-bas.
Pierre TORREILLES	287	La solitude du ressac.

CHRONIQUES

Amitav GHOSH 293 V. S. Naipaul, une pierre à aiguiser.

La machine à écrire

Pierre GAMARRA 296 Vidocq.

Les 4 vents de la poésie

Charles DOBZYNSKI 299 La mort en face.

Le théâtre

Raymonde TEMKINE 304 Sire le mot est-il toujours roi ?

Le cinéma

Raphaël BASSAN 311 Le cinéma comme volonté
et comme représentation.

La musique

Béatrice DIDIER 316 Une nouvelle interprétation
du *Rake's Progress*.

Martine CADIEU 320 Les hivers de Hugues Dufourt.

Les arts

Jean-Baptiste PARA 323 Les couleurs du banal.

NOTES DE LECTURE

325

Max ALHAU, Marie-Claire BANCQUART, Martine CADIEU, Nelly CARNET, Charles DOBZYNSKI, Alain FEUTRY, Bernard FOURNIER, Jackie GILBERT, Françoise HÁN, Michel LAMART, Cyril LE MEUR, Thibault LEMONDE, Claude LISCIA, Michel PASSELERGUE, Jeanpyer POËLS, Riccardo SMOLEN, Nelly STÉPHANE, Francis WYBRANDS, Pierre YSMAL.

« L'HOMME ACTEUR »

Car un plat de lentilles simples vaut beaucoup mieux que les Védas [...] pour atteindre le basson reculé des ténèbres de la chambre basse où l'homme acteur rote des canons en mâchant la lentille oculaire de l'œil sur le plat de sa souffrance, — ou aboie des imprécations quand ses fibres se disloquent sous le scalpel.

Antonin Artaud ¹

Près de vingt ans après la parution du numéro que la revue *Europe* consacra à Antonin Artaud en 1984 ², les diverses approches proposées ici de *l'homme acteur* qu'il fut et de ce qu'il refusait d'appeler son « œuvre ³ », tentent de répondre à la question suivante : Artaud nous est-il devenu lisible, perceptible ? Question posée non seulement face aux premiers textes poétiques marqués par le Surréalisme, aux fameux écrits du *Théâtre et son Double*, traduits dans la plupart des langues, mais aussi et surtout, face à ce qu'improprement on nomme ses derniers « textes » et « dessins », ceux postérieurs à l'enfermement asilaire de 1937, ceux, fulgurants et fous, des dernières années de sa vie. Lisible, perceptible... entendons : hors annexion idéologique, hors canonisation en « artiste maudit », hors répétition mimétique. Il est possible en effet qu'Artaud soit devenu pour nous, comme l'était pour lui Lautréamont, l'autre nom d'une étrange familiarité, à la fois reconnue et niée (*unheimlich*) — pour nous, sujets post-identitaires du XXI^e siècle, désormais moins à l'abri des limites rassurantes des névroses fami-

liales qu'ouverts aux explorations des bords identitaires de la subjectivité, ces territoires des plasticités psychiques et corporelles autrefois réservés à ceux qu'il est convenu d'appeler les « psychotiques ».

On envisagera donc ici *l'homme acteur* dans son « harmonieuse discordance » (ce que j'ai appelé son *discorps* : corps et discours intriqués, discordance et accords⁴), c'est-à-dire dans l'étendue et la diversité de ses engagements : poésie, théâtre, cinéma, musique, dessin, textes politiques et théoriques. « La réalité, écrit-il, n'est pas dans la physiologie du corps mais dans la recherche perpétuelle d'une incarnation qui [...] n'est pas de chair mais d'une matière qui [...] soit un être entier de peinture, de théâtre et d'harmonie. »

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

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

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

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

Pourquoi ?

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

mais ce creuset de feu et de viande vraie où anatomiquement, par piétinement d'os, de membres et de syllabes,

se refont les corps

*et se présente physiquement et au naturel l'acte mythique de faire un corps.*⁵

Formulation lapidaire que l'on n'a sans doute pas suffisamment prise au sérieux, alors même qu'il en réaffirma, jusqu'à la fin, l'énoncé⁶. À peine formulé, cependant, le principe est immédiatement

contredit. « Théâtre » peut aussi s'entendre au sens « occidental » du terme et « acte » dans l'acception la plus classiquement dramaturgique. Ainsi en allait-il encore des *Cenci*, tragédie « en quatre actes et dix tableaux », qu'il monta en 1935 au Théâtre des Folies-Wagram. Le principe, chez Artaud, est mouvant par définition — à la fois lui-même et l'autre de lui. C'est ainsi que, pulvérisant toute logique énonciative, dénaturant la langue, il emploie aussi les mots dans leur sens ordinaire. Tout lecteur d'Artaud connaît le caractère retors, déstabilisant, de son énonciation. Il faut, pour le lire, être à la fois dans la langue et hors d'elle, dans le sens et hors-sens.

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

*l'être, c'est du corps arrêté,
épouvantable sphincter de la constriction oculaire qui paralyse
ce qui doit marcher,
une espèce de putréfaction animale.* ⁷

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

infinie, l'oscillation orgastique d'un corps-acte perpétuellement *en puissance* : « Or moi j'étais potent que je puisse le faire parce que suspendu je gis, perçant l'agis » (XIX, 90). Négative, lorsque l'oscillation se coagule en forme, lorsque l'acte vire à l'être. Alors la potence redevient instrument de persécution et de torture, le corps se balance impuissant au bout d'une corde et hurle la souffrance de ses *supplications* : « Et il me revint qu'il y a un point du Thibet où des moines abjects usent de potences et de treuils dans une certaine vallée qu'ils ont appelée l'utérus de la forme humaine et où ils ont la prétention de retenir enchaînées toutes les consciences d'hommes qui veulent échapper à leur notion particulariste de l'homme » (XIV*, 40). Artaud décrit alors cette « espèce d'anatomie archétype », ce « carcan » corporel individuel dans lequel étouffe le corps infini et sans identité. La machine à enfermer dans un corps, cet appareil qui le persécute, il l'évoque dans les nombreux textes où il affirme être à chaque instant littéralement envoûté. C'est l'objet même de la *Conférence au Vieux-Colombier*. L'appareil persécuteur d'Artaud a plus d'un point commun avec « l'appareil à influencer » schizophrénique que décrit Victor Tausk, cette « machine de nature mystique » se composant « de boîtes, manivelles, leviers, roues, boutons, fils, batteries, etc. » et dont le schizophrène imagine qu'elle lui dicte ses pensées et ses actes⁸. C'est dans des termes analogues qu'Artaud décrit la machine des Lamas dans la vallée du Thibet : « On y voit donc des carcans, des taus, des potences, des nœuds coulants, des équerres, des treuils, des cordes sans fin et des garrots, que les moines de temple en temple font fonctionner [...] » (XIV*, 40) On connaît la théorie de Tausk : la genèse de l'appareil à influencer s'explique par une perte des limites du moi ; le schizophrène régresse à ces premiers stades du narcissisme où le corps propre était perçu comme un double étranger et paraissait régi par des puissances extérieures, de même que la pensée fut d'abord considérée comme venant de l'extérieur avant d'être attribuée au moi comme fonction. Tausk montre que l'appareil à influencer est non seulement la projection de l'organe génital « abandonné » par le sujet, mais que cet organe correspond à une sexualité plus ancienne que la symbolique. Dire que le sujet entier se sent « tout organe génital » ne signifie rien d'autre que : « Je suis tout sexualité » — ou encore, comme l'écrit Artaud : « Je suis un génital inné » (I*, 9). Ainsi, la machine à influencer correspond-elle à une

projection d'un double corporel, érogène en sa totalité, que le malade ne reconnaît plus comme étant le sien.

Chez Artaud, le mécanisme est très clairement décrit dans des textes où, par un renversement de l'ordre logique, il présente ses propres projections comme une défense contre les envoûtements : « Comme magie je prends mon souffle épais, et [...] je le projette contre tout ce qui peut me gêner. / Et combien y a-t-il maintenant en l'air, de boîtes, de caissons, de totems, de gris-gris, de parois, de surfaces, de bâtons, de clous, de cordes, et de cent de clous, de cuirasses, de casques, de blindages, de masques, de cardeuses, de carcans, de treuils, de garrots, de potences et de cadrans, par ma volonté projetés » (XIV**, 144-145). C'est le corps-acte, le « corps sans organes » entièrement sexuel qu'Artaud projette avec force dans ses dessins et ses textes : *La projection du véritable corps* est d'ailleurs le titre d'un dessin qu'il réalise vers décembre 1947. Bien des objets projetés comme armes dans les textes de 1947 sont des représentations déplacées des sexes d'hommes châtrés et brandis au cours de ces rites phalliques d'Emèse qu'Artaud évoquait dix ans plus tôt dans *Héliogabale*. Là se trouve sans doute la genèse de l'appareil à influencer. Ainsi ce rite « du triage des sexes » métamorphosant en objets sacrés les sexes sectionnés des Galles, rendant le « membre érectile » à sa vocation de « membre-force », qu'il décrivait comme un rituel guerrier — le sexe devenant arme : « des objets faits de membres d'hommes tendus, tannés, noircis du bout comme des *bâtons* durcis au feu. Les membres, — fichés au bout d'un *bâton* comme des chandelles au bout de *clous*, comme les *pointes* d'une *masse d'armes* ; *pendus* comme des clochettes à des arceaux d'or recourbés ; piqués sur des *plaques* énormes comme des *clous* sur un bouclier » (VII, 96^o).

Ces fragments de corps détachés, projetés et qui reviennent par un mécanisme de rétorsion persécutoire l'envoûter, sont des représentations solidifiées du corps-acte : que la force en effet retombe et la projection infinie du corps *potent* se coagule en forme. Surgissent alors la *potence* et les treuils qui martyrisent les corps ; alors la danse des automates balinais, ces « mannequins animés » suspendus à des fils invisibles, devient gigue grinçante de pantins humains dont on tire les ficelles : « nous sommes une vie de pantins menés, / et ceux qui nous mènent et tiennent les ficelles du sale guignol tablent avant tout [...] sur l'amour-propre invétéré d'un

chacun [...]. / Nous sommes un monde d'automates sans conscience, ni libertés, nous sommes des inconscients organiques greffés sur corps, nous sommes des corps greffés sur rien.¹⁰ » L'appareil à influencer d'Artaud, sa « machine » persécutrice, est changeante et protéiforme : appareil à produire les électrochocs, machine radio-phonique¹¹, machines de guerre des Américains ou encore machine sociale dans son ensemble. C'est contre cette dernière machine, la plus redoutable, « cette sempiternelle anonyme machine appelée société » dont les impitoyables rouages brisent tous ceux qui tentent de lui échapper, c'est contre elle qu'il se bat et avec lui tous les « suicidés de la société » comme Ducasse, Van Gogh, Baudelaire, Edgar Poe ou Nerval. Artaud ne connaissait certes pas le texte de Tausk, mais la version poétique qu'il en donne fait mieux qu'exemplifier les théories du psychanalyste ; elle en déploie la force créatrice impensée et la réinscrit dans une autre logique : non plus la régression à une conception archaïque, pré-symbolique du corps¹² mais l'attention suraiguë aux « fluctuations plastiques de la matière¹³ », la perception de cet informe primitif qu'Artaud appelle le Kha, la Chair, le Double, ou encore le *suppôt*.

Qu'est-ce qu'un *suppôt* ? Le mot chez Artaud figure dans le titre du dernier recueil qu'il ait composé : *Suppôts et Supplications*. Il entre dans une série de termes qui s'appellent en écho et que les derniers textes associent fréquemment : supplice, supplique, supprimer, supputer. Par exemple : « des propositions lentement supputées, comme on dit qu'une plaie suppure » (XIV**, 63). Le terme vient du latin *suppositus*, participe passé de *supponere* et signifie « placer dessous ». Le *suppôt* est parent de ce *subjectile* dont Jacques Derrida a montré la prégnance chez Artaud. « L'âme est un *suppôt*, écrit Artaud à Georges Le Breton, non un dépôt mais un *suppôt*, ce qui toujours se relève et se soulève de ce qui d'autrefois a voulu subsister, je voudrais dire rémaner, demeurer pour réémaner, émaner en gardant tout son reste, être le reste qui va remonter » (XI, 194). Le *suppôt* est soulèvement de l'être, insurrection du corps, l'inverse de la chute des corps humains dans le monde phénoménal des organismes séparés. Chute des corps, des êtres-étrons, « au dépositaire interne¹⁴ », version prosaïque de la déclinaison des atomes de Démocrite racontée dans la langue d'Alice — chute de Humpty-Dumpty : « Or ce fut un être d'avant, du temps où le soma summum était que les êtres qui n'étaient pas êtres mais vivaient

s'affirmaient êtres par la chute, l'écroulement, la descente, la cascade, la delglilution delglilglition, la dégringolade et on avait la dégringolade, les êtres » (XX, 133). Ou encore, ce qu'affirmera la séance au Vieux-Colombier, « l'homme de la chute fut un être, l'homme devint un être en tombant, [...] / Être suppose une ration, un arrêt, une sorte d'arrêt de mort » (XXVI, 82).

Le *suppôt* est la substance au sens philosophique ; c'est le sujet existant avant ses accidents. En termes de l'École, l'humanité est le suppôt de l'homme, précise Littré. Pascal : « Un homme est un suppôt, mais si on l'anatomise, que sera-ce ? la tête, le cœur, l'estomac, les veines, chaque veine, chaque portion de veine, le sang, chaque humeur du sang » (*Pensées*, 65-115). Le corps sans organes d'Artaud est ce suppôt pascalien redevenu indivisible, force en suspens antérieure aux coupures anatomiques (*anatemnein* : couper, disséquer) : « car le suppôt se sait entier » (XII, 185)¹⁵ Que l'on anatomise un suppôt, suggère Artaud, et l'on découvrira le corps supplicé de l'homme dans sa dispersion organique. Alors surgiront les démons et succubes, suppôts de Satan.

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

Entre les deux versions du suppôt, le corps-acte s'est figé en forme, dissocié de lui-même : du rejet au déchet, ainsi se constitue l'appareil à influencer. « Car la conscience n'est pas faite et les mauvais esprits ne sont que des suppositions, des supputations, ce qu'on appelle des suppôts de Satan » (XXII, 49). Seule la force d'une écriture théâtrale en acte, qui relance sans arrêt le mouvement infini du corps peut empêcher qu'il s'anatomise et se disperse en fragments qui reviennent envoûter. Contre la *schizophrénie* et ses machines corporelles, Artaud joue la *xylophénie* verbale et ses glossolalies : une écriture qui déploie l'espace plastique d'une tension, d'un *discorps*, entre le son, la lettre, le dessin. Alors les mots s'appellent

et se répondent, devenus acteurs vivants sur la page : « Mais que les mots enflés de ma vie s'enflent ensuite tout seuls de vivre dans le ba – ba de l'écrit. C'est pour les analphabètes que j'écris » (I*, 10).

C'est dans *Suppôts et Supplications* que se dessine ainsi une dernière fois la figure qui traverse toute l'œuvre d'Antonin Artaud, d'un corps infiniment plastique et déformable. En ce sens, la « supplication » est à entendre à la fois comme supplice et comme supplique. Benvéniste le rappelle, « supplier » et « supplicier » remontent au même *supplicium*¹⁶. Corps d'Artaud pendu à une potence, *supplice* qui évoque d'autres *suppliques*, comme celle de François Villon, ce frère qu'il compte avec Baudelaire ou Nerval au nombre des « suicidés de la société » : « Frères humains qui après nous vivez. » Ainsi encore se tisse le lien entre la forme (l'être), l'envoûtement, la sexualité et la mort. La libido, répète Artaud, est la définition en nous d'un désir de cadavre. Le sexe, c'est l'inscription en l'homme de la mort : « Cette sexualité fait mourir, j'en cherche une qui fasse vivre » (XXII, 204). Son rejet du corps sexué au profit d'un corps intégralement sexuel a donné lieu à bien des simplifications interprétatives, certains croyant y voir un intégrisme puritain, un appel à la pureté originelle d'un corps enfin « propre », alors même que le corps-acte est tout entier puissance d'être, force pulsionnelle atomique. Le sexe, écrivait Artaud à André Breton est une force de propulsion, à condition de ne pas le réduire au coût :

Ainsi donc le corps est un état illimité qui a besoin qu'on le préserve,

qu'on préserve son infini.

Et le théâtre a été fait pour cela.

Pour mettre le corps en état d'action active,

efficace,

effective,

*pour faire rendre au corps son registre organique entier,
dans le dynamisme et l'harmonie.*

*Pour ne pas faire oublier au corps qu'il est de la dynamique
en activité.*

[...] le coût de la sexualité n'a été fait que pour faire oublier au corps par l'éréthisme de l'orgasme qu'il est une bombe, une torpille aimantée devant laquelle la bombe atomique de Bikini n'a plus et n'est plus que la science et la consistance d'un vieux pet rentré. (« Le Corps humain », mai 1947)

L'homme acteur incarne cette puissance d'inachèvement du corps humain. « Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité », écrivait Artaud en 1936. C'est ainsi qu'il faut entendre son plaidoyer pour une « authentique aliénation », celle du poète, de l'artiste, de l'acteur, celle de « l'homme dément » accueillant le pouvoir de désintégration de l'informe et du monstrueux, en inventant la nouvelle représentation littéraire et plastique. La psychanalyse, dit-il en substance, a eu peur de l'inconscient et de la folie qu'il révèle ; elle s'est employée à en canaliser la violence desubjectivante. Or, l'aliénation est la force défigurante de l'autre en moi, ce mouvement qui m'agite et m'empêche de me stabiliser en « être », sujet d'une identité, maître de ma pensée. Elle est ouverture à l'infigurable : un voir traversé par de la lettre, une écriture trouée par de l'in audible, de l'invisible. Le corps aliéné de l'acteur est cette plasticité en acte : « spectre plastique et jamais achevé », dit Artaud. C'est cet infigurable qu'il nous donne à lire et voir, en un bref éclair, dans l'écart qui déchire la rétine, le hiatus qui ouvre le mot et fait entendre cet autre qu'il taisait (« Je me souviens de n'être jamais né »). L'écriture, le dessin, esquissent les limites mouvantes d'un espace instable, celui du procès à jamais inachevé d'une disparition en acte, persistant assez pour être saisie, pas assez pour parvenir à son terme (*être* disparition), à jamais tendue dans l'entre-deux : l'à peine entrevu qui déjà s'efface (l'imperceptible), l'à demi saisi qui déjà se dérobe (le furtif). L'insensé entrouvrant le sens impensable. Reprise inlassablement déplacée, procès sans fin : le même théâtre qui se répète d'un texte à l'autre, d'un dessin à l'autre, de l'un à l'autre, sans jamais s'accomplir ni s'achever en forme. En aucun cas création d'un corps d'écriture, nouvelle naissance, refondation de l'être et de son discours, fût-il poétique. Rien ne naît chez Artaud ni ne meurt. Il ne s'agit pas de se remettre au monde mais de tenir — l'espace d'un instant suspendu — l'avortement en acte de la pensée, de la figure, du discours. C'est ce corps théâtral qu'il nous faut tenter de saisir, dans la dissolution qui le fait s'effaçant, dans le procès d'une mort infinie qui n'est pas un néant. Négation hors nihilisme qui nous contraint à penser une œuvre qui s'inaugure de sa disparition, un corps qui, refusant de mourir, vit sa destruction en acte. Hors nihilisme comme hors dépression : la toute-puissance de la mort s'inscrit dans le procès d'une fondamentale vitalité.

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

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

1. Antonin Artaud, *Suppôts et Supplications*, OC XIV*, 23 ; je souligne.
2. « Antonin Artaud », *Europe* n° 667-668, novembre-décembre 1984, sous la direction d'Odette et Alain Virmaux (numéro épuisé).
3. « Ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas » (OC I*, 94).
4. Je renvoie à ce que j'ai développé dans *Artaud / Joyce, le corps et le texte*, Nathan, collection « Le texte à l'œuvre », 1996.
5. « Le Théâtre et la science », *L'Arbalète* n° 13, été 1948.
6. Les formulations de ce type abondent dans les premiers manifestes du *Théâtre et son Double*. Par exemple : « ... je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique » (IV, 110) ; « Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler » (IV, 83).
7. *Suppôts et Supplications*, op. cit., p. 213.
8. Victor Tausk, « De la genèse de "l'appareil à influencer" au cours de la schizophrénie » (1919), *Œuvres psychanalytiques*, Paris, Payot, 1976, p. 179.
9. Je souligne.
10. *La conférence au Vieux-Colombier* (XXVI, 142).
11. Déçu de l'accueil réservé à son émission, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il écrit à Paule Thévenin le 24 février 1948 : « Là où est la machine c'est toujours le gouffre et le néant... » (XIII, 146 ; Artaud souligne).
12. Selon cette « chronologie du psychisme humain », ce préjugé évolutionniste de la psychanalyse, que Benvéniste reprochait à Freud. Pour une autre conception psychanalytique de la régression, voir Pierre Férida, *Par où commence le corps humain : retour sur la régression*, PUF, 2000.
13. « Un Athlétisme affectif », *Le Théâtre et son Double* (IV, 127).
14. « [...] cette tombe atomique du corps où par chute au dépositaire interne se perd la force qu'il apportait » (IX, 184).
15. Plus d'un indice dans les textes montre qu'Artaud a lu Pascal attentivement. Ainsi telle allusion au « gouffre infini » évoque l'homme pascalien (*Pensées*, 148-425) ; ou encore Artaud déforme, à la manière de Lautréamont, des définitions métaphysiques ; ainsi, le monde visible chez Pascal : « C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part » (*Pensées*, 199-72) devient chez Artaud : « La circonférence partout et c'est le centre » (XXI, 317). On relève aussi un extrait du *Mémorial* : « joie, joie, pleurs de joie » (XXI, 336), ou même une reprise de la métaphore pascalienne du corps « plein de membres pensants » (*Pensées*, 300-482) qui devient : « Les idées ne vont pas sans membres, et alors ce ne sont plus des idées mais des membres, des membres guerroyant entre eux » (XIV**, 48).
16. « *Supplicium* est d'abord l'offrande matérielle de "supplication" puis il prend le sens de "supplice" lorsque l'offrande de réparation consiste en peine corporelle » (Émile Benvéniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Éditions de Minuit, 1969, t. 2, p. 245-254).