

Nietzsche et Artaud
Pour une éthique de la cruauté

PHILOSOPHIE D'AUJOURD'HUI

Collection dirigée

par

Paul-Laurent Assoun

D051
D86
1992

CAMILLE DUMOULIÉ

Nietzsche et Artaud

*Pour une éthique
de la cruauté*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

284811

ISBN 2 13 044358 3
ISSN 0768-0805

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1992, avril

© Presses Universitaires de France, 1992
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Le critique est une sorte de rhapsode, voilà ce qu'il faut voir, rhapsode à qui l'on s'en remet, à peine l'œuvre faite, pour distraire d'elle ce pouvoir de se répéter qu'elle tient de ses origines et qui, laissé en elle, risquerait de la défaire indéfiniment; ou encore, bouc émissaire que l'on envoie aux confins de l'espace littéraire, chargé de toutes les versions fautives de l'œuvre, pour que celle-ci, demeurée intacte et innocente, s'affirme dans le seul exemplaire tenu pour authentique — d'ailleurs inconnu et probablement inexistant — conservé dans les archives de la culture : l'œuvre unique, celle qui n'est complète que s'il lui manque quelque chose, manque qui est son rapport infini avec elle-même, plénitude sur le mode du défaut.

Maurice Blanchot,
L'entretien infini,
Gallimard, 1969, p. 572.

Introduction

L'INNOCENCE DE LA CRUAUTÉ

Les citations de Nietzsche et d'Artaud sont suivies d'un chiffre romain qui renvoie au tome de leurs *Œuvres complètes* respectives, publiées par les Editions Gallimard (parfois suivi d'un ou deux astérisques selon qu'il s'agit du premier ou du second volume), et d'un chiffre arabe indiquant la page. L'édition allemande des œuvres de Nietzsche que nous avons utilisée est celle établie par G. Colli et M. Montinari (reprise par l'édition Gallimard) et parue chez Walter et Gruyter et Cie. Pour les *Considérations inactuelles*, qui n'étaient pas encore publiées dans l'édition Gallimard au moment où ce travail fut entrepris, nous renvoyons à l'édition Aubier-Montaigne, trad. G. Bianquis, 1964-1976. Par ailleurs, nous indiquons en note la référence des textes d'Artaud qui ne se trouvent pas dans les vingt-cinq tomes aujourd'hui parus de l'édition Gallimard et que nous pourrions citer.

« Nature a, ce creins-je, elle-mesme attaché
à l'homme quelque instinct à l'inhumanité. »

Montaigne,
Essais, Livre I, chap. XI,
« De la cruauté ».

CE REGARD A DÉSHABILLER L'ÂME

« **N**ON, Socrate n'avait pas cet œil, seul peut-être avant lui le malheureux Nietzsche eut ce regard à déshabiller l'âme, à délivrer le corps de l'âme, à mettre à nu le corps de l'homme, hors des subterfuges de l'esprit » (XIII, 49).

De l'homme Nietzsche, parvenu au point où, enfin, il n'y a plus de psychologie ni de subjectivité, à travers la photographie qui nous le montre dans toute sa vérité – semble-t-il –, réduit, enfin, à la superficie de l'image dont l'aplat le livre comme à nu, surgit le regard. Pas un de ces regards qui se prêtent complaisamment à toute une phénoménologie de l'inter-subjectivité, ou qui viennent joliment pointer dans les impressions évocatrices d'une certaine métaphysique du visage. Ce n'est pas un de ces regards qu'Artaud saisit dans l'œil de Van Gogh qui

traverse la toile et dans celui de Nietzsche qui trouve la photographie, mais bien *le Regard*.

Les idées les plus chères, les images les plus propres, le bien le plus précieux, jusqu'au style même, tout est hérité ; et c'est ce qui permet l'existence d'une discipline comme la littérature comparée. De ses lectures de Nietzsche, Artaud a dû garder quelque influence, repérable dans des formules empruntées, à travers certaines considérations sur le théâtre, ou même à la faveur d'une citation recopiée¹. En prendre prétexte pour une comparaison ne saurait donner lieu qu'à un exercice académique indifféremment répétable avec quelques variations d'auteur : Nietzsche et Valéry², Artaud et Nerval, etc.

L'héritage d'Artaud n'est pas de cet ordre. Il est de ceux que les dieux jettent sur l'homme comme un sort, un *fatum* qui se répand sur toute une lignée, continue son œuvre et fait répéter à chaque membre de la tribu le même geste fatal, commettre le même crime. C'est ainsi qu'il y a eu la lignée d'Œdipe dont les yeux crevés sont à jamais devenus Regard, vides de tout autre chose. « C'est ainsi qu'il y a eu des envoûtements unanimes à propos de Baudelaire, d'Edgar Poe, de Gérard de Nerval, de Nietzsche, de Kierkegaard, / et il y en eut à propos de van Gogh » (XIII, 18).

Ce dont Artaud a hérité, comme d'une marque sûre de parenté, preuve d'un lien unique avec Nietzsche, c'est du Regard. Voyez les portraits d'Artaud, des premiers aux derniers, mais aussi les autoportraits, mais encore les sorts³, feuilles de papier dévorées par le regard, dont les trous sont l'émergence même du Regard.

Si la cruauté est un thème, présent dans les écrits de Nietzsche et d'Artaud, si elle les « travaille » poétiquement, telle une force à l'œuvre, si on peut lui accorder, comme problématique, une place centrale, jamais pourtant nous n'en aurons de meilleure évidence qu'à travers ce Regard. Celle que nous chercherons à comprendre, voire à définir

1. Projetant d'écrire dans *La Révolution surréaliste* une lettre adressée à la Société des Nations, Artaud notait, à côté d'une citation de Baudelaire sur la « basse française », quelques lignes extraites de *Ecce Homo* : « L'«esprit allemand» est pour moi une atmosphère viciée. Je respire mal dans le voisinage de cette malpropreté en matière de psychologie, qui est devenue une seconde nature, de cette malpropreté qui laisse deviner chaque parole, chaque attitude d'un Allemand. / Nietzsche. » Cette phrase fut recopiée de l'édition Mercure de France (1909), traduction Albert, qui comprenait par ailleurs des « Poésies », des « Sentences », les « Maximes et chants de Zarathoustra » et, enfin, les *Dithyrambes de Dionysos*.

2. Titre d'un ouvrage d'Edouard Gaède, Gallimard, 1962.

3. On trouvera des reproductions de ces « sorts » dans *Antonin Artaud. Dessins et portraits* (textes de Paule Thévenin et Jacques Derrida, Gallimard, 1986).

dans sa plus grande pureté, dans sa plus pure inhumanité, hors de la psychologie, de l'histoire personnelle ou de la théorie des affects, nous la voyons sourdre de ce point d'effraction du Regard qui insiste comme un défi à notre possibilité de vision et de compréhension. Que cette trouée de la réalité demeure infiniment ouverte et impénétrable pour qui n'est pas du côté du Regard ne nous empêche pas d'en suivre à la trace – celle des textes – les effets de réel.

Le rapprochement entre Nietzsche et Artaud a déjà été esquissé à plusieurs reprises et, en particulier, par certains philosophes contemporains⁴ que cette parenté intrigue, parfois fascine, comme s'il se levait là, dans l'espace neuf qui relie ces deux noms, une question qu'il leur revenait en propre, sinon de résoudre, du moins de poser. Lieu fascinant qui attire le regard, mais l'effarouche en même temps, par le trop grand éclat de chaque nom qui devrait briller dans la solitude et la pureté de son ciel. Ainsi, la plupart des commentateurs, après avoir cédé à la tentation du rapprochement, détournent le regard et s'emprescent de couper court, répétant, après Jacques Derrida, qu'« Artaud n'est pas le fils de Nietzsche »⁵. Cependant, l'insistance même des critiques à relancer la comparaison témoigne, malgré les réticences, de ce qu'il doit exister entre Nietzsche et Artaud une parenté plus profonde que celle suggérée par les ressemblances superficielles, et que ne laissent imaginer les divergences d'abord évidentes.

Certes, les motifs de la comparaison ne sauraient justifier une stricte étude d'influence. Ce sont d'abord des parallèles biographiques, ainsi que le souligne Artaud lui-même, lorsqu'il rappelle avoir été « interné comme Nietzsche, van Gogh ou le pauvre Gérard de Nerval » (XIV*, 34). L'expérience commune de la folie frappe en premier lieu ; quoique pour Artaud ce fût une traversée et non un effondrement irrémédiable, l'imagination voit là quelque chose qui fait signe. On peut encore évoquer le rapport ambigu qu'ils entretenaient avec leur mère et les femmes, rapport difficile qui illustre la solitude à laquelle ils furent voués. La douleur aussi, et la maladie sont indissociables de leur vie

4. Parmi les principaux, citons Maurice Blanchot dans *L'entretien infini*, Gallimard, 1969 ; Gilles Deleuze dans *Logique du sens*, Minuit, 1969 ; Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, Minuit, 1972, et *Mille Plateaux*, Minuit, 1980 ; Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967 ; Henri Gouhier dans *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, 1974. On peut aussi rappeler certains articles : Daniel Giraud, De Nietzsche à Artaud, *Engandine*, n° 7, 1971 ; Jean-Michel Heimonet, L'écriture des origines, *Oblique*, n° 10-11, 1976 ; Jean-Michel Rey, Lecture/écriture de Nietzsche, *Les Lettres françaises*, 28 avril 1971.

5. *L'écriture et la différence*, « La parole soufflée », op. cit., p. 276.

et de leur appréhension de l'existence. Mais ces ressemblances biographiques, même examinées dans leur détail, ne constituent pas une raison suffisante, et ne sauraient justifier le rapprochement.

C'est plutôt une vision de l'homme et du monde, une réflexion sur notre civilisation considérée comme celle de la décadence, un refus de la métaphysique et de l'ontologie traditionnelles, de la religion et de la morale, la volonté de trouver dans l'art, et dans le théâtre en particulier, le remède à nos maux, c'est enfin une pratique originale de l'écriture, qui sont entre Artaud et Nietzsche des points de convergence. Si les rapprochements biographiques peuvent faire sens, ce sera dans la mesure où ils s'inscrivent dans ce que Roland Barthes appelle « la structure d'une existence », c'est-à-dire « une thématique, si l'on veut, ou mieux encore : un réseau d'obsessions »⁶ qui détermine l'œuvre et que l'œuvre détermine.

Pour tous deux, semble-t-il, ce réseau, où s'entremêlent l'œuvre et l'existence, vient se nouer en un point à la fois secret et extériorité autour du problème de la cruauté, expérience obsédante pour chacun d'eux et notion centrale dans leurs écrits. Elle se révèle ainsi comme le lieu d'une intrigue où se joue le drame même de la pensée, lieu mobile (par son sémantisme, les registres et les plans de réalité où elle fonctionne) vers lequel converge un réseau de thèmes et de significations qui, se déplaçant avec lui, impriment à l'œuvre sa dynamique, c'est-à-dire commandent le jeu des forces et formes, déterminent une poétique. Jamais peut-être avant Nietzsche et Artaud l'acte d'écrire, de répandre son encre n'a été métaphoriquement rapproché de l'acte de cruauté, de répandre son sang (*cruor*), avec une telle insistance.

Dès lors, plutôt que d'analyser un *concept* ou de dégager un *sens* des « œuvres », nous tenterons de repérer les traces de passage d'une force fuyante et polymorphe, « à l'œuvre » dans les textes, mais qui est aussi une puissance de « désœuvrement » exigeant parades et stratégies, et qui, pour n'avoir pas de détermination arrêtée, fut, à un moment de la pensée, appelée « cruauté » (*Grausamkeit*) par Nietzsche et Artaud. Cela implique une lecture qui n'enferme pas les textes dans les rets d'un système d'interprétation qui passerait pour la norme détentrice d'une rationalité conceptuelle qui ferait défaut au texte littéraire ou philosophique. Ainsi, par exemple, nous ne présupposons pas que les textes psychanalytiques en sachent plus sur la folie que ceux de Nietzsche

6. Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1954, p. 5.

et d'Artaud — peut-être savent-ils autre chose —, ni surtout que les catégories analytiques permettent de déterminer ce qui, chez l'un ou chez l'autre, relève de la « folie », voire du pathologique — terme qui, Artaud y insiste, suppose plus un jugement de valeur qu'un regard scientifique.

C'est pourquoi nous ne saurons (quitte à reconnaître là un non-savoir) entrer dans une certaine polémique sur Artaud que les uns admirent au nom d'une schizophrénie géniale, les autres d'une lucidité d'autant plus grande qu'il aurait vaincu les dangers de l'enfermement. Qui se situe non sur le plan de la psychologie individuelle, mais sur celui des textes, doit reconnaître qu'ils ne relèvent d'aucune « rationalité » extérieure permettant de faire le départ entre ce qui est « philosophique » ou « poétique » et ce qui serait « délirant ». Cela vient d'ailleurs justifier la comparaison engagée entre un « philosophe » et un « poète », lesquels se sont efforcés de nier la pureté du discours philosophique ou poétique. C'est dans la plus grande impropriété du discours que le plus « propre » et le plus « spécifique » ont, pour eux, des chances d'affleurer : en se tenant au plus près de la puissance donatrice et expropriatrice du sens et du propre.

Il n'en reste pas moins que la question de la folie est posée thématiquement par les textes mêmes de Nietzsche et d'Artaud, et que vers ce point d'interrogation, recouvrant un secret qui se dérobe aux textes comme à la conscience, convergent les forces qui animent le texte et le « sujet » de l'écriture, jusqu'à les faire rejoindre ce centre apocalyptique dont la violence rejette le sujet hors de l'écriture, voue le texte au silence et donne alors raison à la rationalité extérieure. Qu'elle n'ait raison de l'œuvre que par la « folie » de l'auteur, voilà qui la met devant une responsabilité à laquelle il est de son devoir de répondre, et qui l'oblige à chercher, quitte à reconnaître par là sa propre folie, les « raisons » de la « folie » qui travaille l'œuvre.

Cela signifie aussi reconnaître que l'œuvre de Nietzsche et celle d'Artaud, parce qu'elles témoignent d'une expérience cruelle des limites, parce qu'elles ont, chacune à sa manière, reposé de façon radicale les questions du théâtre et de la représentation, du tragique et du sacré, du signe et de l'écriture, du corps et de la conscience, sont deux moments décisifs d'une crise où la pensée contemporaine découvre et sa propre faille et sa propre ressource. S'engager dans la voie de cette découverte c'est déjà répondre à l'exigence éthique de la cruauté.

D'ARISTOTE A SCHOPENHAUER :
HISTOIRE D'UN EXCÈS

La cruauté a d'emblée fait scandale pour le philosophe ; preuve en est le caractère ambigu, voire paradoxal de son discours. D'une part, en effet, elle passe pour une réalité strictement humaine : l'animal, sans conscience ni libre arbitre, ne peut être dit cruel. La bête féroce obéit à son instinct, sans prendre plaisir à voir ni à faire souffrir. Mais, d'autre part, le philosophe se livre à une tentative effrénée pour évacuer la cruauté de l'ordre humain : ou bien elle est dénoncée comme « bestialité » et nous renvoie donc étrangement à l'animalité – ce qui laisse à penser que les hommes s'y livrent dans la mesure où ils ne sont pas vraiment hommes ; ou bien elle passe pour un symptôme pathologique et, en tant que tel, n'appartient pas vraiment à la nature humaine.

Ainsi, lorsque dans le livre VII (chap. V) de *l'Ethique de Nicomaque* Aristote énumère certains actes de cruauté au sens strict⁷, à la fois physique (dépècement de la chair crue) et psychologique (plaisir pris à l'acte cruel), il considère ces actes comme des manifestations extérieures à l'humain. Dès lors, ils ne relèvent pas vraiment de la morale et ne constituent pas « une forme de perversité » (*μοχθηρία*) au sens propre – ce terme s'appliquant, en effet, à « celle qui est selon l'essence de l'homme ». « Hors des limites du vice », la cruauté s'explique donc soit par la « bestialité », soit par la « maladie » ou la « folie »⁸.

Il faut alors admettre que la cruauté – ce plaisir conscient et volontaire pris à la souffrance d'autrui – ne relève pas de la catégorie éthique de la « méchanceté ». Mais il faut aussi reconnaître que l'homme cruel est dépourvu de ce qui constitue l'essence de la cruauté, à savoir la conscience véritable de son acte et une volonté autonome. Saisie au plus près, la définition aristotélicienne nous met devant une contra-

7. « Songeons aussi à quelques-unes de ces tribus sauvages du Pont-Euxin qui, d'après ce qu'on rapporte, prennent plaisir à manger les unes de la viande crue, les autres de la chair humaine; à ces êtres qui se donnent les uns aux autres leurs enfants pour s'en rassasier; ou encore à ce que la tradition nous dit de Phalaris » (trad. J. Voilquin, Garnier-Flammarion, 1965, livre VII, chap. V, 2).

8. « Parmi les hommes dépourvus de sens commun, les uns naturellement stupides et ne vivant que par les sens manifestent de la bestialité comme certaines tribus de barbares éloignés; d'autres sont atteints de maladies, comme le haut mal, ou de folies qui les apparentent à des malades » (*ibid.*, V, 6).

diction où se perd la cruauté elle-même et où s'évanouit tout sujet de la cruauté, puisqu'elle ne peut être attribuée ni à l'homme ni à l'animal en tant que tels. Elle vient *en excès* et occupe une région intermédiaire où les différences vacillent⁹. Comme si l'acceptation de la cruauté dans l'ordre humain mettait en danger l'idée même de nature humaine, rares sont les philosophes qui, à l'instar de Hobbes ou de Machiavel, ont fait de la cruauté une composante essentielle de l'humain. Encore n'est-elle pour eux qu'un effet secondaire, commandé par le primat de l'utilité, de l'intérêt personnel et du désir de conquête, ce qui lui ôte sa spécificité.

Il appartient pourtant à l'époque moderne d'avoir repris cette question au point d'en avoir fait une thématique historique, intimement liée à ce moment de l'histoire appelé « la décadence », et qui trouve son expression philosophique dans la pensée de Schopenhauer. Affirmant que « la souffrance est le fond de toute vie »¹⁰, il présente cette dernière comme la manifestation d'une force cruelle, celle-là même qui sous-tend la Volonté. L'homme, en qui la Volonté s'exerce au plus haut point, est l'être le plus souffrant et, processus qui n'est pas sans rappeler celui décrit par les héros sadiens, pour qui la Nature est une puissance cruelle, il se délivre de cette souffrance subie en l'infligeant en retour¹¹. La cruauté devient ainsi la conséquence logique de la Volonté de vivre lorsqu'elle s'exprime sans restriction. Elle trouve donc une explication métaphysique et s'inscrit dans la nature de l'homme.

Cette conception de la cruauté – mais aussi la philosophie de Schopenhauer dans son ensemble – marque une rupture avec la pensée occidentale, et en particulier avec la philosophie grecque, pour laquelle l'Être est synonyme de douceur, de contentement et de présence. Un lien persiste cependant avec la définition aristotélicienne : la cruauté est signe d'excès. Elle est à la fois spécifiquement humaine, puisqu'elle suppose la volonté et la conscience du mal fait à autrui, et excédente

9. « Car tout excès (*ὑπερβολουσα*) dans l'irréflexion, la lâcheté, l'intempérance et la difficulté de caractère présente des traits soit de bestialité (*θηριώδεις*) soit de maladie (*νοσηματώδεις*) » (*ibid.*, V, 5).

10. *Le monde comme volonté et représentation*, trad. Burdeau, PUF, 1966, p. 397. On retrouve des formules identiques chez Nietzsche : « La souffrance est sans doute une part essentielle de toute existence » (XI, 360) et chez Artaud : « Le fond des choses c'est la douleur » (XIV*, 132).

11. « ... incapable de se soulager directement, il recherche le soulagement par une voie indirecte; il se soulage à contempler le mal d'autrui, et à penser que ce mal est un effet de sa puissance à lui. Ainsi le mal des autres devient proprement un but; c'est un spectacle qui le berce; et voilà comment naît ce phénomène, si fréquent dans l'histoire, de la cruauté au sens exact du mot... » (*ibid.*, p. 459).

par rapport à l'humain, puisque signe d'un trop plein, d'un débordement de la Volonté de vivre. Elle provoque donc vers son Autre l'individu qui la vit et la pensée qui tente de la comprendre, comme si le plus proprement humain s'avérait le moins « propre ». Mais alors qu'Aristote, encombré de cet excès, le rejetait dans le *no man's land* d'une bestialité non animale ou de la folie, afin de couper court à ce qui pointait là, Schopenhauer l'intègre à sa métaphysique pessimiste, lui donne même un caractère hautement révélateur de la nature de l'Être. Cette monstruosité sur le plan des phénomènes et de l'individu trouve son sens métaphysiquement : si l'on ne s'en tient pas au rapport narcissique et douloureux de soi à l'autre, mais que, par un saut hors du phénoménal, on accède au point de vue de l'Un, la cruauté apparaît comme le signe charnel d'un désir métaphysique d'apaisement, qui ne s'exprime par un redoublement théâtral de la souffrance qu'à demeurer prisonnier du voile de Maya. Cette compréhension métaphysique d'une part et spéculaire, voire théâtrale, de l'autre constitue pour Nietzsche et Artaud l'origine commune de leur réflexion sur la cruauté. Il est à noter cependant que la définition de Schopenhauer fait de la cruauté un affect purement négatif ; expression d'un malaise qui cherche à se soulager à travers un spectacle consolant, elle est le signe du ressentiment.

L'insistance de la thématique de la cruauté, à travers des œuvres comme celles de Dostoïevski ou Kafka, Bataille ou Genet, Michaux ou Mishima, l'intérêt de nos contemporains pour Sade ou Lautréamont attesteraient qu'elle appartient bien à cette époque de la pensée et de l'histoire qui s'est ouverte avec l'événement de la mort de Dieu, si elle n'était pas la résurgence d'un thème qui accompagna une autre ouverture : celle de l'histoire même, ainsi que les théogonies, les épopées, les penseurs présocratiques en racontent les cruels commencements. De ce point de vue, Homère et Sade sont frères, et la cruauté de l'*Iliade* comme celle des romans du divin marquis, hors de tout contexte psychologique ou social, est le signe que quelque chose, à nouveau, s'ouvre, dans un écartement cruel où l'histoire peut (re)commencer, à partir de quoi le temps, une fois encore, se (re)saisit. De sorte que la question de la cruauté n'est si excédente et si essentielle que dans la mesure où elle pose à l'histoire et à la pensée la question de leurs origines.

Par le fait même, c'est à la philosophie, comme pratique et comme discours inscrit dans l'histoire de la pensée, qu'elle pose la question de son statut et de son origine. De manière d'autant plus insistante qu'elle semble le faire du dehors, à savoir depuis sa préhistoire : la pensée pré-

socratique, et à partir d'un ensemble de discours qui la cernent : théâtre, littérature et sciences humaines.

Un exemple symptomatique est celui de Sénèque, philosophe et auteur des tragédies cruelles que nous connaissons. A la représentation tragique, il revient de penser, de mettre en question la cruauté, de la prendre en charge pour l'opération d'une décharge cathartique, comme si ce problème devait risquer d'altérer le royaume des concepts et de troubler l'ordre des catégories philosophiques. Pourtant, le philosophe stoïcien, Sénèque ou Marc Aurèle, emprunte souvent à la tragédie sanglante et à l'histoire des exactions commises par de cruels tyrans – Sénèque était d'ailleurs aux premières loges –, pour dénoncer des aberrations que seules la tragédie et la tyrannie peuvent fournir. Il est vrai que le ressort de la tragédie latine est le *furor* et que Sénèque consacra un traité à la colère¹² qui, dans ses accès les plus furieux, pousse à des actes de cruauté extrême, dont l'ouvrage fournit un florilège. L'origine de la cruauté serait à chercher dans la colère qui « trop souvent déchaînée... s'est alors muée en cruauté »¹³. A ce point, « ce n'est plus la colère, c'est la bestialité ». Voici donc à nouveau le cruel rejeté dans l'animalité. Pourtant, Sénèque avait bien précisé que la colère n'était en rien le fait de l'animal, obéissant à ses instincts, et que toutes les passions mauvaises « sont le propre de l'homme »¹⁴, mais il affirmait contemporanément que la colère n'est ni une chose naturelle, ni inscrite dans la nature de l'homme, car rien n'est plus « cruel » que la colère, et rien n'est plus « doux » que la nature humaine. Si déjà la colère est à ce point paradoxale (à la fois le propre de l'homme et étrangère à sa nature), qu'en sera-t-il de sa fille, la cruauté ? « C'est un vice autrement grave – et incurable »¹⁵. Une fois encore, le plus proprement humain est rejeté hors de l'humain et ne peut faire l'objet d'aucune analyse philosophique ni d'aucune thérapie, alors que sur la scène tragique la cruauté ouvre aux personnages une voie qui, pour être celle de l'inhumain, n'en est pas moins celle de la surhumanité, ainsi Médée.

Devant la cruauté, le philosophe est à la fois excédé et fasciné – comme si cette rencontre comportait le risque du dévoilement d'un intime secret. Celui, peut-être, qui unit le couple fantasmatique du bourreau et du sage dans la scène de torture répétée à plaisir et qui, sous ses diverses variantes, serait comme le blason du stoïcisme. Il

12. *L'homme apaisé. Colère et Clémence*, Arléa, 1990.

13. *Ibid.*, p. 55.

14. *Ibid.*, p. 26.

15. *Ibid.*, p. 56.

semble que seul le bourreau puisse conférer au philosophe le statut surhumain auquel il aspire, et lui octroyer l'auréole de l'ataraxie. L'apathie avec laquelle le philosophe accueille la cruauté, apanage du maître, fait de lui le maître suprême, enlève au bourreau la jouissance de son acte, au point qu'il ne soit pas rare de voir le sage torturé le précéder dans l'acte de cruauté¹⁶, geste qui atteste sa liberté et le caractère divin du contentement dont il jouit. En matière de cruauté, le bourreau, dans le sage stoïcien, a trouvé son maître.

Dès lors, cette marginalité de la notion de cruauté, son exclusion du jeu des concepts ne seraient-elles pas le signe d'un impensé qui travaille d'autant plus la philosophie qu'elle en délègue la problématique à des disciplines qu'elle a enfantées : sociologie, psychologie, psychanalyse. Lesquelles, en filles respectueuses, ne l'intègrent à leurs concepts : agressivité pathologique, sadisme, masochisme, que pour laisser intact ce legs trop impur et trop pur à la fois, et par là répéter l'exclusion philosophique qui semble provenir d'une impossibilité à inscrire la notion de cruauté dans les catégories oppositionnelles et la dialectique de ses concepts, bien qu'un grand nombre (plaisir/douleur, humain/non humain, intégrité/altérité...) fassent signe vers cette notion, l'impliquent, comme leur opposition duelle implique la barre qui les sépare et dessine dans cet éternel face-à-face le champ d'un obscur désir.

Pour ainsi dire *entre-deux*, elle touche à l'essence de la différence qui fonde le jeu oppositionnel des concepts et des catégories. Elle ne se déroberait donc à la saisie conceptuelle que dans la mesure où elle soutiendrait la *discipline* philosophique et sa démarche *rigoureuse*. Cette discipline que, de Platon à Hegel, le mot « dialectique » peut résumer consiste en une décision critique et purificatrice. Comme le Logos se constitue par une infinie différenciation et contamination du Mythos, la purification dialectique n'est pas absolument distincte de la purification tragique ou cathartique, c'est-à-dire sacrificielle.

Qu'est-ce qui est sacrifié dans le jeu des catégories et des concepts ? Ou plutôt quel sacrifice se répète, à partir du premier, celui qu'implique le langage, le mot qui tue la chose ? Celui du réel. Ainsi, Nietzsche dénonce dans « la redoutable énergie vers la *certitude* » qui fut celle de Parménide l'origine de cette cruauté sacrificielle qui se cache sous le froid travail des concepts : « L'araignée cependant exige le sang de la

16. On trouvera un rappel de ces anecdotes dans Jean Brun, *Le Stoïcisme*, PUF, « Que sais-je ? », 1976, chap. IV.

victime, mais le philosophe parménidien hait précisément le sang de sa victime, le sang de la réalité empirique qu'il a sacrifiée » (I**, 249).

Toujours en reste, mais aussi toujours actif et relançant le procès, la nécessité de la dialectique, le réel, dont le statut demeure énigmatique, est un « principe de cruauté », suivant le titre d'un ouvrage de Clément Rosset¹⁷, auquel le philosophe répond par le re-tranchement de ses concepts, cruelle dénégation de la cruauté du réel. Si la notion de cruauté échappe à la saisie conceptuelle ou catégorielle, provoque un tremblement des différences, c'est qu'elle met en jeu l'expérience du réel comme tel, qui insiste sous les signes, risque d'entraîner dans un excès le désir du philosophe, le provoquer vers d'autres voix. C'est ainsi que Nietzsche, dans son désir de répondre à la sollicitation du réel, au nom même de la rigueur philosophique, dut introduire dans le langage philosophique des voix du dehors, étrangères ou voisines : celles du mythe et de la poésie.

Bien qu'omniprésente dans ses écrits, la thématique de la cruauté n'est devenue, pour nous, une question historique et ne s'est révélée aussi essentielle qu'après coup, à partir du fulgurant éclat jeté sur elle par l'œuvre d'Artaud, mais certainement aussi en raison de l'hallucinante cruauté de notre histoire – et Artaud fut l'un des premiers à désigner dans l'horreur des camps de concentration la question historique, voire « métaphysique » majeure de notre époque. Déterminant, il l'est encore dans la mesure où, plus que celle de Nietzsche, son œuvre donne l'exemple d'une pensée et d'une écriture entraînées sur la voie cruelle du réel, dans une traversée des catégories du discours (religieux, philosophique, littéraire, normal, pathologique), et dans une dérive au bout de laquelle la philosophie a cru pouvoir retrouver son intrigue propre, son bien au-delà du Bien, quitte à devoir passer par un discours autre pour relancer le sien propre.

Voilà pourquoi, si l'on peut envisager une sorte d'histoire de la notion de cruauté, voire d'histoire de la cruauté, dont à tout le moins les noms de Sade et de Bataille seraient des jalons majeurs, il nous a paru

17. *Le principe de cruauté*, Minuit, 1988. Clément Rosset a cherché à « mettre en évidence un certain nombre de principes régissant cette "éthique de la cruauté" » (p. 7) : le « principe de réalité suffisante » et le « principe d'incertitude ». Tous deux ont pour objet de faire apparaître « la "cruauté" du réel » (p. 17). Cependant, alors que cette notion de « réel » se donne pour lui avec une sorte d'évidence, nous verrons, à travers la pensée de Nietzsche et d'Artaud, qu'elle est essentiellement paradoxale et plus problématique que certaines pages de Cl. Rosset ne le laissent supposer.

nécessaire de saisir au plus près ce qui conférerait à la rencontre de Nietzsche et d'Artaud sa nature d'événement, à partir duquel, justement, se saisit la nécessité d'une telle histoire.

LE GRAND SECRET : LA CRUAUTÉ RÉVÉLATRICE

Il y a devant tout acte de cruauté une sorte de fascination (souvent horrifiée) révélant que, là, quelque chose ayant trait à l'essentiel se manifeste. La cruauté fascine et le regard se laisse prendre alors qu'il ne voulait pas y regarder (demander à ceux qui sont allés voir *Salò* de Pasolini). Prendre au jeu d'une séduction violente qui jette brutalement hors de soi. La cruauté est la chose la plus *charmante* : « le philtre de la grande Circé », répète souvent Nietzsche (VII, 148). Hors de soi, dans l'autre. *A y regarder de près*, elle introduit à l'expérience de l'intimité douloureuse qui serait l'exact contraire de la pitié et qui fait, dans un seul acte, participer victime et bourreau à une *même* violence.

La cruauté *stricto sensu*, comme pénétration de la chair par déchirement préalable de la peau, recèle bien une expérience métaphysique et met en jeu l'existence comme telle. Elle est ce mouvement qui pousse à aller y voir, sous la peau de l'autre, sous l'enveloppe qui délimite son intégrité, et la délimite comme douceur, délicatesse, *morbidezza*, selon le mot qu'emploie Hegel dans *l'Esthétique*¹⁸. Il précise d'ailleurs que l'épiderme humain, contrairement à celui de l'animal, « permet de constater à chaque instant que l'homme est un être *un*, sensible et doué d'âme ». La cruauté exercée sur l'homme est à ce titre la plus intéressante, la plus révélatrice. Ce que la peau protège fragilement de l'effraction, tout en le donnant à voir, c'est, poursuit Hegel, « la vie pour ainsi dire turgescence : *turgor vitae* ». Mais la peau tranchée, ça saigne (*cruor*), ça grouille, et plus au fond, ça pue. C'est déjà le cadavre qui se révèle dans la vision immonde du sang et de la chair dépourvue de l'ornement de la peau (*in-mundans*).

Cruor, le sang qui coule, est le signe de la vie et signifie : « vie, force vitale » ; mais c'est aussi, et par là même, signe de violence infligée à cette chair – et *cruor* signifie encore : « meurtre, carnage ». *Cruor*, c'est la vie, et la vie, selon de nombreuses formules de Nietzsche et d'Artaud,

18. *Esthétique*, « L'idée du beau », chap. II, § 3, Flammarion, 1979, t. I, p. 201.

est cruauté. *Cruor*, c'est la violence, mais la violence en nous : le sang de notre sang, la-vie-la-mort qui grouille là-bas, sous la peau, dans cette chair que l'on n'est pas et pourtant en dehors de quoi l'on n'existe pas. Nous ne mangeons pas de chair, sauf celle de Dieu, mais de la viande. Et si le mets se nomme « chair », c'est justement qu'il ne s'agit pas de chair, mais de poisson, volaille ou fruit. Cette ambiguïté de la chair dans son caractère immonde et vital scelle son appartenance à l'ordre du sacré, c'est-à-dire de la violence fondamentale, comme en témoignent les interdits qui pèsent sur les pratiques culinaires.

Le cruel, le *carnifex*, est lui-même jeté dans cet ordre. La cruauté ouvre à l'expérience violente du sacré dont le lieu d'épreuve est le corps. Parce qu'en lui se cache « le grand secret », nous devons être prêts à assumer « le grand combat » évoqué par Henri Michaux dans *L'espace du dedans* : « Le pied a failli ! / Le bras a cassé ! / Le sang a coulé ! / Fouille, fouille, fouille, / Dans la marmite de son ventre est un grand secret. »¹⁹ Mais au point extrême de la cruauté la plus crue, l'homme découvre la limite infinie de son être et de son verbe : le secret qu'il cherchait par la cruauté se dérobe, à *l'infini*²⁰. Il éprouve la vie comme cet excès de l'infini lui-même, en lui-même, manifestation d'un *pathos*, selon le mot de Nietzsche (XIV, 58), d'un « effort », selon celui d'Artaud (IV, 99), soutenant la dynamique d'une cruauté qui n'a ni fin ni commencement.

La cruauté, comme le laisse entendre Henri Michaux, est la conséquence d'un impératif inscrit dans un verbe auquel l'homme est contraint de se soumettre : « Fouille ! » Et le poète, sous la forme apodictique propre à son discours, nous invite à poser ce premier axiome : *la cruauté s'origine au lieu de l'Autre*.

Ce grand secret, objet qui se dérobe au regard, mais qui, plus que dans la réalité, voire sous elle, gît dans le ventre de notre prochain, se dévoile dans un déchirement sanglant qui annonce l'épiphanie du réel. Et nous poserons comme second axiome que *la fin de la cruauté est le réel*.

Que reste-t-il au sujet, dans l'acte de cruauté pure, qui lui revienne en propre ? Entre le commencement et la fin, dont l'un est à jamais anticipé et dont l'autre est perpétuellement différée, la fonction du sujet

19. *L'espace du dedans*, Gallimard, 1966, p. 14.

20. « La violence subie par notre semblable se dérobe à l'ordre des choses finies, éventuellement utiles : elle le rend à l'immensité. » « (...) dans cette destruction, la limite de notre semblable est niée » (Georges Bataille, *La littérature et le mal*, Gallimard, coll. « Idées », 1947, p. 144).

est de se faire l'interprète du sens de la cruauté. Ce qui suppose une responsabilité à l'égard de l'Autre et de son impératif, comme à l'endroit du réel et de son lieu. A un certain degré d'appréhension, au-delà du psychologique, du pathologique, de la morale, la question de la cruauté relève de la catégorie exclusive de l'éthique, et inversement d'ailleurs, la question de l'éthique nous introduit dans la dimension de la cruauté (voir, à ce sujet, le *Kant avec Sade* de Lacan²¹). C'est pourquoi, chez Nietzsche, l'histoire de la cruauté et la généalogie de la morale se confondent ; c'est pourquoi chez lui, comme chez Artaud, se pose, avant tout, la question de l'innocence de la cruauté.

CRUAUTÉ PERVERSE ET MAUVAISE CONSCIENCE

L'expérience de la cruauté a quelque chose d'originaire et révèle en même temps le caractère insupportable, insituable de l'origine. Pour que la cruauté puisse être identifiée à la vie, elle doit exister déjà « avant » l'homme et trouver son principe, comme le suggèrent Nietzsche et Artaud lorsqu'ils se réfèrent à la vision d'Héraclite²², dans une sorte de nécessité cosmique ; pourtant, elle n'est elle-même qu'en l'homme, et ne prend qu'avec lui toute sa profondeur éthique. Or cette mise en demeure la détourne d'elle-même, de son originaire pureté : ce sentiment, que l'homme trouve sa dimension dans l'excès et que sa volonté, voire sa nature, suivie en toute rigueur, le conduise vers ce que Montaigne appelle l'« inhumain », est, pour la conscience, un scandale dont elle se protège en s'efforçant d'arrêter le mouvement et le sens de cet excès. L'apparition de la conscience devient ainsi le signe d'une défaillance du vivant, d'un repli et d'une perte d'intensité, de sorte que toute l'histoire de la cruauté est celle d'une perversion et qu'il s'avère quasiment impossible à Nietzsche et Artaud d'en trouver une manifestation phénoménale « pure », « innocente ».

Des analyses de la *Généalogie de la morale* ou des passages du *Théâtre et son Double* consacrés à la définition de la cruauté, il ressort que la cruauté appelée par Nietzsche « contre-nature » (*widernatür-*

21. *Ecrits*, Seuil, 1966, p. 765.

22. Pour Nietzsche, cf., par exemple, les textes inclus dans les *FP*, 1870-1873 ; VII, 276-277 ; XIV, 42 ; pour Artaud, cf. VIII, 292.

lich) et qui, selon Artaud, est l'expression d'« appétits pervers » (IV, 110), se caractérise par l'enfermement du sujet dans l'imaginaire, et par son aspect volontaire et spectaculaire²³. Comme l'écrivait Schopenhauer, elle suppose une décharge d'agressivité contre l'*alter ego*, telle qu'elle procure au cruel une baisse de tension et un soulagement de sa souffrance propre. A la limite du réel, surgit un objet par la rencontre duquel s'arrête le mouvement d'excès et sur lequel se décharge la tension ; ce peut être l'autre, objet de la satisfaction sadique, ou bien soi-même (son moi, son corps), objet de la satisfaction propre à ceux que Nietzsche appelle « les masochistes moraux » (*die moral < ischen > Selbstquäler*) (IV, 37), dont le saint et l'ascète, qui exhibent théâtralement leurs souffrances, sont les meilleurs exemples (III*, 116 et 141). Manifestation affective et psychologique d'une souffrance, l'origine de la cruauté perverse est donc bien pathologique ; voulue à la manière d'une compensation, elle est caractéristique de la « faiblesse » et de l'impuissance²⁴, de ceux qui, tels ces empereurs assyriens dont parle Artaud (IV, 77), veulent prouver leur puissance et se plaisent à en contempler les preuves sanglantes.

Sa deuxième caractéristique est d'être marquée par la culpabilité ; la cause en est cet arrêt du mouvement qui correspond à un retournement des instincts animaux selon Nietzsche, à un arrêt de la Création dans la perspective gnostique du *Théâtre et son Double* (IV, 23). Pour l'un, il s'agit d'un phénomène historique : à la faveur de la sédentarisation de l'humanité, les instincts premiers de « l'animal "homme" » (*Gethier « Mensch »*) (VII, 200) se sont « retournés vers le dedans » et, en particulier, « la cruauté retournée sur elle-même » (329) a donné

23. Dans *Aurore*, Nietzsche note : « La méchanceté de la faiblesse veut faire le mal, et voir les marques de la souffrance » (IV, 216). Artaud précise ne pas employer le mot « cruauté » « par goût sadique et perversion d'esprit, (...) il ne s'agit pas du tout de cruauté vice, de la cruauté bourgeoisement d'appétits pervers et qui s'expriment par des gestes sanglants... » (IV, 110) ; et il taxe de perversion toute forme de cruauté qui serait « recherche gratuite et désintéressée du mal physique » (98).

24. Nietzsche relève chez le « faible » « un besoin démesuré de faire mal, de libérer sa tension intérieure en des actions et des représentations agressives » (VIII*, 179). Ailleurs, il remarque : « La cruauté peut être aussi un genre de saturnale pour les êtres opprimés et faibles de volonté, pour les esclaves, pour les femmes du sérail, comme un faible chatouillement de puissance — il y a une cruauté des âmes méchantes ainsi qu'une cruauté des âmes mauvaises et viles » (XII, 83-84). Artaud, retrouvant l'image nietzschéenne du vampirisme des « faibles » (VI, 65) ou de la morale, présente les êtres du « troupeau » dotés de « mâchoires de goulus vampires » (XIV**, 99) et pratiquant sur les êtres d'exception un « succubat bien organisé » (140).

naissance à la « "mauvaise conscience" animale », origine de la conscience humaine. A partir de ce moment a commençé le long enfermement dans notre culture de la faute et de la dette, qui utilise la souffrance pour forger la conscience morale (VII, 254), et faire de l'homme un être responsable, « un animal qui *puisse promettre* ». Par ailleurs, à la constitution des tribus primitives répond un sentiment de dette infini à l'égard des ancêtres, provoquant l'enracinement du sentiment de culpabilité. Cette histoire du ressentiment et de la faute, dont Nietzsche fit la généalogie, aboutit à cette perversion la plus subtile de la cruauté (*bösartigste Falschmünzerei*, VIII*, 197) que fut l'invention du péché. Gestionnaire de la souffrance, thérapeute pervers d'une humanité malade, le prêtre, par l'invention des idéaux ascétiques, permit une véritable « sublimation de la cruauté » (*Sublimierung der Grausamkeit*, IV, 639) : « la cruauté raffinée en tant que vertu » (37), et mise au service d'une conscience « lubriquement malade » (VII, 329).

Pour Artaud, du *Théâtre et son Double aux Nouvelles Révélations de l'Être*, texte où la vision gnostique s'exaspère²⁵, la culpabilité est l'expression d'une nécessité métaphysique, provenant de la division du « Manifesté » et du « Non-Manifesté », laquelle permit, avec l'apparition du monde, l'introduction du mauvais Démon qui détourne le sens de la Cruauté de la Nature à son profit. Soumise à cette instance suprême, à cette « espèce de méchanceté initiale » (IV, 100) dont la volonté criminelle s'affirme de plus en plus dans les écrits d'Artaud²⁶, la conscience humaine est elle-même coupable, nécessairement criminelle. Et bien qu'Artaud, à l'instar de Nietzsche, voie dans la conscience la *maladie* de l'homme²⁷, bien qu'il la présente souvent comme un phé-

nomène secondaire qui détourne la cruauté naturelle de l'« esprit »²⁸, il lui attribue une réalité « métaphysique », liée de façon irrémédiable à ce moment de la Création auquel l'homme appartient. Puisqu'il n'y a « pas de cruauté sans conscience » (IV, 98), et puisque « la vie c'est toujours la mort de quelqu'un »²⁹, le rêve d'innocence dans la cruauté est assombri par le sentiment d'une culpabilité métaphysique avec laquelle l'homme doit compter ; mais elle n'empêche pas l'espoir – soutenu par la vision gnostique de la Création – de réinscrire la cruauté dans la voie de sa *pureté* « métaphysique », par une lutte acharnée contre la mauvaise cruauté divine.

La cruauté individuelle est donc vécue comme une conséquence de cette cruauté première infligée à l'homme qui tente de retrouver l'intégrité de son être, malgré cette chose qui le coupe de lui-même, de sa vie, de sa mort, de ses pensées et qu'Artaud nomme « Dieu ». Car si la conscience est la maladie de l'homme, Dieu est la maladie de la conscience³⁰. Sa présence furtive surgit comme la limite interne de la conscience et la menace qui hante la pensée et la ravage depuis toujours. Ainsi, dans une première lecture, les blasphèmes et les invectives que contiennent des textes tels « Insultes à l'Inconditionné », sont le signe d'un athéisme plus proche de celui des héros sadiens que de Nietzsche.

Dans les deux cas, en suivant la théorie nietzschéenne des instincts ou la perspective gnostique d'Artaud, la cruauté perverse se caractérise par un manque de rigueur. Et la culpabilité n'est, d'un point de vue formel, rien d'autre que le fait d'avoir cédé le pas, de s'être replié devant l'irruption de la souffrance, enfin, d'avoir voulu fixer un état du monde dans une stabilité artificielle. A la rigueur de la cruauté « pure » s'est substitué un autre impératif, celui de la loi morale, dans lequel Nietzsche et Artaud ont vu un instrument de torture entre les mains du troupeau, au service de son ressentiment et de son esprit de vengeance, mais aussi un leurre pour certains esprits d'exception dont elle pervertit la rigueur³¹.

28. Nietzsche : « Esprit est la vie qui dans la vie elle-même tranche » (VI, 121). Artaud : « L'esprit n'est pas souple, il est subtil, ce n'est pas la même chose, il avance, il est donc cruel, barbare, primitif... » (VIII, 120).

29. « C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un » (IV, 98). « (...) métaphysiquement parlant, le mal est la loi permanente » (100).

30. « Il y a une irruption de *Dieu* dans notre être qu'il nous faudrait détruire avec cet être... » (I**, 55).

31. Nietzsche cite en exemple le « pascalien *sacrificio dell' intelletto* » (VII, 148), Artaud le cas des poètes « suicidés » par la mauvaise conscience collective.

25. C'est à travers la lecture de Fabre d'Olivet, de René Guénon et des grands textes sacrés qu'Artaud inventa sa « métaphysique », souvent tributaire des penseurs gnostiques. Ainsi, les images du *Théâtre et son Double* (IV, 98-100) rappellent la cosmogonie de Mani, pour lequel la création est la conséquence d'une guerre, et se poursuit dans un éternel déchirement dont participe Dieu qui tente d'arracher aux Ténèbres les parcelles de Lumière prisonnières du Mal (cf. H.-C. Puech, *Sur le manichéisme*, Flammarion, 1979). Plus il approfondit sa vision gnostique, et plus Artaud se rapproche d'un gnosticisme noir à la manière de celui de Sade ou de Lautréamont.

26. *Héliogabale* évoque la figure d'une divinité « impuissante à la fois et méchante » (VII, 39). Dans une lettre à Breton de septembre 1937, Artaud écrit : « Le Père lui-même n'est pas le premier Dieu, mais il est la Première Prise de conscience de la Force horrible de la Nature qui crée l'Être, et fait le malheur de tous les Êtres » (VI, 222). A la fin de l'« Evêque de Rodez », il dénonce l'« être haineux du Démon » qui martyrise l'humanité.

27. « Ça va mal parce que la conscience malade a un intérêt capital à cette heure à ne pas sortir de sa maladie » (XIII, 14).

Le retournement sur soi de la cruauté n'est suscité par la loi que pour être mieux contrôlé : si la loi maintient l'instance de la culpabilité, elle en émousse l'effet, l'introduit dans une économie réglée de la dette et du rachat. C'est que la loi morale vise toujours une limite, et même lorsqu'elle se prétend, comme chez Kant (dont Nietzsche appréciait la cruauté de l'impératif catégorique), hors de toute détermination « pathologique », elle s'arrête à l'horizon de l'immortalité de l'âme qui est celui de la « comptabilité permanente »³². Ses opérations : cacher, occulter, sublimer, détourner, inciter au « castratisme » (suivant les termes utilisés par Nietzsche et Artaud) en témoignent : la morale manque de rigueur et sa loi nous coupe de la cruauté « pure ».

LA DIMENSION ÉTHIQUE DE LA CRUAUTÉ

Pour comprendre comment s'impose la dimension de l'éthique, il convient de préciser ce que Nietzsche et Artaud entendent par cruauté non perverse, « naturelle », « innocente ». La quête d'une cruauté « pure » les conduit *apparemment* à la même conclusion qu'Aristote : d'une part, la cruauté phénoménale, celle dont l'histoire offre l'exemple, est rejetée comme perverse et pathologique, d'autre part, la pureté de la cruauté « innocente » semble incompatible avec l'expérience ordinaire de cet affect et n'avoir pas de place dans l'ordre humain. En effet, elle doit être involontaire, n'avoir aucun objet propre et ne pas se satisfaire du spectacle de la souffrance d'autrui³³ (sans quoi elle ne serait que cette réaction négative des âmes souffrantes dont parlait Schopenhauer). Elle est donc vidée de ses caractéristiques essentielles; aussi Artaud la définit-il comme « un sentiment détaché et pur, un véritable mouvement d'esprit » (IV, 100) et souhaite-t-il enlever au mot « son sens matériel et rapace », comme pour parvenir à une cruauté *innocens*, qui ne blesse pas. Lorsqu'il évoque Sade ou Masoch, ce n'est pas le

32. Cf. les analyses de Lacan, dans *Le Séminaire*, livr. VII : *L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, 1986, p. 365-366.

33. Nietzsche : « La méchanceté de la force (*das Böse der Stärke*) fait mal à autrui sans y penser, elle *doit* se déchaîner, la méchanceté de la faiblesse *veut* le mal et voir les marques de la souffrance » (IV, 216). Artaud : « C'est à tort qu'on donne au mot cruauté un sens de sanglante rigueur, de recherche gratuite et désintéressée du mal physique » (IV, 98).

signifié qui l'intéresse, mais, comme il le dit à Roger Vitrac, « le côté harmonieux et musical, le côté mélodique du travail de déchirement intellectuel de Sade » (III, 241). Nietzsche, quant à lui, recourt au mythe du « fort » qui, dans son insouciance, retrouverait l'innocence (*die Unschuld*) et l'inconscience du fauve (VII, 238), et serait animé par un « instinct de cruauté » (*Instinct der Grausamkeit*) non altéré ; ou bien il cherche des exemples à travers des personnages que l'histoire a érigés en figures mythiques (César, Borgia, Napoléon).

Tout comme il semble improbable de trouver des hommes animés d'une cruauté pure de toute perversion ou faiblesse, il s'avère impossible de donner d'autre définition de la cruauté « pure » que formelle – musicale, dirait Artaud. Jamais on ne peut l'arrêter dans une détermination substantielle. C'est en cela que « cruauté » chez Artaud est l'équivalent de « volonté de puissance » chez Nietzsche : les deux termes expriment la logique de « la vie », ou plutôt donnent de la vie une définition purement « logique ». Logique nouvelle qui n'obéit pas aux lois de la rationalité, c'est-à-dire de la morale, mais qui se présente, justement, comme la logique de l'éthique³⁴. De sorte que l'éthique, reposant sur une notion ni ontologique (puisque « cruauté » s'emploie toujours métaphoriquement par rapport à l'humain), ni psychologique et mondaine (puisque la cruauté dans sa pureté excède les déterminations humaines), mais engageant à la fois le sens de l'« être » et la « nature » de l'homme, les déporte dans un commun débordement, dans l'excès d'un « entre-deux » où se joue leur destin.

Au bout du compte, le terme « cruauté » finit par perdre le statut de concept renvoyant à un signifié ou à une réalité saisissable pour n'être plus qu'une « image »³⁵, une métaphore, un *idiotisme* qui ne prend son sens, au sein des textes de Nietzsche et d'Artaud, qu'à l'intérieur de séries paradigmatiques³⁶. Elle insiste à travers les mots clés de leur

34. C'est le sens le plus profond de cette remarque de Nietzsche, selon laquelle la dynamique de la vie – du monde comme « volonté de puissance » – est cruelle dans la mesure où « toute force, à chaque instant, va jusqu'au bout de ses conséquences » (VII, 41). Et cette formule rejoint la définition la plus haute qu'Artaud donne de la cruauté : « Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté ? Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue » (IV, 98).

35. Nietzsche use des « métaphores cosmiques les plus inattendues » (I**, 233); selon Artaud, « cruauté » « fait image » (IV, 104).

36. Nietzsche cerne « la volonté de puissance » en l'assimilant à des notions aussi diverses que « guerre », « cruauté », « vie », « essence », « devenir », « appétit »..., ou en établissant des séries : « La volonté de puissance. / La volonté de souff-

pensée, comme le secret le plus intime et le plus étranger à la fois, comme le motif d'une musique secrète, celle qu'Artaud percevait à travers la peinture de Van Gogh. Ainsi, la notion d'instinct de cruauté ne renvoie pas en dernière instance à une réalité biologique ou éthologique. Nietzsche, qui n'a eu de cesse de critiquer la croyance en l'instinct, assimile en effet « volonté de puissance » et instinct de cruauté, révélant par là même la nature métaphorique de la référence biologique, qui se mêle sans distinction à la métaphore philosophique³⁷. La « volonté de puissance », parce qu'elle écrit « le texte primitif, le texte effrayant de l'homme naturel » (VII, 150) et de l'animal, de la nature et de la culture, parce qu'elle parle son « Grand discours cosmique "je suis la cruauté" "je suis la ruse", etc. » (X, 232), est l'origine de cet impératif de cruauté qui, traversant la Nature, fait d'elle, moins une instance métaphysique³⁸, un « déjà-là », qu'un principe éthique d'interprétation.

« Au-delà du bien et du mal », telle est, chez Nietzsche comme chez Artaud³⁹, la formule de l'éthique de la cruauté. Loin d'inviter à un immoralisme débridé ou d'équivaloir au « tout est permis », cette expression est celle d'un impératif plus rigoureux que tous les impératifs moraux, et à partir duquel peut être fondée une éthique véritable, rigoureuse jusqu'à la cruauté. « Au-delà » ne signifie pas « en deça » ; c'est dire qu'il n'est pas question (comme Nietzsche et Artaud ont pu le rêver à l'époque de leur métaphysique du théâtre) de retrouver l'innocence perdue, sauf à la maintenir comme un mythe opérationnel et stratégique ; mais cela ne signifie pas non plus « en dehors » : on va « au-delà » en suivant une voie où l'on est déjà engagé, cette voie justement dans laquelle la morale et la conscience s'arrêtent et qui n'est

france. / La volonté de cruauté. / La volonté de destruction. / La volonté d'injustice » (X, 254). Artaud procède de façon similaire lorsque, dans les « Lettres sur la cruauté », il la délimite par un réseau de termes qui s'éclairent d'un jeu mutuel : « rigueur », « massacre », « appétit de vie », « nécessité implacable », « mort », « résurrection », « Eros »...

37. De telles formules : « les animaux connaissent le sentiment de puissance, à savoir la *cruauté* » (IV, 578), « le sentiment de puissance (*das Gefühl der Macht*) (...) est tout à fait l'équivalent de la cruauté » (617), montrent que lorsqu'on cherche un substrat concret à la cruauté, on est ramené, même chez l'animal, à la métaphore de la « volonté de puissance ».

38. « On ne doit pas inventer de fausses personnes et dire, par exemple "la nature est cruelle" » (XII, 209).

39. « Je veux rejoindre, au-delà du bien et du mal, cette notion de la vie universelle qui communiquait tant de force aux Mystères d'Eleusis » (V, 220).

autre que la voie de la faute, à partir de quoi les notions de « bien » et « mal » prennent leur sens.

Ce n'est pas, en effet, le moindre signe de parenté entre Nietzsche et Artaud que cet humour cruel qui les fait suivre, en toute rigueur, les voies de la mauvaise conscience et les déductions de la métaphysique, jusqu'à les obliger à conclure contre elles-mêmes. Selon Nietzsche, l'éthique de la cruauté est le fruit de la « grande promesse » que porte en lui l'homme acharné à retourner contre soi la cruauté de la mauvaise conscience (VII, 276) ; selon Artaud, ce n'est qu'en suivant la voie du *méta*⁴⁰ que la métaphysique sera tirée hors d'elle et contrainte enfin de se faire rigoureuse.

Cette généralisation : cruauté, « volonté de puissance » comme force cruelle égalent « vie », en dit trop pour savoir ce qui en est de la cruauté, mais dit au moins l'excès auquel s'affronte l'esprit qui veut la penser, et révèle aussi ce qui en est de la vie pour l'homme : la cruauté, comme métaphore de la vie, souligne l'impossibilité de l'homme à être en accord avec le monde et avec lui-même. Si la vie est cruauté, c'est que dans sa volonté (de puissance), dans la rigueur de son désir, l'homme veut ce qui le blesse. Ce « pathos », cet « effort » cruel lui indiquent que sa fin, le secret de son désir, est de l'ordre de l'inhumain. L'effort pour saisir la cruauté hors de sa dimension trop humaine, loin de répéter l'exclusion aristotélicienne, répond au souci de mettre l'inhumain au cœur de l'humain, de maintenir à la cruauté sa force d'excès et de rappeler que l'excès est la dimension de l'homme. Ainsi se maintient l'ouverture de cet « au-delà » qui, pour être le prolégomène de toute métaphysique, est aussi la condition de toute éthique véritable, celle qui anime notre volonté d'accès au *réel*.

ENVOI

L'excès qui caractérise la cruauté fait qu'elle n'a pas de lieu fixe, ne trouve ni en l'homme ni en l'animal son origine, enfin, déborde la conscience tout en lui étant fatalement liée, et ne peut se saisir de front.

40. « La métaphysique c'est faire le méta, mettre quelque chose de plus dans la rusticité *rudimenta* immédiate de son être, et non s'élever jusqu'aux idées conceptuelles universelles qui font perdre la physique et ne laissent plus rien que le méta sans rien » (XIV*, 177).

Lorsque la pensée rationnelle veut la comprendre, elle est entraînée vers une extériorité qu'elle interprète spontanément selon les catégories de la métaphysique : Dieu, la nature, la transcendance, l'instinct... Le sens de cet excès cruel est ainsi perçu comme nécessité de réconciliation avec ce dont on fut cruellement séparé, et c'est pourquoi il fonde l'expérience du religieux. Est alors niée l'altérité à laquelle la cruauté invite, pour être réduite à un autre quelconque, toujours intégrable, ou confondue avec l'instance d'un Double cruel.

Aussi la question de la cruauté est-elle indissociable de ces formes essentielles de la répétition et de la représentation que sont le rite et le théâtre, où Artaud et Nietzsche ont d'abord cherché le secret de la vie comme cruauté. Ils y furent contraints non seulement par la nécessité historique, par le fait que nous sommes inscrits dans l'histoire de la culpabilité et de la mauvaise conscience, mais aussi parce qu'ils furent d'abord enclins à penser la cruauté comme le signe d'une nécessité métaphysique de réconciliation avec un Réel qui fut dérobé : rêve d'une harmonie retrouvée dont l'expression première fut le désir de réconciliation entre la nature et la culture.

PREMIÈRE PARTIE

Les théâtres de la cruauté

Il est significatif que les premiers textes de Nietzsche et d'Artaud aient été consacrés au théâtre. Ils le pensaient, en effet, lié au temps des origines ; historiquement d'abord, comme le descendant du rite et la forme d'expression privilégiée des grandes cultures du passé ; métaphysiquement ensuite, puisque son rôle était de dévoiler une réalité originelle appartenant au domaine du sacré. Ainsi, leur fascination pour le théâtre répondit à cette tentation métaphysique de retrouver une origine pouvant se rendre manifeste. *Theatron* : lieu où l'invisible devient visible, où s'opère une véritable hiérophanie. Avec le théâtre se pose donc la question du sens et s'inaugure une réflexion sur le langage, la quête des forces passant par celle des formes. Question inlassablement reprise par Nietzsche et Artaud dans les textes ultérieurs.

La révélation du caractère illusoire de cette recherche de l'origine a conduit l'un d'une philosophie de la tragédie à une philosophie tragique. L'échec de cette entreprise impossible a poussé l'autre vers l'abandon de la scène et de la « métaphysique » qui s'y joue. Le théâtre pourtant, s'il trahit l'espoir mis en lui, laisse pressentir ce que les rites gardaient caché et permet de découvrir, « en deçà » de l'« origine » cruelle, ce qui en « fonde » la possibilité.

LE PATHOS DE L'HARMONIE

CULTURE ET CRUAUTÉ

a / *Une harmonie préétablie*

Ainsi qu'en témoignent leurs premiers écrits, Nietzsche et Artaud s'accordent sur un point essentiel, qui fut le point de départ de leur réflexion : à l'origine de la perversion de la cruauté existe une « rupture »¹ entre la nature et la culture dont la conscience est justement le signe ; et tous deux firent d'une réforme de la culture la condition d'une possible réforme de la vie même. Bien qu'ils aient toujours affirmé qu'il

1. Nietzsche, « L'époque moderne avec sa "rupture" (*Bruche*) doit être comprise comme celle qui fuit toutes les conséquences logiques : elle ne veut rien avoir *en entier*, c'est-à-dire aussi avec toute la cruauté naturelle des choses » (I*, 415). Artaud : « Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation » (IV, 9).

n'y a pas de différence essentielle entre l'une et l'autre, et que les mêmes forces cruelles soutiennent l'activité de la nature et celles de la culture², ils furent obligés de partir de la situation duelle où s'est enfermée notre culture de la « décadence », cette vie qui, selon Artaud, appartient au « temps second de la Création » (IV, 49).

Aussi opposèrent-ils au dualisme effectif de la pensée et de la vie le mythe de l'unité, qui en est le pendant métaphysique : il faut retourner à l'innocence ; retrouver l'harmonie avec la nature. Ce thème est la préoccupation essentielle d'Artaud dans *Le Théâtre et son Double* ou dans ses textes du Mexique, mais aussi celle de Nietzsche dans les *Considérations inactuelles* et les réflexions de *Sur l'avenir de nos établissements d'enseignement* – et nous verrons comment il soutient en majeure part leur métaphysique du théâtre.

Certes, leurs conceptions de la culture sont, sur bien des points, en complète opposition : l'un privilégie la *Bildung*, la forme, l'élitisme et le dressage, l'autre adopte un point de vue « révolutionnaire », en appelle à la destruction des livres et des formes, ainsi qu'à une véritable culture « populaire ». Cependant, bien qu'en contradiction dans les effets, leurs analyses s'accordent sur le principe : il faut réunir ce qui fut séparé, les formes et les forces, l'intérieur et l'extérieur³, retrouver l'expression naturelle de la cruauté. L'un et l'autre participèrent donc de cette métaphysique de la nature qui repose sur l'idée d'une harmonie préétablie⁴ et cherche dans l'instinct le fondement de la culture. Alors

2. Nietzsche, pour qui « presque tout ce que nous nommons "civilisation supérieure" repose sur la spiritualisation et l'approfondissement de la cruauté » (VII, 147), compare « la civilisation dans sa splendeur à un vainqueur couvert de sang qui traîne ses vaincus, devenus esclaves, enchaînés au char de son triomphe » (I*, 415). Artaud cherche au Mexique cette « vraie culture » qui « s'appuie sur la race et le sang » (VIII, 150).

3. *Inneres und Aeusseres, Inhalt und Form (Inact., II, p. 258)*.

4. Nietzsche, dans *Sur l'avenir...*, affirme que le jeune homme trouvera « le vrai chemin de la culture » s'il ne brise pas « le rapport naïf, confiant, et pour ainsi dire personnel et immédiat qu'il a avec la nature » ; ainsi, « l'homme vraiment cultivé » doit maintenir ce rapport « sans rupture » et se maintenir dans l'« unité » et l'« harmonie » (I**, 133). Plus loin, il parle d'« harmonie préétablie » et d'un « ordre éternel », vers lequel par une pesanteur naturelle se dirigent toujours les choses (161). Enfin, cette harmonie en accord avec « la loi d'une justice éternelle » est présentée dans *La Naissance* comme le miracle de la culture grecque (I*, 156). Pour Artaud, les anciens Mexicains étaient immédiatement capables de culture car ils avaient un rapport direct avec la nature. Il cherche dans l'ésotérisme cette idée « harmonieuse » « qui réconcilie l'homme avec la nature et avec la vie » (VIII, 159), et permette de reconquérir cette « profonde harmonie morale », des races précolombiennes (V, 19), qui se fondait « sur les lois supérieures du monde » (VIII, 153).

qu'Artaud rêve d'une « culture organique » (VIII, 135 et 164), Nietzsche en appelle à l'invention d'une « *Physis* nouvelle » en accord avec l'« *Instinkt des Volkes* »⁵.

b / Des « innocents-coupables »

Dans tous les cas, cela signifie que nous devons passer d'une culture du Père à une culture des fils. Malgré sa nostalgie d'un *Fürher* (I**, 161) en matière de culture, le jeune Nietzsche admet que seuls les fils, parce qu'ils ont conscience d'être des « innocents-coupables » (*verschuldet-Unschuldigen*) (158), soumis à une loi oublieuse des Lois de la Nature, peuvent, et doivent, remédier à la défaillance de la culture, qui n'est autre que celle des Pères.

Pour Artaud, il s'agit d'une véritable insurrection des fils contre la « coercition du Père » (VIII, 148), et d'être « avec le Fils, contre le Père » (VII, 222), afin de rétablir la Loi naturelle trahie par le père ; et il pose en effet l'existence d'une Loi au-delà de la loi, « cette Loi (qui) est la *Nature des choses* », « la force même de l'Absolu ».

Ainsi, malgré de strictes oppositions entre Nietzsche et Artaud, tous deux reconnaissent qu'une rupture entre le père et les fils est à l'origine du dépérissement culturel, d'une faute qui entache notre rapport à la Nature, et perpétue l'enfoncement de la culture dans une cruauté malade et retournée, oublieuse de ses origines « naturelles ». Il appartient donc aux fils d'inventer un nouvel instrument capable de nous réconcilier avec l'origine, et de pallier la défaillance des Pères ou de détruire le pouvoir usurpé de leur loi.

Cette pratique, grâce à laquelle l'harmonie sera restaurée, c'est le théâtre. Mais pour comprendre en quoi il engage le sens de l'humain et pourquoi il est en charge de l'origine cruelle, il convient de s'interroger sur cette forme la plus ancienne du théâtre de la cruauté qu'est la mise en scène du divin.

LE DIVIN ET LA CRUAUTÉ

Par rapport à l'homme, les dieux occupent une position avancée, mais néanmoins ambiguë. Ils habitent, en effet, une zone intermédiaire

5. *Inact., II, 389*.

entre l'imaginaire et le réel, le profane et le sacré. D'où la dualité de leur aspect et de leur fonction, selon qu'ils occultent le réel ou, au contraire, qu'ils en découvrent la pointe au sein de leur univers d'images.

a / *L'économie du divin*

Les mythes et les dieux sont bien pour Nietzsche et Artaud une expression particulière de l'imaginaire, apte à incarner cet idéal de cruauté *pure* dont chacun d'eux pose le principe. Mais alors que Nietzsche les envisage surtout en psychologue et en généalogiste, Artaud parle d'abord des dieux en poète, en « métaphysicien du désordre », voire en *initié*. Sa quête désespérée d'une vérité oubliée, à travers le syncrétisme religieux ou les rites mexicains, ne peut être assimilée à l'interrogation nietzschéenne sur le divin. De plus, alors que pour l'un (qui se réfère surtout à la Grèce) les dieux ont charge d'assumer l'innocence de la cruauté, invitant l'homme à concevoir l'existence comme un jeu « au-delà du bien et du mal »⁶, pour le second, ils assument la faute et la nécessité du mal dans laquelle l'homme hésite à entrer. Ainsi, les dieux du Mexique (plus archaïques et violents que les Olympiens) sont pris dans une guerre qui, au-delà d'eux-mêmes, comme figures particulières, vise à la victoire de principes transcendants, dont la réalisation exige de se livrer à la violence, d'une manière qui serait prométhéenne, si ce n'était avec une précipitation dévoratrice⁷ et une volonté expiatrice.

Cependant, la mise en perspective des analyses de Nietzsche et Artaud sur les rapports qui unissent les dieux à la cruauté conduit à une vision souvent proche de ce qu'on pourrait appeler *l'économie du divin*.

L'univers apollinien d'images, la séduction des belles formes, fut toujours pour Nietzsche une nécessité vitale, métaphysique, dans *La Naissance de la tragédie*, biologique, dans les textes postérieurs. Faisant de la vie une belle représentation⁸, ces « enfants éblouissants du

6. « Peut-être les dieux sont-ils encore *enfants*, et ils traitent l'humanité en jouet et sont cruels inconsciemment et détruisent en toute innocence. Quand ils vieilliront... » (III**, 405).

7. Les dieux, qui constituent un « espace vibrant d'images » (VIII, 166), peuplent l'espace « pour couvrir le vide », mais aspirent à « retomber ensuite vertigineusement dans le vide » (167).

8. « ... les dieux aussi sont recréés et mis en belle humeur lorsqu'on leur offre le spectacle de la cruauté » (V, 30).

rêve que sont les Olympiens » (I*, 50) n'en offrent pas moins une image partielle, derrière laquelle gît une « profondeur terrifiante » que Nietzsche, dans un geste sacrilège, s'efforce de réveiller. Un théâtre, tel est aussi pour Artaud le monde divin ; et dans la mesure où les dieux « sont dans la vie comme dans un théâtre » (VIII, 166), ils n'ont de sens que par rapport au réel qu'ils recouvrent : le Non-Manifesté, le Non-Etre dans quoi ils aspirent à se perdre, telles « des forces qui ne demandent qu'à se précipiter » (VII, 46). Cet écartèlement entre l'imaginaire et le réel, qui constitue l'essence du divin, fut aussi, historiquement, la raison de leur crépuscule.

Avec les dieux, le risque est toujours qu'en tant qu'images idéalisées ils prennent la place du réel, le trahissent et le dérobent à leur profit. Ce dérobement appartient d'ailleurs à l'essence même de la religion. Nietzsche, pour qui toutes les religions sont des « systèmes de cruautés » (VII, 254), insiste sur le caractère exceptionnel du polythéisme grec qui a su libérer et les hommes et les dieux de l'économie archaïque de la dette et de la faute (280). En revanche, les autres religions, anciennes ou modernes, provoquent toujours un enfermement dans la cruauté perverse et la culpabilité. Et d'ailleurs, malgré son exaltation du monde olympien, il n'est pas sans reconnaître la systématisation du divin sous l'égide d'Apollon et, finalement, l'oubli de ce réel que représentait Dionysos, qui s'exprimait à travers la « morale de Silène » et que les dieux avaient justement pour fonction de cacher. Sous l'innocence rêvée des dieux s'annonce une faute ; encore ne l'est-elle qu'à l'endroit des hommes, qui ont une responsabilité à l'égard de Dionysos. Mais cette face titanesque et barbare du divin, loin d'être incompatible avec le monde apollinien, le justifie en retour.

Le même danger est dénoncé par Artaud dans *Héliogabale* : les dieux syriens ont fini par occuper le devant de la scène, faisant oublier qu'ils n'étaient que les représentants de principes « métaphysiques », et sont devenus des « images expirées » (IV, 83). D'où l'inutilité et l'absurdité de ces guerres décrites dans *Héliogabale*, qui se font au nom de principes « imaginaires », c'est-à-dire sacralisés, idolâtrés.

Mais, risque inverse, les dieux sont aussi prompts à s'engloutir dans l'abîme ouvert par la trouée du réel, l'émergence du sacré. C'est le cas des dieux mexicains pris dans une violence dévastatrice pour les peuples eux-mêmes, et dont Artaud dit qu'ils « valent pour le chaos ». De même, certaines pages de *La Naissance*, les plus schopenhaueriennes, font de Dionysos une force de dissolution dans le Non-Etre fondamental. Au regard de la cruauté et du réel, l'homme a finalement une

responsabilité supérieure à celle des dieux, et qui tient dans cette « conscience » rigoureuse, dont parle Artaud, sans quoi il n'y a pas vraiment de cruauté, mais soit pure anarchie, soit rigidité d'une hiérarchie et d'un ordre factices.

Si les dieux montrent, suivant la formule d'Artaud, « comment l'Homme pourrait sortir de lui » (VIII, 167), s'ils peuvent être, d'après Nietzsche, une *personnification* imaginaire de la « volonté de puissance » (IV, 421), la place des hommes n'est pas celle des dieux ; plus exigeante, elle est représentée par Dionysos (lequel subit la cruauté et n'en est pas le simple spectateur) et Héliogabale, dont l'ambiguïté soutenue, le rythme binaire incessant attestent qu'ils ne sont pas dans la certitude et la distance des Olympiens ni dans la violence des dieux du Mexique. Chacun d'eux est à la fois acteur et metteur en scène de la cruauté.

b / « Il y a des dieux »

Les dieux ont pourtant une fonction essentielle : maintenir l'exigence du multiple contre toute hypostase de l'Un : Dieu, l'Homme, la Raison... Nietzsche voit dans le polythéisme une volonté de respecter et provoquer la diversité des perspectives sur l'existence, mais aussi de laisser ouverte la possibilité d'un désir qui, derrière leurs effigies, se profile à travers la révélation dionysiaque. Dans les textes d'Artaud consacrés aux religions anciennes, le multiple a une fonction proche et différente à la fois : il permet de maintenir le désir de l'Un, que les dieux, dans leur diversité, ne sauraient satisfaire, mais tout en refusant la tentation de l'Unique, la royauté de ce Dieu qui a usurpé la place de l'Un, du Non-Manifesté. Car, alors que Dieu est et existe, l'Un insiste à ne pas être ; alors que Dieu impose son ordre et son pouvoir, les dieux ne s'affirment « que pour détruire tous les pouvoirs » (VII, 206).

Ainsi se comprend l'opposition de Nietzsche et Artaud au monothéisme et leur insistance à dire que le multiple participe de l'essence du divin⁹. De même que l'un oppose Dionysos et le Crucifié comme deux images apparemment proches et pourtant diamétralement opposées du divin, et du sacrifice du dieu (XIV, 63), de même, l'autre oppose la croix mexicaine à la croix chrétienne (IX, 70) et le personnage de

9. Nietzsche : « N'est-ce pas justement divinité qu'il existe des dieux, mais que Dieu n'existe pas (*aber keinen Gott giebt*) ? » (V, 203). Artaud : « Or écoutez la Vérité Païenne. Il n'y a pas de Dieu, mais il y a des dieux » (VII, 206).

Ciguri, la divinité des Tarahumaras, à celui du Christ. Ciguri, symbole de l'homme qui « se construisait lorsque Dieu l'a assassiné » (22), représente la jeunesse du divin, l'avènement de « l'Enfant-Roi » (43) contre « l'œil indiscret et coupable de Dieu » (21).

Cette multiplicité, garante de leur innocence, est le corollaire de la jeunesse des dieux ; la vieillesse de Dieu et la culpabilité de ses enfants, c'est exactement la définition du christianisme¹⁰. Les dieux, malgré leur ambiguïté, ou peut-être grâce à elle, correspondent à un moment éthique supérieur à celui de Dieu : le multiple est en quelque sorte la trace, la scansion du réel au sein de l'imaginaire. Dès lors, qu'ils soient ou non historiquement premiers par rapport au monothéisme¹¹, ils sont pourtant plus proches de l'origine, du mouvement premier de la cruauté, de sa source « réelle ». Cette proximité fut rendue sensible dans les rites et les sacrifices dont le théâtre doit s'inspirer.

DÉCISION RITUELLE ET INDÉCISION TRAGIQUE

Selon *La Naissance de la tragédie* et *Le Théâtre et son Double*, le théâtre a une origine religieuse et une signification métaphysique. Héritier des anciens rites, il a pour fonction de nous relier à l'origine sacrée des choses ; mais il s'agit d'un rapport paradoxal, déterminé par la nature même de cette origine, et qui oblige à distinguer l'économie tragique de l'économie rituelle, voire sacrificielle.

10. Comme le raconte Zarathoustra (VI, 203), les dieux sont morts lorsque l'un d'eux s'est déclaré unique, morts de rire, car, dans leur gai savoir, ils ne connaissent ni le ressentiment ni l'esprit de vengeance. Le divin, c'est qu'« il y ait » — « *es giebt* » — des dieux : les dieux sont un don du ciel sans esprit de *revanche*, sans gage ; ils (se) donnent au hasard (*casus*), sans compter, selon l'heur et le heurt d'un coup de dés qui ne peut jamais être un mauvais coup : « En réalité ça et là *quelqu'un* joue avec nous » (V, 220). Mais, coup de théâtre, Dieu occupe le devant de la scène : alors, le coup du sort devient *grief* qui grève l'économie du monde ; auprès de lui l'homme s'endette, et son don est toujours un cadeau empoisonné : *gift*, *venenum*, *pharmakon* — la cruauté, « le philtre de la grande Circé », devient un breuvage de mort. Dieu, écrit Nietzsche, est « jaloux » (*eifersüchtiger*) : tout doit être rendu, payé, expié. La cruauté de Dieu est celle du Grand Créancier qui, à la grâce spendieuse et gratuite des dieux, substitue la rédemption et le rachat.

11. Cf., par exemple, la discussion entre G. Bataille et M. Eliade in G. Bataille, Schéma d'une histoire des religions, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1949, t. VII, p. 406-425.

a / La guerre des principes

Les rites sacrificiels et la tragédie témoignent d'un même fait : l'origine est cruelle, et cette cruauté à notre égard est le signe de la culpabilité ontologique du vivant car la vie, comme l'illustre le mythe de Prométhée selon Nietzsche, est toujours « un sacrilège, une spoliation de la nature divine » (I*, 81). La métaphysique de *La Naissance* et celle du *Théâtre et son Double* rejoignent l'exigence qui anime la pratique rituelle : le théâtre est une prise en charge active du désir de réunification de l'Un primordial à travers le temps et l'histoire du monde. Le signe de ce désir en l'homme est le sentiment de la faute, sa trace dans le monde est la lutte acharnée des contraires dont la guerre tend à résorber la dualité.

Appartenant à ce qu'Artaud appelle « le temps second de la Création, celui de la difficulté et du Double » (IV, 49), le théâtre est issu d'une dichotomie première et s'inscrit dans l'écart d'une différence : soit le couple Apollon/Dionysos, soit la séparation originelle du Masculin et du Féminin qui préside à la Création, redoublant la division du Manifesté et du Non-Manifesté. Mais son but est toujours la réunification des contraires. De sorte qu'au regard du monde profane qui vit dans la division et l'oubli de ce qui fut séparé, la scène, comme l'autel du sacrifice, sera d'abord le lieu d'une crise : celle suscitée par la mise en présence, sur le mode du conflit, des éléments antagonistes avant leur éventuelle pacification. D'où la terreur et la violence qui risquent, à chaque instant, d'envahir l'enceinte du théâtre. De même que le but du sacrifice rituel est, selon Artaud, de faire « confluer le ciel, le ciel ou ce qui s'en détache, sur la pierre rituelle, homme ou femme, sous le couteau du sacrificateur » (VII, 46), de même, le théâtre balinais remonte à l'événement inaugural de la Création : aux « jonctions primitives de la Nature qu'un Esprit double a favorisées » (IV, 58). Ainsi, la tragédie grecque provoque la réconciliation des figures antagonistes d'Apollon et de Dionysos.

Mais alors que le rite a une fonction religieuse et sociale, le théâtre a une signification métaphysique et vise, dans l'origine, ce *réel* que les dieux recouvrent et que voilent les hypostases métaphysiques. Aussi bien dans *La Naissance* que dans *Le Théâtre et son Double*, le réel est de nature transcendante (le Réel). Extérieur à toute manifestation et aux principes mêmes, il correspond à cet état non violent qu'Artaud définit « comme une sorte d'inconcevable Non-Etre qui n'a rien à voir

avec le néant », et qu'on peut se représenter tel le premier état de Dieu évoqué par la Kabbale : Dieu qui n'a pas encore vu la face de Dieu. Mais on peut aussi bien l'associer à cet *Ur-Ein* schopenhauerien qui aspire, par la fusion des principes antagonistes, à l'apaisement de la souffrance née de sa rupture interne.

Or, la guerre que les principes et les dieux se livrent ne fait que répéter éternellement le conflit, car au lieu d'obéir à la Loi de l'Un qui est, selon la formule d'Artaud, « de revenir au repos » (VII, 208), ils veulent imposer leur différence propre comme loi. Ce qui est une erreur, voire une faute métaphysique, dans la mesure où, plus un principe affirme sa différence, plus il doit affirmer violemment l'existence de l'autre, puisqu'il ne vit que dans et par la différence. Dès lors, chacun d'eux tahit le sens métaphysique du conflit qui n'est pas la pérennité du différend, mais sa résolution. Ainsi, le seul dionysiaque ou le seul apollinien donnèrent lieu à des civilisations qui, dans l'excès de leur repli, furent aussi condamnables : bestialité et horreur de cet Orient féminin où, selon les Grecs et d'après Nietzsche, Dionysos règne en maître ; tyrannie et violence de la virile société dorienne où Apollon impose sa cruelle hégémonie (I*, 47). De même, les guerres religieuses évoquées par Artaud dans *Héliogabale*, où s'opposaient les défenseurs du principe féminin et ceux du principe mâle, ne peuvent que perpétuer sans fin l'horreur et la barbarie, car « la guerre d'en haut est représentée par de la viande » (VII, 219).

L'histoire des religions est celle de l'oubli, voire de la trahison de l'Un ; c'est que les rites ont d'abord une finalité sociale. Servant à maintenir la cohésion du monde profane, ils sont immédiatement *efficaces* dans la réalité. Or, la condition d'efficacité sur le plan du Réel réside dans la *non-décision* sur le plan de la réalité, autrement dit, la tension éthique exigée par l'épiphanie du Réel s'oppose au souci moral et social qui préside à la pratique religieuse. Les remarques d'Artaud sur le rite du Galle en sont la preuve : conformément à la vision cosmique d'*Héliogabale*, le retour à l'Un initial ne peut s'effectuer qu'en se pliant à la Loi de la Création et en respectant toute une hiérarchie métaphysique entre les principes. En effet, comme le remarque Nietzsche (I*, 313), par sa nature même, l'Un est directement inaccessible à l'homme qui, enfermé dans le monde des phénomènes comme dans une prison, doit subordonner son action à l'existence des principes dualistes (Dionysos/Apollon ; le Masculin/le Féminin). Dès lors, écrit Artaud, « il s'agit de savoir lequel est le principe de l'autre, lequel a produit la naissance de l'autre, lequel est mâle, lequel est femelle, lequel est actif et

lequel est passif » (58). Et Artaud tranche – non sans difficultés, il est vrai¹² – pour le principe mâle, premier venu et donc le véritable réunificateur : tous les rites d'Emèse doivent s'expliquer comme une tentative pour réintégrer le féminin dans le masculin.

b / *Le désir infini de l'Un*

Cependant, la *décision* rituelle, inhérente à la pratique sacrificielle (*decaedo* : geste du sacrificateur), s'avère inefficace : le rite décide trop vite et trop catégoriquement dans la réalité pour différer une décision plus radicale, plus *réelle*, à savoir « métaphysique ». C'est pourquoi Artaud oppose la pratique sacrificielle du Galle et le théâtre permanent d'Héliogabale. « Lorsque le Galle se coupe le membre, et qu'on lui jette une robe de femme, je vois dans ce rite, écrit-il, le désir d'en finir avec une certaine contradiction, de réunir d'un coup l'homme et la femme (...) dans le mâle et par le mâle » (VII, 84). Mais il est immédiatement sensible au caractère dérisoire, et finalement à l'échec, de cet acte de castration. La victoire du Galle est éphémère et le conduit à la mort, mais surtout, passe par la perte de son sexe, du signe de sa différence masculine : l'intégration du féminin se paie par la disparition de toute différence. Si cela aboutit dans l'Absolu à un état supérieur – l'Unité de Dieu dans sa non-violence –, pour l'homme, pris dans la différence, cela revient à la mort. Le rite du Galle, bien qu'il remplisse une fonction sociale, échoue sur le plan « métaphysique ». Alors que le Galle réalise momentanément, et donc illusoirement, l'unité, Héliogabale ne l'incarne jamais : il agit « dans l'abstrait » (84), c'est-à-dire théâtralement, car, afin de demeurer « le Soleil sur la terre », il ne peut perdre « le signe solaire » de la virilité. Et Artaud s'insurge contre les historiens selon qui « peu s'en fallut (...) qu'Héliogabale ne se soit fait lui-même couper le membre ». Il n'est pas l'Unité retrouvée ; il est le Un et le Deux. S'il incarne quelque chose, c'est un désir, celui de la réunification. Faisant de la vie une scène où il exhibe ce désir dans une

12. Dans « Artaud écrit ou la canne de saint Patrick » (in *Tel Quel*, n° 81, automne 1979, p. 73), Guy Scarpetta montre comment Artaud, dans les « Notes sur les cultures orientales » (VIII, 103-109), cherche à s'y retrouver entre les principes du Ying et du Yang, à savoir lequel est mâle et actif, mais se voit confronté à un « étrange affolement » qui semble compromettre son désir de réduction des différences à l'Unité. Il apparaît ainsi que, pour Artaud, écrit Scarpetta, « l'autre sexe (d'où par métonymie, l'Autre) n'a pas de "place" assignable, c'est-à-dire qu'il pourrait passer dans le sujet qui s'y affronte, et venir fissurer son unité imaginaire ».

tension jamais résolue, il en propage l'exigence contagieuse dans toute la société, et libère, au nom de l'Unité, la violence de l'Anarchie – ce qui lui vaut le titre d'Anarchiste Couronné. Faire du théâtre, c'est donc ne pas décider dans la réalité, afin de maintenir le désir infini de l'Un que la réalité concrète ne peut atteindre sans se tromper de principe, ou sacraliser l'un d'eux.

Ne rien décider dans la réalité pour mieux décider dans le Réel, voilà qui rend le théâtre métaphysiquement plus efficace que le rite, car le rite permet d'oublier un temps le désir de l'Un, et nous rend au monde des illusions où se déploie notre activité profane. Ainsi, le personnage d'Hamlet fut considéré par Nietzsche, dans *La Naissance*, comme une image exemplaire de l'homme dionysiaque, justifiant l'inefficacité de l'action dans la réalité. Au contraire de Hans, ce n'est pas la simple indécision psychologique qui l'empêche de décider, mais sa trop grande lucidité, la trop grande profondeur de son « désir (qui) va jusqu'à s'élancer au-delà du monde d'après la mort » (I*, 70)¹³. Œdipe lui aussi, rejeté du monde par trop de clairvoyance, « nous donne à penser que c'est au plus fort de sa passivité que le héros accède à cette activité suprême qui outrepassa de loin le terme de sa vie » (78). En effet, le théâtre ne concerne ni « la réalité » (*der Wirklichkeit*), ni « un monde imaginaire », mais « un monde aussi réel et digne de foi (*eine Welt von gleicher Realität und Glaubwürdigkeit*) » que l'Olympe pour les Grecs (69).

De même que les analyses d'Artaud invitent à opposer la décision sacrificielle à l'indécision théâtrale, de même Nietzsche oppose à l'esprit et à l'action de la tragédie la dialectique et la logique des concepts, dont le développement par Socrate a coïncidé avec la mort de la tragédie, et qu'annonçait le sacrifice parménidien de la « réalité empirique » (I**, 248).

13. Cette dimension « hamlétique » du théâtre, qui ne peut plus représenter que sa propre défaillance et son propre épuisement à répéter les mêmes gestes pitoyables et grandioses, mais qui, de la sorte, confronte le spectateur à la cruelle évanescence de l'objet de ses désirs, réel ou transcendant, et ne lui laisse d'autre image identificatoire que celle d'une hamlétique « hommelette », nous en trouvons l'humoristique et magistrale mise en scène dans le théâtre de Carmelo Bene (cf., par exemple, sa variation sur une des *Moralités légendaires* de Laforgue : *Hommelette for Hamlet*, créé en 1987).

c / *Dionysos et Héliogabale, anarchistes couronnés*

C'est pourquoi Dionysos et Héliogabale offrent une image vivante du théâtre et peuvent jouer le rôle de rédempteurs métaphysiques du monde. Incarnations du principe unificateur, ils appellent au rétablissement de l'Ordre, mais par une anarchie, un réveil de la crise sociale, sexuelle, rituelle... — dont le mouvement chaotique viendra se fondre et s'apaiser dans leur sein. La crise religieuse et sociale qu'ils provoquent doit être interprétée comme une remontée vers celle première inaugurant la division de l'humain et du divin. Dans ses éléments structuraux et sa signification allégorique, Héliogabale semble bien le répondant de Dionysos, et tous deux sont des figures belliqueuses obéissant à la même stratégie : ils provoquent l'affolement des différences et jettent, de la sorte, toute structure organisée dans le chaos. Bâtard divin, élevé par ses mères, à la fois homme et dieu, métis de race et de culture, en lui, comme en Dionysos, se mêlent l'Orient et l'Occident. Tous deux introduisent le scandale dans les institutions sociales : l'un, sous la pression de l'*hybris*, met en péril l'ordre hellénique religieux et social, l'autre, par ses obscénités, ridiculise le pouvoir romain et son paganisme. En eux-mêmes, ils réunissent l'antithèse des couples inconciliables : ils sont les représentants du principe mâle, comme le rappellent le tyrsé phallique de l'un et la lignée solaire de l'autre, mais ils sont aussi intimement liés à l'univers féminin. D'apparence efféminée, Héliogabale se travestit en femme, se livre à des pratiques homosexuelles, comme Dionysos lui-même, lors de sa rencontre avec Proshymnos¹⁴. Sa cohorte est celle des femmes, poussées hors de la cité par son aiguillon ; de plus, il provoque le travestissement de l'homme en femme, obligeant Penthée à vêtir une robe de lin pour épier les bacchantes. Immortel, il a connu la mort infligée par les Titans, puis la résurrection que célèbrent les mystères (Ciguri est aussi, pour Artaud, un dieu « mutilé », « assassiné » (IX, 18-22)). Conférant aux femmes une puissance sacrée, rendant aux sages vieillards la folie de la jeunesse, Dionysos porte atteinte à l'autorité, et à l'image de la virilité. De la même façon, Héliogabale « rétablit » le pouvoir législateur des femmes et introduit l'obscénité dans le sénat. Et ces deux représentants du principe mâle sont, étrangement, les fils de la femme : Nietzsche rap-

14. Voir Sarah Kofman, *Nietzsche et la scène philosophique*, « 10/18 », 1979, p. 295.

pelle que Dionysos vient du « royaume des Mères », Artaud note qu'Héliogabale est le fils de « Vénus incarnée », l'héritier de la religion des menstrues pour qui la femme est « la première venue dans l'ordre cosmique » (VII, 95).

Mais plus encore, ils mettent en danger l'ordre culturel dans ses principes essentiels. Au lieu d'instaurer de nouveaux rites, ils libèrent la puissance dangereuse de la fête où la frénésie sexuelle et la bestialité débordent « jusqu'à ce mélange abominable de volupté et de cruauté qui m'est toujours apparu, remarque Nietzsche, comme le véritable "philtre des sorcières" » (I*, 47). Alors que les rites constituent une forme de protection contre la Violence et le sacré, la fête annule les différences, et d'abord les plus essentielles, la séparation entre le masculin et le féminin, entre la nature et la culture, aussi est-elle avant tout sexuelle et cruelle. Marcel Détienné, dans son ouvrage *Dionysos mis à mort*, souligne que, par la consommation de viande crue, « le possédé de Dionysos fait sauter les barrières dressées par le système politico-religieux entre les dieux, les bêtes et les hommes »¹⁵. La cruauté au sens strict est ici l'expérience la plus dangereuse pour le groupe humain ; elle semble dépasser la limite ultime que l'ordre culturel peut accepter : c'est l'existence même de l'homme qui est en jeu au moment où risque de disparaître la distance qui le sépare de l'animal. Ainsi, la cruauté et les orgies d'Héliogabale ne sont pas pour Artaud le signe d'une dépravation, mais d'une volonté « métaphysique » appliquée. Le dionysiaque, enfin, correspond aussi à l'irruption de l'altérité dans l'individu, à un état de possession qui rappelle celui provoqué par le Peyotl, à cette puissance d'« identification » dont parle Artaud dans *Héliogabale*, et qui « devient le sacrifice de l'âme, c'est-à-dire la mort de l'individualité » (VII, 48). A la fête comme crise sociale, répondent l'ivresse et la transe comme crise individuelle, l'« extase délicieuse » provoquée par « la rupture du *principium individuationis* » (N., I*, 44).

Incohérente pour un regard profane, la signification de Dionysos et d'Héliogabale s'explique dans une perspective « métaphysique » et peut se résumer par une phrase d'Artaud : « Cette merveilleuse ardeur au désordre (...) n'est que l'application d'une idée métaphysique et supérieure de l'ordre, c'est-à-dire de l'unité » (VII, 94). Parce que le monde est pris dans une fausse différence, l'appel de l'unité sera toujours cause d'anarchie, de douleur et de violence. Mais l'indécision sur le plan de la réalité n'ayant de sens qu'en fonction d'une efficacité

15. Gallimard, 1977, p. 197.

« réelle », il reste à savoir pour quelle *décision* sur le plan du Réel le théâtre oblige à patienter et laisse à désirer. Cette question fait surgir un problème central dans *La Naissance de la tragédie* et dans *Le Théâtre et son Double* : celui du paradoxe de la représentation. En effet, pris entre le rite et la fête, le Manifesté et le Non-Manifesté, le théâtre, visant à faire surgir un Réel qui n'est jamais, à représenter ce qui excède la présence, semble voué à une antinomie irréductible.

II

LA CRUELLE EXIGENCE
DU RÉEL

LE PARADOXE DU RÉEL
OU LE RÉEL COMME PARADOXE

a / *Une anti-mimésis*

Ainsi que le notait Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, il existe une « étrange ressemblance »¹ entre la conception nietzschéenne du théâtre et celle d'Artaud. Manifestation de l'origine, le théâtre n'est pas le lieu banal d'une représentation ; aussi tous deux critiquent-ils le drame moderne pour lequel la scène est vouée à la *mimésis*. Ce théâtre, apparu avec Euripide², abdique son rôle religieux et devient un spectacle dramatique et psychologique, de même que l'action perd le caractère sacré qu'impose le seul *événement* réel de la

1. *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 277.

2. Nietzsche : « L'agonie de la tragédie, c'est Euripide » (I*, 87). Artaud : « D'Eschyle à Euripide le monde grec suit une courbe descendante » (VIII, 135).

tragédie³, à savoir l'avènement du Réel. Dans ce retournement narcissique du théâtre sur l'homme qui usurpe la place des dieux⁴, par cette substitution de la réalité au Réel, la signification métaphysique du drame est trahie. Tout comme ils s'accordent à rejeter la primauté du texte à la faveur d'un langage plus originaire et spécifique, ils condamnent un théâtre-spectacle fait pour des « voyeurs qui se délectent » (A., IV, 75), retrouvant ainsi leur critique du voyeurisme en matière de cruauté. L'impératif premier du théâtre étant, selon la formule de Nietzsche, que le spectateur se fasse « le voyant (*Schauer*) du monde visionnaire de la scène » (I*, 72), *La Naissance de la tragédie* et *Le Théâtre et son Double* reposent sur une théorie de l'analogie qui se substitue à celle de la *mimésis*, ou plutôt permet d'en renverser les termes. Occupant une situation intermédiaire entre les divers ordres du réel, le théâtre fait apparaître dans le monde des phénomènes une réalité qui double la vie et plus haute qu'elle : « Un original que la vie n'atteint que de façon pâle et éteinte » écrit Nietzsche (308). Et lorsqu'il affirme que « la réalité effective est imitation des figures de l'art » (401), il inaugure dans ce renversement toute la thématique du Double par quoi se justifie le « théâtre de la cruauté »⁵.

La destination supra-humaine du théâtre, la déchirure de la réalité sous la poussée violente du Réel qu'il occasionne font de son enceinte un lieu inhumain, comme l'indique le recours aux masques ou à des gestes étranges qui sont autant d'hiéroglyphes⁶. Véritable médium des forces premières, l'acteur cesse d'être homme et se fait hiérophante : Nietzsche le comparait au héros combattant, Artaud l'assimile à « un athlète du cœur » (IV, 135). Exigeant pour l'acteur, le théâtre l'est aussi pour le spectateur qui, témoin d'un drame sacré, doit abdiquer ses droits et ses prérogatives d'individu, pour être prêt à un cruel dépouillement – plus cruel, il est vrai, dans le « théâtre de la cruauté » que dans la tragédie grecque où Apollon offre sa protection salutaire.

3. Revenant sur l'étymologie du terme « drame », Nietzsche écrit : « Mais "drama" signifie "événement" (*Ereigniß*), *factum*, par opposition au *factum* » (III*, 451).

4. En 1935, Artaud écrit à Jean-Louis Barrault : « Laisse tes recherches de personnages humains, / l'homme est ce qui nous emmerde le plus, / et reviens aux dieux souterrains. / C'est-à-dire aux forces innommées et qui s'incarnent quand on sait les saisir » (III, 301).

5. « L'Art n'est pas l'imitation de la vie, / mais la vie est l'imitation d'un principe transcendant avec lequel l'art nous remet en communication » (IV, 242).

6. Voir, à ce sujet, les remarques de Nietzsche dans *Le Drame musical grec* (I**, 20-21), et celles concordantes d'Artaud dans « Sur le théâtre balinaï » (IV, 52-53).

b / Ambiguïtés de la métaphysique nietzschéenne

Ces similitudes d'abord évidentes ne doivent pourtant pas masquer une divergence essentielle qui porte sur la finalité de l'action théâtrale, c'est-à-dire sur la nature de cet Événement vers lequel nous achemine le théâtre : le plan du Réel que désigne le *méta* de la « métaphysique » est-il, suivant la perspective hégélienne que Nietzsche adopte dans *La Naissance*, un moment dialectique supérieur de la réalité ou, selon l'interprétation gnostique d'Artaud, l'ailleurs du Non-Manifesté ? Chez l'un comme chez l'autre, une ambiguïté demeure. Le premier hésite entre deux finalités métaphysiques, l'une schopenhauerienne, l'autre nettement hégélienne, et cette incertitude affecte d'abord sa conception du dionysiaque. Sous sa forme immédiate, la moins hellénique, Dionysos répond à un désir d'apaisement, de refus des différences, qui trouve son terme dans la négation bouddhique du « vouloir vivre » (I*, 69) et préfigure la résorption finale dans l'Un originaire (45). Pourtant, malgré cette inflexion schopenhauerienne, une intuition personnelle s'affirme : le sentiment de l'éternité de la Volonté et des principes opposés ; de manière plus profonde, cette idée que la contradiction appartient à l'essence de l'Un : « Pluralité et unité sont la même chose – une pensée impensable » (238).

Mais cette dernière intuition, proprement dionysiaque, reste encore sous le coup d'une perspective et d'une économie métaphysiques orientées vers l'avènement de l'Unité. La tragédie est ce rituel où s'accordent les principes contraires et qui demande à être renouvelé, assurant par sa réitération le maintien d'un ordre supérieur de la culture. Grâce à la temporalisation du sacré sous l'égide d'Apollon, se répète l'accord des contraires selon un processus infini, et à la faveur de crises successives intégrées dans une économie de l'*Aufhebung* – Nietzsche utilise la formule « résolution dialectique » (*dialektischen Lösung*) (78). La tragédie, par son procès, permet la réconciliation de la Volonté et de l'Un, dont Nietzsche affirme d'ailleurs qu'il veut l'apparence, que sa souffrance est aussi volupté (55), jouissance à la contradiction, et qu'il porte en lui un désir et un plaisir d'exister (115). On peut en conclure que l'Unité est à jamais *différée*, mais se laisse représenter dans le rituel théâtral, comme répétition première de ce qui ne fut jamais (puisque l'Un, depuis toujours, souffre de sa division), et de ce qui ne saurait advenir (puisque le temps est la dimension où le désir de l'Un persiste dans le suspens de la fin). Hors de la répétition

et de la représentation, il n'y a donc pas de terme au procès de l'Un -- ni celui transcendant qui vise la métaphysique de Schopenhauer, ni celui historique de la métaphysique hégélienne.

c / Ambiguïtés de la « métaphysique » d'Artaud

Une ambiguïté du même ordre traverse la « métaphysique » d'Artaud et en travaille les notions clés. Elle est, à vrai dire, déterminée par cette indécision qu'affecte le théâtre au regard de la réalité, et en quoi consiste le paradoxe de la *représentation*. Cette dernière, pour se distinguer de la *mimésis*, doit être Événement, entendu comme re-présentation de ce qui fut à l'origine : la « Parole d'avant les mots » (IV, 57) ou encore l'Immanence. Si une telle possibilité de renouer avec l'« essentiel » existe, alors nous pourrions vivre en harmonie avec la Loi de l'Un, dans le pressentiment de son épiphanie. Cette application de la conscience au Réel ouvrira la voie d'une maîtrise « magique » de la réalité qu'Artaud, dans les *Messages révolutionnaires*, envisage comme une « *investigation dynamique* de l'Univers » (VIII, 213). Car l'Immanence, dans cette perspective, désigne ce qui est ici et maintenant. Main-tenant, ce qui demeure sous la main, peut se tenir en main : les *manas* qui sommeillent dans le sol mexicain⁷.

Cependant, cette finalité pratique et, pour ainsi dire, historique de la « métaphysique », dont Artaud chercha les preuves au Mexique, se heurte à l'irréductible dichotomie qui oppose le Manifesté au Non-Manifesté, c'est-à-dire à l'infini retrait de la « présence », qui est hétérogène à la catégorie de l'être. Alors qu'il rêve d'une « prise de possession » des forces, qu'il cherche le contact avec leur permanence, sa conscience « métaphysique » l'oblige à reconnaître que les forces sont prises dans un mouvement de fuite qui les voue à la disparition. Ainsi, le principe « *mainteneur* » de la vie pour les Mexicains, le soleil, est avant tout un principe de mort (219) et le fond des choses, « le centre du tout universel », s'assimile au Vide (226). Dès lors, l'Immanence n'est pas une puissance d'être mais d'expropriation, pour les hommes, le monde et le théâtre des dieux. C'est, comme l'a écrit Georges Bataille, la puissance même du sacré⁸, irréductible, impossible à saisir, à manier.

7. « Nous voudrions réveiller ce *manas*, cette accumulation dormante de forces qui s'agglomèrent en un point donné. *Manas* signifiant la vertu qui demeure, et qu'on assimile au latin *manere*, d'où est venu notre *permanent* » (IV, 217).

8. « ... de la façon la plus simple et la plus claire on peut dire que le sacré est exactement le contraire de la transcendance, que le sacré d'une façon très précise

Il ne saurait donc y avoir de réconciliation avec l'Un ni d'objet de la représentation théâtrale. Malgré son effort pour trouver un mode d'expression assez pur, tels les symboles de l'alchimie, Artaud doit bien admettre que le théâtre, appartenant au temps second de la Création, est résolument coupé à l'origine et de « la Parole d'avant les mots ». Le paradoxe de sa « métaphysique » est qu'il faut dire « avec *drame* » ce qui est « *sans conflit* » (IV, 49), entrer en possession de ce qui exproprie. Dès lors, le théâtre ne pourra *manifeste* et *représente* que négativement l'Harmonie et l'Unité. Cette négativité de l'Un dans le registre de la parole, c'est le silence, son revers dans le monde du Manifesté, c'est l'anarchie.

La volonté métaphysique première de Nietzsche et d'Artaud s'affirme dans le désir de réduire le paradoxe du « réel » qui insiste à ne pas se laisser saisir, dans un effort pour le ramener à un Réel supérieur et transcendant qui, même sous l'espèce du Non-Etre, pourrait retrouver une manière d'Unité. Mais le théâtre, cet instrument métaphysique capable de favoriser la résorption du paradoxe, va se heurter à son insistant retour, et devoir en accueillir la force irréductible.

LE PARADOXE DE LA REPRÉSENTATION DIVERGENCES DRAMATURGIQUES ENTRE NIETZSCHE ET ARTAUD

Alors que, dans *La Naissance de la tragédie*, le plan du Réel s'assimile au temps de la représentation, et son Événement à la « synthèse » d'Apollon et de Dionysos, Artaud l'identifie au Non-Manifesté, son Événement à la crise, voire à l'Apocalypse. Ainsi, et bien qu'ils pensent l'origine du théâtre selon le même schéma : à partir de la dualité et de la division sexuelle, la mise en scène cruelle du Double obéit à une finalité dramaturgique différente. La tragédie grecque est le fruit d'un dépassement des contraires sur le mode de l'« accouplement », et il y a bien « enfantement » du drame, et finalement de l'Unité, à partir des « parents » que sont Apollon et Dionysos. Mais, pour Artaud, la copu-

est immanence. » Bataille ajoute : « ... le sacré est essentiellement communication : il est contagion. Il y a sacré lorsque, à un moment donné, quelque chose se déchaîne qui ne pourra pas être arrêté, qui devrait absolument l'être, et qui va détruire, qui risque de troubler l'ordre établi » (*Œuvres complètes*, Gallimard, 1976, t. VII, p. 369).

lation n'arrêtant pas le cycle de la génération, le théâtre doit libérer la violence libidinale, provoquer le heurt des contraires par un conflit aussi terrible que « le premier partage des essences ». Loin d'offrir, comme la tragédie, l'image de l'harmonie, il sera « à l'image de ce carnage » d'où est issue la création⁹. Cette opposition s'exprime à travers des divergences dramaturgiques touchant à quatre points essentiels.

1. *Le langage théâtral*. – Nietzsche et Artaud, dans leurs premiers textes, participent d'un certain « mélocentrisme »¹⁰ et reconnaissent un privilège métaphysique à la musique, « véritable langage de l'universel » pour l'un (I*, 389), capable, pour l'autre, de nous relier à la Parole originaire. Le premier, cependant, accorde ce privilège à la seule harmonie comme expression de l'unité qui englobe les différences, le second, au contraire, à la dissonance car, à travers des « harmonies (...) coupées en deux », nous pressentons les menaces d'un dangereux chaos (IV, 48) et comprenons que le monde des phénomènes ne peut se soumettre au désir de l'Un qu'en réalisant sa propre destruction anarchique. De ce désordre systématique témoigne le langage hétéroclite et logomachique du « théâtre de la cruauté », mais aussi sa diversité : le corps, les gestes, les objets, tout ce monde phénoménal que Nietzsche rejette dans l'apollinien peut exprimer, au même titre que la musique, le déchirement auquel s'offre l'espace théâtral. Apollon, quoique secondaire, est dans la tragédie un principe unificateur indispensable sur le plan des phénomènes ; aussi le dialogue et cette langue d'Homère qui maintient le sujet dans l'ordre de la loi sont-ils un répondant nécessaire face à l'autorité impérieuse de la musique. C'est pourquoi, malgré leur commune opposition à l'hégémonie du texte, Artaud pousse plus loin que Nietzsche son refus et rêve d'une suppression absolue du texte au théâtre.

9. « Le théâtre, comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie » (IV, 30).

10. Dans *Versions du Soleil*, Seuil, 1971, p. 71, Bernard Pautrat montre que Nietzsche substitue un « mélocentrisme » au logocentrisme de la métaphysique rationaliste. Définissant la musique comme la voix de l'Être, il rêve d'un accès à la présence de l'Un, vécu sans perte, dans l'intimité de l'émission sonore. Ce « mélocentrisme » est essentiel à la « métaphysique » du *Théâtre et son Double*, mais Artaud en a donné la meilleure formulation dans un texte de 1945 intitulé « Le retour de la France aux principes sacrés », où il affirme que, grâce à la musique, la conscience humaine et Dieu sont dans un accord parfait, « parce que l'oreille humaine est accordée avec l'âme » (XV, 10).

2. *Le rôle dramaturgique de l'image et, en particulier, du mythe*. – Certes, pour tous les deux, le retour au *mythos* contre le *logos* s'inscrit dans leur commune tentative pour rendre au théâtre son langage le plus originaire, mais ils lui reconnaissent une fonction dramaturgique différente. La thèse de Nietzsche, dans *La Naissance*, est que « le mythe nous protège de la musique tout en étant le seul à pouvoir lui donner la plus haute dignité » (I*, 137). Fonction ambiguë s'il en est : il permet de manifester le dionysiaque sur la scène et, dans le même temps, de le tenir à l'écart. En tant qu'« illustration » (*Verbildlichung*) (143) apollinienne de la réalité dionysiaque, il produit une atténuation de la cruauté la plus crue et de la violence. D'une part, la puissance dionysiaque, la musique, attire le spectateur vers l'abîme indifférencié et nous invite à « déchirer le voile, à démasquer l'arrière-plan mystérieux » (151) ; mais d'autre part, la force de l'image apollinienne arrête notre regard fasciné, lui interdit de « pénétrer plus avant » et de nous perdre dans l'extase dionysiaque. Parce que les principes antagonistes sont, sur un certain plan de réalité, conciliables, la dualité tragique est donc un système de protection contre la pure violence du sacré.

En revanche, parce que l'effet immédiat du théâtre est de déclencher l'anarchie, le mythe ne saurait constituer, pour Artaud, un voile protecteur sauvant l'homme du naufrage. Le « théâtre de la cruauté » ne présentera pas l'histoire de héros glorieux, mais ces « grands Mythes noirs » qui exigent une « atmosphère de carnage, de torture, de sang versé », et qui racontent « le premier partage sexuel et le premier carnage d'essences » (IV, 30). Loin d'être un facteur de réconciliation, les images mythiques réveillent dans l'esprit les forces de dissociation et libèrent sur la scène, sans voile ni transfiguration, « un jet sanglant d'images » (80)¹¹. Bien qu'il soit le lieu de la virtualité, la puissance suggestive des images fait du théâtre « un moyen d'illusion vraie » (89). Sa virtualité, sur laquelle Artaud insiste, ne signifie pas atténuation ou irréalité de l'acte : comme la dissonance, l'interruption brutale des

11. Plus que *Les Cenci* à la forme classique et encore loin du « vrai » « théâtre de la cruauté », ce sont les scénari d'Artaud comme *La Révolte du boucher* (III, 55), les projets pour la scène, tel *Il n'y a plus de firmament* (II, 83), ou encore le programme présenté dans le « premier Manifeste » (IV, 95), qui témoignent de cette volonté de montrer la cruauté et le sang dans toute leur crudité. Sa conception du théâtre, il l'exprime avec le plus de force dans le texte inaugural à l'édition de ses *Œuvres complètes*, lorsqu'il écrit : « Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou l'asile d'aliéné. La cruauté : les corps massacrés » (I*, 11).

gestes, des paroles ou du cri, elle vient rappeler que l'inachèvement dans la réalité ou l'inefficacité immédiate sont le revers de l'achèvement et de l'efficacité sur le plan du Réel.

3. *L'organisation de l'espace scénique.* — Selon Nietzsche, il convient que le public entoure le spectacle et le dieu, objet de la vision et sujet du drame. Mais afin de différer l'identification avec Dionysos ou le héros sacrifié, s'interpose la barrière du chœur. Ce dernier, immobile, n'agit pas : il est comme un filtre où se déchargent et se décantent les affects provoqués par le dieu, pour être transfigurés en « un monde apollinien d'images ». Moment de réconciliation entre Dionysos et Apollon, la tragédie est bien un rite, accomplissant sa fonction pacificatrice et rédemptrice, mais non une fête. Celle-ci relève exclusivement du dionysiaque. Alors que la dionysie provoque l'éclatement des différences, la démesure, l'épidémie et l'extase, qui poussent l'individu à s'engloutir dans l'abîme et la société à se perdre dans l'anarchie, la tragédie est maîtrise de la violence et délivrance de l'homme dans l'harmonie retrouvée, grâce au sacrifice du héros qui « prend sur ses épaules tout le poids du monde dionysiaque et nous en décharge (*entlastet*) » (I*, 136).

Le « théâtre de la cruauté », au contraire, doit avoir tous les effets d'une maladie qui gangrène le corps social et livre l'individu à ses pulsions violentes. La scène doit être travaillée par le jeu du double : Double qui hante le théâtre balinais (IV, 52, 60), dédoublement de l'acteur qui, par l'effort de son « athlétisme affectif », fait 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 » (126). Ici, le Double est cause de désordre, symbole d'une réalité qui s'est scindée et fait signe maintenant vers un ailleurs qui l'habite comme sa mort. Il semble qu'un Mort (« le Kha », « le spectre ») surveille la scène, lui insuffle sa cruauté, exige des vivants qu'ils lui offrent leur sang et leur chair. La multiplicité des doubles est la marque de l'anarchie et non, comme dans la tragédie vue par Nietzsche, l'occasion d'une synthèse ou d'une mise à distance de la violence et de la mort. Et alors que ce dernier, soucieux de rendre au théâtre son caractère d'événement, condamne les « auteurs *drastiques* (*Drastiker*) » (III*, 451) pour lesquels le théâtre n'est que cris, meurtres et vacarme, Artaud souhaite utiliser tous les moyens drastiques mis à sa disposition, toutes les puissances de dissociation tels l'humour, le rire, les contrastes violents, les mouvements de foule jetés les uns contre les autres.

Comme le suggère Henri Gouhier¹², le « théâtre de la cruauté » est moins proche de la tragédie que du dithyrambe dionysiaque. Il est donc plus près de la fête que du rite, puisqu'il doit provoquer « un désastre social si complet, un tel désordre organique » (IV, 26), que toutes les structures habituelles de la vie seront vouées à l'éclatement. Il est une fête dans le sens le plus profond du terme, à l'image d'une crise sacrificielle dont l'issue serait, non le sacrifice rituel d'une victime émissaire, mais l'anéantissement des protagonistes, l'hécatombe des participants, en l'occurrence du public. Ainsi se comprend la disposition scénique proposée par Artaud : le spectacle doit entourer le public, pris au sein du conflit et de la violence, enfermé dans le cercle de la cruauté dont il devient la victime (93-92). Par là aussi est justifiée la comparaison entre le théâtre et la peste : il s'agit bien d'une épidémie, d'un débordement dionysiaque que rien ne peut enrayer¹³.

4. *Le plaisir tragique.* — La tragédie, en effet, a pour but, selon Nietzsche, de provoquer un plaisir, de faire naître un sentiment de volupté devant la vie, par le dépassement de la souffrance et la sublimation de la violence. Ce « plaisir supérieur » (I*, 152), lié à une émotion esthétique, est de nature métaphysique : c'est celui de la Volonté qui surmonte la douleur et la contradiction au moyen de l'art et de la contemplation du beau. Lorsque Nietzsche propose cette définition : « Ce que nous nommons "tragique" est justement cette élucidation apollinienne du dionysiaque » (303), on comprend qu'il faille distinguer entre le tragique tel qu'il est éprouvé dans la tragédie et le tragique à l'état pur, tel qu'il est vécu dans la crise dionysiaque. L'« élucidation » (*Verdeutlichung*) suppose l'accès à un monde de lumière et d'harmonie L'univers, dans sa laideur et ses dissonances, l'existence, avec la mort et la violence qu'elle contient, se trouvent « justifiés (...) en tant que phénomène esthétique » (153).

Au contraire, tel qu'Artaud l'imagine, le théâtre doit libérer une sorte de tragique à l'état pur et ne saurait donc provoquer ni plaisir ni jouissance, mais uniquement douleur et malaise. C'est, en effet, contre les spectateurs et malgré eux que se fera le « théâtre de la cruauté » ; subrepticement et brutalement, le théâtre leur fera entrer la métaphy-

12. Cf. Artaud et Nietzsche, in *A. Artaud et l'essence du théâtre*; H. Gouhier conclut : « Ce que l'esprit apollinien introduit dans la tragédie selon Nietzsche, c'est précisément ce qu'Artaud veut en éliminer pour retrouver le tragique dans sa pureté, c'est-à-dire la violence qui lui est naturelle » (*op. cit.*, p. 183).

13. « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison » (IV, 31).

sique dans la chair, et ils devront s'offrir à une véritable opération chirurgicale (II, 17).

Mais ces divergences essentielles entre la tragédie selon Nietzsche et le « théâtre de la cruauté » sont en réalité les effets les plus visibles de cette ambiguïté propre au théâtre en tant que tel, de son impossibilité à dépasser le paradoxe de la représentation. Ou plutôt de son obstination à répéter non pas l'origine, mais le « réel » comme paradoxe ; autrement dit, à répéter la cruauté du « réel » sans jamais la réduire, l'adoucir ou la comprendre, comme ce devrait être la fonction du théâtre. En effet, la tragédie et le « théâtre de la cruauté » ne sont sensés réveiller la cruauté fondamentale que pour la maîtriser et la soumettre à une forme d'opération cathartique.

LA PURGATION CRUELLE : ENTRE LE RITE ET LA FÊTE

Certes, la dimension du théâtre, aussi bien dans *La Naissance* que dans *Le Théâtre et son Double*, est métaphysique ; mais, dans les deux cas, il n'y a de métaphysique qu'incarnée : le supplice de Dionysos, les guerres mexicaines, c'est de la métaphysique en chair et en acte. Dès lors, la culture est toujours le retentissement d'une certaine métaphysique, et, à vrai dire, le critère de sa réalisation. Seule la guérison de notre culture malade et « décadente » serait le signe de l'efficacité réelle du théâtre. C'est pourquoi, bien que méfiants à l'égard de la notion traditionnelle de *catharsis*, Nietzsche et Artaud reconnaissent d'abord la valeur purificatrice de la tragédie : selon *La Naissance*, elle permet de nous « décharger » de la douleur d'exister, de nous « purifier » et de nous « guérir »¹⁴ ; pour Artaud, elle consiste en un « exorcisme » de nos démons qui permet « à nos refoulements de prendre vie » (IV, 11).

L'indécision de la tragédie correspond au temps de l'attente et du

14. Si Nietzsche critique « cette décharge pathologique (*jene pathologische Entladung*), la *catharsis* d'Aristote » (I*, 144), ainsi que le principe de la « purification des passions » (*Entladung von Affekten*), le relevé de quelques verbes servant à définir l'effet de la tragédie montre qu'il lui reconnaît un rôle purgatif : « consolation (*Trost*) », « sauve (*rettet*) » (69), « délivrer (*erlösen*) » (129), « guérison (*Genesungstrank*) » (135), « purifier (*reinigenden*) », « décharger (*entladenden*) » (136).

désir qui doit éveiller chez le spectateur la hâte de conclure au moment décisif, c'est-à-dire le rendre capable d'accueillir le Réel au sein du monde symbolique de la scène. De ce point de vue, et comme le souligne Artaud¹⁵, le théâtre de la cruauté est à l'image de la psychanalyse : leur efficacité se fonde sur deux principes identiques, d'une part la « virtualité » de l'acte (IV, 78) qui, pour être symbolique, jeu de représentations, n'en a pas moins un effet concret sur l'organisme et les affects, d'autre part la « sublimation » de « l'état inutilisé par l'action » (80). C'est ainsi que l'homme et la culture peuvent vivre au contact de la cruauté cosmique sans la refouler et sans risquer d'être détruits par elle ou d'avoir, comme les anciens Mexicains, à procéder à des sacrifices concrets et à se livrer à des guerres sanglantes (autant de symptômes d'un réel qui pénètre à coups de bouloir dans le corps solidement organisé de la société). C'est ainsi que la tension provoquée par le dionysiaque au sein de l'homme et du monde hellénique peut se « décharger » et se vivre sur un mode représentatif et contemplatif, qui évite d'en faire « réellement » les frais. Le problème, en effet, est d'abord « économique » : il s'agit de gérer les forces cosmiques, de sorte que l'économie du monde profane s'accorde à l'économie cosmique, sans devoir payer un trop lourd tribut au réel.

a / Nietzsche : « au-delà de la terreur et de la pitié »

Il appartient donc à l'homme de forcer le réel à se décider, c'est-à-dire à se sacrifier un peu lui-même pour nous laisser vivre en paix ? Etant donné la nature du réel, et *a fortiori* du Réel transcendant, cela ne peut s'opérer qu'à la faveur d'une illusion, d'une trahison de l'essence première du théâtre et d'un oubli de sa nature indécidable — lequel se paie d'un retour d'autant plus cruel du refoulé. C'est ce qu'illustre un projet de drame rédigé par Nietzsche dans les années 1870-1871 (I*, 334-336). Le sujet en est la tentative d'Empédocle pour sauver Agrigente de la peste. Alors qu'il comptait sur la représentation tragique pour purger la ville de l'épidémie et les habitants de leur terreur, il doit reconnaître l'insuffisance du remède : la peste se propage et, pris par le « délire bachique de la population », il ne voit d'autres secours que dans

15. « Je propose d'en revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener » (IV, 78).

un sacrifice de soi : bien obligé de constater l'inefficacité de la tragédie, il finit comme les dieux, par se jeter dans l'abîme du réel, dans la bouche du volcan. Mais ici, pourtant, Nietzsche annonce la véritable voie du réel, celle que lui-même suivra avec tous les risques qu'elle comporte : après avoir cédé au désespoir, Empédocle accomplit son geste dans une sorte d'exaltation « démoniaque » provoquée par son identification à Dionysos. Le suicide devient alors « palingénésie » et sa pitié se renverse en exaltation dionysiaque : « Indication énigmatique du cruel plaisir que trouve Empédocle dans la destruction » (336).

Ce projet montre donc comment, après avoir accordé quelque crédit à ce qui est devenu la théorie aristotélicienne de la *catharsis* (que Nietzsche admire pour son caractère héroïque (IV, 135), mais non sans avoir déplacé son action purificatrice du simple domaine psychologique vers une réalité existentielle plus profonde, selon les thèses de *La Naissance*), Empédocle doit bien reconnaître l'inefficacité de la tragédie. Inefficacité peut-être due au caractère inopérant de la *catharsis*, à moins que ce ne soit l'*utilité* de la tragédie qu'il faille remettre en cause ? A-t-elle vraiment un but curatif ? L'art a-t-il pour objet de guérir les malades ? La réponse, déjà comprise dans l'inaboutissement de ce projet de drame, Nietzsche la donne lorsqu'il passe de sa philosophie de la Volonté à une philosophie de la « volonté de puissance », c'est-à-dire d'une philosophie de la tragédie à une philosophie tragique. Dans un texte du *Crépuscule des Idoles*, il affirme que les Grecs n'allaient pas au théâtre pour se libérer de la terreur et de la pitié, « mais pour, au-delà de la terreur et de la pitié, être soi-même la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la volupté d'anéantir » (VIII*, 151)¹⁶.

La tragédie n'a finalement pas de but curatif ; au contraire, elle est un critère sélectif entre le « faible » et le « fort ». Par son irrésolution fondamentale, elle désespère le premier ; par la mise en évidence de la cruauté et du caractère paradoxal du réel, elle réjouit le second qui, à travers elle, se glorifie lui-même et trouve une justification supplémentaire à son existence : « C'est à lui seul que le dramaturge tend la coupe (*den Trunk*) de cette cruauté, la plus douce qui soit » (123). *Trunk*, coupe, coup à boire, potion, philtre de la grande Circé, phar-

16. « La jouissance (*Lust*) éprouvée à la tragédie distingue les époques et les caractères forts : leur *non plus ultra* est peut-être la *div(ina) com(media)*. Ce sont les esprits héroïques qui s'approuvent eux-mêmes dans la cruauté tragique : ils sont assez durs pour éprouver la souffrance en tant que jouissance (*Lust*)... » (XIII, 190).

makon : pour les autres, ce breuvage est un poison ; ils sont écrasés par la tragédie, au mieux, ils en ratent le sens et l'abâtardissent en fonction de leurs préjugés moraux, y trouvant une justification de leurs propres jugements de valeur : une exaltation de la pitié et une valorisation de la terreur. C'est ainsi que la morale, dénaturant la cruauté tragique, est devenue « la véritable Circé de l'humanité » (339). Affaiblissant le « faible » et fortifiant le « fort », la tragédie est dotée du même pouvoir sélectif que la pensée du Retour ; et le texte du *Crépuscule* met les deux en parallèle, réunies autour de la figure de Dionysos : le dieu ambigu, pharmaceutique, anime ces deux formes de répétition qui peuvent faire succomber sous « le poids le plus lourd » comme elles peuvent intensifier la joie et le sentiment d'innocence.

La Naissance de la tragédie nous invitait, selon l'esprit du rite, à un dépassement du tragique ; le *Crépuscule des Idoles* nous incite à regarder le tragique en face. Avec le renversement de perspective, c'est un certain rapport à la souffrance, à la cruauté du réel, et donc à la faute qui se renverse. Encore ne s'agit-il pas d'un retournement radical, mais plutôt d'une conséquence logique annoncée dans les pages de *La Naissance* consacrées à Prométhée. Nietzsche, conscient que l'idée de purgation impliquait le sentiment de la faute, dont la « cruauté de la nature » était le signe tangible, opposait cependant l'idée sémito-féminine du péché originel à celle aryenne-virile du « péché actif » (I*, 81), qui oblige à comprendre « la nécessité du sacrilège imposée à l'individu qui s'efforce d'atteindre au titanesque » (82). A ces deux façons de vivre le sentiment de la faute correspondent deux interprétations différentes de la cruauté et de la tragédie. Il y a pour les Grecs une nécessité cosmique du « sacrilège » ; lui seul, comme le montre l'acte de Prométhée, assure la différence entre l'humain et le divin ; et si les hommes *doivent* l'accomplir, les dieux « doivent infliger » la punition. Cette conception « pessimiste » de l'origine du monde détourne de l'idée du péché originel et du rachat. C'est pourquoi Nietzsche opposait le mythe de Prométhée à celui d'Œdipe : le premier est auréolé par « la gloire de l'activité », le second par celle « de la passivité » ; l'un est un héros sacrilège, l'« artiste », l'autre un « Saint » (80). Œdipe, comme nous l'avons souligné, incarne la quête du Réel, la culpabilité de l'homme rivé au manque et pris dans la tension infinie de ce Désir transcendant. Prométhée, c'est la volonté de réel, en toute rigueur : accepter la nature paradoxale et indécidable du réel, c'est le reconnaître comme devenir, « volupté éternelle du devenir », antinomique de l'existence d'un Réel transcendant et du rêve de l'Unité.

Cependant, il faut bien constater que c'est l'interprétation dépressive et thérapeutique de la tragédie qui, dans l'histoire, a prévalu. L'enthousiasme pour Wagner, auquel Nietzsche lui-même participa, le goût pour le théâtre qui caractérise notre époque « décadente » en sont la preuve. « Que peut apporter la tragédie à ceux qui sont ouverts aux "affections sympathiques" comme la voile aux vents ! », interroge Nietzsche dans un texte d'*Aurore* intitulé « Tragédie et musique » (IV, 135). Le danger est celui d'un retournement de l'effet tragique : l'affaiblissement des instincts, en un sens, la victoire de l'interprétation « classique » de la *catharsis*¹⁷ au service de la morale des « faibles ». Et dès l'« époque de Platon », remarque Nietzsche dans le texte précédemment cité, les Grecs étaient devenus « plus tendres », et donc la tragédie plus nocive. Combien plus l'est-elle aujourd'hui !

Aussi Nietzsche, qui avait espéré une renaissance de la tragédie, s'est-il fait l'ennemi acharné de la « théâtrocratie » (VIII*, 47). Art désormais platement apollinien, fade et superficiel, le théâtre agit par « une séduction grossière » (IV, 469), où seul « le vulgaire » se laisse prendre¹⁸. Il séduit d'autant mieux la foule qu'il est un miroir déformant, un système de conventions et de protections contre la cruauté de l'existence : on a « raffiné la cruauté jusqu'à la compassion tragique en sorte qu'on l'a désavouée en tant que telle » (XIII, 174). Le théâtre, ainsi, se fait le complice de la morale¹⁹. Provoquant chez le spectateur un dérisoire sentiment de puissance, il est un narcotique grâce auquel nous nous dérobon à la vie : devant l'héroïsme de pacotille des personnages de théâtre, le public se croit dispensé de devoir lui-même affronter héroïquement la vie, mais « celui qui a la trempe d'un Faust ou d'un Manfred n'a que faire des Faust et des Manfred du théâtre » (V, 104).

La critique de Nietzsche semble épargner la tragédie grecque, qu'il considère souvent comme une sorte d'exception. Et pourtant, il n'est pas sans reconnaître que l'évolution du théâtre, par son caractère symptomatique, met en évidence une tare propre à la tragédie en tant que

17. Cf., par exemple, Corneille, *Second Discours, Œuvres complètes*, Seuil, coll. « L'Intégrale », p. 830 ; et plus généralement sur cette question : Pierre Brunel, *Théâtre et cruauté*, Librairie des Méridiens, 1982, p. 125-137.

18. « Personne n'apporte plus au théâtre les sens les plus affinés de son art, et surtout pas l'artiste qui travaille pour la scène. La solitude y manque, et la perfection ne souffre pas de témoins... Au théâtre, on devient plèbe, troupeau, femme, pharisien, bétail électoral, marguillier de paroisse, imbécile, *Wagnérien* : là, la conscience la plus personnelle succombe à la magie niveleuse du grand nombre, là, le voisin est roi, là on devient soi-même un *voisin*... » (VIII*, 350).

19. Dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche remarque : « — et nous sommes encore à l'époque de la tragédie, à l'époque des morales et des religions » (V, 40).

telle : dès son origine, et malgré son caractère héroïque premier, elle n'a cessé de trahir son véritable objet : la révélation tragique. Ainsi, par exemple, le traitement que subit le héros prométhéen dans la tragédie atténue sa véritable signification, et bien qu'Eschyle soit plus près que Sophocle de la vérité du mythe, Nietzsche reconnaît, dès *La Naissance de la tragédie*, qu'il « ne donne pas toute sa mesure à ce fond surprenant de terreur qui est le sien » (I*, 80). Tributaire « de son ascendance paternelle qui est dans Apollon » (82), elle manque le sens profond de la sagesse dionysiaque, et le but qu'on devait lui assigner : non la purification de la faute et du mal, mais « la *justification* du mal humain, de la faute comme de la souffrance qui en résulte » (81). Par le seul voilement de son fond primitif et dionysiaque, la tragédie permet la résolution dialectique finale et, ainsi, accueille déjà en elle la tentative philosophique qui sera victorieuse dans le socratisme : la victoire de la rhétorique et de l'homme du commun se prépare depuis Sophocle, et peut-être Eschyle, avec la reconquête de l'apollinien sur le dionysiaque. Ainsi, selon Sarah Kofman, « tout théâtre est un *pharmakon* lumineux » et la tragédie fut « complice de sa propre mort »²⁰ ; et Nietzsche finit par interpréter l'engouement des Grecs pour la tragédie comme le signe d'une « décadence » (XI, 181).

Non seulement l'harmonie promise par la tragédie est une trahison du réel, mais c'est aussi, d'un point de vue éthique, une lâcheté, signe de la volonté et de l'interprétation des « faibles ». C'est pourquoi, au-delà de la tragédie (et désormais, contre le théâtre), Nietzsche s'est engagé dans une quête du *tragique* qu'elle voilait et recelait, son propos n'étant plus de comprendre l'essence de la tragédie, mais de trouver « la clé de la notion de sentiment *tragique* » (VIII*, 151).

b / Artaud : une catharsis paradoxale

La croyance en l'efficacité cathartique de la tragédie repose sur un leurre, une illusion d'optique telle que le dépassement du tragique est rendu possible par son évacuation préalable. Alors que Nietzsche en réveille progressivement l'exigence sous le voile apollinien, Artaud s'y affronte, comme à un réel irréductible que sa rigueur « métaphysique »

20. Nietzsche et la scène philosophique, « 10/18 », 1979, p. 92. Dès 1871, Nietzsche notait : « Le dionysiaque expire dans la tragédie (Aristote). / La tragédie grecque en tant qu'apollinienne est froide, à cause du fond dionysiaque plus faible » (I*, 340).

l'oblige sans cesse à retrouver. Ce qui revient toujours à la même place, le réel²¹, ne se saisit que pour se perdre, et confronte à une antinomie d'autant plus tragique qu'Artaud tente de la résoudre définitivement. En effet, ou le théâtre mime l'éternel retour du réel, l'intègre dans une économie rituelle et régulatrice pour la société, mais alors il en répète la perte et laisse toujours à désirer sur le plan « métaphysique », ou il vise à sa réalisation *une fois pour toutes*, de sorte que le Double cruel n'aura pas à revenir, mais alors le théâtre déclenche la fête ultime et l'Anarchie généralisée. La première éventualité correspond à une *catharsis restreinte*, la seconde à une sorte de *catharsis totale*.

Dans le premier cas, la perspective économique et humaine est légitimée : il s'agit d'utiliser la cruauté et les forces destructrices au service de l'existence, le propos étant de « régenter la vie » (IV, 9), de la « comprendre » et de l'« exercer ». La cruauté inhérente à la vie est donc nécessaire : les crimes, la violence des cataclysmes sont normaux et indispensables, mais pour ne pas être détruits par eux, il faut les canaliser, les vivre sur le plan abstrait et virtuel du théâtre. Alors que Nietzsche, suivant en cela Aristote, envisageait la *catharsis* comme un moyen de purger le spectateur de sa terreur et de sa pitié, Artaud, selon la conception plus « classique » de la *catharsis*, y voit une façon de vivre la terreur et la cruauté (84) au théâtre afin de nous en libérer dans la vie²². Mais il rejoint le point de vue nietzschéen en considérant que la dimension de la *catharsis* n'est pas psychologique mais métaphysique. En effet, les passions humaines sont à mettre sur le même plan que les cataclysmes naturels, la guerre ou les épidémies (25).

« Il s'agit de savoir ce que nous voulons. Si nous sommes tous prêts pour la guerre, la peste, la famine et le massacre, nous n'avons même pas besoin de le dire, nous n'avons qu'à continuer » (76). En écrivant cela, Artaud ne fait pas de la morale. Il nous rappelle la Loi de la vie et

21. « Le sens que l'homme a toujours donné au réel est le suivant — c'est quelque chose qu'on retrouve à la même place, qu'on n'ait pas été là ou qu'on y ait été. (...) le réel, c'est ce qu'on retrouve à point nommé. » Jacques Lacan, *Le séminaire*, livr. II, Seuil, 1978, p. 342.

22. Et Artaud affirme : « Quels que soient les conflits qui hantent la tête d'une époque, je défie bien un spectateur à qui des scènes violentes auront passé leur sang (...) de se livrer au-dehors à des idées de guerre, d'émeute et d'assassinat hasardeux » (IV, 80). Par ailleurs, si, dans le couple traditionnel terreur/pitié, Artaud substitue la cruauté à la pitié, c'est qu'elle ne constitue pas un affect dangereux — inutile donc de l'exorciser, comme c'est le projet d'Aristote ou de Nietzsche, mais surtout elle ne peut naître que dans le creusement d'une distance entre le spectateur et le personnage dont il prend pitié, distance où s'annule l'effet véritable du « théâtre de la cruauté ».

nous fait souvenir que nous sommes libres de choisir entre deux façons de nous y soumettre. Selon cette perspective « économique », nous comprenons que le théâtre suppose une opération à *moindres frais*. Que cette solution soit plus « morale » est, en réalité, secondaire ; elle est économiquement plus rentable et, à vrai dire, dans les conditions actuelles, la seule possible : nous n'avons rien à mettre à la place et sommes devenus incapables de gérer la vie, à savoir de vivre la cruauté.

C'est à partir d'une telle vision économique de la vie que s'expliquent *Les Cenci*, et non en fonction du point de vue moral auquel se réduit la théorie aristotélicienne de la *catharsis*. Ainsi, les propos immoraux et cyniques de Cenci contre la famille, au début de l'Acte II, n'ont pas pour objet de susciter la réprobation scandalisée du spectateur, mais de libérer ses propres affects, en révélant au grand jour la sourde guerre, l'« immonde complot » (173) qui sous-tend la famille, et sont comme les doubles noirs des sentiments moraux et des rapports sociaux. A travers la révélation de cet « esprit trop pénétrant » qui caractérise Cenci, le spectateur perçoit que la famille, ce fondement de l'ordre social, obéit à la Loi de la création et participe du cycle de la cruauté « métaphysique ». A tous les niveaux, la vie est dévoration de la vie ; la vie, avait écrit Artaud en une formule que rappellent les propos de Cenci, « c'est toujours la mort de quelqu'un ». La tyrannie et la cruauté du père Cenci sont une réponse à la guerre incessante qui se trame sous le bel ordre social, « la seule arme qui (lui) reste ». De même, l'annonce de l'inceste, au début de l'Acte III, n'est pas là pour réveiller la moralité du public, mais, au contraire, pour le confronter au danger suprême, aux forces destructrices d'un inconscient qui est aussi le sien. C'est pourquoi Béatrice elle-même ne subit pas l'inceste telle une violence extérieure et étrangère. Il est la réalisation redoutée de ses rêves, comme la libération d'une monstruosité qu'elle portait depuis toujours en elle : le monstre de son inconscient²³.

Les Cenci, animé par cette « sexualité profonde mais poétique » (33) qui réveille l'anarchie et le désordre, retrouve la puissance du tableau *Les Filles de Loth* ou de la tragédie d'*Œdipe-Roi*²⁴. Braver l'interdit de

23. « J'ai faim et soif et, tout à coup, je découvre que je ne suis pas seule. / Non! / Avec la bête qui respire à côté, il semble que d'autres choses respirent; et bientôt, je vois grouiller à mes pieds tout un peuple de choses immondes. / Et ce peuple est lui aussi affamé » (185).

24. « Dans *Œdipe-Roi* il y a le thème de l'inceste et cette idée que la nature se moque de la morale; et qu'il y a quelque part des forces errantes auxquelles nous ferions bien de prendre garde; qu'on les appelle *destin* ces forces, ou autrement » (IV, 72).

l'inceste, cette loi fondamentale de toute société humaine, c'est mettre la culture en péril et livrer la société à la plus dangereuse violence, c'est donc le meilleur moyen de « ressusciter ce fond d'images terrifiantes qui nagent dans l'Inconscient » (VIII, 144). Incarnation de nos démons, le personnage de Cenci figure la libération cruelle d'une nécessité obscure et « criminelle ». Et lorsque Béatrice est conduite au supplice, elle accepte le crime, mais refuse toute culpabilité personnelle car c'est « la vie » qui, à travers son acte, s'est exprimée ; et elle ajoute : « Ni Dieu, ni l'homme, ni aucun des pouvoirs qui dominent ce que l'on appelle notre destin n'ont choisi entre le mal et le bien. »

Pendant, cette « innocence » individuelle dont parle Artaud à propos de ses personnages (V, 40) ne préjuge en rien de l'innocence de la vie et de notre responsabilité à l'égard du Réel, du Non-Manifesté. Comme la tragédie grecque, *Les Cenci* nous renvoie à une culpabilité originaire dont la lutte entre le père et les fils n'est que le reflet, redoublant le drame « métaphysique » et le conflit né de la division originaire, tel qu'il est illustré au niveau cosmique par l'opposition entre la loi du Démon et la Loi de l'Un. Alors que Nietzsche finit par récuser toute idée de purgation théâtrale, parce que les Grecs n'auraient justement aucune faute à purger, et tente de penser la tragédie à l'image d'un jeu cruel pour des âmes innocentes et héroïques, Artaud incite à approfondir cette culpabilité « métaphysique » dont nous subissons la cruauté, afin d'en vivre les conséquences au théâtre pour en être libérés dans la vie, et pour nous sentir déchargés de toute culpabilité personnelle. Dès lors, comme celle du rite, l'action thérapeutique du théâtre doit être sans cesse renouvelée, puisque la Loi de la vie fait que la cruauté revient toujours, que le cycle de la violence et de sa temporisation ne s'arrête jamais. Il s'agit bien alors de provoquer une sorte de *catharsis* restreinte, ce qu'Artaud nomme « des exorcismes renouvelés » (IV, 86), lesquels, laissant intacte la puissance polémique originaire, doivent s'inscrire dans son jeu et se répéter sans fin.

Mais pour que le théâtre puisse avoir cet effet régulateur et purgatif, deux conditions sont nécessaires. Tout d'abord, il faut qu'il ne soit pas cruauté gratuite et violence pure, qu'intervienne, comme dans la création quelque dieu caché qui puisse maîtriser les forces déclenchées. Or, il existe bien, gouvernant la scène, « un maître de cérémonies sacrées » (57), pour qui tout est soumis à un ordre implacable, sans la moindre part d'improvisation, un véritable « démon » : le metteur en scène. De son point de vue, le monde du théâtre est à l'image de l'univers pythagoricien : l'expression d'une « adorable mathématique » (55). Tel Dio-

nysos, ou tel un sorcier, il est le maître des forces et du chaos. Son modèle pourrait être Héliogabale, tout à la fois anarchiste et roi, qui, afin de ramener l'Ordre et l'Unité, « ressuscite le désordre » (VII, 85).

De la sorte se comprend l'idée, au premier abord paradoxale, que « le vrai théâtre naît (...) d'une anarchie qui s'organise » (IV, 49). Mais on comprend aussi qu'elle ne justifie en rien l'improvisation dans la mise en scène ou la liberté du *happening*. L'enjeu du théâtre est trop grave, et ce qui s'y passe trop sérieux, pour livrer la scène au hasard. Il doit donc toujours exister une raison cachée dans le théâtre, et qui le pousse à s'avancer inéluctablement vers sa fin : la création de quelque Grand Œuvre alchimique, qui devrait « être pareille à l'or spiritualisé » (50). Opération qui suppose non de nous offrir une image de l'harmonie, mais de nous affronter à une vision noire et chaotique des choses.

« Démon », le metteur en scène occupe la place de Dieu, lequel a trahi la Loi « métaphysique » de l'Un. Il est ce Fils qui reprend en charge l'œuvre abandonnée par le Père, et l'assume avec une conscience tragique. Alors que le Démon, dans le ciel, se prend pour l'origine et le but, et refuse de se soumettre entièrement à la Cruauté cosmique, le « démon » sur la scène se livre à la violence sans réserve et, comme Dionysos, est à la fois le maître et la victime de la cruauté. On pourrait lui appliquer exactement la formule que Nietzsche applique au héros dionysiaque de la tragédie : « Dans son élan héroïque vers l'universel, dans ses tentatives pour transgresser les frontières de l'individuation et pour se vouloir l'*unique* essence du monde, l'individu doit alors endurer sur lui-même la contradiction originaire qui est cachée au fond des choses » (I*, 82). C'est donc lui le véritable héros du « théâtre de la cruauté » ; pris entre deux nécessités, deux ordres du réel qu'il doit réunir, il est un *pharmakos* prêt au sacrifice ultime ; mais dans la mesure où son pouvoir démoniaque lui donne prise sur le monde, il peut l'entraîner avec lui dans l'embrasement final, s'il ne parvient pas à la purger du Mal qui l'habite et à instaurer les conditions d'une authentique culture.

Car telle est la deuxième condition pour que le théâtre puisse remplir son rôle : les spectateurs doivent être capables d'une vision « métaphysique » de l'existence, prêts à vivre la cruauté avec une « conscience appliquée », et savoir que l'économie du vivant, qu'il leur appartient de gérer pour ne pas sombrer dans la violence, obéit à une nécessité « métaphysique » dont il ne faut jamais oublier qu'elle est le véritable moteur de la création, l'âme de la machine économique du monde.

Qu'en serait-il du théâtre dans une époque de décadence, où l'esprit serait définitivement « dans une attitude séparée de la force » ? Le théâtre ne risquerait-il pas d'être mal compris, et l'effet cathartique de se renverser, de devenir néfaste ? Ces questions rappellent le problème qui s'est posé à Nietzsche, lequel reconnut la nécessaire perversion de la tragédie dans une époque décadente et dominée par les « faibles ». De la sorte naquit cette suspicion qui le fit renoncer à l'espoir que contenait *La Naissance* et dénier au théâtre tout pouvoir purgatif. Artaud est conscient du risque, mais il l'accepte²⁵. Le théâtre fait l'objet d'un pari, et, contrairement à celui de Pascal, ici, à tous les coups on gagne. Ou nous sommes sauvés, ou nous sommes perdus. De toute façon, le but est atteint. Si le théâtre ne remplit plus sa fonction purgative, si au lieu d'être une thérapie il se révèle un catalyseur de désordre et de violence, la faute ne lui en incombe pas. C'est nous qui, par là, signons notre arrêt de mort. Ou nous pouvons encore contrôler le sacré, diriger les *manas*, ou nous avons perdu le contact avec la vie et les forces. Dans ce cas, l'homme lui-même est perdu. C'est le signe qu'il est arrivé à son terme, que son époque est révolue. Le point de vue économique et humain ne se justifie plus ; c'est alors la victoire du point de vue « métaphysique » *absolu*, à laquelle le théâtre devrait contribuer en suscitant une *catharsis généralisée* : l'« exorcisme total » (IV, 26). Puisque la vie n'est autre que la cruauté, purger totalement la vie, l'exorciser définitivement, revient à la détruire. Libérant la violence *contre* la vie, le théâtre ouvrirait la voie de la libération finale – dans le Non-Etre, hors de la vie, du Mal et de la culpabilité.

Plus Artaud doute de la culture européenne, plus ses espoirs sont déçus – lors de la représentation des *Cenci* ou de son voyage au Mexique –, et plus la perspective « métaphysique » absolue l'emporte. Il abandonne dès lors l'idée d'un possible salut dans ce monde, et en appelle à une destruction totale de la vie par la cruauté et la violence. Mais il prend alors conscience que le théâtre, inefficace dans sa fonction strictement rituelle, n'offre pas les moyens d'une action réelle et concrète, immédiate et décisive, capable de livrer le monde à cet « exorcisme total ». Pour cela, il faut un expédient plus radical, une guerre réelle. Lorsqu'il écrit *Les Nouvelles Révélations de l'Etre*, Artaud a renoncé définitivement à la vie et au monde : il apporte « la

25. « Il y a là un risque, mais j'estime que dans les circonstances actuelles il vaut la peine d'être couru. Je ne crois pas que nous arrivions à raviver l'état de choses où nous vivons et je ne crois pas qu'il vaille même la peine de s'y accrocher » (IV, 80).

Destruction totale par l'Eau, la Terre, le Feu » (VII, 143), et le réveil d'une violence si générale et si concrète, qu'elle ne peut passer par la représentation théâtrale.

Ce qui était le signe de son pouvoir spécifique : la virtualité des gestes accomplis, devient la preuve de son impuissance²⁶. Cette virtualité, qui permettait d'assimiler le théâtre à la psychanalyse, est bien ce qui lui enlève sa force et sa puissance dangereuses, le prive de manifester jamais la Cruauté, sinon occultée et apprivoisée²⁷ ; elle prouve enfin le caractère inopérant de la *catharsis* théâtrale qui n'a aucune efficacité sur la réalité et ne peut atteindre au Réel. Le metteur en scène ne sera jamais qu'un piètre démiurge, puisque la réalité et la vie font défaut au théâtre.

Artaud s'est donc engagé dans une quête effrénée du Réel au sein de la vie même, à travers l'expérience mexicaine et les rites des Tarahumaras, par exemple ; mais la déception toujours renouvelée et toujours plus profonde de son attente le jeta dans une impatience *décisive* : pour « le Désespéré » des *Nouvelles Révélations*, qui se sait « absolument séparé », « il faut finir. Il faut trancher avec ce monde » (VII, 121). Aussi est-il parti en Irlande, pressé par l'imminence de l'apocalyptique surgissement du Réel. A l'épée de magicien qui lui fut donnée par un sorcier cubain – signe de son pouvoir démiurgique sur les *manas* et dans le Manifesté –, se substitue la canne de saint Patrick – symbole de puissance sacrée absolue, arche d'alliance avec le Non-Manifesté. Ce *skeptron* de l'autorité suprême qu'il veut rapporter en Irlande comme le Graal, afin que le cycle s'accomplisse, est aussi un symbole phallique, le signe du Mâle par excellence. Car l'« Homme » qu'est devenu Artaud est bien l'incarnation de ce principe dont Héliogabale, déjà, avait défendu la primauté dans l'Ordre cosmique. Opérant une véritable sacralisation de soi, Artaud en continue l'œuvre, celle du Christ gnostique de l'Apocalypse : il outrepassa le théâtre, le rite et la magie, pour livrer le monde à la dernière fête, à l'ultime carnage, ceux qui mènent au sacrifice collectif et à l'expiation totale. « La Suprématie absolue de l'Homme » (129) sur la Femme rétablie, adviendra la destruction totale

26. En 1947, Artaud écrit : « Il n'est rien que j'abomine et que j'exècre tant que cette idée de spectacle, de représentation, / donc de virtualité, de non-réalité, / attachée à tout ce qui se produit et que l'on montre » (XIII, 258).

27. « (...) comme si l'on voulait par le fait socialiser et en même temps paralyser les monstres, faire passer par le canal de la scène, de l'écran ou du micro des possibilités de déflagration explosives trop dangereuses pour la vie, et que l'on détourne ainsi de la vie » (XIII, 259).

par le Feu. Son impatience métaphysique lui fait alors confondre ordre social et Ordre transcendant ; la folie de l'histoire et les contraintes de son internement ne feront que confirmer Artaud dans cette confusion, comme l'attestent *Les Nouvelles Révélations*, certaines lettres écrites à Rodez²⁸, ou bien la dédicace à Hitler²⁹.

Si Nietzsche et Artaud se sont détournés du théâtre pour répondre à l'exigence éthique dont leur pensée de la cruauté est animée, si tous deux obéissent en cela à une logique souvent identique, leur conclusion fut diamétralement opposée : alors que Nietzsche accueille le tragique comme dimension du réel en tant que devenir, l'échec du théâtre de la cruauté pousse Artaud à le refuser catégoriquement et à subordonner l'éthique de la cruauté à l'exigence « métaphysique » du Réel. Il accomplit ainsi le destin d'Empédocle qui, avant la révélation dionysiaque, avait failli succomber au pessimisme et, ne pouvant sauver la cité par la tragédie, avait souhaité « le guérir radicalement, c'est-à-dire la détruire » (I*, 334).

28. Ainsi, en 1943, il écrit à Jean Paulhan : « La Religion, la Famille, la Patrie sont les trois seules choses que je respecte (...). J'ai toujours été royaliste et patriote vous le savez » (X, 103-104).

29. Tous ces éléments que régit l'obsession de l'Ordre : la canne, Hitler, la séparation des sexes, le retour à la religion chrétienne, se trouvent réunis dans une lettre à Sonia Mossé (X, 15) où ils forment un véritable réseau thématique.

POUR EN FINIR
AVEC LE THÉÂTRE ?
De la tragédie au tragique

LE « TERRIBLE EN-SUSPENS »

a / « Théâtre de la cruauté » : « genèse de la création »

LORSQU'À Rodez ressuscite « la Momie », Artaud comprend qu'il fut victime d'un « mensonge de l'être » et d'« envoûtements » criminels et très anciens. Il comprend que c'est à l'Origine, à la magie et aux rites qu'il faut renoncer : l'échec du théâtre ne vient pas de son incapacité à retrouver l'esprit mythique et l'efficacité des rites, il tient justement à son caractère *rituel*. Dans une lettre sur Nerval de 1946 (XI, 184-201), il renie « cette soi-disant science *avorteuse* de l'alchimie » ainsi que « la symbolique épouvantablement primaire et *impulsive* des tarots », la Kabbale, la mythologie, les rites, par lesquels Nerval, mais aussi lui, Artaud, furent trompés, et contre lesquels ils tentèrent de lutter avec une détermination qui fit de leurs œuvres les « tragédies d'une humanité refoulée » (193), et en révolte contre « une dramaturgie typifiée par d'autres de la conception et des idées ».

Et lorsque dans son texte « Sur le Théâtre balinais » Artaud formulait les conditions d'un véritable théâtre de la cruauté, où l'acteur ne répéterait pas deux fois le même geste¹, il énonçait paradoxalement les raisons pour lesquelles les danses rituelles de Bali étaient aux antipodes du « vrai » théâtre de la cruauté : les danseurs balinais, écrivait-il, semblent « obéir à des rites éprouvés et comme dictés par des intelligences supérieures » (IV, 56). Ce spectacle appartient donc à la *scène théologique* où les acteurs sont les réceptacles d'une parole *dictée*². Et dans *Suppôts et Supplications* Artaud s'acharne à combattre ces rites que le théâtre magnifie – tout en faisant apparaître qu'ils constituent l'essence de notre vie soumise à la puissance du Double, à la répétition de la « mauvaise » origine qui nous coupe de la vie (XIV*, 123). Mais puisqu'il en est ainsi, puisque la vie elle-même est rite et répétition, puisque enfin on n'en finit pas avec le théâtre, le « théâtre de la cruauté » est toujours nécessaire. Il se fera désormais *contre* la répétition, le rite et la « métaphysique ». Il ne devra pas faire advenir le Double sur la scène, car il est toujours déjà là, mais l'expulser pour gagner la vie, hors des séductions de l'Origine et des mirages du « Non-Manifesté » – une vie qui serait à elle-même sa propre origine.

Dans les dernières années de son existence, persuadé que la scène, lieu par excellence de la virtualité, est celui de toutes les trahisons, Artaud renonce à la dramaturgie pour ne pas renoncer au « théâtre de la cruauté », seul recours contre la cruauté morbide du monde, et unique moyen pour satisfaire à l'exigence éthique de rester en vue du réel, de combattre la fascination du Vide. Plus de scène, plus de décor et, surtout, plus d'acteurs, car ils sont les véritables traîtres qui *s'interposent* entre Artaud et le théâtre qu'il « contient » (VIII, 287). Aussi considère-t-il l'enregistrement à la radio de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, pendant le mois de novembre 1947, comme « une première mouture du Théâtre de la Cruauté » (XIII, 139). Mais voilà qu'il découvre une autre trahison, une autre « interposition » – celle de « la

1. Dans *Le Théâtre Alfred Jarry*, il précisait : « Nous avons besoin que le spectacle auquel nous assistons soit unique, qu'il nous donne l'impression d'être aussi imprévu et aussi incapable de se répéter que n'importe quel acte de la vie, n'importe quel événement amené par les circonstances » (II, 18).

2. Dans *L'empire de signes*, Roland Barthes écrit, à propos du théâtre occidental : « Cet espace est théologique, c'est celui de la Faute : d'un côté, dans la lumière qu'il feint d'ignorer, l'acteur, c'est-à-dire le geste et la parole, de l'autre, dans la nuit, le public, c'est-à-dire la conscience » (Flammarion, 1970, p. 80). Voir aussi les analyses de J. Derrida dans *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, chap. 8 : « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation ».

machine » qui déforme sa voix³. Enfin, il y a plus grave : ces éléments essentiels du théâtre que sont la parole et le corps se révèlent eux aussi des traîtres, comme il a pu en faire l'expérience douloureuse lors de la conférence du « Vieux-Colombier », le 13 janvier 1947.

Que la parole, le geste et le corps soient hantés par des suppôts qui les dérobent sans cesse à eux-mêmes est la cruelle évidence dont témoignent les derniers textes d'Artaud. Alors que le jeu de l'acteur devait, selon *Le Théâtre et son Double*, s'appuyer sur une science kabbaliste des souffles liée au repérage précis des organes et de leurs fonctions, dix ans après, il voit dans cette complexité organique la cause première de la trahison. Le corps étant le lieu de tous les automatismes, la liberté et la « propriété » du corps doivent se conquérir par l'invention d'un « corps sans organes » et sans différence, dans lequel le Double ne pourra plus s'immiscer. Et lorsqu'il déclare : « Je pars / sans localiser d'organes » (XIV*, 105), il effectue une opération exactement inverse à celle que proposait « Un athlétisme affectif ».

Artaud paraît néanmoins aussi intransigeant dans son refus de la présence du Double qu'il le fut dans la volonté de soumettre le théâtre à sa loi, et semble toujours mû par ce désir de pureté caractéristique de sa « métaphysique », comme de toute métaphysique : à la volonté d'en finir avec le Double, de l'évacuer de la vie, répond le rêve d'une vie indifférenciée et présente à soi. Cette volonté, J. Derrida l'interprète comme un effort pour « répéter au plus près de son origine mais *en une seule fois* » « le meurtre du père qui ouvre l'histoire de la représentation et l'espace de la tragédie »⁴. Un tel désir, qui est soumission inconditionnée du Fils à la loi qu'il prétend transgresser, constitue le revers de ce diktat de « la Loi de la Nature » : payer d'un seul coup le tribut sacrificiel qu'exige l'Absolu pour en finir avec l'ordre du Père et, du même coup, avec la vie. Lorsqu'en 1947, dans *Le Théâtre de la cruauté* (XIII, 114), il affirme que de l'avènement du vrai théâtre dépend l'« achèvement » de la « réalité », le retour à « la vie éternelle » et à « une éternelle santé », il semble retrouver cette vision gnostique d'un univers en marche vers sa fin qui n'est autre que son origine perdue. Dans la même page pourtant, il affirme « qu'il n'y a rien d'existant et de réel, / que la vie physique extérieure ».

Tout laisse donc à penser qu'il n'y a pas retour naïf à la « métaphy-

3. « Là où est la *machine* / c'est le gouffre et le néant, / il y a une interposition technique qui déforme et / annihile ce que l'on fait » (XIII, 146).

4. La clôture de la représentation, in *L'écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 366.

sique » ; plutôt recours stratégique à la métaphysique contre elle-même, mais aussi contre le monde qui vit de cette métaphysique et en vit bien⁵. Peut-être, comme l'écrit J. Derrida⁶, Artaud n'était-il pas sans savoir que le « vrai » théâtre de la cruauté est aussi impossible que la « vraie » vie, de même qu'il est impossible que le « corps sans organes » soit ; mais l'injonction de l'impossible est le seul ordre auquel puisse humoristiquement (et ici l'humour révèle sa dimension éthique) obéir celui qui refuse de se soumettre à l'ordre du monde et des choses. Dans un projet de préface à *Suppôts et Supplications*, Artaud indiquait la voie de cette utilisation stratégique de la métaphysique qui consiste à « faire le méta » et « mettre quelque chose de plus dans la rusticité rudimenta immédiate de son être »⁷.

Lorsque Artaud condamnait le théâtre et ses trahisons, c'était au nom de l'immédiateté que le Double, la vie, la cruauté nous cachent tout en la laissant cruellement désirer. Et il y a bien dans cet appel un désir métaphysique. Mais Artaud n'est pas dupe, et à la métaphysique, il rappelle que l'immédiateté, ça se travaille. Il nous appartient de la faire exister, de lui donner sa dimension *physique*. Par la force de l'impossible, la vie s'exécède, non vers un ailleurs, mais vers elle-même, dans un déchirement de son « être » qui est « explosive affirmation » (XIII, 94). Parce que le vrai théâtre est impossible, Artaud se dit l'« ennemi du théâtre », mais parce qu'en cette impossibilité consistent sa puissance insurrectionnelle et son infini pouvoir, il écrit : « Le théâtre de la cruauté / n'est pas le symbole d'un vide absent, / d'une épouvantable incapacité de se réaliser dans sa vie d'homme. / Il est l'affirmation / d'une terrible / et d'ailleurs inéluctable nécessité » (110).

Prêt à assumer jusqu'au bout cette terrible *nécessité*, Artaud n'en est pas moins conscient d'une *fatalité* qui pèse sur le théâtre comme sur la vie. La nécessité, c'est qu'il est aussi impératif de réaliser le « théâtre

5. Aussi les interprétations « ésotériques », « alchimiques » ou « christiques » d'Artaud que proposent certains commentateurs en quête d'une vérité dernière de l'œuvre (Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milan, Feltrinelli, 1978 ; Françoise Bonardel, *Artaud*, Balland, 1987 ; Monique Borie, *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, 1989) ont-elles toujours des allures de faux-monnayage et de récupération.

6. « Il le savait mieux qu'un autre : la "grammaire" du théâtre de la cruauté, dont il disait qu'elle était "à trouver", restera toujours l'inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas répétition, d'une re-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors temps, d'un non-présent » (*L'écriture et la différence*, op. cit., p. 364).

7. Cf. p. 24, n. 29.

de la cruauté » que de ne pas vouloir se soumettre à la répétition et à sa loi. La fatalité, c'est qu'il est aussi impossible de réaliser le « théâtre de la cruauté » que d'échapper à la répétition⁸. Reconnaître et assumer cette double exigence de la nécessité et de la fatalité introduit à la véritable expérience tragique. Le tragique, en l'occurrence, c'est que le « théâtre de la cruauté » soit toujours en train de se faire, mais ne puisse jamais avoir lieu ; il trouve son expression dans cette formule d'Artaud : « Le théâtre c'est en réalité la *genèse* de la création » (XIII, 147). Sans commencement et sans fin, il ne saurait jamais être, mais consiste en un éternel recommencement du monde, en une geste ininterrompue qui, par un effort et une tension à la limite du possible, confronte le temps de la répétition à la puissance apocalyptique de l'immédiateté.

b / L' « archi-tragédie »

Ainsi, Artaud finit par rencontrer la même évidence que Nietzsche, lequel avait compris, selon l'expression de J. Derrida, « l'origine de la tragédie comme absence d'origine simple »⁹. Que la tragédie se précède toujours elle-même, qu'elle soit répétition d'une « archi-tragédie », c'est cela le tragique et la révélation de son impossible dépassement. Par l'« autocritique » de sa « métaphysique d'artiste » et l'invention de la « volonté de puissance », Nietzsche assumait totalement sa définition de l'« origine » – du Père des choses (*des Vaters der Dinge*), ainsi qu'il l'écrivait en référence à Héraclite – comme *Widerspruch* : « antagonisme, contradiction » (I*, 54). De même, après qu'il eut renoncé à son mélocentrisme et reconnu que la musique n'était en rien un langage universel et intemporel (III**, 78), cette intuition de *La Naissance*, à savoir que l'expression la plus « primitive » et la plus dionysiaque de la musique était non l'harmonie mais la dissonance musicale (I*, 153), prit sa véritable signification. S'il est vraiment originaire, le conflit précède tous les couples antagonistes et ne repose sur aucune unité préalable. La tragédie n'a donc pu sembler *produire* la synthèse dialectique d'Apollon et de Dionysos qu'en occultant l'économie tragique sur laquelle elle se fonde, ainsi que l'« identité » paradoxale des termes qu'elle pose comme antinomiques. L'interpénétration originaire

8. Ici encore, nous renvoyons aux analyses que J. Derrida consacre à Artaud, dans *L'écriture et la différence*.

9. *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 364.

d'Apollon et de Dionysos est ce refoulé inscrit dans le texte de *La Naissance*, inaperçu par l'auteur lui-même qui, reconnaît-il dans son « Essai d'autocritique », « balbutiait dans une sorte de langue étrangère » (28)¹⁰.

L'origine de la tragédie n'est pas à chercher dans ses parents, dans l'accouplement d'Apollon et de Dionysos, ni dans la dualité principielle Mâle/Femelle ; Artaud écrit dans *Suppôts et Supplications* : « Les choses n'ont pas commencé / par le mâle ou la femelle, / l'homme ou la femme, / elles n'ont pas commencé encore, / elles ne commenceront jamais / puisqu'elles durent / et ainsi à perpétuité » (XIV**, 152). Donc pas d'origine extérieure, de fin de la création ni d'immédiate présence à soi¹¹ ; mais alors, la vie n'est plus simple répétition ni le théâtre simple représentation. La répétition et la représentation ont en elles-mêmes un caractère « originaire », et le théâtre, par sa terrible nécessité, par sa fonction *génésique*, porte la vie à la limite de sa possibilité, au point où la vie et la représentation sont mises « hors d'elles », moment où la fatalité le cède à la nécessité.

Mais le propre de la fatalité n'est-il pas de toujours revenir, et avec elle Dieu, l'origine, l'« esprit du commencement »¹² ? En finir avec le théâtre pour que le « vrai » théâtre de la cruauté soit enfin possible, suppose de se délivrer de la mauvaise répétition, des profondeurs de la scène, de ses coulisses, de son souffleur, et de la cruauté d'un Double qui monopolise la violence et manipule les acteurs. Mais cette expulsion de Dieu, ce travail contre la mauvaise différence, s'effectuent dans le temps de la répétition et de la cruauté. Que nous cessions de rechercher l'origine, c'est-à-dire de payer son tribut à Dieu, au mort, selon la loi de la tribu, et nous serions libérés de la culpabilité et de la dette cruelle à l'égard du Père. Cette innocence de la répétition (Eternel Retour), de l'esprit (qui se fait enfant), et de la vie (comme dépense dionysiaque), sera, pour Nietzsche, la conquête des temps tragiques.

10. Dans *Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche*, op. cit., Bernard Pautrat propose une remarquable lecture « après coup » de *La Naissance*, et en particulier, s'emploie à montrer comment « la "réconciliation" hégélienne des opposés répète une économie préalable de ces mêmes opposés, économie selon laquelle le même peut aussi bien se dire dans l'autre, Dionysos dans Apollon, en deçà de l'abîme qui les sépare » (p. 85).

11. « Donc pas de dieu principe mais la mesure d'une mesure sans fond, être impensable sans stature, âme d'un infini d'appétits » (L'amour est un arbre..., in *Tel Quel*, n° 39, p. 19).

12. « Mais l'esprit du commencement n'a cessé de me faire faire des bêtises et je n'ai cessé de me dissocier de l'esprit du commencement qui est l'esprit chrétien... » (texte de septembre 1945, cité par J. Derrida, op. cit., p. 364).

La possible renaissance de la tragédie serait alors la marque de cette liberté acquise, de cette capacité de vivre le tragique de façon absolument positive et affirmatrice, comme jeu supérieur du monde et d'un dieu innocent.

En effet, de même qu'Artaud, pour avoir renoncé au théâtre, ne renonça jamais à croire qu'un jour le « théâtre de la cruauté » se réalisera, de même Nietzsche, ce disciple de Dionysos, le dieu des masques et des parures, n'a renié le théâtre que pour espérer la venue de temps où la tragédie sera de nouveau possible. Si, au nom de cet héroïsme des « forts » qui refusent l'illusion réconfortante, il en est arrivé à se définir comme « une nature essentiellement antithéâtrale » (V, 262), cela signifie-t-il pour autant qu'entre la scène et la vie, le théâtre et la cruauté, il faille choisir ? A vrai dire, ce qui s'annonce ici pourrait être bien moins un rejet catégorique du théâtre qu'un refus de la division entre le théâtre et la vie. Être un Manfred ou un Faust dans la vie c'est, comme Dionysos (ou Héliogabale), vivre le théâtre *dans* la vie, faire de la vie le lieu du tragique, mais sans la distance sécurisante entre la cruauté de la scène et la tranquillité du public, et sans l'illusion pacificatrice qu'apporte la tragédie. Ce qui suppose de se rire de toutes les tragédies, de voir, à l'instar de Zarathoustra, dans les « tragédies jouées » et les « tragédies vécues » (*Trauer-Spiele und Trauer-Ernste*) (VI, 53), une occasion de rire de soi et de rire à la vie. Au-delà du théâtre et de la tragédie, un nouveau théâtre et une nouvelle tragédie se préparent : « Je promets un âge *tragique* : l'art suprême de l'acquiescement à la vie, la tragédie, renaîtra, lorsque l'humanité aura derrière elle la conscience des guerres les plus dures, mais les plus nécessaires, *sans en souffrir...* » (VIII*, 289).

Ce tragique supérieur et joyeux, Artaud semble ne pas y croire. Le tragique, pour lui, c'est peut-être que Dieu soit la fatalité toujours à l'affût de la répétition, toujours revenante. Nous n'en avons jamais fini de « gratter (...) dieu » (XIII, 104) ni de « cogner la présence » (XII, 256). Aussi toutes les préfigurations du « théâtre de la cruauté » conservent-elles l'aspect de pratiques cathartiques : elles tendent à nous débarrasser de la *cause* de notre souillure et de notre abjection, ainsi que de notre culpabilité : « La cruauté, c'est d'extirper par le sang et jusqu'au sang dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine, partout où on peut le rencontrer » (XIII, 102). Le tragique, pour lui, c'est donc que la cruauté n'ait pas de fin, et que la vie soit prise entre deux théâtres qui sont comme sa mort : la scène théologique et le « vrai » théâtre de la cruauté. Mais alors que le premier nous enferme

dans la mort lente et quotidienne, la mort lâchement vécue comme défaite et déception, la vie non moins lâchement vécue comme attente de l' « au-delà », résorption dans l'Unité de Dieu qui surveille en coulisses les acteurs défaillants, le second incite à vivre héroïquement dans une station « toute droite », répète souvent Artaud, et à s'avancer vers la pointe extrême de la vie pour s'ouvrir à la plus grande intensité, qui est aussi la plus grande violence. Le tragique, enfin, c'est qu'à ce point, il s'avère impossible de *décider réellement*, car le *réel* s'affirme comme le lieu du paradoxique, de cette non-décision qui n'est pas indécision momentanée, mais *refus* de décider, et qu'Artaud appelle, dans ses derniers écrits, « le terrible en-suspens » (XXII, 106).

LA CRUAUTÉ PHARMACEUTIQUE

Lorsque les divins sont oubliés ou se sont retirés, mais aussi, et selon une formule de Hölderlin, en qui Nietzsche et Artaud ont trouvé une manière de guide vers les berges du sacré¹³, « lorsque le Père a détourné sa Face de devant / les humains »¹⁴, alors, entre les hommes et les dieux, s'ouvre un espace neuf et très ancien à la fois, dévolu au Fils, à ce héros qui « concilie le Jour et la Nuit »¹⁵. Mais qu'apporte-t-il au juste ? A l'époque où se taisent « les théâtres sacrés », où ont cessé les « danses rituelles »¹⁶, vient-il susciter d'autres rites qui nous réconcilient avec le Très-Haut, ou annonce-t-il le temps des Héros et des demi-dieux qui, par la force de leur cœur, « se font semblables aux divins »¹⁷ ? Le moment de l'éclaircie des dieux ne serait-il pas celui de la plus grande proximité entre l'homme et le divin ?

13. Maurice Blanchot qui, dans « La cruelle raison poétique » (*L'entretien infini*, op. cit., p. 432), évoque le lien unissant ces trois « destins », voit dans le « heurt violent de deux formes inconciliables du sacré » un événement essentiel commun à ces trois existences si proches et si différentes à la fois.

14. Hölderlin, Pain et vin, *Hymnes, élégies et autres poèmes*, Flammarion, 1983, p. 78.

15. « Perpétuelle est sa joie, ainsi que la persistante verdure / Du pin qu'il aime et de ce lierre aussi qu'il s'est choisi comme couronne, / Puisqu'il demeure et apporte lui-même aux sans-dieu, ici-bas / Dans la ténèbre inférieure, le vestige des dieux enfuis » (*ibid.*, p. 78).

16. *Ibid.*, p. 76.

17. *Ibid.*, p. 77.

a / La répétition originare

Dionysos est ce Fils plus ancien que ses pères et très proche des humains. Alors que les rites s'éteignent, il continue, « dans la nuit sacrée », de briller d'une vive lumière, et, tel Héliogabale, ce dieu sur la terre, il nous rappelle à notre mission sacrée. Il existe comme un signe historique de la puissance sacrée de Dionysos : ayant survécu à la mort de tous les dieux, il fut capable de donner vie à des formes neuves et de se faire le héros de ce rituel étrange et nouveau : la tragédie. De même, Héliogabale, parce qu'il était le théâtre incarné, parce qu'il mit le théâtre « sur le plan de la réalité véridique », fut capable de ranimer les énergies abandonnées par « le rite inutile ». Le théâtre est un legs divin qui nous parle de cette « origine » que les dieux mêmes ont oubliée et avec laquelle les rites ont désormais perdu le contact. De ce point de vue, le théâtre est bien le fils du rite.

Cependant, il est un mauvais fils ; et les auteurs de *Mythe et tragédie*¹⁸ vont jusqu'à nier toute filiation directe. La tragédie serait une *invention* due aux Fils eux-mêmes, aux hommes de la polis et de la Démocratie, le théâtre un fils sans père assignable. Certes, ils reconnaissent son caractère religieux, mais pour montrer que l'esprit des mythes et des rites a subi une distorsion. Alors que les rites s'adressent aux dieux et au Père, le théâtre s'adresse aux hommes. Il montre, il explique une histoire de culpabilité et de faute¹⁹ sur quoi le rite vivait, mais qu'il tenait plus secrète. Le théâtre, qui porte à la conscience ce que le rite cachait, rend le rapport de l'homme à ses dieux, à la société et à lui-même *problématique*²⁰. La tragédie suppose une transgression du rite ; comme le remarque P. Vidal-Naquet, chez Eschyle, tout sacrifice est corrompu, et il continue : « La norme n'est posée dans la tragédie grecque que pour être transgressée ou parce qu'elle est déjà transgressée ; c'est en cela que la tragédie grecque relève de Dionysos, dieu de la confusion, dieu de la transgression. »²¹ En fait, la tragédie est elle-même une forme instable, en un certain sens bâtarde, puisque son objet est de donner une issue à la puissance transgressive de Dionysos dont le trait majeur est de « faire surgir brusquement l'ailleurs ici-bas »²². « Ce

18. J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce antique*, t. I, Maspero, 1972 ; t. II, La Découverte, 1986.

19. *Op. cit.*, t. II, p. 21.

20. *Ibid.*, p. 89 et 99.

21. *Ibid.*, p. 22 et 85.

22. *Ibid.*, p. 24.

jeu d'illusion théâtrale » qu'est la tragédie risque donc toujours d'être ébranlé par le surgissement de l'Autre et la révélation brutale du sacré. Mais il peut aussi renforcer l'illusion salvatrice par l'occultation de la réalité dionysiaque et se couper ainsi de sa source vive... Tel fut son destin pour Nietzsche et Artaud, car tel est le destin de la représentation et de la répétition, que de recouvrir le paradoxe des commencements, à peine l'ont-elles laissé percer dans sa dimension tragique, et que de restaurer l'illusion de l'origine.

S'il existe bien une éthique de la cruauté, et si elle est intimement liée à la question du théâtre, c'est dans la mesure où elle exige de s'en tenir à un impératif difficile, sur une ligne de crête qui est celle de la répétition même, quand elle se fait répétition tragique, représentation d'un réel paradoxal ; ainsi, l'Éternel Retour, pour répéter toujours le Même, est exclusif de la catégorie de l'être ; ainsi, le « théâtre de la cruauté » est une éternelle répétition de ce qui ne sera jamais (re)présenté. Entre la Vie et la Mort, entre l'Être et le Néant, la répétition n'est pas vraiment. A la fois ce qui semble nous couper de l'Origine et nous y rattacher rituellement, elle est un poison et un remède : un *pharmakon*. Ainsi, Freud associe la compulsion de répétition à la pulsion de mort, mais dans la scène du « Fort-Da »²³, il montre qu'elle apporte la guérison, qu'elle est même cette puissance de vie et de maîtrise – en un sens théâtral – de la réalité, qui s'exprime à travers le jeu. Deux répétitions, on le voit, comme deux cruautés. L'une qui fait sens et rappelle la conscience à quelque chose qui la travaille, à son mal caché, « refoulé », et qui ne cesse de demander des comptes. L'autre, ludique, innocente... Et pourtant, il n'y a qu'« une » répétition, qu'« une » cruauté.

Réunissant en elle les contraires, la répétition touche au sacré. Freud encore, lorsqu'il eut le sentiment personnel du lien unissant la compulsion de répétition à la pulsion de mort²⁴ – sorte de *Stimmung*, moment de forte intensité à l'image de celui où Nietzsche eut la révélation de l'Éternel Retour, mais que Freud vécut de façon dépressive et non extatique –, ressentit le phénomène de la répétition comme « inquiétante étrangeté ». Or, ce terme, il l'applique à tout ce qui figure le sacré, et en particulier au féminin sous son aspect le plus terrifiant, cette dange-

23. Au-delà du principe de plaisir, in *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 15-20.

24. Voir *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Gallimard, 1985.

reuse étrangeté qu'on ne peut affronter que sous couvert d'une coupure, d'une *décision* : celle des deux sexes tranchés par la castration.

La répétition « est » cette puissance sacrée plus « originaire » que l'origine. Sans commencement, elle « fonde » l'économie duelle du Bien et du Mal, de la vie et de la mort. Puissance de reproduction, créatrice de *doubles* et de différences, comme la femme, elle génère donc à la fois la vie, la violence et la mort, dans une intimité indissociable et insupportable, où il a fallu, dès l'« origine », trancher par une *décision* brutale et sacrificielle. Cette *décision* consiste en un meurtre que la répétition portera toujours en elle comme son essence – d'être meurtrière de son origine.

Le dieu naît d'un meurtre. « Dieu est mort » doit s'entendre moins comme l'annonce d'un événement historique que la reconnaissance de l'être même de Dieu : le nom de Dieu est le nom d'un mort. Cette mort que l'homme doit expier cruellement, comme s'il lui devait sa propre vie. Ainsi s'explique la « cruauté morbide » de Dieu, ce mort qui a besoin de notre sang pour vivre et qu'Artaud, dans ses derniers textes, présente comme un vampire. Mais « Dieu est mort » signifie aussi que Dieu ne demande rien de son propre chef. Selon les analyses de la *Généalogie*, il ne tient son pouvoir que de la culpabilité des fils. Et au fond de chacun vit « le plus hideux des hommes », lequel sait que Dieu « ne pouvait que mourir » (VI, 287), n'étant qu'un spectre et l'âme d'un mort. Ce sont les fils qui attribuent au Père sa puissance et instaurent un rapport de dette les soumettant à sa cruauté. Mais il y a là une *décision* qui les dépasse, un « événement » fondateur de la « mauvaise » répétition à laquelle la vie, qui ne saurait se passer de la mort ni advenir sans elle, semble être *fatalement* liée.

b / Dionysos et Héliogabale : figures du pharmakos

A l'origine des religions, mais aussi de la pensée métaphysique et du logocentrisme, Jacques Derrida et René Girard²⁵ ont montré, selon des voies et des perspectives différentes, qu'il fallait penser le *pharmakon* et sa division, le *pharmakos* et son meurtre. C'est à lui, et non à Dieu, que le rite et la tragédie nous renvoient en dernière instance, comme à leur « origine », et c'est lui finalement que Nietzsche et Artaud ont

25. Cf., par exemple, J. Derrida, La pharmacie de Platon, in *La dissémination*, Seuil, 1972, et R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972.

retrouvé, « ressuscité » — pour que « Dieu » soit le nom d'un vivant et non d'un mort — dans les figures de Dionysos ou d'Héliogabale, et auquel Artaud, avec la conscience d'être un « bouc émissaire », s'est identifié — identification « folle » qui fut aussi celle de Nietzsche avant l'effondrement. (Car, si l'éthique de la cruauté commande de se tenir au plus près de l'ambiguïté tragique, elle suppose toujours le danger de vouloir en finir d'un coup, de forcer enfin le réel à se décider : par là s'expliquent, chez Nietzsche, la volonté catégorique de trancher entre les « faibles » et les « forts », mais aussi, par exemple, sa misogynie, ou encore son identification finale au dieu ; par là se comprennent l'obsession d'Artaud pour en finir avec la différence sexuelle, son exigence de pureté et sa volonté d'évacuer définitivement Dieu de l'existence humaine, de rejeter la culpabilité et la responsabilité de la cruauté sur lui ou sur le Père, selon une interprétation « perverse » de la loi qui présidait déjà à son gnosticisme²⁶. Mais tous ces risques et ces aveuglements sont, comme nous le verrons, indissociables de l'éthique de la cruauté, de son économie, comme de la dynamique du sujet en quête du réel.)

Cette réalité du dionysiaque, que Nietzsche pressentit dès *La Naissance*, Artaud semble s'y être heurté, et ne l'avoir acceptée dans sa véritable dimension tragique qu'après avoir été au bout de son refus. Dès *La Naissance*, Nietzsche insistait sur le caractère ambigu de Dionysos : « Dans son existence de dieu démembré, Dionysos possède la double nature d'un démon cruel et sauvage et d'un souverain bienveillant et doux » (I*, 84). Comme si, de lui-même, il pouvait faire figure de dieu apollinien. Et Nietzsche, qui avait affirmé la nature solaire des dieux de l'Olympe et avait insisté sur leur origine apollinienne, écrivait pourtant que « c'est du sourire de Dionysos que sont nés tous les dieux de l'Olympe » ; tous les dieux, Apollon le premier. Ce qui pour l'homme est crise, rupture et différence, est pour lui jeu, mélange des contraires : « Dionysos comme éducateur. / Dionysos comme trompeur. / Dionysos comme destructeur. / Dionysos comme créateur » (XI, 233).

Artaud, qui voyait Héliogabale animé par la recherche de l'unité, dut reconnaître qu'il reste prisonnier d'un rythme binaire, et ne put le « définir » qu'en dressant, comme le fit Nietzsche pour Dionysos, une liste de termes antithétiques : « Chacun de ses gestes est à deux tranchants. Ordre, Désordre, / Unité, Anarchie, / Poésie, Dissonance, / Grandeur, Puérité, / Générosité, Cruauté » (VII, 102-103). Et alors

26. Sur le rapprochement entre le gnosticisme et la perversion, cf. Guy Rosolato, *Le fétichisme, in Le désir et la perversion*, Seuil, 1967, p. 27-33.

qu'il vient de l'assimiler à l'Androgynie originaire, Artaud précise et, au fond, rectifie : par sa « nature fascinante et double », il évoque moins l'Androgynie que l'Anarchie (83). Héliogabale, c'est l'anarchie et la guerre qui n'en finissent pas. L'anarchie en lui : il est dieu et homme, roi et prostitué... L'anarchie dans la société : il nomme un danseur chef de la garde, mêle la loi et l'obscénité... Au lieu de maintenir à distance le dieu, le double cruel — comme c'est le propre du rite —, il se fait double, à la fois Père et Fils (« le soleil sur la terre »), homme et femme, poison et remède : *pharmakos*.

Dans la mesure où il ne peut réaliser l'unité, et où il reste prisonnier du sacré, de cet affolement des différences qu'il a réveillé, Héliogabale est un personnage tragique. Incarnant l'Anarchie, réveillant la violence du sacré, il se voue au destin du *pharmakos* et se désigne, malgré lui, comme le « bouc émissaire » dont la disparition permettra le retour de l'ordre ancien et du système des différences qu'il voulait détruire²⁷. Artaud dut reconnaître l'échec d'Héliogabale dans sa quête d'Unité ; quelle conséquence faut-il en tirer ? Le livre ne le dit pas et attend sa conclusion — celle qu'Artaud refusa au point de se faire lui-même le « bouc émissaire » de la violence collective et qu'il découvrit après l'apocalyptique révélation de la folie, au-delà de sa « métaphysique », dans la tension toujours maintenue du « terrible en-suspens », qui oblige à vivre la cruauté sans résolution transcendante ni solution sacrificielle.

c / Redonner ses chances à l'origine

L'investigation sur les religions, les rites et le théâtre, plus éclairant car plus ambigu, permet de remonter, en deçà de la *décision* « originaire », au « refoulé » fondamental qu'elle occultait. Ramener les choses à leur source pharmaceutique, descendre dans les profondeurs prétendument occultes du théâtre du monde, est le geste héroïque d'une éthique de la cruauté qui se veut libératrice. Certes, elle rappelle les hommes à leur responsabilité *vis-à-vis d'eux-mêmes*, elle les renvoie à la malignité de leur faiblesse — et Artaud accuse « le troupeau » de l'avoir torturé. Mais cette lucidité annonce la véritable libération de la vie.

27. Artaud conclut : « Mais celui qui réveille cette anarchie dangereuse en est toujours la première victime. Et Héliogabale est un anarchiste appliqué qui commence par se dévorer lui-même, et qui finit par dévorer ses excréments » (VII, 85).

Pour en finir avec « le jugement de dieu » et « la mort de Dieu », autrement dit, pour décharger la cruauté de la dette et la dégager du rite, il faut s'avancer courageusement à la place des dieux, dans l'abîme que leur départ découvre. Cette entreprise périlleuse, Hölderlin en avait donc indiqué la voie, ou plutôt suggéré les voies, qui sont multiples. Celle que Nietzsche et Artaud ont choisie est la plus audacieuse, et leur témérité est de celles qui, suivant Hölderlin, indignent les célestes²⁸. Une voie nouvelle s'ouvre vers le sacré, annonciatrice d'un renouveau de la vie, car l'homme, plus que les dieux, a le pouvoir de refaire le monde, n'ayant pas, comme eux, peur de l'abîme²⁹. Le temps qui vient est celui de l'« homme », plus fort que ses dieux, mais non du « vieil homme » ; celui d'un « homme » incroyable et impossible qui, pour naître, a encore besoin de beaucoup de « juste cruauté » et de beaucoup de combats. Afin qu'il « s'épanouisse dans sa majesté », écrit Nietzsche, « il faut des hostilités » (IV, 495).

Il faut donc d'abord des stratégies qui soient aussi des parades. Car celui qui libère le sacré et assume le tragique, s'il peut ébranler le théâtre du monde, risque de sombrer dans la violence réveillée et de subir le destin *fatal* du héros de la tragédie. Deux stratégies différentes, et parfois, semble-t-il, opposées : celle de Nietzsche, le philosophe disciple de Dionysos, qui se maintient ironiquement dans la philosophie et délègue stratégiquement le dieu à la place du sacré ; celle d'Artaud, apparemment plus nihiliste, qui joue l'identification au sacré, et, ce faisant, invente un nouveau théâtre, se pare d'une stratégie non moins efficace que l'ironie nietzschéenne : l'humour.

Ces « hostilités », cette volonté de déconstruction, même chez Artaud, ne sont pas purement destructrices et nihilistes : elles ne s'en prennent aux choses si *profondément* que pour redonner à l'homme l'occasion de devenir son propre créateur, que pour donner à nouveau ses chances à l'« origine » et donc à l'avenir, afin de rendre à l'homme ce qu'Artaud appelle « sa supériorité sur les empires de la possibilité » (XIII, 107).

28. « Car les célestes sont / Indignés quand quelqu'un, sans préserver son âme / Se donne tout entier, qui cependant devait le faire ; / A celui-là le deuil fait de même défaut » (« Mnémosyne », *op. cit.*, p. 113).

29. « (...) Là devraient être / Beaucoup d'hommes. Ils ne peuvent pas tout / Eux-mêmes les célestes. Car les mortels ont bien avant / Gagné l'abîme. Avec ceux-ci, donc / Cela change (...) » (*ibid.*, p. 112).

DEUXIÈME PARTIE

L'héroïsme de la cruauté L'obsène et l'abject

« **T**ous les êtres ont psalmodié un théâtre, et l'univers est un théâtre, / la représentation d'une tragédie qui s'achève mais aurait pu ne pas avoir lieu », écrit Artaud (XIV**, 85). L'héroïsme de la pensée, en quête du réel, exige un geste cruel de destruction, dangereux aussi de dévoilement, qui abatte rideaux et décors afin de mettre à nu ce qui se cache derrière la scène, de dévoiler l'ob-scène pour en dénoncer la stratégie. Ainsi, le théâtre du monde se révèle une scène sans coulisses, une pièce sans auteur, une représentation sans rien qui se représente, où Dieu n'est plus qu'un effet de scène : fétiche occupant une place vide, mirage produit à partir de la scène comme son fondement obscène.

A l'héroïsme cruel, accomplissement de l'éthique de la cruauté, Nietzsche et Artaud confèrent une triple tâche destructrice : décons-

truire le théâtre du monde et ses fausses perspectives, le théâtre du moi et son illusoire profondeur, le théâtre du corps et son unité factice. Mais celui qui, par cette déconstruction, réveille l'archi-violence du sacré et s'avance, en deçà de l'obscène, dans les territoires de l'abject, suscite en retour l'acharnement cruel des « suppôts » qui le hantent, et la violence du groupe qui fait cercle autour de lui pour reconstituer un théâtre rituel, une tragédie dont il risque de devenir le héros. Car ébranler la structure du fantasme a moins pour objet de mettre en vue de la réalité que de faire surgir ce « réel » sur lequel la métaphysique du théâtre laissait à désirer.

LE THÉÂTRE DU MONDE et « la signification du chaos »

MÉTAPHYSIQUE ET LANGAGE

L'OBSCÈNE se révèle par le découvrément de ce qui devrait rester couvert, par l'apparition d'un vide là où l'on attendait quelque chose, de quelque chose où il ne devait rien y avoir. Provoquer l'obscène est néfaste et dangereux. Il est le mauvais côté du sacré et le signe d'un mauvais présage (*obscenus*). Présage de mort : celle de Dieu peut-être, ce Dieu qui se cache, qui fait qu'il y a quelque chose plutôt que rien, qui voit tout et pour qui l'abîme n'a pas de secret. Nietzsche raconte : « Est-il vrai, demandait une petite fille à sa mère, que le Bon Dieu soit partout présent ? Je ne trouve pas cela convenable ! » (VIII*, 372). Comment l'obscène (et du même coup Dieu) entre-t-il dans le monde ? Il s'y introduit par un tour de langue, « car la langue / est une grue obscène », affirme Artaud, « grosse de toute l'ancestrale salacité »

(XIV**, 43). Peut-on dire une seule parole qui n'ait pas un fondement obscène ? Un *fondement*, voilà bien l'ob-scène d'une langue « prête à se laisser enfourner par l'orifice ». Le « fondement », terme sur l'ambivalence duquel Artaud ne cesse de jouer, est à la fois assise pleine, stable, du monde et trou repoussant. Par peur devant le trou vide, on le bourre, on le bouche d'une présence consistante : Dieu, la Vérité. Par où se révèle la complicité du manque et de l'Être pour dérober à l'homme ses commencements et refouler la cruauté qui préside à la naissance de son verbe.

a / Le langage est structuré comme un inconscient

Si différents que puissent sembler, par la forme, la démarche ou les analyses, les premiers textes que Nietzsche et Artaud consacrèrent au langage, ils convergent sur un point essentiel : le monde est un effet de la puissance aliénante de la langue. Et les causes de cette aliénation peuvent se ramener à trois : subterfuge, solidification et fétichisme.

Le subterfuge qui est à l'origine de la dénaturation du langage est présenté par Nietzsche et Artaud comme un coup de force de la part des « faibles », du « troupeau ». Dans la mesure où le langage exprime des rapports entre les individus ou entre les hommes et la nature, il est toujours le résultat d'un rapport de forces. Ainsi, la thèse développée par Nietzsche dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral* donne toute sa valeur à ce que Saussure appela par la suite l'« arbitraire du signe »¹, et met en évidence ce que Lacan ne cessa de critiquer dans cette formule². Alors que Lacan traduit « arbitraire » par absence de lien, et s'interdit toute autre conclusion, Nietzsche l'interprète comme création métaphorique, traduction verbale d'intuitions personnelles.

1. Le signe « n'est pas libre, il est imposé. La masse sociale n'est point consultée... ». « Ce fait (...) pourrait être appelé familièrement "la carte forcée". (...) la masse elle-même ne peut exercer sa souveraineté sur un seul mot. (...) une loi admise dans une collectivité est une chose que l'on *subit*... » (Nous soulignons). *Cours*, Payot, 1972, p. 104.

2. « Les termes dont on use là sont toujours eux-mêmes glissants. Un linguiste aussi pertinent qu'a pu l'être Ferdinand de Saussure parle d'arbitraire. C'est là glissement, glissement dans un autre discours, celui du maître pour l'appeler par son nom. L'arbitraire n'est pas ce qui convient » (*Séminaire XX, Encore*, Seuil, 1975, p. 32).

Arme de substitution pour l'homme, dépourvu « de cornes ou de mâchoires acérées de carnassier » (III**, 278), le langage est instrument de domination du monde et maîtrise momentanée du flux des phénomènes, mais il suppose aussi l'obligation faite au groupe d'utiliser des « désignations arbitraires » imposées par les maîtres.

Apparemment, le coup de force vient d'une prise de possession par le troupeau de l'arme créée par les maîtres, pour la retourner contre eux. Et de ce point de vue, les analyses de *Vérité et mensonge* préfigurent celles de la *Généalogie* consacrées à l'apparition de la mauvaise conscience animale et au retournement de la cruauté contre l'homme. Dans les deux cas, pourtant, les choses ne sont pas si simples : la possibilité du retournement, voire de la perversion, est inscrite, dès l'origine, dans l'organisation créée par les maîtres, dans ce qu'on pourrait appeler la part de pouvoir de la force. En effet, c'est la sédentarisation de l'animal-homme, lors des premières organisations sociales, qui fut cause du retournement des instincts ; et c'est l'obligation imposée par les maîtres de « mentir » selon des règles convenues qui a permis l'« oubli » du caractère arbitraire des « métaphores usuelles » (282) et leur a conféré le statut de vérités. On peut même, en suivant les analyses de Nietzsche, trouver les origines de la perversion du langage et de la solidification du concept dans la nature de la métaphore personnelle, qui suppose un *ralentissement* du flux des intuitions.

Le coup de force n'est donc tel qu'*après coup*, c'est-à-dire lorsqu'il est légalisé par la volonté morale des « faibles » et qu'il s'enracine dans la conscience sous la forme d'un « instinct de vérité ». *Après coup* doit se comprendre dans le sens exact que lui donne Freud, comme réorganisation *a posteriori* génératrice de refoulement et de « défense pathologique »³. Et Nietzsche lui-même met en évidence le rôle de l'inconscient dans le travail d'oubli qui va produire le « sentiment de vérité »⁴. A l'origine du coup de force, il décèle donc un subterfuge dont on ne saurait trouver de responsable si on en connaît les bénéficiaires : le coup de force ne peut avoir pour origine la « faiblesse » ; cette dernière trouve l'occasion d'exercer son ressentiment, de s'emparer de l'arme des « forts », à la faveur d'un mécanisme inconscient produit par le langage. Cette idée que le langage est structuré comme un inconscient

3. Cf. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1967, p. 33.

4. « A vrai dire, l'homme oublie alors que telle est sa situation. Il ment donc inconsciemment de la manière qu'on vient d'indiquer, se conformant à des coutumes centenaires... et c'est même *par cette inconscience-là* (*durch diese Unbewusstheit*), par cet oubli qu'il en arrive au sentiment de la vérité » (I**, 282).

annonce le lien qui unit la question de la vérité à celle du désir.

Même s'il n'en fait pas une véritable analyse, Artaud, dans de nombreux textes, retrouve l'idée d'une origine intuitive du sens. Sa définition de l'« Idée », comme « conflagration nourricière de forces au visage neuf » (I**, 49), évoque la nature agonistique de la métaphore intuitive selon Nietzsche. Et lui aussi dénonce d'abord le coup de force qui a dénaturé le langage, et qui constitue le scandale même de son aventure poétique, sans cesse arrêtée par ce qu'il appelle un « impouvoir », un « vol » ou un « subterfuge ». Le contact rêvé avec l'intuition originelle, avec les forces, est à jamais impossible. Dès que l'on parle, quelque chose a été coupé, (re)tranché : « Il y a un couteau que je n'oublie pas » (54). Cette puissance furtive qui habite le langage, et qu'Artaud nomme Dieu, il la présente certes comme l'effet de la volonté de vérité du troupeau, et comme un Double de la conscience commune qui ne vit que de la substance d'êtres comme lui, Artaud. Mais derrière cette imagerie, il découvre la puissance « occulte » de l'inconscient qui est celle de la langue, entreprise de dérobement où s'opèrent des « rapt furtifs ». Le « Verbe humain » ne donne voix à l'homme que pour lui dérober son dire. Aussi Artaud ne cesse-t-il de dénoncer l'illusion du sujet de la parole, lequel se croit maître du sens, alors que celui-ci existe toujours avant lui et détermine sa pensée d'autant plus sûrement qu'il se croit libre⁵. Mauvaise mère, la langue ne cesse d'invaginer à nouveau ses enfants venus au monde mort-nés ; de sorte que les signes prétendus de la liberté et de la puissance humaines, avoir un nom, nommer les choses, deviennent les insignes de sa défaite prématurée⁶.

La solidification est la marque du concept, support d'un état réifié de la langue, où les mots, pris dans un système d'images figées et de métaphores arrêtées, sont devenus de simples valeurs d'échange⁷. Par

5. « Ce discours par lequel je m'exprime quand je parle et dont j'imagine que je le conduis, en réalité il me conduit et c'est là l'affolant » (VIII, 19).

6. « (...) *Dénomination*. Ta mauvaise sensibilité vise à quoi ? A le remettre (l'homme) entre les mains de sa mère, à faire de lui le conduit, l'égoût de la plus petite confrérie mentale possible, du plus petit dénominateur commun conscient » (I**, 77).

7. Tel est l'état de langue, pour Artaud, que d'être le réservoir de « mots, qui, avec le temps, ont cessé de faire image, et qui, au lieu d'être un moyen d'expansion, ne sont plus qu'une impasse et un cimetière pour l'esprit » (IV, 48). Nietzsche, quant à lui, montre qu'elle établit son règne sur le « columbarium des concepts » et le « cimetière des intuitions » (I**, 287). Après avoir évoqué « la froideur mortelle qui fige le grand édifice des concepts », il conclut : « Qui est imprégné de cette froideur aura peine à croire que même le concept — interchangeable — finisse par n'être cependant que le *résidu d'une métaphore* » (283). Poétique en son origine, le langage s'est fait l'instrument de la raison, grâce à « l'oubli de ce monde primitif

des images souvent proches, Nietzsche et Artaud évoquent le passage d'un état vivant de la langue, mouvant, fluide, en expansion, et donc en *continuité* avec son propre dehors, à une situation d'enfermement, qui est aussi bien celle de la forteresse où règne la Raison, que celle de la tombe. Mais elle a trouvé sa condition de possibilité dans la temporalité du signe même, né du ralentissement du flux des intuitions, et qui enferme l'instant unique, le contact inouï avec le réel dans le temps de la répétition. Tout leur effort, comme nous le verrons, sera donc de retrouver la fluidité du sens et la continuité de la pensée, de sorte à faire entendre dans le mot, le signe, l'extériorité qu'il dénie.

A ce phénomène à la fois matériel et temporel de la solidification correspond un phénomène psychologique : le fétichisme ou, selon le mot d'Artaud (VIII, 154), l'idolâtrie : effets de leurre et d'« après coup », commandés par la structure de répétition du signe qui nous inscrit dans « le temps second de la création », nous coupe du réel et commande le désir de la Vérité, de l'Idée, du Sens. « Une mentalité grossièrement fétichiste (*in ein grobes Fetischweesen*) », tel est pour Nietzsche ce qui permet de rendre compte des « conditions premières d'une métaphysique du langage, ou, plus clairement, de la raison » (VIII*, 78).

b / *Faire le vide*

Contre le fétichisme de la raison, Nietzsche et Artaud adoptent la même stratégie : faire le vide. L'un s'emploie à vider les notions métaphysiques de leur sens, Artaud affirme vouloir retrouver « le vide réel de la nature ». Par ce geste, tous deux accomplissent le nihilisme auquel aboutit l'histoire de la vérité, tel que Nietzsche en a fait la généalogie. Révéler la vacuité des concepts et de la vérité même, c'est encore obéir à l'impératif catégorique de l'instinct de vérité, c'est encore rester prisonnier du subterfuge et du leurre. Certes, cette volonté éthique d'aller jusqu'au bout suppose un héroïsme cruel et dévorateur qui outrepassa l'intention morale qui sous-tend la foi dans la vérité, mais aussi un héroïsme suicidaire qui, selon la formule de Nietzsche, révèle dans la « volonté de vérité » une « volonté de mort » (V, 228).

Le meilleur exemple en est fourni par celui que Nietzsche appelle

des métaphores », et à ce que Nietzsche présente comme « le durcissement et la sclérose (*das Hart- und Starrwerden*) d'un flot d'images qui surgissent à l'origine comme un torrent bouillonnant de la capacité originelle de l'imagination humaine » (284).

« le don Juan de la connaissance » (IV, 205) : ce héros de la vérité et de la virilité ne se satisfait pas, tels les demi-connaissants ou la plupart des philosophes (piètres amants et pauvres séducteurs), de ces « petites vérités » que la raison maternelle et pourvoyeuse a judicieusement disposées aux limites de son territoire comme pour en marquer les bornes et arrêter l'élan insatiable de ses enfants⁸. Au-delà du monde et des choses, devant l'abîme où le pousse son désir de vérité, don Juan se transforme lui-même en fétiche, dérisoire phallus dressé aux portes du néant⁹. S'il est nécessaire de mener à son terme l'histoire de la vérité, il faut aussi, et en même temps, viser un au-delà, inventer un autre désir et un « gai savoir ».

Mais, à sa manière, Artaud aussi est un bon exemple de cet héroïsme suicidaire, lui qui, dans son effort pour libérer le langage de son *fatum*, pour en chasser Dieu, entreprit de dévoiler le caractère abyssal du fondement et la secondarité de Dieu, du concept, qui sont venus hanter « le vide des ténèbres sans concepts » (XII, 256). Dès les premiers textes surréalistes, il entreprit cette aventure radicale de s'affronter à l'extériorité du sens pour expérimenter la « connaissance par le vide » (I**, 49) et découvrir un savoir qui se tiendrait en retrait du sens et du langage. Poussé par son désir d'entrer dans un rapport immédiat avec le Réel (présence de l'Être ou pureté du Vide), il finit par s'engager dans une volonté nihiliste¹⁰, comme fasciné par ce manque et cet « impouvoir » dont il sentait le creusement à l'origine du langage poétique.

Lorsque, à Rodez, sa « métaphysique » s'est effondrée elle-même dans le trou qu'elle avait creusé, Artaud comprit que le vide, pour être sans concepts, n'est pas pur néant, et que sous cette notion métaphysique fut réduit au silence un monde essentiel, mais refusé par la raison repliée dans son illusoire plénitude : la chair, le corps, les affects, le jeu hasardeux et nécessaire d'un univers sans origine ni centre. Le vide ne désigne donc qu'un ensemble infini de potentialités physiques et concrètes, mais occultées par fétiches et suppôts. Ni le fondement du

soi, ni le substrat de l'être ne sont jamais purs ; aussi Artaud assimile-t-il le fond de son être à un « cu »¹¹, trou toujours souillé par la métaphysique et par Dieu qui ne cessent de l'envahir.

Les derniers textes d'Artaud dénoncent alors toute métaphysique, celle de l'Orient et celle de l'Occident, mais aussi celle qui animait *Le Théâtre et son Double*. De la première à la seconde « Adresse au Dalai-Lama », entre lesquelles s'insère son « œuvre », se marque son évolution : en 1946, il reconnaît l'identité de pensée qui unit l'Orient et l'Occident¹². Le « gouffre incréé » ou l'être de la métaphysique occidentale, le Dieu chrétien ou le vide ésothétique, sont une même réalité qualifiée par Artaud d'« obscène ». Obscénité sexuelle d'un monde en manque d'être et qui tourne autour du phallus d'Artaud¹³.

Nietzsche le suggère, Artaud le répète avec insistance, toute quête métaphysique de Dieu ou de la Vérité est subordonnée au désir de jouissance – désir phallique du don Juan de la connaissance, désir obscène des « singes du Ramayana » pour « la queue » d'Artaud¹⁴. La question se pose alors de savoir si l'on peut échapper à ce mode grégaire du désir, cesser de désirer la Vérité, sans se résigner au manque et à la « castration » ; ou encore, si l'on peut à la fois demeurer dans la langue et viser son extériorité.

DE LA STRATÉGIE DU PHILOSOPHE A LA FOI DIONYSIAQUE

La réponse de Nietzsche part du constat que nous sommes indéfectiblement des êtres de langage¹⁵. Ou nous acceptons la métaphysique

11. « Le fond de la douleur, c'est moi, / le cu, c'est moi » (XII, 179). Les hommes, dit-il aussi, se sont laissés « métaphysiquement refouler à ce cu virtuel des choses qui ne veulent jamais être nées : / être, vie, mort, esprit, néant... » (XIV*, 49). Il faut noter qu'Artaud supprime toujours le « l » final du mot « cul », comme pour couper court à ses prétentions d'envol.

12. « Vous êtes les parangons premiers-nés d'une prostitution de la lumière souffrante humaine, / en lumière d'un gouffre incréé / qui n'est / qu'une invention de vos sous-pieds » (I*, 18).

13. « (...) l'être a mis la queue au milieu de lui afin de jouir d'elle, c'est-à-dire de moi Ar Tau, après m'avoir assassiné pour me mettre dans tous les cus » (XVII, 195).

14. « Vous n'avez pas de glotte en bouche, mais rien / qu'un cu dans le cerveau » (I*, 16).

15. « Nous nous débarrasserons en dernier de notre plus ancien substrat métaphysique – à supposer que nous puissions nous en débarrasser un jour –, de ce

8. « Si quelqu'un dissimule quelque chose derrière un buisson, puis le cherche à cet endroit précis et finit par le trouver, il n'y a pas lieu de se glorifier de cette recherche et de cette découverte. Mais c'est pourtant ce qui se passe lors de la recherche et de la découverte de la "vérité" dans le domaine que délimite la raison » (I**, 284).

9. Voir aussi dans les *Dithyrambes*, VIII**, 17.

10. *Les Nouvelles Révélations* débutent par cet aveu : « Voilà longtemps que j'ai senti le Vide, mais que j'ai refusé de me jeter dans le Vide. / J'ai été lâche comme tout ce que je vois. / Quand j'ai cru que je refusais le monde, je sais maintenant que je refusais le Vide (...) » (VII, 119).

inhérente aux catégories de la langue ou nous renonçons à penser ; pris dans ce dilemme, son texte va opposer au désir métaphysique une double résistance : celle du philosophe Nietzsche et celle du disciple de Dionysos. Le premier appartient toujours à l'époque de la métaphysique et du nihilisme, le second anticipe son dépassement.

a / Nietzsche l'ironiste

Le philosophe Nietzsche met donc en place une stratégie d'écriture et de pensée qui permette, de l'intérieur de la langue, de combattre néanmoins la métaphysique, de retourner la langue et la grammaire contre elles-mêmes. Il s'agit de mettre la logique au service de l'illogique. Ce tour de pensée, repris d'ailleurs à la plus ancienne philosophie, c'est l'*ironie*. Ainsi, Nietzsche emprunte son vocabulaire personnel au registre de la métaphysique, tels les mots de *force*, *volonté* ou *fondement*, et semble se situer dans la clôture conceptuelle qu'elle délimite. Pourtant, leur intégration à un discours où elles viennent s'ironiser en dérègle le fonctionnement et les exproprie de leur sens courant. Les armes qu'il utilise ne sont autres que celles-là mêmes de la philosophie : la logique, l'analyse dialectique des concepts, l'exigence de vérité ; mais il les pousse au point où ces instruments, selon la logique qui leur est propre, se retournent contre l'esprit qui les a inventés et se découvrent des instruments de cruauté.

Au nom de la rigueur philosophique, il dénonce dans les notions de « volonté » ou de « force » des effets « de la plus ancienne religiosité » (V, 131), oblige à reconnaître qu'en toute logique ils ne sont que de simples mots vides (VIII*, 171), mais, et c'est la victoire suprême de l'ironie qui ne s'en tient pas au nihilisme, il réinvestit ces concepts empruntés après les avoir vidés de toutes leurs déterminations essentielles (les notions de sujet, d'objet, de causalité, de substance, etc.). Un exemple significatif de cette stratégie est fourni par le paragraphe 36 de *Par-delà bien et mal* (VII, 54-55), où Nietzsche explique la formation de sa « thèse » sur la « volonté de puissance ». Après avoir montré l'inanité des concepts de volonté et de causalité, au lieu de les rejeter, il les admet « jusqu'à l'absurde » : « L'esprit même de la méthode impose de

se contenter d'une seule (causalité) en la poussant jusqu'à ses dernières conséquences. » Concevoir le monde à partir de ces notions purement humaines, c'est reconnaître que « rien ne nous est "donné" comme réel sauf notre monde d'appétits et de passions », mais c'est aussi procéder à une acception ironique de la métaphysique, laquelle ne fut qu'une humanisation de la nature¹⁶. Notre explication du monde est donc purement métaphorique, mais elle n'est métaphore d'aucun « signifié », et le donné premier n'est jamais que le texte de cette « écriture chiffrée » de nos affects, lesquels interprètent depuis toujours et nous présentent comme un grand livre où nous lisons ce que nous y avons déjà écrit. Mais contrairement à la métaphysique qui prend « les métaphores originales de l'intuition (...) pour les choses mêmes » (I**, 284), Nietzsche accepte le statut de la pensée, reconnaissant la nature métaphorique de ses propres notions, et en particulier de la « volonté de puissance »¹⁷.

C'est pourquoi cette expression doit être lue comme un « idiotisme »¹⁸ et ne fait sens que dans la circularité du texte. Elle est interprétation (VII, 41) ne renvoyant qu'à l'interpréter lui-même : proposer la formule « la vie est volonté de puissance », c'est mimer la métaphysique en la parodiant et l'ironisant jusqu'à son éclatement, et admettre le *non-sens* de la « volonté de puissance » hors du texte où il n'y a rien, sinon encore un texte en train de s'écrire : le mouvement différenciateur et interprétatif de l'existence¹⁹.

Déjouer la métaphysique par une utilisation ironique de ses catégories, de son vocabulaire et de sa méthode n'est possible qu'à demeurer dans l'espace de jeu qu'elle circonscrit et à reconnaître les règles qui sont les siennes – mais pour les pousser à la limite de leur dérèglement et se tenir dans la bordure du champ clos, sur le point d'où la trans-

16. « (...) Mais toutes nos relations, aussi exactes soient-elles, sont des descriptions de l'homme, *non du monde* : ce sont les lois de cette optique suprême au-delà de laquelle il nous est impossible d'aller. Ce n'est pas une apparence ni une illusion, mais une écriture chiffrée où s'exprime une chose inconnue – très lisible pour nous, faite pour nous : notre position humaine envers les choses. C'est ainsi que les choses nous sont dissimulées » (IV, 554).

17. Désigner ainsi la vie, c'est la comprendre « à partir de ce qui lui ressemble », « comme une réalité du même ordre que nos passions mêmes » ou « comme une sorte de vie instinctive » (VII, 54-55).

18. Cf. B. Pautrat, L'idiotisme ou la langue du paradoxe, *Versions du soleil*, op. cit., p. 283.

19. « Il ne faut pas demander : "qui donc interprète ?", au contraire, l'interpréter lui-même, en tant que forme de la volonté de puissance, a de l'existence (non, cependant, en tant qu' "être" (*Sein*), mais en tant que *processus*, que *devenir*) en tant qu'affection » (XII, 142).

substrat qui s'est incarné dans la langue et les catégories grammaticales, et s'est rendu à tel point indispensable qu'il semblerait que nous perdions la capacité de penser si nous renoncions à cette métaphysique » (XII, 236-237).

gression sera permise. A ce point limite, le risque est grand. C'est pourquoi il faut sans cesse jouer : afin de ne pas sombrer – ni dans la métaphysique ni dans le non-sens et le sans-fond. A la limite entre les deux, le texte philosophique de Nietzsche reste pris dans cette dualité dont il peut entrevoir le dépassement, mais non le *dire* puisqu'il s'écrit dans la langue de la métaphysique. Contre les deux risques, son texte se pare (parure du style et parade du guerrier). Il ne prend les concepts philosophiques qu'avec les pincettes des guillemets et n'aborde le sans-fond que recouvert du jeu artiste et protecteur des voiles : jeu du *galant* qui sait danser sur les abîmes et jouer avec la femme pour se jouer d'elle comme il se joue de la vérité.

b / Zarathoustra le galant

Zarathoustra est certainement la meilleure image de ce philosophe galant et danseur, qui a tiré leçon de la mésaventure du don Juan de la connaissance. Il s'en tient à la surface des choses et sait, comme les Grecs, « honorer la pudeur » de la Femme-Vérité (V, 19). S'il ne croit plus aux fétiches et aux idoles, il ressent le vide laissé par le dieu mort, et s'en détourne, effrayé²⁰. Car celui qui reste encore philosophe, peut-il se garder de tout désir pour la Femme et la Vérité, alors même qu'il n'y croit plus ? L'héroïsme de la surface suppose la reconnaissance de la profondeur, serait-ce celle de l'abîme. Dès lors, la pensée est toute prête à réinventer des fétiches pour combler ce vide. Dans son article « Nietzsche médusé »²¹, Bernard Pautrat montre comment, dans *Zarathoustra*, l'Éternel Retour, que Nietzsche lui-même associe à la tête de Méduse²² (image, selon Freud, de la castration et de son déni), joue le rôle d'un fétiche qui assure le déni de la réalité. Mais il remarque aussi que ce fétiche, affirmant plus que tout autre la réalité de la castration, est finalement « destruction de tout fétiche ». Cependant,

20. A Zarathoustra qui recule d'effroi devant l'« insondable » dans lequel il crut se noyer, la vie répond : « Ainsi, dis-tu, va le discours de tous poissons; ce qu'ils ne sondent, eux, est insondable. / Mais ne suis que changeante et sauvage et, en toutes choses, une femme et non une vertueuse, / Encore que pour vous, les hommes, j'aie pour nom "la profonde" ou "la fidèle", "l'éternelle", "la mystérieuse" » (VI, 126).

21. B. Pautrat, Nietzsche médusé, in *Nietzsche aujourd'hui ?*, t. I, 10/18, 1973.

22. « Dans Zarathoustra 4 : la grande pensée comme tête de Méduse : tous les traits du monde se pétrifient, une agonie glacée » (XI, 86).

B. Pautrat nous incite à rester dans la logique de la castration : soit son déni, soit sa reconnaissance, selon un va-et-vient que permet le signe ambigu de la tête de Méduse.

Pourtant, la pensée du Retour semble excéder cette logique, dans la mesure où elle s'énonce – ou plutôt ne s'énonce pas – d'un endroit dans lequel, pour reprendre une expression de J. Derrida, « la castration n'a pas lieu »²³. Ne s'énonce pas, car pour se dire, elle devrait emprunter la langue de la métaphysique. Or elle n'appartient pas au nihilisme dans la mesure où elle est toujours retenue. Zarathoustra, qui en est le « doctrinaire », n'en donne qu'une version dérivée, affadie et fautive. Cette pensée lui échappe et le rend malade, comme si elle ne lui appartenait pas. Convalescent, il ne reprend pas la formulation du malade pour la corriger, bien que les animaux en aient déjà fait une « ren-gaine » ; comme ceux-ci l'y invitent, il se tait : pour la pensée du Retour, il lui faut apprendre à chanter d'une voix encore inouïe, muni « d'une nouvelle lyre ! » (VI, 241). Alors Zarathoustra s'entretient avec son âme et l'invite à entonner un chant qui le mènera vers des terres inconnues : celles du « vigneron », du « dieu sans nom » qui, seul, pourra lui apprendre les accents nouveaux capables d'exprimer la pensée du Retour : Dionysos.

c / Dionysos le séducteur

S'il n'était que parodique ou ironique, le texte de Nietzsche ne se dégagerait jamais de la représentation ni de l'aliénation qu'il entreprend néanmoins de déconstruire de l'intérieur. Ce tour d'écriture, si important soit-il comme stratégie et par la place qu'il occupe dans l'œuvre, ne se justifie que d'ouvrir sur une autre voie : celle entrevue par le disciple de Dionysos. Dès *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, Nietzsche indiquait le double geste nécessaire à qui veut désaliéner la langue et la restituer à la maîtrise. Dans un premier moment, qui est d'émancipation, l'« intellect libéré » marque sa distance « ironique » à l'égard du « plancher » des concepts²⁴, mais dans un second temps il excède la simple « dérision » pour se faire créateur. Sa destruction libé-

23. La question du style, *Nietzsche aujourd'hui ?*, t. I, op. cit., p. 248.

24. « (...) lorsqu'il le casse, le met en pièces et le reconstruit en assemblant ironiquement (*ironisch wieder zusammensetzt*) les pièces les plus disparates et en séparant les pièces qui s'imbriquent le mieux » (I**, 289).

ratrice était signe de puissance et de richesse propre à un esprit désormais capable d'accueillir les intuitions les plus singulières²⁵.

Seul le second temps, positif et affirmatif, est transgression de la métaphysique. Mais son issue demeure incertaine : soit le silence, soit un mode de dire encore inouï. Car, ayant brisé la clôture conceptuelle du langage, l'homme pourra-t-il continuer de parler ? Un pari est lancé, qui repose sur un acte de foi. Nietzsche a conscience, en effet, de ce qu'un tel dépassement demande un geste surhumain. Aussi, dans le texte même, est-il délégué à un dieu. Retrouver « la voie sactée » par Dionysos, sortir de la métaphysique par la réinvention des dieux, voilà qui coupe la parole au philosophe et lui fait jeter un regard de suspicion sur cette échappée irrationnelle et dangereuse. Mais, pour Nietzsche, qui se dit animé par « une volonté de folie » (XI, 349), le danger et la folie ne sont pas des arguments. Acte de folie : nier la « finitude » humaine telle qu'elle est inscrite dans la langue et que le langage la supporte. Acte de foi : croire que la « finitude » n'est pas la réalité ontologique de l'homme, que sa vie et sa mort peuvent se penser et se vivre sur un autre mode qu'en fonction d'un « manque » originel et radical.

Dans les deux cas, nous sommes jetés hors de la philosophie. Mais le dépassement de la philosophie n'appartient pas à la philosophie. En tant que nom propre, « Dionysos » n'est pas un philosophème ; il troue le texte philosophique de Nietzsche, déployant autour de lui un réseau de métaphores énigmatiques : l'Éternel Retour, Ariane, le Labyrinthe... Excédant le texte comme tout discours, il s'y inscrit à la faveur d'un écartement du sens, et bien qu'il occupe la place centrale, il ne peut être compris dans la langue ; tout ce qu'il dit l'est *encore* à l'oreille, à voix basse, retenu par ceux à qui il se confie : Nietzsche le disciple, Ariane l'amante. Au bout de « la voie sacrée » dont il indique le chemin, se dessine l'horizon d'un monde où la métaphysique n'a plus lieu. Il annonce une nouvelle manière de *parler*, une nouvelle manière d'*écouter*, une nouvelle manière de *désirer*.

Contrairement à Dieu l'obscène²⁶, Dionysos est sans pudeur, car il ne connaît pas l'obscénité : « Moi, dit-il, je n'ai aucune raison de voiler

25. « (...) pour elles le mot n'a pas encore été forgé, l'homme devient muet quand il les voit ou ne parle que par métaphores interdites et enchaînements conceptuels inouïs jusqu'alors pour répondre de façon créatrice à l'impression que fait la puissance de l'intuition présente » (I**, 289).

26. « *Deus nudus est*, dit Sénèque. Je crains qu'il ne soit tout emmitoufflé ! Mieux encore : « Les vêtements font non seulement les gens », mais aussi les dieux ! » (V, 350).

ma nudité » (VII, 208). Dionysos est un dieu nu : image de la vie qui n'a pas besoin de voiles pour se cacher ; dont la nudité est insupportable aux « faibles », mais voulue avec intensité par le disciple du dieu. Certes, il est aussi le dieu des masques ; cependant ils ont une autre fonction que de recouvrir un abîme : la parure n'est parade contre aucun manque, aucun vide, mais jeu gratuit du monde. Par ce jeu des masques, Dionysos est séducteur ; sa séduction est celle de la vie, ni profonde ni superficielle, celle de l'apparence (V, 80), celle de la femme qui charme et trompe sans mentir, car son leurre est toute sa « vérité ». Aussi a-t-il pour répondant Ariane, une femme dont il ne veut ni posséder le secret ni se garder par peur de son insondable différence, mais qu'il aime et séduit en lui offrant l'image de sa propre altérité : « *Je suis ton labyrinthe* » (VIII**, 63). Le jeu des masques et des voiles devient parade d'amour, suscite un désir producteur de nouvelles interprétations et de nouvelles énigmes.

ARTAUD HUMORISTE

a / *Anarchie et métaphysique*

L'expérience textuelle d'Artaud le prouve, ce n'est pas en refusant l'ordre symbolique du langage qu'on peut échapper à son aliénation²⁷ ; au contraire, c'est en l'utilisant, mais de telle sorte qu'il soit pris dans un mouvement qui lui fasse perdre sa raison d'être et l'oblige à signifier la déraison de son être. Une telle situation fait du penseur un personnage tragi-comique : il lui faut savoir faire le pitre et le clown – attitude que Nietzsche et Artaud n'ont pas été sans revendiquer. C'est par la puissance de leur rire, disait Nietzsche, que les dieux sont morts, se sont, en quelque sorte, suicidés ; c'est par le comique et sa violence incontrôlable que le cosmos sera ébranlé : un soubresaut intérieur poussera le monde et la langue vers leur éclatement.

Mais à l'inverse de Nietzsche, Artaud ne procède pas à une critique philosophique systématique : ce n'est ni son propos ni sa manière.

27. C'est bien parce qu'il s'astreint à travailler dans la langue qu'il s'insurge de la sorte : « Si je parlais ma langue au lieu de parler français comme pote o fhoti ou le nom vrai que je me trouverai tout cela s'arrêterait, c'est le français qui est la cause du carnage et de la folie universels » (XVIII, 291).

Néanmoins, c'est aussi par le recours au comique, dénonciateur de la grande comédie du monde, qu'il élabore sa stratégie contre l'obscénité de la métaphysique. La puissance destructrice qu'il met en branle est celle de l'humour, ainsi qu'il le définit dans *Le Théâtre et son Double*, comme « quelque chose d'inquiétant et de tragique » (IV, 133) qui libère une force de dissolution anarchique telle qu'elle a pu trouver son incarnation dans Héliogabale. Mais alors que, dans ce texte, l'humour devait être au service de la « métaphysique », cette « anarchie formelle » (70) qui anime le texte comme une « maladie atroce », vient mettre constamment en échec l'avancée vers la résolution « métaphysique » rêvée. A la force dualiste des choses et des idées, au rêve d'Unité retrouvée, s'oppose la force cruelle du texte qui s'avance vers le chaos, sans dépassement possible, sinon par cette sortie dans l'Extériorité qui est acheminement vers le mutisme de la « folie ».

Dans le cas de Nietzsche, la subversion de la métaphysique répond à une stratégie rigoureuse et explicite, pour Artaud, tout se passe comme si, malgré lui, le texte l'entraînait dans son débordement anarchique et rendait impossible la constitution de sa « métaphysique », au point qu'elle finisse par être engloutie dans le flux anarchique de la pensée. Selon cette perspective, les *Cahiers de Rodez* achèvent le délabrement de la « métaphysique » et de la langue. Tout y est convoqué : Dieu et diable, bien et mal, corps et âme, sacré et obscène, pureté et excrément, pour être emporté dans une folle danse de Saint-Guy. Libération de la « folie » contre cette autre folie : la métaphysique.

Les premiers *Cahiers* donnent l'impression qu'Artaud se laisse emporter jusqu'au bout d'une folie qui est moins la sienne que celle du langage et de la métaphysique. Il est malade du langage et fou de métaphysique. Il accomplit alors ce qu'il avait toujours désiré : vivre la « métaphysique » dans son corps et la solliciter jusqu'à ses limites les plus extrêmes. Lui qui, à Rodez, avait fait un choix religieux significatif de cet engagement finit par le renier. Cette décision n'est pas la conséquence d'un simple rejet, mais, au contraire, d'avoir été au bout, et d'avoir peut-être été le mystique le plus authentique et le plus intègre. Il s'aperçut, en effet, qu'aller jusqu'au bout de la métaphysique, la vivre dans sa chair, porter Dieu dans son corps, c'était aller « au bout de la scatologie » (XIII, 74). L'approfondissement de l'expérience religieuse lui en révéla l'obscénité fondamentale : « La prière est la voie du cu » (XVII, 116).

b / Logique de l'abjection

Une telle conclusion n'est pas simple blasphème, mais le fruit d'une connaissance acquise par celui qui a vécu dans sa chair l'intimité du sacré et de l'abject, du pur et de l'impur. Au bout, là où nous pousse la métaphysique, les contraires se rejoignent et se mêlent, le clivage des catégories perd sa signification. Ainsi, vivre la métaphysique revient à occuper successivement les places les plus inconciliables (Dieu et Satan, la pureté et l'abjection, le refus de la sexualité et la masturbation « à mort »...), à faire éclater cet antagonisme dans l'unité paradoxale du texte et, par le creusement du langage, à révéler que la pureté des concepts ne se fonde sur aucun « en-soi » ni aucun vide, mais se conquiert sur l'impureté radicale d'où émerge la langue et qui demeure occultée par la croyance dans les catégories grammaticales.

Ainsi que l'a montré J. Derrida²⁸, c'est l'exigence de pureté revendiquée par la métaphysique elle-même qui conduit Artaud au dévoilement de l'obscénité dont elle se soutient : Dieu, occupant la place du « propre », nous vole la propriété de notre être et altère sa « propreté » ; il faut donc bien reconnaître en lui la cause de notre souillure. Aussi est-ce en l'abjectant en retour que nous pourrions reconquérir notre « pureté » ; mais ce ne sera que par le recreusement de notre « propre » abjection. L'être le plus pur devient le plus impur : souillure suprême de Dieu. L'abjection est désormais la voie de la pureté.

Cette « logique de l'illogique », qui aurait pu trouver son achèvement dans le non-sens et la folie, devient, avec *Suppôts et Supplications*, une stratégie lucide. Artaud écrit en 1946 : « D'ailleurs j'ai trouvé maintenant pour agir d'autres moyens auxquels les lois ne s'intéressent même pas et qui les font rire. C'est de l'humour absolu concret mais de l'humour » (XIV*, 105). Nouvelle, cette arme ne l'est pas absolument, puisque la violence anarchique de l'humour était depuis toujours au travail dans son texte. Mais la nouveauté consiste à l'utiliser contre la « métaphysique » qu'elle devait servir, et à conduire jusqu'à son terme le processus de destruction qui était à l'œuvre. A l'encontre de ses intentions de pureté (mais ne font-elles pas partie de sa stratégie ?), le texte met en évidence l'indéniable obscénité qui habite le corps, comme Dieu la langue et le moi. Son déni ne serait qu'illusoire dénégation. « L'étonnant, écrit-il, est que ce soit mon trou du cu propre, à moi, Antonin

28. *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 290.

Artaud, qui dans ces circonstances soit visé. Mais c'est un fait » (XIV*, 51).

Nietzsche, ayant recours à l'ironie, reste dans les cadres de la rationalité. Utilisant contre la langue les catégories qui la fondent, il y trouve cependant une protection pour sa propre pensée et une parade contre la folie – du moins aussi longtemps que l'ironie reste possible. Sa stratégie est celle du détour de l'abîme, maintenu à distance et voilé tant qu'il ne sera pas exorcisé par le regard de Dionysos. Artaud, au contraire, procède sans ironie. Il adhère aux valeurs de la métaphysique avec un sérieux mortel pour elle et pour lui. Faire de la métaphysique avec le plus grand sérieux et la plus grande exigence devient le meilleur moyen de ne plus en faire. Solliciter indéfiniment les catégories du pur et de l'impur est la meilleure façon de les rendre inopérantes²⁹. Eprouvant cet enfermement dans la langue et cette *im-mixtion* de Dieu dans nos corps, il sait qu'il ne peut en finir avec sa « folie », ni cesser de se faire passer pour fou, ni renoncer à sonder l'obscène. Sans peur de la tête de Méduse, il l'affronte sous quelque forme qu'elle prenne : trou castrateur et denté de l'Être (XII, 100) ou fétiche phallique de Dieu.

Le dérèglement humoristique de la métaphysique consiste à reconnaître la « logique » de l'abjection comme « fondement » de l'Être et du système du monde. L'abjection est ce mouvement violent, destructeur et fondateur, où s'éprouvent à la fois l'expulsion – refus révolté de la pénétration – et le contact obligé avec l'abject qui nous contamine. Elle apparaît fondatrice de l'ordre du monde et du langage³⁰. Réveiller l'abjection cachée par la métaphysique est le même geste qui restitue la vie au tragique sur quoi elle se fonde. La « logique » de l'abject précède aussi bien Dieu que le monde, comme celle du tragique l'ordre cosmique et les différences établies, car elle n'est qu'une autre façon de vivre et de désigner le sacré. Suivre « la voie sacrée », selon le vœu de Nietzsche, ou « la voie du cu », dans laquelle s'est engagé Artaud, conduit au même

29. « C'est à coups de pets et de queue, à coup de gaz et de phallus que les choses ont été faites et c'est tout le mystère de l'âme, car l'être de dieu est lâche et mauvais et on ne le corrige et l'anéantit qu'en l'insultant et le désespérant d'être pur » (XVIII, 190).

30. Dans son *Essai sur l'abjection* (Seuil, 1980), Julia Kristeva la définit comme ce qui « nous signifie les limites de l'univers humain » (39). Puissance essentiellement ambiguë, elle sépare le sujet des objets et le constitue donc comme tel, mais elle indique aussi qu'« un Autre s'est planté en lieu et place de ce qui sera "moi" » ; elle est la marque de l'« inhérence de la signifiante au corps humain ». Aussi Artaud, qui expérimente en lui-même cette descente vers les origines abjectes de l'être, s'efforce-t-il d'en réveiller la violence contre la logique de la langue et l'ordre stable du monde.

point : occuper la place dévolue au sacré sous ses déterminations multiples, se tenir dans le *fondement*. Il ne s'agit pas, à vrai dire, d'une place fixe mais d'une dynamique supposant un processus d'exclusion infini. Celui qui assume cette dynamique passe pour le maître du sacré et se voit reconnu le titre de dieu³¹.

Adopter la posture ambiguë du sacré implique de s'ouvrir, comme Dionysos, au jeu des différences, de l'éprouver en soi tel le déchirement constitutif de son « être ». J. Kristeva, se référant aux textes anthropologiques, rappelle le lien unissant la constitution de l'ordre symbolique à la reconnaissance de la différence clivée des sexes. Or, toutes deux se soutiennent du même travail souterrain de l'abjection. Aussi Artaud trouve-t-il dans un dérèglement de la différence sexuelle la meilleure façon de rappeler le monde à son abjection, et de mettre en danger l'ordre symbolique et social. Le « lieu » qu'il vise, celui de l'abject par excellence, est *l'entre-deux-sexes* : « L'entre-couilles de l'entre-con où tout se refait : par le suprême terme Ca-Ca. / Je veux être à tout instant ce suprême terme » (XX, 453). Là où tout se refait, puisque c'est le « fondement » même ; à ce point, comme Dionysos, il échappe à la loi masculine du désir, pour « essayer » la femme (XVII, 145). C'est-à-dire s'essayer à l'être, mais aussi essayer une relation d'amour, de sexe et de sang avec le féminin, ce réel qui excède l'ordre symbolique comme il excède la Femme qu'Artaud, dans *Les Nouvelles Révélations*, accusait d'avoir trahi la femme³².

C'est par la femme, affirme-t-il, « qu'il faut que les choses se refassent » (145). A la fois dedans et dehors, abjecte et sublime, elle excède les dualités et les clivages de la langue et de la rationalité. En elle se trace une limite qui la divise, mais qui enclôt le champ du signifiant et rend le sens possible tout en le mettant en danger. D'être relégué dans les

31. Artaud l'a compris, qui écrit dans les *Cahiers de Rodez* : « Je suis chaste un temps, baiseur un temps, christ un temps, antéchrist un temps, néant un temps, merde un temps, con un temps, vit un temps, être un temps, cu un temps, dieu tout le temps » (XII, 184).

32. « Une force naturelle que la femme avait altérée va se libérer contre la femme et par la femme » (VII, 127). En profondeur, la misogynie d'Artaud et celle de Nietzsche semblent relever d'une même motivation : la femme est condamnable lorsqu'elle renie le féminin pour entrer dans l'ordre du désir masculin, lorsqu'elle mime l'homme avec une ardeur et un excès révélateurs de son « manque » ; parade cependant par laquelle l'homme, le philosophe, épris de vérité et de sérieux, se laissent tromper (cf. J. Derrida, *La question du style*, *op. cit.*, p. 235). Ainsi, remarque Nietzsche, la femme, dans l'histoire, a toujours été plus cruelle que l'homme, mais de cette cruauté qui caractérise le ressentiment et la « faiblesse » (cf. III*, 414 ; V, 544, 552).

territoires de l'abject, ceux-là mêmes d'où émerge Dionysos démembré, le féminin acquiert sa puissance fondatrice. Artaud trouve donc dans le contact avec l'« extériorité » abjecte, en deçà de l'obscène, la force d'ébranlement de l'ordre et de transgression des limites qui est en même temps force de désaliénation et de vie, voie du salut. Ses « filles sublimes » (XVIII, 294), c'est « dans la merde » (231) et à partir de ses excréments qu'il les fait naître. Par là, il provoque la communication violente de ce que le clivage non moins violent de la langue présente comme antagoniste, et rappelle la pensée au tragique originaire.

LE HÉROS ET LA FEMME

a / *La traversée du féminin*

L'expérience du tragique implique pour Nietzsche et Artaud un certain rapport au féminin, lequel représente une ouverture sur l'Autre qui ne soit ni la Mort dans son absolue différence, ni Dieu dans sa plénitude dérobée, ni le non-sens de l'Abîme refoulé au-delà des limites du sujet et du monde ; mais altérité qui/que divise sans cesse le monde et signifie la différence productrice de l'« être ». Le rapport du masculin et du féminin ne relève ni de l'exclusion ni de la complétude. Il se vit sur le mode du conflit et de la cruauté. Le thème de la guerre des sexes et de la cruauté inhérente à l'amour, idée banale reprise par Nietzsche et Artaud³³, acquiert ici un sens plus profond. Il signifie que les places ne sont pas fixées de toute éternité, que la différence se travaille et que l'identité sexuelle n'existe pas « en soi ». Aussi tous deux proposent-ils comme figure allégorique de leur pensée de la cruauté et du tragique, le couple du héros et de la femme.

En contrepoint à tous les couples mystiques et wagnériens, Nietzsche présente l'amour singulier auquel Dionysos initie Ariane avec ces mots : « Ne faut-il pas commencer par se haïr, lorsque l'on doit s'aimer ? » (VIII*, 63). A Rodez, Artaud écrit : « La femme qui chie, qui pète, qui pisse et qui se branle et les guerriers qui se battent c'est tout ce qui m'intéresse dans l'humanité » (XIX, 175). Le désir du féminin

33. Pour Nietzsche, voir par exemple ses remarques sur *Carmen* (VIII*, 23), mais aussi dans toute son œuvre : « Amour et cruauté, non pas contradictoires ! » (V, 345). Pour Artaud, voir par exemple *La Guerre des principes*, dans *Héliogabale*.

et l'affrontement de l'abject, voilà qui confère au guerrier sa puissance ; mais il l'acquiert aussi en se laissant lui-même traverser par le féminin, à l'instar de Dionysos et d'Héliogabale. La « présence » de l'Autre, en soi et dans le monde, n'est alors plus éprouvée comme immixtion ou vol, mais travail de la différence fondatrice pour qui sait ne pas avoir d'« être »³⁴.

b / « *Chaos sive natura* »

L'héroïsme de la pensée suppose un regard lucide sur le monde, qui en déconstruit le théâtre échafaudé sur de fausses profondeurs. En effet, écrit Artaud, « les choses sont sans profondeur, il n'y a pas d'au-delà et pas de gouffre autre que celui qu'on y mettra » (XIV, 80). Nier la profondeur telle que la métaphysique nous a appris à la penser suppose de refuser aussi bien le fondement que l'abîme.

Ces formules paradoxales, fréquentes chez Artaud : « signification du chaos », « logique de l'illogique », expriment cette union des contraires qui ne se différencient que par le jeu cruel de la différence. Il en va de même lorsque Nietzsche, parodiant Spinoza, écrit : « *Chaos sive natura* : "de la déshumanisation de la nature". Prométhée est soudé au Caucase. Écrit avec la cruauté du κράτος, "de la puissance" » (V, 420). Il n'oppose pas ordre et désordre comme deux termes extérieurs l'un à l'autre, et ne valorise pas le chaos contre la nature, mais tente de penser leur identité paradoxale. L'ordre du monde est le résultat d'un coup de dés, celui que lance « le "grand enfant" d'Héraclite, qu'on l'appelle Zeus ou le hasard » (VII, 277).

Tous deux ont conscience que le dépassement de la métaphysique n'est possible que d'affronter la violence fondamentale de l'abject ou du sacré. Celle qui fut occultée sous couvert d'obscène. Malgré la différence de stratégie, l'ironie du philosophe Nietzsche et l'humour du poète Artaud, qui sont deux façons de se tenir sauf entre le risque de la violence et celui d'une retombée dans la métaphysique, deux attitudes héroïques de la pensée, ils opèrent le même creusement de l'obscène, pour faire rentrer dans la vie ce qui fut rejeté dans l'Extériorité abjecte : le féminin, mais aussi le corps et les affects. A la déconstruction du théâtre du monde doivent donc répondre la mise à nu du théâtre du moi, et l'ébranlement de l'identité factice sous laquelle l'Homme se protège.

34. Cela, bien sûr, n'est pas si simple et représente pour le sujet un danger contre lequel il vient à résister par des retraits dont la misogynie de certains textes de Nietzsche et d'Artaud témoigne.

LE THÉÂTRE DU MOI et les trous du masque

LE monde comme représentation, c'est celui de Dieu, de l'Être, de la Vérité, puissances ordonnatrices qui animent le spectacle et soutiennent la parole, fétiches occupant le fond obscène des choses. C'est celui où l'homme, hanté par des suppôts, devient lui-même le théâtre des puissances occultes. Mais la ruine de la notion d'Être entraînant dans sa perte le concept métaphysique de « sujet », qui en est le corollaire, se découvre alors, sous le masque du moi, une béance obscène où le sujet défaillant s'effondre.

La critique du sujet se justifie, chez Nietzsche et Artaud, d'une même dénonciation : le moi est une puissance d'expropriation d'autant plus efficace que le vol s'effectue sous couvert du don d'identité ; le plus « propre » est ce qui désapproprie. Mais cette prise de conscience s'est opérée, pour chacun d'eux, selon des voies différentes.

LA PUISSANCE FURTIVE DU MOI

a / *Genèse de l'idée de sujet*

Engagé dans le champ de la philosophie, Nietzsche insiste sur la parenté des notions d'« être » et de « sujet » : toutes deux relèvent d'une même erreur d'interprétation qui, pour s'être frauduleusement inscrite dans les catégories grammaticales, est devenue objet de foi. Aussi est-ce encore par l'analyse logique et grammaticale que devra s'effectuer la philosophie critique. Mais pour en montrer la nécessité, il tente de comprendre la genèse de ces concepts en fonction de l'économie générale de la « volonté de puissance », au vu de laquelle il n'existe pas de différence essentielle entre l'homme et le vivant, le psychologique et le biologique¹. Puisque, dans le monde de la « volonté de puissance », rien n'existe hors du jeu de l'altérité et d'un rapport de forces, il s'agit de savoir si le sentiment de l'identité apparaît du côté des forces victorieuses ou de la « faiblesse ». Or, Nietzsche a toujours affirmé que le refus de la différence et du devenir, la croyance à la stabilité de l'être étaient signes de « faiblesse ». Ils impliquent une attitude de passivité et l'acceptation d'être *tel* sous la pression hégémonique d'une force contraignante à laquelle on veut s'« incorporer » et ceci, sans doute, « dès l'organisme le plus bas » (V, 316).

Ainsi, le caractère central de la notion de sujet au sein de la langue prouve, une fois de plus, qu'elle est le véhicule des interprétations psychophysiologiques de la « faiblesse ». Le monde des catégories grammaticales soutient la croyance à une identité de soi à soi, à un fondement non violent de l'individualité qui, étrangère au jeu chaotique des forces, apparaît comme un être de raison à l'image de Dieu. La première création de métaphores, caractérisée par le jeu de la différence, était le privilège des maîtres ; la constitution d'un langage fondé sur le principe de l'identité est le fait de la « faiblesse ». Mais celle-ci n'a pu agir ouvertement ni créer véritablement des interprétations, aussi n'a-t-elle pu introduire dans la langue les catégories d'être et de sujet que « frauduleusement » (*untergeschoben*) (VIII*, 78), faisant d'elle une puissance mensongère, immorale, mais aussi, et Artaud lui-même

1. « D'abord naît la croyance à la persistance et à l'identité et ce n'est qu'ultérieurement, pour nous être longuement exercés au contact de cet *en-dehors-de-nous* que nous arrivons à nous concevoir nous-mêmes en tant que *quelque chose de persistant et d'identique à soi-même, d'absolu* » (V, 364).

y insiste, voleuse ; car sous l'unité factice du moi – lequel s'érige sur le roc du sujet – se dérobe la spécificité du vivant. Ainsi commence le théâtre de la conscience et se construit une scène au centre de laquelle le fétiche, objet de croyance, est logé comme un « souffleur » : « Ici le souffleur est toujours la “représentation du moi” (*Hier soufflirt immer die “Ich-Vorstellung”*) : tout événement a été interprété comme un *faire* : avec la mythologie selon laquelle un être correspondant au “moi”... » (XII, 249). Eradiquer les restes de cette croyance, faire cesser le théâtre dont l'homme est l'acteur, doit permettre de retrouver la puissance qui, sous l'ob-scène du moi, est dérobée. « Derrière », « en lisière », dit Zarathoustra (VI, 45), « souffle » le maître véritable : le « soi » – *der Einbläser*. Si l'on retrouve ainsi l'image du théâtre, tout porte à croire que ce sera une scène tragique. Mais cette réutilisation de l'image du souffleur et du théâtre du « soi » contre le théâtre du « moi » laisse supposer que la forme essentielle de la stratégie nietzschéenne sera d'abord, et une fois encore, l'ironie.

b / *Les subterfuges de « Monsieur Moà »*

Cette dénonciation d'une puissance occulte et voleuse s'insinuant dans l'homme en place de son être est un des leitmotivs de l'« œuvre » d'Artaud. J. Derrida a justement montré que la métaphore du souffleur et de la « parole soufflée » (dérobée/inspirée) rend compte de cette obsession centrale du vol et de la perte². Telle similitude entre Nietzsche et Artaud souligne la proximité de leur pensée, mais cache aussi une différence majeure : pour Nietzsche, le voleur est le moi lui-même ; pour Artaud, du moins dans ses premiers textes, c'est Dieu, et l'objet du vol est le moi. Mais cette différence semble disparaître à mesure qu'Artaud approfondit la quête de son moi perdu.

Dans un premier temps donc, il considère le théâtre du moi comme le lieu d'un vol où le sujet est désapproprié de son être par l'archi-présence divine qui le déporte de lui-même, chu au fond, tel un résidu abject. Contre cette prise de possession de soi par l'Autre, il s'efforce de « reprendre son bien », de récupérer son être vrai qui, depuis la naissance, fut ravi. Pour ce faire, il lui faut devenir son propre commencement, car tout commencement expulse de la présence originaire, sépare soi-même de son pouvoir et de sa force.

Ce désir de réappropriation de soi fut un des motifs essentiels du

2. La parole soufflée, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 253.

voyage au Mexique où Artaud partit en quête des fondements de la culture vraie, mais aussi des siens propres, à travers une expérience qui devait le faire remonter aux origines mêmes du langage et aux racines de la conscience. Telle devait être l'aventure du Peyotl ; la fonction du rite est clairement définie par Artaud : « Le Peyotl ramène le moi à ses sources vraies » (IX, 27). Retrouver le geste de l'Homme qui se « construisait » lui-même « lorsque Dieu l'a assassiné » (22) suppose d'être « reversé de l'autre côté des choses » (25). Et après avoir pris le Peyotl, il se sent « restitué à ce qui existe de l'autre côté » (26). Du fond insondable de lui-même, de l'illimité qui s'ouvre alors, émergent deux lettres qui composent l'emblème de la royauté retrouvée : un j couronné qui se sacre lui-même : « une sorte de J qui aurait eu à son sommet trois branches surmontées d'un E triste et brillant comme un œil ».

Qu'annonce la tristesse recouvrant le signe même de la royauté ? Prémisses de l'échec, sentiment d'avoir été victime d'une illusion, soupçon de n'avoir assisté qu'à un mirage ? Ce jE semble bien n'être autre que la forme vide du pronom personnel, entité grammaticale qui ne subsume aucune réalité et qui, au bout du compte, laisse Artaud « si découronné » (41). Une fois de plus, volé, dépouillé de son moi, « ensorcelé », dit-il, par les Indiens qui se sont joués de lui, il conserve néanmoins le rêve que « derrière tout cela » « se dissimule autre chose : le *Principal* » (49), et que pour l'atteindre, il ne faut pas tenter une expérience de réappropriation, mais s'engager dans un processus d'« expropriation », de destruction totale de soi, « en vue d'une combustion bientôt généralisée » (50).

Cet exil de la conscience, moment de chute dans la « folie », fut scandé par *Les Nouvelles Révélations de l'Etre*. L'acceptation du vide est alors vécue par Artaud comme l'héroïsme et le courage extrêmes de la pensée ; mais ce pourrait bien être le contraire : acte suicidaire du moi en perte qui, plutôt que de vivre la perte, préfère perdre la vie ; aliénation, car le Vide pur (la pure Extériorité) est l'autre nom de cet Autre qui dérobe la vie ; degré ultime de la « possession », car la recherche exaspérée du moi et du propre ne débouche sur rien sinon sur l'Autre qui, dans sa pureté, est aussi bien Dieu que la mort ; abdication enfin, qui se signe d'une double façon : soit le Révélé, soit rien – trois étoiles qui oblitérent le nom d'Artaud³.

3. En mai 1937, il écrit à J. Paulhan : « J'ai décidé de ne pas signer le Voyage au Pays des Tarahumaras. Mon nom doit disparaître » (VII, 178). Et dans une lettre rédigée en septembre il annonce : « Bientôt je ne m'appellerai plus Antonin Artaud, je serai devenu un autre » (220).

Sous le poids de l'enfermement à Rodez, ce geste héroïque de la plongée dans le Vide s'est affaissé en un recours aux repères de la religion et du baptême⁴. Le refus du nom propre l'entraîne dans une sorte de dérive régressive à travers les noms qui le ramène au nom de sa mère, Nalpas (X, 71), ou à son surnom de Nanaqui. Retour dans le giron maternel qui s'accompagne d'un retour à la foi et que scelle l'enfermement à l'asile⁵. Soumission à la mère, au joug tyrannique de son « Amour » et de son écrasante bonté, auxquels il ne peut répondre que par un sentiment mêlé de honte, d'indignité et de culpabilité. La posture christique adoptée alors, si elle offrit une identification salvatrice qui permit de résister contre l'indifférenciation du Vide et la violence de l'Anarchie, apparaît enfin comme le signe majeur de cette aliénation.

C'est ainsi que, plus tard, il stigmatise « le nommé Jésus-Christ, dont le vrai nom était, je crois, Antonin Nalpas » (XIV*, 71), « un fieffé lâche » qui s'était introduit dans son corps en rêve. Et par un coup d'humour rectificatif, il précise que celui qui vécut il y a deux mille ans à Jérusalem s'appelait « déjà M. Artaud ». Il reconnaît ainsi l'échec d'une dérive qui le fit tomber dans l'aliénation, comme si la quête exaspérée du « moi » revenait toujours au même, c'est-à-dire à Dieu, puissance furtive de l'Autre. Et sa désaliénation, sa reprise d'« identité », il la date d'avril 1945 : après huit ans d'« envoûtements » et d'« empoisonnements », il s'est enfin décidé à jeter « le christ par les fenêtres et, affirme-t-il, à être moi, c'est-à-dire tout simplement Antonin Artaud, un incrédule irréligieux de nature et d'âme qui n'a jamais rien haï plus que Dieu et ses religions » (XI, 120).

Bien que la volonté de restaurer un moi archaïque et an-archique aboutisse à un échec, à travers l'épreuve de la « folie », une évidence s'est imposée : le rapt du moi n'est pas un accident et son destin n'est pas d'être dérobé, mais sa nature intime est le vol même. Le moi est un grand voleur et sera toujours le double de Dieu. Autant de suppôts qui viennent obscènement occuper la place d'un sujet dont la forme est celle du trou. Ainsi, après s'être engagé dans une expérience radicalement opposée à la démarche nietzschéenne, Artaud parvient à la même conclusion : le moi est cette idole qui offusque la réalité intrinsèque de

4. « Au fait, il faudrait enfin songer à baptiser cet enfant illégitime que je dois être puisque je n'ai pas encore de nom à moi » (VII, 160).

5. « Vous avez été inspirée par Dieu en me suggérant comme vous l'avez fait de venir ici à Rodez » (X, 92), écrit-il à sa mère en septembre 1943.

l'homme. C'est donc en détruisant l'illusion du sujet et de ses représentations que l'homme entrera en contact de ce que Nietzsche appelle le « soi ». La même détermination se retrouve chez l'un et chez l'autre, mais s'affirme aussi la différence de stratégie.

NIETZSCHE OU L'HECCÉITÉ

a / *Superstition du cogito et polyphonie du moi*

Ironie nietzschéenne : réinvestir parodiquement un concept vidé de sens ; substituer au théâtre de la métaphysique un nouveau théâtre, qui se donne comme tel, joue des masques sans obscénité, parce qu'il est détour tragi-comique de Dionysos, mais laisse entrevoir son « extériorité ». Cependant, afin de ne pas sombrer dans le rêve des Ailleurs métaphysiques, il est nécessaire de procéder avec rigueur et prudence : « Apprendre pas à pas à rejeter le prétendu individu » ! (V, 299). « Pas à pas » (*Schrittweise*), cette formule recouvre un double sens : on sort de l'individu et de la métaphysique en marchant, car l'issue est le corps. Mais cela ne peut se faire immédiatement, par un saut au-delà des obstacles. Il faut donc agir « pas à pas », lentement, à partir de notre ancrage dans la langue. Cette réflexion justifie le travail d'écriture qui soutient toute la philosophie de Nietzsche et l'investissement ironique des concepts essentiels de la langue, pour la mettre en défaut et, par la faille ouverte, laisser passage à l'extériorité du corps.

La première expression de l'ironie consiste à dénoncer le caractère mensonger des catégories du discours par une analyse du *cogito* cartésien ayant recours aux mêmes présupposés logiques et à ces mêmes catégories qui le fondent. Faisant passer le cogito au tribunal de sa propre logique, Nietzsche le dénonce comme un exemple de « la superstition des logiciens » (VII, 35), qui croient pouvoir inférer de ce qu'il y a de la pensée que je pense et que je suis cause de la pensée.

Mais l'ironie se manifeste surtout lorsque, après avoir montré que le je n'était qu'une « unité purement verbale » (36) et le moi « un jeu de mots » (VIII*, 90), Nietzsche, à la faveur d'un déplacement de l'abstrait au concret, de l'universel au particulier, procède à une valorisation du moi. Prenant le contre-pied de Pascal, pour qui le moi, superficie trom-

peuse soutenue par « la substance de l'âme »⁶, est haïssable, il oppose au christianisme cette « acceptation triomphante du moi » (54) caractérisant les natures aristocratiques. Mais il renverse les éléments du rapport : le substrat de l'être humain se trouve dans ses particularités singulières, le seul « être » de l'homme, la seule substance de son ego est ce moi décrié par la philosophie au nom d'une âme ou d'un je plus essentiels. Ainsi s'explique la valeur qu'il reconnaît à l'égoïsme des forts contre l'abnégation des chrétiens.

Ne s'agit-il donc que d'un renversement ? L'être concret et singulier contre l'être abstrait et universel ? Ce serait à nouveau croire en une réalité fondatrice de l'individu. Or la critique nietzschéenne de l'ego pousse à « reconnaître l'égoïsme en tant qu'erreur ! » (V, 299). Le caractère apparemment paradoxal de ces remarques disparaît si l'on ne réduit pas la stratégie de Nietzsche au retournement. Le moi, comme singularité fortuite, ne représente pas un « être » ni une réalité inaltérable. S'il n'est pas cause de la pensée, il n'en est pas non plus la conséquence. Résultat momentané mais nécessaire d'un rapport de forces contingent, il est par nature pluriel et « polyphonique » (III*, 96)⁷.

Point mouvant où convergent de multiples forces, il n'a d'autre fondement que l'extériorité. Nietzsche envisage cette extériorité constitutive du moi selon un double mode, sous les espèces d'une double pression : les autres et le corps. Son premier aspect est le plus contraignant et le plus aliénant : il consiste dans le réseau des interprétations grégaires, dans la loi familiale et morale⁸. Le second paraît plus propre et plus intime. C'est « le soi », dont Zarathoustra précise : « En ton corps il habite, il est ton corps » (VI, 45). S'agit-il à nouveau d'opérer un renversement : le corps à la place de l'âme ? Ce serait remplacer un « fondement » par un autre.

Le soi, le corps ne sont pas des substances, mais l'expression de l'idiosyncrasie individuelle : ils désignent un domaine des forces, une réalité sémiotique, qui n'est pas entièrement comprise par l'interprétation grégaire, et qui peut devenir le support de nos « propres » inter-

6. Pascal, *Pensées, Œuvres complètes*, Seuil, 1963, p. 591.

7. « Le Moi n'est pas l'affirmation d'Un être face à plusieurs (instincts, pensées, etc.), au contraire, l'ego est une pluralité de forces personnalisées dont tantôt l'une tantôt l'autre passe au premier plan en qualité d'ego et considère les autres de loin, comme un sujet considère le monde extérieur qui influe sur lui et le détermine » (IV, 476).

8. « *L'interprétation de nos états* est l'œuvre des autres qui nous l'ont enseignée » (IV, 536).

prétations. Entre l'ordre sémiotique du corps et l'ordre symbolique du langage, le moi correspond à une stase momentanée dans ce procès où s'affrontent deux « extériorités » qui ne sont pourtant pas vécues comme telles, car il n'existe pas de clivage entre l'intérieur et l'extérieur. Aussi Nietzsche conclut-il qu'il n'y a pas de « sujet », de « moi », parce qu'il y a des sujets, des moi en chacun de nous, de même qu'il y a des dieux et non pas un Dieu⁹. La « personnalité » est le mirage de la surface, simple effet de masque ; mais dire que le moi est un masque reste insuffisant. Cela supposerait un visage sous le masque, ou un être qui, en réserve dans son unité, tiendrait les ficelles du jeu multiplié des masques : nouvelle scène théologique. Au contraire, il faut admettre que l'homme est le produit de tous ses masques¹⁰.

b / Le paradoxe du moi

L'individu, le clivage intériorité/extériorité sont des erreurs (V, 299), mais elles demeurent indispensables à la vie. Vivre l'erreur en tant que telle et jusqu'à l'absurde permet cette utilisation ironique des concepts qui, devenus problématiques, ne peuvent être le support d'aucune métaphysique, mais deviennent instruments d'une cruauté libératrice. On retrouve ainsi le même procédé qui avait permis de passer de la notion de volonté à celle de « volonté de puissance », comme puissance interprétative unique : le monde et l'histoire sont pensés comme l'œuvre de multiples individualités. Dès lors, la question philosophique n'est plus « qu'est-ce que ? », mais « qui ? ». A l'interrogation sur l'être, Nietzsche substitue ce que Gilles Deleuze appelle « la question tragique »¹¹. Car celui que vise une telle question c'est toujours, en dernière analyse, Dionysos, le dieu de la « volonté de puissance », à la fois un et multiple, qui ne répond pas aux questions, mais rappelle qu'il faut poser des questions personnelles : *qui* interprète ?, que signifie *pour moi*... ? C'est toujours à lui que la question revient, comme à Dieu celle de l'Être.

9. Voir P. Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, 1969, p. 52-53 : « *Le corps est le résultat du fortuit* : il n'est rien que le lieu de rencontre d'un ensemble d'impulsions individuées pour cet intervalle que forme une vie humaine, lesquelles n'aspirent qu'à se désindividualiser. »

10. « Parce que je n'ai plus besoin de croire à des "âmes", parce que je nie la "personnalité" et sa prétendue unité et que je découvre en chaque homme l'instrument de très diverses "personae" (et de masques)... » (XI, 290).

11. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962, p. 88.

Aussi, après avoir nié la « personnalité », Nietzsche peut-il affirmer que l'histoire est le produit de fortes personnalités : César, Borgia, Napoléon, Goethe, Nietzsche... Mais ces noms propres ne désignent aucun sujet ; ce sont plutôt des métaphores de la « volonté de puissance », des masques de Dionysos. Noms d'un style de l'histoire, ils sont moins des individus que des *heccéités*. L'*heccéité* contre le sujet : un autre aspect de l'opposition de Dionysos et du Crucifié, si proches et si lointains à la fois.

De la sorte se comprend le paradoxe d'une philosophie de la première personne, telle que Nietzsche l'affecte, et dont *Ecce Homo* témoigne, mais déjà, par son titre, ironiquement. Ce n'est, en réalité, une pensée ni de l'individu (Friedrich Nietzsche) ni du général (la vérité, le *logos*), mais du cas singulier. Son identité, que recouvre le nom propre, est produite par la rencontre de deux séries d'interprétations : tous les noms de l'histoire de la philosophie, dont il affirme qu'ils « concluent » à travers lui (Platon, Pascal, Spinoza...), et la série des noms mythiques : Zarathoustra, Dionysos, Ariane. Ces deux derniers surtout désignent des interprétations plus propres et plus secrètes, celles peut-être de quelque « moi » plus « profond »¹².

Par là s'éclaire enfin le paradoxe du « moi-Nietzsche » dont l'économie s'affirme dans les derniers textes. A la fois impulsion tyrannique (VIII*, 366), volonté d'« atteindre à l'unité » (295) et « cas fortuit », parcours incessant des identités et des différences, il est habité par un centre exorbitant : Dionysos – nom propre du « soi ». Le moi est donc le lieu d'un *procès*, d'une dynamique animée d'un double rythme de concentration et de dilatation, de rigueur et d'appel du chaos. Il est régi par une logique cruelle dont la formule est : devient celui que tu es (271). Sans « être » propre, il risque toujours de se voir emporté dans un décentrement irréversible : la « folie » ; ou de s'affaisser en une consistance vaine : la conscience commune. Investissant ironiquement le théâtre du moi, Nietzsche en fit jouer les masques jusqu'au point où la représentation éclata pour ouvrir sur le tragique¹³. Afin de se débar-

12. « Ce moi profond, quasi enseveli, quasi réduit au silence par l'obligation constante d'écouter d'autres "moi" (et lire, est-ce autre chose ?)... » (VIII*, 300). A ce sujet, J. Derrida note que Nietzsche fut « le seul peut-être » à avoir fait de la philosophie « avec son nom », en son nom « à y avoir mis en jeu son nom – ses noms – et ses biographies », « avec tout ce qui s'y engage et qui ne se résume pas à un moi » (*Otobiographies*, Galilée, 1984, p. 43).

13. La logique de ce processus de concentration et d'éclatement du moi fut remarquablement analysée par P. Klossowski dans *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit.

rasser de tout fondement obscène, le « sujet » doit affronter le jeu violent des différences et le risque permanent du chaos. Ce risque, Nietzsche et Artaud l'ont assumé.

ARTAUD OU LE SUJET-SIMULACRE

a / La stratégie de l'Anarchiste couronné

Le retour d'Artaud le Môme, titre d'un texte de 1946, est le retour de celui qui se dit « moi, simple Antonin Artaud » (XII, 99). Mais il s'agit d'une simplicité paradoxale et redoutable qui doit se gagner par un acte de véritable héroïsme car, derrière « la beauté objective et concrète de la simplicité », la vie est faite « de carnage »¹⁴. Simplicité à la fois superficielle et abyssale n'ayant rien à voir avec celle d'un ego, et qui se conquiert par un processus infini d'appropriation et d'expropriation, sans possibilité de se fixer à aucun des pôles.

Les textes de *Suppôts et Supplications* témoignent d'une double et paradoxale fatalité : d'une part, l'individu ne saurait vivre sans le suppôt qui le hante et l'illusion que son suppôt, c'est lui¹⁵, mais d'autre part, il ne peut exister qu'en détruisant les représentations aliénantes du soi et l'illusion du sujet-substance. Cette double fatalité lui impose de vivre dans une situation d'entre-deux dont Artaud ne peut maintenir l'ouverture que par cette dynamique qu'il appelle « la motilité »¹⁶ : va-et-vient incessant entre le plan aliénant de la surface et la profondeur abjecte, entre un sujet-simulacre et l'abîme du soi.

Le sujet-simulacre, qu'aucun principe, qu'aucune *arché* ne soutient, n'est pas un « être » ; il se réduit à la dynamique de la « motilité », au parcours fugitif de la surface, occupe successivement toutes les places, adopte humoristiquement toutes les images identificatoires pour les

14. Notes pour une « Lettre aux Balinais », in *Tel Quel*, n° 46, p. 34.

15. Conscient de l'escroquerie, il écrit : « Au-dessus de la psychologie d'Antonin Artaud il y a la psychologie d'un autre / qui vit, boit, mange, dort, pense et rêve dans mon corps » (XIV**, 71). Le sujet, la croyance dans le moi sont le produit de la conscience du troupeau : de « l'envahissement des aum (esprits célestes) dont le plus terrible était moi, monsieur Moâ... » (XII, 27).

16. « Ce que j'appelle la motilité est une invention personnelle gratuite / où je cache et je fais tenir — / rien », « Notes pour une "Lettre aux Balinais" », *op. cit.*, p. 17.

rejeter toutes¹⁷. La force de l'humour permet, en effet, à l'anarchie de déchaîner sa puissance insurrectionnelle dans une stratégie rigoureuse, qui libère ses cruautés et se garde de toute retombée, rendant inopérants la fascination de l'Ordre et le désir de pureté. A l'instar d'Héliogabale, l'« Anarchiste couronné », Artaud accepte de porter une couronne qui n'est pas la sienne, et d'assumer la royauté d'un sujet emprunté, afin de trouver un ancrage indispensable dans le monde et l'ordre symbolique, celui de la loi, et de s'assurer un crédit que la société nous accorde sous couvert du *nomen* : nom du père, créance, signature.

Ainsi, le premier signe de désaliénation, après l'enfermement, fut le réinvestissement du nom propre. Ruse nécessaire pour éviter le viol du soi par les autres qui tentent de lui imposer un « moi » ou l'engloutissement dans l'ordre maternel et la « folie »¹⁸. (Il fait ainsi grief à Lautréamont d'avoir abandonné son nom, et permis, de la sorte, à l'obscurité générale de pénétrer son esprit et son corps (XIV*, 35).) Cependant, le nom est réinvesti comme une place forte dont l'écriture fait inlassablement le siège. Artaud opère sur le nom un travail de dérision : Toto, Ar-Tau, « saint Tarto, comme on dirait tarte à la crème, tartine ou petit tantinet » (57). Le nom de son père est celui du roi : Antoine-Roi Artaud. Mais l'identité qu'il scelle va devenir centre de dérèglement : l'occasion d'utiliser les désignations catégorielles — moi, Artaud — contre elles-mêmes, en les renvoyant à ce qu'elles ne peuvent jamais cerner totalement et qui les excède, ce à quoi elles refusent de décerner la royauté : le corps, les pulsions, tout un mode de l'altérité qui échappe aux deux pôles substantialisés du Moi et de l'Autre divin. La stratégie d'Artaud est celle du rejet, mais non du refus ; c'est dire que toutes les places sont humoristiquement visitées pour être successivement « abjectées ».

b / La dynamique de la « motilité »

Entre le plein et le vide, entre la surface et le gouffre, le moi est dans une position instable, nomade. A la fois (comme le corps auquel Artaud

17. Aussi Artaud dit-il ne voir « jamais l'action et la création / que dans un dynamisme jamais caractérisé, / jamais situé, / jamais défini, / où c'est l'invention perpétuelle qui est la loi / et mon caprice / et où tout n'a de valeur / que par le choc et l'entre-choc... » (XII, 17).

18. Voir à ce sujet l'article de Guy Scarpetta, « Artaud écrit ou la canne de saint Patrick », *op. cit.*, p. 79, où il précise cependant qu'« il s'agira moins de "reconnaître" la fonction paternelle et la loi symbolique que de s'y *insoumettre* en l'incluant ».

l'assimile) « sans profondeur, toujours surface » (XIV**, 78), et « le gouffre insondable de la face, de l'inaccessible plan de surface par où se montre le corps du gouffre » (147). Abîme superficiel du trou (image utilisée par Nietzsche à propos de la femme), le moi est, pour Artaud, une réalité trouée qui, telle une « force sombre », ne cesse d'opérer des trouées dans la réalité.

Il est donc bien, comme pour Nietzsche, un principe dynamique animé d'un double rythme de concentration et de dispersion. Nietzsche, pourtant, insiste sur l'importance du recentrement : il faut s'efforcer de ramener la multiplicité à l'unité, afin que le « cas fortuit » devienne un principe d'ordre et s'éprouve comme une nécessité, sans se laisser emporter dans le chaos. Dionysos, par une temporisation de sa violence, autorise son détour philosophique et permet l'illusion nécessaire à la vie. Le double rythme qui anime le sujet relève de la dynamique du cercle : va-et-vient entre le centre et la circonférence. Centre inabordable puisque c'est Dionysos lui-même ; circonférence mobile puisqu'elle est constituée par la série des moi, dont aucun n'est le moi. Mais chaque moi fortuit, chaque point de la circonférence est justifié pour l'éternité en s'inscrivant dans le cycle de l'Éternel Retour au centre duquel il s'éprouve.

Alors que Nietzsche met ironiquement en jeu la structure du théâtre du moi, par le maintien de la référence à un centre (certes paradoxal), Artaud la rejette obstinément. Le « sujet-Artaud » ne correspond pas à la série des points d'une circonférence, mais au rejet anarchique de toute identité possible, dans un « procès »¹⁹ perpétuellement relancé à partir de la pseudo-identité sociale. L'ancrage dans le social est stratégiquement accepté comme parade contre la folie, mais pour être toujours plus violemment dénoncé. S'arrêter, c'est consister, se constiper, devenir excrément, déchet de l'Autre : « Je ne suis qu'un vieil étron piteux / mais qui affre » (XII, 174). Aucune place n'est tenable car l'Autre s'y est toujours déjà posté : « la place pue » (XIV**, 27). L'effort de désaliénation s'effectue donc par un processus d'abjection de tout ce qui fait bloc – « blocs de KHA, KHA » (XIII, 117), y compris soi-même : « caca est la matière de l'âme » (IX, 174).

D'où le second pôle de la « motilité » : vers le bas, « en arrière », dit

19. J. Kristeva analyse l'expérience d'Artaud comme celle du « sujet en procès », lequel se définit « par sa capacité de se mettre en procès, de franchir l'enclos de son unité fût-elle clivée, et de revenir ensuite au lieu fragile de la métalangue pour énoncer la logique de ce procès entrevu sinon subi » (Le sujet en procès, Artaud, « 10/18 », 1973, p. 43).

Artaud²⁰, vers les pulsions, la violence anarchique des affects, grâce à quoi le plan de la conscience subit une désagrégation. Vers ce lieu « fondamental » que J. Kristeva nomme, en utilisant un terme platonicien, la *chôra* : « un lieu mobile réceptacle du procès »²¹. Le « fondement » du sujet, ce sur quoi il s'érige et qui le met toujours en danger, est de l'ordre de l'analité. La pulsion anale, destructrice et violente, qui alimente pour majeure partie la composante sadique de l'instinct sexuel, soutient le mouvement de rejet constant qui caractérise le « sujet en procès ». La nature scatologique des derniers textes d'Artaud montre bien que c'est grâce à une réactivation de l'analité qu'il peut libérer la violence fondamentale contre l'unité clivée du moi et l'ordre symbolique.

En deçà de tout obscène, Artaud redescend jusqu'à la puissance sombre de l'abject auquel il s'affronte : « Il faut descendre au bout de l'abject de la conasse et du cu » (XVII, 225). Nietzsche, au contraire, imaginant un centre des choses : Dionysos, « le sacré », évite le contact avec l'« extériorité » abjecte. Autour du dieu, tout s'ordonne en « monde » et les moi se déploient selon le parcours d'un cercle. En retrait de la violence, le discours critique reste possible pour Nietzsche qui se maintient ironiquement dans la philosophie. Obéissant à la dynamique du rejet, Artaud n'est complice d'aucune de ces armes à double tranchant que sont la philosophie, « le refus » ou autres attitudes déjà visitées²². Et son comportement de fuite fait de lui « une espèce d'individualité répulsive » (XIV**, 24). Afin de se rendre intouchable, de ne plus être tutoyé et tripoté comme il le fut à l'asile, il adopte la place de ce qui est le plus intouchable et n'a pas de place dans l'ordre humain : Dieu ou l'excrément : « car je suis plus puant que toi, dieu » (XIV*, 45), pour les faire sans cesse communiquer, se substituer l'un à l'autre sous la poussée violente du procès. Puisque celui-ci ne s'interrompt jamais, le sujet-simulacre peut, bafouant le principe de contradiction, adopter les postures les plus extrêmes sans craindre une « retombée dans la métaphysique ». Chaque posture, chaque formulation étant appelée à être dénoncée par la suivante²³.

20. « De haut en bas et de bas en haut, / d'arrière en avant et / d'avant en arrière, / mais beaucoup plus d'arrière en arrière, / d'ailleurs que d'arrière en avant » (XIII, 109).

21. « La chôra est le lieu d'un chaos qui est et qui devient, préalable à la constitution des premiers corps mesurables » (op. cit., p. 44).

22. « Pas de philosophie, pas de question, pas d'être, / pas de néant, pas de refus, pas de peut-être, / et pour le reste / croter, croter... » (XII, 40).

23. De sorte qu'Artaud peut agir en dépit du bon sens et se faire fort de son ignorance : « Je n'y connais absolument rien... » (XIV**, 57). Par un fonctionne-

Délire mimé, joué, « déraison lucide », puisqu'il sait que dès qu'il reconstitue son moi, il se soutient de la différence que l'Autre creuse en lui, mais n'en revendique pas moins le droit au délire et la capacité de parler « de par-dessus / le temps » (XII, 100). Peut-être est-ce « folie », mais c'est aussi le comble de l'humour. Et la « folie », quand elle est stratégie d'un discours qui se tient sur la limite, ne cessant de la franchir aux risques du sujet, peut déployer une force d'ébranlement qui fasse éclater toute clôture et tout système de représentation : « vienne le temps des ruts, / du rut de la folie, / briser la règle du Jeu » (XIV**, 39). Le fou « en rut » devient géniteur de lui-même et de son moi, comme de ses filles, toujours à venir. Sans retour à un soi archétypal, il peut néanmoins excéder les cadres aliénants du sujet et de sa temporalité close, pour reconstituer son « identité ». Devenant à chaque fois l'auteur de sa propre naissance, Artaud écrit : « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, / ma mère, / et moi » (XII, 77).

LA BOUCHE DU VOLCAN

a / Une « explosive nécessité »

Dans leur volonté de faire éclater l'unité clivée du moi, Nietzsche et Artaud ont reconnu la nécessité d'un double travail : d'une part ils considèrent l'histoire comme le lieu d'accrochage du procès, par la traversée d'une série de noms servant de points de repère, mais aussi de repoussoirs ; d'autre part ils éprouvent l'urgence d'un nouvel enfantement de soi-même par soi-même²⁴, mus par ce que Pierre Klossowski

ment cruel et humoristique de la différence, il fait dysfonctionner les catégories et introduit dans le langage ce qui ne se laisse ni saisir ni représenter : la trace d'une violence fondamentale. Se voulant unique, sans « rencontre possible avec l'autre » (76), il n'est pas dupe de son jeu et remarque : « le moi, / le pas moi, / ne sont rien pour moi » (XIII, 95), mais affirme avec une méchanceté humoristique et la conscience du succès de sa stratégie textuelle : « Tout va à vau-l'eau / mais pas moi » (XIV**, 59).

24. P. Klossowski, dans *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 260, interprète cette déclaration de Nietzsche « en tant que mon propre père, je suis déjà mort, c'est en tant que je suis ma mère que je vis encore et vieillis » (VIII*, 245), comme la certitude de devoir assumer sa propre naissance. Il conclut : « Il renie du même coup le sens grégaire de la vie, il exalte le père en tant que *Chaos* et le rapport avec le père en tant que *Retour éternel*. Ce rapport n'est en somme qu'une automaternité, un enfantement de soi-même; *Wiederkunft* (subst. féminin) est proche de *Niederkunft* (litt. "venir en bas", accoucher, donner le jour) » (p. 274).

analyse, dans le cas de Nietzsche, comme une « hantise de l'authenticité ». De cette dernière, Artaud sut jouer humoristiquement, pour avoir fait l'épreuve du danger et de la folle exigence qu'elle impliquait, et Nietzsche sut se garder conceptuellement jusqu'à ce que la stratégie de l'ironie vînt buter contre l'exigence dionysiaque d'anéantissement. Ce n'est pas sans humour, pourtant, que, dans ses derniers écrits, il effectue une dérive généalogique par laquelle il amplifie les dimensions de son moi jusqu'à lui donner celles de l'histoire²⁵. Mais alors que l'humour d'Artaud est signe de sa maîtrise du procès, il est, pour Nietzsche, annonciateur de son effondrement. Le philosophe Nietzsche cède la place au disciple de Dionysos comme l'ironie philosophique à l'humour des dernières déclarations. Sous le masque des moi et des identités d'emprunt, au-delà de sa mémoire historique, se découvre « le Chaos ». Toute ironie cessante, il s'identifie au « centre » du Retour et adhère à la puissance du dionysiaque, productrice des moi, mais auprès de laquelle aucune « identité » n'est tenable. Malgré sa volonté de rester « superficiel par profondeur », le disciple de Dionysos n'a cessé de poursuivre un long et silencieux approfondissement du « sujet-Nietzsche »²⁶. Toute son œuvre semble avoir été une entreprise dilatoire que contrecarrait le travail d'un esprit aussi « souterrain » et cruel que celui peint par Dostoïevski, travail d'excavation qui mit à jour le magma chaotique recouvert par la multiplicité des masques : ce dont le cercle des moi faisait le tour et le détour peut se représenter comme la bouche d'un volcan.

Cette représentation, commune à Nietzsche et Artaud, révèle, malgré la différence de stratégie et d'expérimentation du moi, une même compréhension de la nature intime du sujet. Ce dernier paraît traversé par une puissance éruptive qui lui imprime son dynamisme. Sans identité fixe, sous couvert du nom propre, il est « ce trou » qui « n'est pas un trou » (XII, 19), pas un simple trou, dans la mesure où il est abouché à ce fond pulsionnel et violent qu'Artaud appelle le « magma : Ka-Ka » (XIV*, 150). La philosophie de Nietzsche, les masques adoptés : Zarathoustra ou le Nietzsche d'*Ecce Homo*, servent

25. « Ce qui est désagréable et gêne ma modestie, c'est qu'au fond, chaque nom de l'histoire c'est moi; de même quant aux enfants que j'ai mis au monde... » (Lettre à Burckhardt du 5 janvier 1889, in *Nietzsche et le cercle vicieux*, op. cit., p. 341).

26. « Il ne supportait pas de rester sur la surface fragile, dont il avait pourtant fait le tracé à travers les hommes et les dieux. Regagner un sans-fond qu'il renouvelait, qu'il recreusait, c'est là que Nietzsche à sa manière a péri », G. Deleuze, *Logique du sens*, Les Editions de Minuit, 1969, p. 131.

tous à recouvrir le « centre » dangereux, mais ne sont jamais des moi authentiques : après tout, Wagner aurait très bien pu être l'auteur du *Zarathoustra* (VIII*, 266). Ce n'est donc pas tel ou tel moment du cercle, tel ou tel moi qui caractérise Nietzsche ; ce n'est pas non plus l'ensemble des points parcourus qui donne la clé de son expérience, mais plutôt le chemin effectué entre l'intuition de la nature volcanique du sujet et l'expérience ultime qu'il en fit, plongeant, tel Empédocle devenu l'émule de Dionysos (I*, 334), dans la bouche du volcan²⁷.

Les derniers textes de Nietzsche montrent un effort prodigieux pour contenir le bouillonnement volcanique souterrain ; mais *l'autodiscipline de l'ego* (VIII*, 272) n'est alors qu'une vaine parade contre ce qu'il sent monter en lui. Les lettres de 1888 annoncent cet éclatement du cercle sous la poussée destructrice à laquelle il ne résiste pas : « Plus qu'un homme, je suis de la dynamite » (394) ; « mon livre est comme un volcan » (400). Artaud, pour sa part, réussit à relancer perpétuellement le procès, grâce à une victoire incessante sur le chaos. Effectuant des sorties « hors de l'esprit », il parvint à réveiller « la bête prénatale » (XIV**, 156) et à faire remonter au plan de la surface et dans l'ordre du discours ce qui les excède de toutes parts²⁸. C'est, dit-il, dans la force engloutie du « Popocatepel » qu'il puise « cette explosive nécessité » qui l'anime en profondeur²⁹.

b / « Il faut être abîme »

La tentative héroïque de Nietzsche et d'Artaud fut d'assumer un contact dangereux avec le « sacré » ou l'« abject » pour faire éclater le théâtre du moi et, par une ouverture du sujet à la violence fondamentale,

27. Dans un court article sur Nietzsche intitulé Archiloque (*Nietzsche aujourd'hui ?*, t. I, *op. cit.*, p. 206) Rodolphe Gasché, commentant les pages de *La Naisance* consacrées au « je » du poète lyrique (I*, 59), montre que le moi du poète s'efface devant le jaillissement dionysiaque de ce qu'il appelle « le fond dément du fondement ». Rappelant qu'« on trouve dans Archiloque l'architrou (*Archiloch*) ainsi que l'anus (*Arschloch*) », il associe l'image du « sujet-Nietzsche » à un « trou générateur et mortel » semblable au JESUVE dont parle G. Bataille (cf. Dossier de l'œil pinéal, *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, 1970), et qui, tel un volcan, accouche de sujets mort-nés, dans la mesure où ils ne sont que des « réalisations apolliniennes ». Cette nature fécale du sujet et excrémentielle du moi est un thème fréquent chez Artaud pour qui, « Là où ça sent la merde / ça sent l'être » (XIII, 83).

28. « Et ce ne sont plus des sons ou des sens qui sortent, / plus des paroles / mais des CORPS. / Cogne et foutre » (XIV**, 31).

29. « Je pense que le Popocatepel c'est le moi toujours martyrisé de l'homme qui travaille sans qu'on le voie » (XIV*, 177).

d'assurer, en deçà de tout fondement obscène, sa propre genèse. Expérience « folle » contre laquelle Nietzsche a maintenu ironiquement l'illusion de l'unité et du centre. Mais remplacer le théâtre du moi par celui de Dionysos, c'était inéluctablement se livrer à l'expérience tragique. Dionysos, à la place du fétiche, finit par faire éclater la représentation et oblige Nietzsche à reconnaître : « Il faut être abîme » (VIII*, 266).

La nécessité du « sujet » de se maintenir au-dessus de la « folie » et de l'abîme, mais aussi d'en traverser les régions pour se détruire et se reconstituer, montre bien qu'il est un principe de cruauté, capable d'accueillir la violence pour en libérer la force à la fois ordonnatrice et désagrégative. Mais cette guerre incessante entre l'« intériorité » factice et l'« extériorité » aliénante, entre un Moi et un Autre qui sont des doubles d'une même puissance imaginaire, est la seule possibilité d'un accueil négocié de l'Autre comme non-présence intime du sujet, comme altérité réelle qui échappe aux pôles de la différence sacralisée. Aussi cette guerre, le sujet la poursuit-il essentiellement contre lui-même, par un perpétuel recréusement de soi, car ce dont attestent l'ironie et l'humour, par le fait qu'ils ne peuvent s'arrêter, c'est que l'aliénation du moi ne cesse pas, qu'il faut l'accepter ne serait-ce que pour la détruire. On ne peut s'y soustraire qu'au risque, le jeu s'arrêtant, de devenir « fou ». Artaud est parvenu à faire en sorte que le jeu ne s'arrête pas, mais pour cela, il dut accepter d'en passer par les cadres de la conscience et de la langue, et de porter la couronne empruntée d'un JE qui lui fut jeté dessus comme une chape. L'obscène ne disparaît jamais pour celui qui dit « je », même humoristiquement, et le fond de son être se manifeste toujours comme abject et souillé. Si une force existe capable de détruire ce théâtre, mais aussi d'ouvrir la voie vers une issue concrète et affirmatrice, ce n'est pas dans le moi – pris au centre de la construction métaphysique – qu'elle réside, mais dans ces territoires encore incultes où règne en maître « le soi », « le corps » car, précise Artaud : « Le moi n'est pas le corps, c'est le corps qui est le moi » (XIV**, 53).

III

LE THÉÂTRE DU CORPS ou le *deus in machina*

SENS DE LA CHAIR ET LANGAGE DES AFFECTS

a / *Une sémiotique pré-verbale*

LA mise à nu du théâtre obscène du moi doit permettre d'entrer au contact de ce réel qui apparaît comme le fond polémique et violent de l'existence, mais demeure inconscient. En effet, tout l'effort de l'homme pour se constituer une identité et vivre dans le monde stable de la permanence le contraint à se couper du jaillissement des forces sous-jacentes. Dans le monde du langage, composé d'unités discrètes (concepts, signes figés), nous ne vivons que des états discontinus mais croyons à la continuité de notre être et à la pérennité des concepts. Retrouver la vraie continuité de la vie et de la pensée, c'est reprendre contact avec l'intensité pulsionnelle qui excède l'unité du sujet et les clivages de la langue, c'est-à-dire avec ce qui subit un refoulement

incessant¹. Nietzsche et Artaud insistent, en effet, sur l'hétérogénéité de la pensée et de la conscience. La première se donne comme l'expression directe du jeu des émotions et des forces qui nous *concernent* et nous adviennent sous la forme de *signes* qui en constituent la substance². La pensée, selon un mot d'Artaud, est « retentissement » (I**, 33) : emplie de signes à l'image des ondes sismiques et des signaux émis dans la bataille, en elle résonne l'écho de la Noise, du combat primitif de la vie. Aussi ne faut-il supposer aucun sujet ni aucune conscience à la source de la pensée, mais le jeu impersonnel des forces : Nietzsche refuse de considérer que « “penser” soit une activité à laquelle il faille imaginer un sujet, ne fût-ce que “quelque chose” » (XI, 376), et Artaud « pose comme reçu cet axiome que toute pensée ne vient pas de l'esprit, mais s'y confronte » (I**, 165). Aussi peut-on dire que, en elle-même, la pensée est acte³.

Puisqu'il y a des signes dans la pensée, l'inconscient apparaît comme une sorte de sémiotique pré-verbale, le domaine de signes qui traversent le corps, en quelque manière, un langage, voire une écriture de la chair, sur quoi la langue se fonde et qu'elle occulte par là même. D'où cet impératif commun à Nietzsche et Artaud : retrouver « le sens de la chair », le « texte primitif » de l'homme naturel, par une sollicitation toujours plus exigeante de l'inconscient.

b / Métaphysique de la chair

Dans les premiers textes d'Artaud, cela signifie que le corps fait directement sens et signe, qu'il est traversé par des forces dont l'esprit

1. Avant Freud, Nietzsche s'est attaché à montrer que l'« essentiel de l'opération se déroule en-dessous de notre conscience » (IV, 526). (Sur la comparaison entre Nietzsche et Freud, voir Paul-Laurent Assoun, *Freud et Nietzsche*, Paris, PUF, 1980, 1982.) Artaud : « L'inconscient c'est la densité de l'âme, la continuité de la pensée » (**, 212). « Elle déborde la fixité des signes et se poursuit pour ainsi dire dans leurs intervalles, et ainsi chaque intervalle (donc chaque silence) appartient (en dehors de l'enchaînement des signes) aux fluctuations d'intensité pulsionnelles » (P. Klossowski, *op. cit.*, p. 66).

2. Nietzsche : « Les pensées sont *signes* (*Zeichen*) d'un jeu et d'un combat des émotions (*Affekte*) : elles restent toujours liées à leurs racines cachées » (XII, 36). « (...) dans tout cela s'exprime quelque chose d'un état général qui nous fait des *signes* » (X, 197). Artaud : « Il y a des signes dans la Pensée » (I**, 33). Sur ce point, cf. Philippe Sollers, La pensée émet des signes, in *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, 1968, p. 88 et suiv.

3. Nietzsche : « Nos pensées doivent être considérées comme des gestes (*Gebärden*) correspondant à nos instincts (*Trieben*) comme tous les gestes » (IV, 503). Artaud : « C'est l'acte qui forme la pensée » (VIII, 293).

est le réceptacle et qu'il doit interpréter comme autant d'hieroglyphes vivants. Ici, contrairement au texte écrit, la force n'est pas séparée du sens, l'esprit tué par la lettre. La chair est une sorte d'écriture *vivante* où les forces impriment des « vibrations » et creusent des « chemins » ; le sens s'y déploie et s'y perd comme dans un labyrinthe dont il trace lui-même les voies. Et pourtant, « ces forces qui du dehors ont la forme d'un cri » (I**, 50), afin qu'elles ne demeurent pas informulées, il faut que la « raison les accueille ».

La chair est vive, mais sibylline et, au fond, inintelligible. Sa meilleure expression est le cri, où se révèle quelque chose comme le pur dionysiaque⁴. Et plus Artaud veut atteindre le fond de sa pensée, plus l'aphasie le gagne et l'« absence » est rendue sensible. Les « Lettres à Jacques Rivière » le montrent déchiré entre la volonté de parvenir à l'étiage du sens (mais à ce point, il le reconnaît, la pensée se confronte à sa propre mort (I**, 222)) et le désir d'accéder à la plus grande exactitude de l'expression – mais la clarté, parce qu'elle naît de la raison, arrête le sens, saisit le vif. Cet « impouvoir » de la pensée, Artaud l'attribue à la maladie fatale de l'homme : Dieu, la présence divine au sein du langage. Aussi désire-t-il, par des exercices spirituels et corporels qui sont autant d'expérimentations de la mort, extirper Dieu de nos corps.

La première tentative fut l'expérience surréaliste, devant permettre une libération de l'inconscient par l'écriture automatique, le rêve, et plus généralement une « attitude d'absurdité et de mort » (33). Mais ce fut très vite la déception. Le surréalisme s'avéra une méthode stérile, ne produisant, au mieux, que de la littérature. Aussi Artaud se tourna-t-il vers cette expérience concrète qu'est l'usage des drogues – à Paris, au Mexique et à Rodez encore, pour chasser les esprits. Remèdes contre la souffrance, elles servent à éradiquer Dieu de nos corps⁵. La drogue, après un travail de destruction salutaire, devrait mettre l'esprit et le corps dans un état de réceptivité propice à l'hierophanie « de ce sens qui court dans les veines de cette viande mystique » (58). Autre expérimentation : le théâtre, conçu comme « un athlétisme affectif » (IV, 125) et

4. Pour Nietzsche aussi, dans *La Naissance*, le cri est la manifestation directe du fond extatique de l'être (I*, 55). Par cet appel à une immédiateté du sens antérieure au langage et à l'articulation, Nietzsche et Artaud ont retrouvé le rêve rousseauiste d'une « langue naturelle ». Voir J. Derrida, *De la grammatologie*, chap. III, « L'articulation ».

5. « C'est que le corps de chair molle et de bois blanc lancé sur moi par je ne sais quel père-mère dans l'opium se transformera, *réellement* se transformera » (IX, 185).

permettant de retrouver, par toute une science des souffles, le mouvement d'une « sorte de respiration cosmique ».

Ce rêve d'une expression directe et concrète de la pensée, hors de toute articulation et différence entre le sens et le signe, cette croyance dans un savoir enfoui au cœur de l'inconscient, tout cela correspond à ce qu'Artaud nomme une « métaphysique de la chair »⁶, à travers laquelle la pensée de la cruauté se confronte à sa propre impossibilité. Exprimer la loi cruelle de la vie, qui suppose la différence et la lutte, par l'écriture vive du corps sans distinction entre le Sens et Chair (ce que J. Derrida appelle une « écriture du cri »)⁷ conduit à la même impossibilité qu'un théâtre de la cruauté sans distance, sans répétition et sans représentation. Artaud lui-même redoute que sa quête ne soit illusoire : parce qu'on ne peut « être sûr que le penser, le sentir, le vivre, sont des faits antérieurs à Dieu » (I**, 56), on peut douter qu'il soit jamais possible de chasser Dieu de nos corps. Peut-être même son antériorité précède-t-elle le Sens et la Parole d'avant les mots ? Peut-être ce Sens et cette Parole ne sont-ils qu'une ruse du *fatum* divin ?

c / *Le corps palimpseste*

Pour Nietzsche aussi, il existe une sorte d'écriture de la chair, puisque le corps est cette matière sémiotique où s'exprime le langage des affects. Plus précisément, il fait figure de palimpseste sur lequel deux textes se sont superposés au point qu'il est souvent impossible de dire auquel on a affaire. Néanmoins, tout l'effort de décryptage consiste à dégager l'ancien texte – le plus « naturel » – qui demeure caché par le plus récent – le texte de la « culture »⁸. Mais cela ne signifie pas revenir, en deçà des interprétations, à la nature même. La « nature même » est déjà un texte, une interprétation ; c'est pourquoi Nietzsche écrit volontiers le terme *Natur* entre guillemets et affirme que l'instinct

6. « Mais il faut que j'inspecte ce sens de la chair qui doit me donner une métaphysique de l'Être, et la connaissance définitive de la Vie » (I**, 51).

7. La parole soufflée, *op. cit.*, p. 291.

8. « ... il faut retrouver sous les flatteuses couleurs de ce camouflage le texte primitif, le texte effrayant de l'homme naturel. Replonger l'homme dans la nature ; faire justice des nombreuses interprétations vaniteuses, aberrantes et sentimentales qu'on a griffonnées sur cet éternel texte primitif de l'homme naturel » (VII, 150).

lui-même n'est jamais une « donnée » naturelle, mais une interprétation⁹.

Si la même métaphore, celle de l'écriture, permet de rendre compte de l'activité de la « nature » et de celle de la « culture », c'est que, dans les deux cas, l'interprétation ne vaut pas « en soi », ne naît pas *sua sponte*, mais toujours par rapport aux autres interprétations. Même dans la vie organique, affirme Nietzsche, le « jugement » est plus ancien que l'« impulsion ». Rien n'existe qui ne se soit *inscrit* dans un ensemble. L'instinct ni l'impulsion ne sont donc jamais propres à un individu ou une espèce, mais toujours l'expression d'un rapport, et conservent la trace de l'altérité.

Quelle différence existe-t-il cependant entre ces deux textes ? Elle ne peut être « de nature », puisqu'il n'y a pas d'opposition radicale ; elle est de degré – quant à la possibilité et à la variété des interprétations : la culture correspond à un affaiblissement de la puissance interprétative et à une soumission aux interprétations déjà formulées que nous acceptons comme la « nature même » et l'expression d'une « essence ». Le motif de cette soumission est la volonté d'effacer les différences et de résider en une identité sûre ; c'est la même qui suscite la croyance dans la grammaire et l'hégémonie du concept. Être « les contempteurs du corps », c'est, avant tout, arrêter le jeu indéfini de l'interpréter pour se protéger des affects dont l'expression naturelle est toujours cruelle. En revanche, revenir au « texte primitif » ne signifie pas retrouver un état de nature, mais reconnaître la nécessité d'accomplir soi-même ses « propres » interprétations. C'est-à-dire rompre avec les habitudes et la rigidité du moi pour laisser libre cours au jeu des affects qui, dans une idiosyncrasie donnée, produisent incessamment, sur le mode de l'appropriation, ce qui passe pour le soi. L'*effrayant*, dans « le texte primitif de l'homme naturel », est qu'il soit toujours en train de s'écrire.

On découvre ici la différence majeure entre la pensée de Nietzsche et les premiers textes d'Artaud : alors que pour ce dernier l'interprétation est un moment second, celui de la chute, de la séparation entre le Sens et le signe, pour Nietzsche, le texte « premier » (concept ouvertement mythique) est déjà une interprétation. Le texte *produit* le sens

9. « Je parle de l'*instinct* (*Instinkt*) lorsqu'un quelconque *jugement* (*Urtheil* (le goût à son premier stade) est incorporé, en sorte que désormais il se produira spontanément sans plus attendre d'être provoqué par des excitations » (V, 398). « A placer en tête : même les *instincts* (*Instinkte*) sont devenus ; ils ne prouvent rien quant au suprasensible, pas même pour l'animalité, pas même pour ce qui est typiquement humain » (XI, 173).

et n'est pas son hiérophante ; le langage des affects est un texte sans référent extérieur ni signifié ni sens transcendant. Les interprétations primitives ne livrent donc aucune connaissance « vraie » ; elles ne sont pas moins « fausses » que les plus récentes, mais sont plus libres ; plus *interprétatives*, donc plus « naturelles », puisqu'il est dans la nature de la « volonté de puissance » d'interpréter indéfiniment. Aussi, malgré sa valorisation de l'activité inconsciente, ne considère-t-il pas l'inconscient comme détenteur du *savoir* du corps.

L'activité onirique (IV, 101), les réactions instinctuelles ne sont jamais qu'une façon de « *se représenter* » le corps, une manière de commentaire second qu'il faut attribuer à quelque « souffleur » (*Souffleur*) (100). Le corps, éprouvé à partir du conscient ou de l'inconscient, est donc bien un théâtre animé par une puissance autonome, dans la mesure où l'instinct est le produit d'autres interprétations, et en particulier de l'interprétation des autres (477). Il y aurait donc une sorte de ruse de l'instinct qui se donne pour le plus propre, mais qui, n'étant que le signe de l'autre au sein du « soi », constitue une forme de croyance et d'aliénation.

Mais comment parler d'aliénation si nous ne sommes rien hors d'un réseau d'interprétations ? Certes, on doit poser l'existence d'un texte sous-jacent à l'instinct lui-même, d'un état du corps plus « pur », mais il excède à ce point nos possibilités de lecture des signes, régies par les cadres linguistiques et sociaux, qu'il demeure « un texte inconnu, peut-être inconnaissable et seulement ressenti » (101). Rien n'assure qu'on puisse atteindre le « texte primitif » du corps, ni même que le corps, pour l'homme, soit quelque chose de « primitif ». Il ne peut dès lors faire l'objet d'aucune certitude philosophique et doit rester, pour la pensée rationnelle, une *énigme*. Afin d'être ce « fil conducteur » par lequel Nietzsche espère sortir de la métaphysique et de la langue aliénée, il doit devenir un objet de *foi*. Les nihilistes, affirme-t-il, sont ceux qui n'ont « plus de foi (*Glaubwürdigkeit*) en leur propre corps », et il ajoute : « A quoi croyons-nous (*denn was glaubt man*) plus fermement aujourd'hui, qu'à notre corps » (VII, 28). La question se déplace sur le plan de la *valeur* et de l'*éthique*, et Nietzsche propose un nouvel impératif catégorique répondant de façon ironique à l'impératif moral : « *Il faut maintenir* la confiance que nous faisons à notre corps » (X, 129).

Le philosophe, quel qu'il soit, Nietzsche ou Zarathoustra¹⁰, ne peut

10. Zarathoustra aussi conserve le ton du doctrinaire et n'en parle qu'avec des métaphores empruntées — ironiquement : il y voit une « grande raison » (VI, 45), un « sens » (91), une « sagesse ».

que mi-dire sur le corps, et doit toujours, tel Dionysos, l'aborder de biais, car tous deux échappent à la sagesse philosophique, mais ils représentent, au sein de la pensée et du discours, un point de résistance contre le nihilisme, l'obligeant à se retourner : « Oyez plutôt, mes frères, la voix du corps en bonne santé ; plus loyale et plus pure est cette voix » (VI, 44). La bonne santé, voilà une notion problématique échappant au savoir de la philosophie. Le corps soumis à des baisses d'intensité ou à une « volonté de puissance » déclinante peut trahir la confiance mise en lui. Les « faibles » aussi croient dans leur corps « mais c'est pour eux chose malade ». Nietzsche, malade et souffrant, l'exalte au contraire. Est-ce la « sagesse » du corps qui pousse les « faibles » à vouloir la mort ? N'est-ce pas plutôt que le corps, soumis à un système d'interprétations contraignantes, ne laisse jamais entendre une voix « pure » ? Dès lors, celui qui se croit en bonne santé ne pourrait-il être un malade ? Il semble qu'il n'y ait pas de critère objectif de la bonne santé, même pour soi¹¹. Elle demeure toujours liée à un acte de foi : peut-être la *foi dionysiaque* dans le corps est-elle le seul critère ?

LE « CORPS SANS ORGANES » :
UN NOUVEAU « THÉÂTRE
DE LA CRUAUTÉ »

a / *L'inconscient*, deus in machina

Malgré les souffrances endurées, malgré le rapt divin, Artaud semblait partager cette foi dans le corps. Même à travers les textes les plus désespérés, tel « Correspondance de la Momie » (I**, 57), il conservait la certitude qu'un « feu virtuel », une « lucidité » demeuraient actifs et pourraient permettre de rejoindre « la vie et ses fleurs ». Pourtant, tout comme il comprit que le moi n'avait pas été l'objet d'un vol, mais était le voleur en personne, de même, après avoir cru retrouver le sens du corps dans un état antérieur à Dieu (grâce, par exemple, au rite du Peyotl), il s'aperçut que notre corps et notre chair étaient l'obstacle essentiel contre le corps. Celui-ci n'est jamais pour l'homme une « évidence » ou une « sagesse ». Le corps n'est pas malade, il est la maladie ;

11. Voir P. Klossowski, *Les états valétudinaires*, Quatre critères, *op. cit.*, p. 113.

aussi Artaud ne croit-il pas au corps en bonne santé. Il ne suffit donc pas de se débarrasser des fausses interprétations ou de chasser Dieu, mais il faut porter la guerre dans le corps lui-même : bon à détruire, et non à retrouver. Parce qu'il veut *inventer* le corps, Artaud s'acharne contre lui, au point de paraître à la fois très proche et très loin de Nietzsche.

Le « sens de la chair » est la formule même du leurre. Afin que le corps soit antérieur à Dieu, il ne doit avoir aucun « sens », car dès que quelque chose fait sens, pour l'homme, être du langage, il y a toujours immixtion de Dieu et de son Verbe. Dans un texte de 1947, intitulé « Chiote à l'esprit », Artaud constate l'échec de toutes ces « écoles de subversion » que furent le dadaïsme, le surréalisme ou le marxisme, et qui ne parvinrent jamais à ébranler la plus vieille des idoles : l'esprit, ni à dénoncer la plus criminelle histoire de l'humanité : celle que nous racontent Platon, la Kabbale et presque toute la philosophie, de la suprématie de l'esprit sur le corps. Un certain besoin de « définition », une incurable lâcheté devant la vie, la souffrance et le « travail » du corps, ont poussé les hommes à se réfugier dans l'esprit, à *se faire des idées*¹². Or, maintenir la prévalence de l'idée et la suprématie de l'esprit n'a d'autre justification que de river l'homme au *manque*, au désir qui se soutient d'un *manque*¹³.

Pourquoi cette histoire funeste a-t-elle toujours autant de crédit, et pourquoi l'homme est-il si attaché à sa chimère ? C'est que, depuis longtemps, philosophes et adeptes de la « psychurgie » ont instillé ce poison au plus profond de nous-mêmes, « en profitant du sommeil de l'homme ». Ainsi, des zones les plus reculées de la conscience, remontent ces cauchemars qui attestent l'enracinement de l'idée au cœur de l'inconscient¹⁴. La puissance d'aliénation par excellence est donc cette région occulte où Artaud croyait trouver la connaissance enfouie du corps : l'inconscient. S'il est plus signifiant que le conscient, s'il détient un savoir, c'est qu'il est plus proche de Dieu, qu'il est Dieu.

Ce que Nietzsche suggérait, Artaud le radicalise : « Dans mon

12. « Trop lâches pour tenter d'avoir un corps, les esprits, gaz volatils plus légers que tout corps travaillé, se baladent dans l'empyrée où leur vacuité, leur carence de vie, leur vide, leur paresse fieffée les maintiennent pour l'esprit » (*Tel Quel*, n° 3, 1960, p. 5).

13. « Les idées ne sont que le vide du corps. Des interférences d'absence et de manque, / entre deux mouvements de réalité éclatante, / que le corps par sa seule présence n'a jamais cessé d'imposer » (*ibid.*, p. 7-8).

14. « Sans partisans de l'esprit pur, du pur esprit comme origines des choses, et de dieu comme pur esprit, il n'y aurait jamais eu de cauchemars » (*ibid.*, p. 5).

inconscient ce sont les autres que j'entends » (XXI, 85) ; et il s'insurge contre une double aliénation : le discours des autres qui dictent leur loi de l'extérieur, la sacralisation d'un Inconscient qui, pour échapper à la maîtrise du sujet, ne lui est pas moins consubstantiel, demeurant tributaire des catégories de la personne et du sujet. Il représente, en quelque sorte, une autre scène qui fait pendant à celle de la conscience, un théâtre obscène soutenu par une *libido* organisée de l'extérieur et qui s'impose au sujet comme son « maître », finalement, la dernière retraite du Dieu caché dans nos corps, du *deus in machina*. L'inconscient est ce dépositaire intouchable de la loi et du désir avec lequel néanmoins la cure permet, comme avec Dieu, des accommodements. S'il reconnaît sa pression, Artaud s'insurge contre l'inconscient comme Loi et nouvelle incarnation de la fatalité : « Car l'inconscient ni le subconscient ne sont la loi » (XIV, 16). Après s'être référé à la psychanalyse et avoir cru trouver dans la *libido* un des ressorts du « théâtre de la cruauté », il dénonce le subterfuge¹⁵.

Quel que soit le discours dominant, celui de la Raison, de la Science ou de l'Inconscient, c'est toujours la même chose qui est soumise à l'exclusion et au refoulement : le corps. Mais n'est-il pas exclu de tout discours ?

Pour Nietzsche et Artaud, le corps est la réalité la plus « profonde ». En deçà de l'inconscient régi par un système d'interprétations qui renvoie au sujet et à la clôture de la langue, il existe une sémiotique du corps. Mais elle ne peut jamais se constituer en signification : le plus « propre » est le moins communicable ; dès que ça parle, ce n'est plus le corps. De sorte que le philosophe Nietzsche reconnaît la nécessité d'en passer par les interprétations des autres, mais découvre aussi dans le corps une réalité trans-individuelle et trans-historique, un centre indéterminé de rapports avec les autres corps présents ou passés, voire futurs (selon le cycle de l'Éternel Retour), comme avec le reste du vivant. Artaud, cependant, demeure persuadé que l'autre renvoie toujours à l'Autre absolu sous son aspect le plus maléfique : Dieu, la différence essentialisée, cette mauvaise différence qu'il appelle la « cruauté

15. Et il affirme son intention « de divulguer la source de cet inconscient qui serait, paraît-il, notre maître et qu'on nous refuse le droit d'accuser puisqu'on nous dit que par nature il est de l'inconscient » (XI, 48). Voir aussi, dans *Van Gogh le suicidé de la société*, la condamnation de la psychiatrie et de la psychanalyse, ainsi que les attaques contre le fameux docteur L... qu'il rencontra lors de son admission à Sainte-Anne, et dont il semble qu'il s'agissait de Lacan (XIII, 15) ; voir à ce sujet, G. Scarpetta, Artaud écrit..., *op. cit.*

morbide », « le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine » (XIV**, 102), et à quoi répond l'illusoire identité du sujet. Contre elle, il veut réveiller au sein du corps une cruauté vive et libératrice.

b / *L'entre-deux-corps*

Comme la femme, le corps est traversé par une différence qui le divise en deux, mais il est aussi ce qui fait être le clivage différentiel. Deux modes de la différence, deux modes du corps : le corps obscène d'une part – celui dans lequel nous vivons ; le corps abject ou pur de l'autre – le « corps sans organes ». Cette division est un fait : Artaud ne l'invente pas, il la constate et – c'est cela l'humour – la fait jouer à l'extrême, passant d'un pôle à l'autre et retraversant indéfiniment la limite. Certes, cette division prend l'aspect d'une dualité, et J. Derrida associe ce désir de chasser Dieu du corps au refus de la différence, au rêve d'un corps propre et pur. Sorte de stase à l'un des pôles de la dualité, le « corps sans organes » répond, dans sa simplicité, à une volonté de vie indifférenciée, d'échapper au jeu cruel de la différence (XIV**, 76). Pourtant, cette position extrême et, si l'on veut, métaphysique n'est qu'un moment de la stratégie : le « corps sans organes » représente certainement la plus grande invention de l'humour.

Image du propre et du pur en retrait du monde et de l'ordre symbolique (n'est-ce pas à dire ab-ject ?), mais qui, de l'extérieur, constitue le « fondement » de l'existence, le corps est mis en place du « sacré », au point de rencontre entre le sujet et le réel le plus excédent. Le « corps sans organes » est une notion paradoxale, tout sauf un concept, quelque chose d'irreprésentable. Aussi peut-il remplir dans le texte d'Artaud la même fonction que Dionysos dans celui de Nietzsche : il est le plus insignifiant mis en place de signifiant absolu à partir duquel se produit le texte ; le corps écrit, mais ne s'écrit jamais. Comme Dionysos, le « corps sans organes » est un centre exorbitant, un principe d'unité et de dispersion.

Par cet humour qui est « à la fois plus et moins qu'un stratagème »¹⁶, Artaud, « sujet » de l'écriture et de la pensée, semble excédé. Aussi ne propose-t-il pour le corps ni place fixe ni définition arrêtée. Parce qu'il excède la clôture de la langue, mais parce que, dès qu'on en parle, c'est pour l'y faire rentrer, Artaud, afin de ne pas l'y laisser comprendre, lui

donne toutes les déterminations les plus contraires : il est pur et abject, il est profondeur et surface, il a un phallus et il est le phallus (« le totem muré », XII, 23), il doit être châtré et il ne doit pas l'être. Dionysos en est la figure allégorique, mais aussi Héliogabale qui mime la castration sans commettre l'erreur de se châtrer, qui devient femme, mais reste homme. Jacques Henric, dans un article où il met en évidence l'effort d'Artaud pour retrouver la dimension du corps dans toute sa « profondeur matérielle », analyse l'acte de castration comme « une reconquête de l'unité physique concrète, immédiate », et affirme : « Plus qu'une volonté de mutilation, la castration exprime le *désir* du châtré de devenir sexe tout entier. »¹⁷ Si un tel fantasme rend compte d'un des aspects du texte d'Artaud, il ne saurait résumer sa stratégie, mais, au contraire, la réinscrire dans la logique du fétiche : l'être ou l'avoir – alors que tout l'effort d'Artaud fut de s'en échapper. Ce *désir* serait, pour J. Henric, associé à un souci de « réunification des forces », de « reconquête de l'unité », formules dont on peut apprécier, malgré ses déclarations d'intention, les résonances métaphysiques. Pour Artaud, comme pour Héliogabale, la castration est toujours jouée – même s'il s'agit d'un jeu grave et cruel. Celui qui pratique la castration effective, ce n'est que le Galle ou quelque mauvais double d'Artaud : « Ce moine / Antonin Nalpas de Florence (...) / Que son sexe mâle gênait » (XII, 147). Artaud ne veut pas plus être qu'avoir le phallus, être que n'être pas un trou, mais comme il n'y a, pour celui qui parle, d'autre alternative, il passe sans cesse d'un pôle à l'autre. Sa véritable situation, en tant qu'il *n'est pas* un corps (aliéné et organisé), c'est *l'entre-deux-corps*¹⁸. Et cet endroit intenable, où tout le monde vient pourtant « bouffer Artaud », est quelque chose comme le *sacrum* : proche de « cet os / situé entre sexe et anus » (XII, 17).

Mais le sacré n'est pas une résidence ; et on ne se tient pas dans un « corps sans organes ». Il représente, comme le « théâtre de la cruauté », une impossibilité – ici, cependant, voulue en tant que telle. Le corps est véritablement *im-monde*, c'est pourquoi il échappe à la logique du monde et n'y trouve pas de place : « Car je suis en plein incréé avec mon corps physique tout entier » (VIV**, 72). Mais s'il n'est pas dans le monde, il n'est pas non plus hors du monde. Le corps, séparé de lui-même par le monde, ne cesse de travailler et diviser le monde par la

17. J. Henric, Une profondeur matérielle, *Critique*, juillet 1970, p. 621.

18. « Entre le cu et la chemise, / entre le foutre et l'infra-mise, / entre le membre et le faux bond... » (XII, 17).

16. J. Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 291.

relance de la dynamique d'abjection qui provoque le tragique : seule possibilité de vivre l'impossibilité de vivre. L'abjection est indépassable car elle écarte au sein même du corps l'aire de jeu du tragique – sans conciliation possible¹⁹. *L'entre-deux-corps*, pour n'être pas un état, une stase, doit « être » procès infini d'abjection. Entre le moi et le moi, le corps et le corps, la mort et la mort²⁰ : la danse des organes, afin que, déchirée entre la mort du corps « de bois blanc » (la vie) et la Mort du « corps sans organes » (la Vie), l'existence soit livrée à sa propre impossibilité et aspirée dans une lutte infinie et cruelle. Mourir vivant au lieu de vivre mort (XIII, 33).

DANSE ET MÉTAMORPHOSES DU CORPS

a / *La danse des organes*

Conscient que l'aliénation du corps est la fatalité qui pèse sur l'homme, mais que néanmoins le corps reste la seule issue, le seul « fil conducteur », Nietzsche et Artaud parviennent pourtant à des attitudes différentes, voire antagonistes : l'un propose d'exalter la « grande raison » du corps, l'autre de détruire nos corps organisés. La question de l'organisme est, en effet, au cœur de cette divergence.

Certes, Nietzsche découvre dans cette « raison » du corps, non un principe directif, mais « une pluralité à sens unique, une guerre et une paix, un troupeau et un pasteur » (VI, 44). Retrouvant la métaphore traditionnelle et politique du corps assimilé à une cité, où certains organes et facultés commandent aux autres selon une hiérarchie qui reflète l'ordre humain, Nietzsche en dénature le sens par un nouvel appel à l'ironie : il n'existe aucun centre de pouvoir immuable, aucun chef précis n'assure la direction, mais quelque impulsion donnée qui s'affirme à un moment et prend la tête de l'organisme. C'est recon-

19. « Car comment concilier la sublimité avec l'abject du corps coutumier ? / Eh bien, il n'y a pas de sublimité, mais de l'abject et du coutumier, et c'est tout. / Pas d'état où l'on se dépasse soi-même et à quoi ça sert-il de se dépasser ? » (XIV*, 43).

20. « Horreur de la mort que "je" suis, étouffement qui ne sépare pas le dedans du dehors mais les aspire l'un dans l'autre indéfiniment : Artaud est le témoin incontournable de cette torture – de cette vérité. » J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op. cit., p. 33.

naître que le bel ordre du corps, le bel agencement de nos organes sont purement illusoire²¹, mais constituent néanmoins des erreurs indispensables à la vie. L'organisme, loin d'être une fin en soi ou un état de fait immuable, est un moyen d'accroître les possibilités de conflit et d'augmenter le degré de puissance. Parce que la maîtrise de soi suppose le réveil incessant du chaos, le surhomme se caractérise par une complexification de plus en plus grande de son organisme, afin d'être pour lui-même un héroïque champ de bataille²².

L'organisme, réalité paradoxale, fait du corps la véritable scène tragique, dont le philosophe opère un détour ironique, en le recouvrant de masques apolliniens (la métaphore de l'Etat, par exemple – (V, 543)), mais dont le disciple de Dionysos ne cesse d'approfondir le « sens » pour, récusant toute illusion, opérer une descente dans le corps morcelé, éclaté. Mais jusqu'où ? Jusqu'à ce « sans-fond » dont parle G. Deleuze ? Jusqu'au « texte primitif » ? Ou bien jusqu'à un certain « souffleur » qui a soufflé à Nietzsche son corps et sa raison ?

Cette « simplicité » dénoncée par Nietzsche est bien ce qu'Artaud, semble-t-il, recherche dans le « corps sans organes » et dans sa volonté de rompre avec l'organisme, au point de réduire le corps au squelette et au sang (XIII, 84). Aussi son attitude paraît-elle relever explicitement du nihilisme, et le désigner comme l'un de ces « contempteurs du corps » stigmatisés par Nietzsche²³. Une forme de catharisme, sensible dans les « Lettres de Rodez », où Artaud prône la chasteté pour empêcher la reproduction d'une humanité déchue (X, 227), se retrouve dans tous ses écrits ; et lorsqu'il proclame que « dans le monde tel qu' (il) le prémédite, la sexualité sera forclosée » (XIV*, 161), il commet ce que Nietzsche appelle « le vrai péché contre l'esprit saint de la vie » (VIII*, 235).

Mais les diatribes d'Artaud contre la sexualité ne relèvent pas d'une interprétation unique. Il y a comme un excès qui déborde le sujet-Artaud, et où s'enracine la stratégie de l'humour, qui réveille le tragique, lequel procède, pour une grande part, du jeu de la différence

21. Nietzsche reconnaît que « la vérité dernière de l'écoulement ne supporte pas l'incorporation, nos organes (pour vivre) sont eux-mêmes construits sur cette erreur » (V, 397).

22. « Les hommes supérieurs se distinguent des hommes inférieurs comme les animaux supérieurs des animaux inférieurs, par la complexité et le nombre de leurs organes. Aspirer à la simplicité – cela veut dire rechercher la facilité » (IV, 400).

23. Nietzsche, critiquant cette volonté d'émaciation du corps qui « ne laisse subsister que des os, que du claquement » (V, 269), rappelle qu' « il faut aussi avoir de la chair sur les os » (515).

sexuelle. Son désir est de « trancher », de « liquider » le sexe et l'anus, mais la sexualité, le sperme et l'excrément sont pourtant les puissances abjectes qui animent sa pensée, son écriture et le bouillonnement insurrectionnel de tout son être. Il faut inlassablement en réveiller la force noire lorsqu'on est un « cu » en révolte contre le « cu ». La canne, le sexe et leurs déjections : sperme ou écriture, libèrent une force destructrice contre les « esprits » et les hommes²⁴.

Dans une lettre à Breton, il s'explique : « Le cu, je veux dire la sexualité, est utile, André Breton, je ne dis pas le contraire, c'est un excellent moyen d'expansion, d'émission, et j'oserai dire de *propulsion*. Mais ce n'est pas tout. / En tout cas, ce n'est pas, par le fait, un moyen de divination, encore moins de *domination*... » (XIV*, 129). Il condamne donc ce détournement de la puissance sexuelle par la famille et la société, qui en firent un moyen d'oppression et le plus grand rite de notre époque. « Derrière l'orgasme il y a la messe et les rites » (154), mais aussi les sciences occultes de la psychiatrie et de la psychanalyse. S'il pousse le nihilisme apparemment plus loin que Nietzsche, s'il s'acharne contre le corps et la sexualité, ce n'est pas qu'Artaud recherche une simple et facile « simplicité », ce n'est pas non plus ressentiment à l'égard de la vie ou désir d'en finir avec elle, mais volonté de la rendre enfin possible, refus de la facilité et de la lâcheté²⁵.

Dans l'écartement de *l'entre-deux-corps*, s'ouvre l'espace tragique d'un nouveau « Théâtre de la Cruauté » (XIII, 104) : « Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur » (Beckett). Ainsi s'ouvre à nouveau l'espace du *réel* : alors que *l'indécision* du théâtre dans la réalité visait une décision supérieure sur le plan d'un Réel transcendant, l'expérience du « corps sans organes » nous contraint d'assumer une non-décision qui nous livre au *réel* de l'existence : « Le terrible en-suspens, / en-suspens d'être et de corps »²⁶.

24. Et celui qui, tel Tzara, ose « *toucher* (sa) canne comme il aurait *touché* (sa) queue » (XIV*, 130), s'expose au péril de leurs feux jaillissants.

25. « Je hais et abjecte en lâche tout être qui ne reconnaît pas que la vie ne lui est donnée que pour refaire et reconstruire son corps et son organisme tout entier. (...) Je hais et abjecte en lâche tout être qui n'admet pas que la conscience d'être né est une recherche et une application supérieure à celle de vivre en société » (in 84, n° 8-9, p. 280-281).

26. « Comme si donc tout était dit d'une anatomie et par la marche d'une anatomie et de son fonctionnement anatomique / dans le corps fait, délimité, terminé, / alors que la chose est le terrible en-suspens, / en-suspens d'être et de corps » (XXII, 106). « Une anatomie qui est en-suspens, / sublimation de réserve *abstruse* et d'honneur au milieu de la sexualité, / en étant très malade, / mais très fort » (109).

Le corps organisé devient le lieu où s'exerce l'« inéluctable nécessité » (XIII, 110) d'un nouveau « théâtre de la cruauté », par la libération des « membres et organes réputés comme abjects » (111), dans une danse réglée et cruelle. Cette danse anatomique, comme celle du Tutu-guri, réveille la puissance du sacré : elle provoque la rencontre des vivants et des morts (115), elle est, ainsi que la peste, dangereuse « épidémie », propagation de la violence jusqu'à l'éclatement total du corps : « Vous verrez mon corps actuel / voler en éclats » (118). Mais il annonce, que, à l'instar de Dionysos, après le morcellement de son corps, va « se ramasser / sous dix mille aspects / notoires / un corps neuf / où vous ne pourrez / plus jamais / m'oublier ».

b / La danse dionysiaque

La volonté nietzschéenne d'illusion, qui incite à voiler l'horreur dionysiaque du masque apollinien par un constant détour de l'abîme ou la valorisation du surhomme, n'empêche pas que Nietzsche se soit lui-même ouvert à cette violence, et n'ait entrepris un travail souterrain dont son texte porte les traces. En ce sens, Artaud semble avoir laissé advenir dans ses écrits la violence que Nietzsche réprimait et en avoir fait le lieu d'expérimentation du chaos et du paradoxe, grâce à l'économie cruelle de l'humour. Nietzsche s'est toujours efforcé d'écrire contre la dislocation menaçante de l'« œuvre », ainsi qu'en témoigne – ironiquement – sa tentative pour systématiser sa pensée dans le grand livre de *La Volonté de Puissance*. Artaud se serait ainsi engagé dans une destruction des idoles – et en particulier du corps comme idole – que Nietzsche indiquait sans en avoir tiré les dernières conséquences avec cette rigueur désespérée. De sorte que, sous l'opposition apparemment radicale quant à la valeur de l'organisme, se découvre une intuition commune plus profonde²⁷.

Tous les deux, enfin, nous rappellent que la grande aventure de l'homme pour les siècles à venir n'est pas dans les espaces intersidéraux,

27. Et Nietzsche va jusqu'à admettre : « Il n'y a point de matière, point d'espace, point d'*actio in distans*, point de forme, de corps ni d'âme. Point de « création », point d'« omniscience » – point de Dieu : voire point d'homme » (V, 531). Comme si croire au corps (organisé) c'était toujours croire en Dieu, Zarathoustra, malgré sa foi dans le corps, reconnaît, qu'il n'est rien de pur, mais, au contraire, le reflet du « délire » et de l'« égarement » métaphysiques : « Hélas! c'est corps et vouloir qu'ils sont devenus » (VI, 91).

mais dans son corps dont « la réalité n'est pas encore construite ». Cette aventure, ils la désignent par une même activité : la danse. Certes, elle est plus métaphorique chez Nietzsche et plus littérale, charnelle pour Artaud²⁸ ; elle est plus affirmatrice et solaire pour l'un, destructrice et noire pour l'autre. Mais, dans les deux cas, elle indique comment le corps est devenu le chemin vers des terres inconnues : les nouveaux territoires de la corporéité, les terres de Dionysos. Danse de sédition et de désespoir qui ravaude le corps et détruit en lui tout désir constitué, toute sensualité, selon Artaud, que semble toujours habiter le désir métaphysique d'un corps qui ne serait travaillé par aucune différence. Rêve, utopie, mais, à vrai dire, il n'est pas dupe : l'utopie est un moyen d'action intégrale et sans équivalent, et la danse est ce dans quoi il faut se jeter à corps perdu lorsque, de toute façon, tout est perdu s'il ne demeure pas une manière de *foi* dans le corps « au-delà » du corps²⁹. Danse de séduction et de joie pour Nietzsche : elle est acquiescement au jeu de l'apparence – « danse des elfes » (V, 80) ; elle est acte d'amour en faveur de la vie (VI, 125), elle délimite enfin un espace intermédiaire entre « Dieu et le monde » (V, 293) où l'homme découvre le champ de métamorphoses innombrables. Cette danse est évidemment sensuelle, mais à la sensualité « stupide » de la valse allemande, Nietzsche préfère « la mélancolie lascive d'une danse mauresque » (XIII, 124). Apparemment radieuse et apollinienne, elle ne doit pourtant pas occulter la réalité violente des affects ni le morcellement du corps dionysiaque. Ainsi, Zarathoustra n'oublie jamais l'abîme sur lequel il lui faut danser « pour ne pas choir » (VI, 262). Et quitte à faire rougir le Ciel par ses « blasphèmes », il rappelle : « Le monde est profond – et plus profond que jamais le jour ne l'a pensé. A la face du jour il n'est permis de tout dire » (186). Comme Artaud, Nietzsche a compris la nécessité de faire danser l'abîme dans son corps, de le mettre en la place du « soi », de la « grande raison »³⁰.

C'est ainsi que, dans *L'Anti-Œdipe*³¹, G. Deleuze, peut faire se

28. Voir J. Derrida, *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 273-276.

29. « – Cé des histoires, / à première vue / c'est de l'utopie, / mais commence d'abord par danser, bougre de singe, / espèce de sale macaque Européen que tu es / qu'a jamais appris à lever le pied » (XIII, 281-282).

30. « Le Soi enfin n'est, dans le corps, qu'une extrémité *prolongée du Chaos* – les impulsions ne sont, sous une forme organique et individuée, que déléguées par le *Chaos*. Cette délégation devient l'interlocutrice de Nietzsche. Du haut de la citadelle cérébrale, de la sorte investie, elle se nomme *folie* » (P. Klossowski, op. cit., p. 58).

31. *L'Anti-Œdipe*, op. cit., chap. I.

rencontrer sur le « corps sans organes » l'expérience d'Artaud et celle qui s'acheva pour Nietzsche dans l'euphorie de Turin. Acceptant alors de laisser le chaos l'envahir, Nietzsche fit tomber le masque et s'ouvrit pleinement à l'expérience tragique de déconstruction et de désorganisation qui préfigurait l'avènement du « corps dionysiaque ». Mais la violence de cet *entre-deux-corps*, où Artaud essaya d'exister, rejeta Nietzsche dans l'identification à Dionysos. Or le sacré ne supporte pas l'identité et n'offre qu'une mauvaise image identificatoire. La signature « Dionysos », si elle marque la victoire du corps, de l'extase et de l'intensité sur l'ordre symbolique dépressif, indique aussi, comme identification, une retombée : la chute de Nietzsche dans la bouche du « souffleur », le refermement de la clôture tragique sur le « bouc émissaire ». Il y aurait un sacrifice devant lequel Nietzsche se serait arrêté : celui de son « fil d'Ariane », du grand désir du corps, et qui l'aurait poussé à s'offrir lui-même comme victime sacrificielle.

POSTURE ET IMPOSTURE :
le « bouc émissaire »
ou le destin d'Œdipe

Ouvrir le théâtre du monde, du moi et du corps, au-delà de l'obscène à la violence fondamentale, c'est ramener le dieu sur terre et jeter l'ordre humain au contact du sacré : Dionysos, l'abject du « cu ». Une telle entreprise échoit au héros. Il lui appartient, selon une formule d'Artaud, de « souffrir un mythe » (XI, 277), et de s'avancer, hors du monde connu vers les zones sacrées où prolifèrent les monstres ? « Le grand héroïsme est de nouveau nécessaire » (IV, 600), affirme Nietzsche. « De nouveau », car il est comme une résurgence de celui qui anima les demi-dieux antiques et les héros de la tragédie. Leur situation, à la lisière du monde, est bien celle de l'*entre-deux*. Ils n'y sont jamais en paix ; toujours en lutte. Ce dynamisme les maintient en vie, comme ils maintiennent la

distance entre l'ordre humain et les forces obscures, au risque de se laisser contaminer. Mais la dynamique peut à tout moment s'arrêter. Alors se joue la tragédie : la mort sacrificielle du héros.

LE PHILOSOPHE MÉDUSÉ

a / *Œdipe philosophe*

Roland Barthes, dans *Sur Racine*, propose cette définition du héros tragique : « Il est celui qui ne peut sortir sans mourir. »¹ La clôture de l'espace tragique est à la fois ce qui le met en péril et le sauve. Mais les forces centrifuges l'emportent toujours et le livrent à l'Extériorité fatale. Avec la tragédie, cesse le tragique. Durer serait donc le véritable héroïsme : c'est-à-dire, selon une double dynamique, supporter la pression des forces centrifuges et empêcher le resserrement de la clôture. Éviter d'une part le rejet dans la violence du sacré qui se solde par la mort ou la folie, et d'autre part la pression du groupe qui fait cercle autour de la victime émissaire.

Au sujet de l'action tragique, R. Barthes précise qu'il s'agit de « cette action originelle » qui met en conflit le père et le fils, ou les frères entre eux après le meurtre du père, pour la conquête des femmes, et met en question le tabou de l'inceste. Le père, surtout lorsqu'il est absent, prend figure divine et devient la puissance terrible qui pèse sur la scène tragique. L'être de Dieu, ainsi qu'Artaud le répète, est « la méchanceté ». Pourtant, la puissance inaugurale du tragique, malgré son absence fréquente, ou peut-être à cause de cela même, la figure autour de quoi le drame s'organise et qui provoque l'affrontement des hommes, ne serait-ce pas la mère² ? Objet sur lequel porte l'interdit fondamental – le tabou de l'inceste –, elle acquiert un caractère abject et une dimension sacrée. A l'origine de la contamination du héros, il faut supposer un contact avec le monde maternel. Œdipe, « la figure la plus douloureuse du théâtre grec » (I*, 78), selon Nietzsche, est bien

1. *Sur Racine*, Seuil, 1963, p. 20.

2. « ... la mère est la figure sans figure d'une figurante. Elle donne lieu à toutes les figures en se perdant au fond de la scène comme un personnage anonyme. Tout lui revient, et d'abord la vie, tout s'adresse à elle et s'y destine. Elle survit à la condition de rester au fond » (J. Derrida, *Otobiographies*, op. cit., p. 118).

le héros archétypal de la tragédie. Et il l'est en tant que masque de Dionysos qui émerge du « fond » et de l'« abîme » de la Nature, et à travers qui nous parle la voix de celle qui dit « Moi, la Mère originelle... » (115) ; la tragédie, en effet, laisse entendre ce chant « qui raconte les Mères de l'être » (134).

Mais Œdipe incarne aussi le héros de la pensée, le philosophe tragique. A plusieurs reprises, Nietzsche insiste sur le caractère « œdipien » du désir de connaissance. Dès *La Naissance*, il associe la transgression du tabou de l'inceste à la sagesse dionysiaque : l'une et l'autre consistent en « un acte contre nature » (79). D'où la situation paradoxale du philosophe qui doit à la fois regarder les choses « avec les yeux sans peur d'un Œdipe » (VII, 156), et se garder d'en subir le destin. Une fois encore, seul Dionysos semble capable de vivre ces impératifs inconciliables, lui qui peut regarder en face la tête de Méduse, sachant qu'elle est un simple masque apotropaïque, le côté sinistre et grotesque du visage rieur de *Baubo*³. Certes, Œdipe, lui aussi, pourrait apprendre à ne plus s'aveugler, s'il reconnaissait que l'abîme n'est pas en face de lui, mais en lui, comme violence indifférenciée où le sujet s'effondre, mais d'où, tel Dionysos (et d'une certaine façon, Artaud lui-même), il ne cesse de renaître dans un procès indéfiniment relancé. La Sphinx ne serait-elle pas l'autre visage d'un Œdipe biface, l'envers abject de sa royauté solaire ? — Qui es-tu ? Je ne sais pas. Peut-être Œdipe. Peut-être le Sphinx. Laisse-moi aller ! » (387).

Pour Dionysos, image du sacré qui provoque le tragique, la tragédie n'a jamais lieu, sinon sous l'aspect d'un de ses doubles : Œdipe, Prométhée... De même, puisqu'il excède le texte et occupe la place d'où se produit la *signifiance*, il peut se prêter à de multiples interprétations. Mais à se laisser interpréter, c'est là qu'il meurt, car il se donne alors pour l'un de ses doubles. La dimension inouïe du texte de Nietzsche tient à la distance toujours conservée à l'égard de Dionysos comme de sa « vérité » mortelle. De même, l'aventure du corps est rendue possible par la distance maintenue entre le corps organisé et le corps dionysiaque. Le risque majeur serait de rompre cette distance pour donner à Dionysos une interprétation ou faire correspondre le « soi » et le corps

3. « Avis aux philosophes ! On devrait mieux honorer la pudeur avec laquelle la nature se dissimule derrière des énigmes et des incertitudes bigarrées. Peut-être son nom, pour parler grec, serait-il *Baubo* ?... » (V, 19). Sur les liens qui unissent Dionysos à *Baubo*, voir Sarah Kofman, *Nietzsche et la scène philosophique*, op. cit., chap. VIII ; et J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette, 1985, p. 33 et sq.

dionysiaque. Mythe et objet de foi, Dionysos ne peut admettre ce rabattement. Ainsi, lorsque le mythe personnel de Nietzsche et le mythe philosophique s'identifient, est rendue inopérante la stratégie dont le texte se soutenait. Il n'est plus de parole qui tienne ; l'écriture s'arrête ; le texte se tait. Ce qui parle alors, sous couvert du nom de Dionysos, par quoi Nietzsche signe ses derniers billets, ne peut être le dieu en personne, mais quelque double qu'il abandonne à son destin tragique : un certain Œdipe.

b / *La tête de Dionysos
contre la tête de Méduse*

Parle alors ce « souffleur » qui habite le corps et lui « souffle » le texte comme il lui insuffle un désir organisé de l'extérieur : le désir œdipien qui se dissimule dans le grand désir pour Ariane – lequel ne peut être traduit et interprété sans être immédiatement trahi⁴. La nature « œdipienne » de ce désir (dans le sens où la psychanalyse l'entend) se fait jour à travers une série d'identifications successives : Wagner = le Minotaure (VIII*, 49), Cosima = Ariane (billet de 1889), Nietzsche = Dionysos. Elle apparaît aussi dans l'association de Wagner à la figure du père et de Cosima, la « Dame vénérée » (VIII*, 531), à celle de la mère. Elle est enfin confirmée par la dernière déclaration de Nietzsche avant d'être interné à Iéna : « C'est ma femme Cosima qui m'a fait entrer ici », où se lit la reconnaissance de son désir suivie de l'immédiate justification autopunitive de son enfermement. Par cette identification au double œdipien de Dionysos, l'accès à un tragique supérieur est désormais coupé. Nietzsche se trouve confronté au tragique mortel de la tête de Méduse, et Dionysos, au lieu d'être celui qui arbore le masque pour effrayer les philosophes chercheurs de vérité, se voit ramené à la fonction de fétiche apotropaïque devant permettre de faire face à

4. Bernard Pautrat, à la suite de Pierre Klossowski, a justement montré comment l'élaboration mythique effectuée dans les derniers textes de Nietzsche permet de signifier « le désir évidemment refoulé d'une satisfaction érotique incestueuse, désir de la mère ou de la sœur, qui doit écarter délibérément la figure du père, en passer par une forme au moins imaginaire de parricide ». Et il ajoute : « Nietzsche se refuse à voir quel désir, venu du corps, quelle pulsion cherche ainsi à dominer et à prendre la parole dans son texte. Pulsions qui nous reconduisent, comme le mythe, à un autre mythe, à l'Œdipe qui paie de l'aveuglement la satisfaction effective du même désir incestueux et le meurtre réel de Laïos » (*Versions du soleil, op. cit.*, p. 322).

l'abîme qui s'ouvre. Cela n'a pu s'opérer que par une scission divisant le dieu lui-même, lequel perd alors sa dimension sacrée, pour être sacralisé sous une de ses manifestations protectrices. Dionysos contre la tête de Méduse et l'horreur suscitée par la mère castratrice. Mais plus s'affiche l'opposition des « contraires », plus leur « identité » s'impose ; plus le fétiche est érigé comme tel, plus le vide et l'horreur se découvrent au sujet médusé.

Deux textes en témoignent, aux extrêmes de l'œuvre de Nietzsche. Dans *La Naissance*, tout d'abord, Nietzsche opposait les deux parents de la tragédie selon un dualisme métaphysique. Or, entre eux, la tête de Méduse se dressait pour empêcher toute contamination⁵. Mais sous cette opposition tranchée se révélait une double « identité ». En premier lieu celle de la Méduse et de Dionysos, dont elle est une figuration hyperbolique⁶. Ensuite, celle d'Apollon lui-même et du monstre dont il recouvre son visage solaire, indiquant ainsi que l'arme gorgonéenne lui appartient en propre, et révélant aussi que la tête d'Apollon hérissée de flammes est l'autre face de la tête de Méduse⁷. Par là se prépare l'affirmation de Nietzsche : le dionysiaque était depuis toujours présent au cœur du monde hellénique et apollinien ; mais plus encore s'annonce la révélation suprême : Apollon n'est qu'un masque de Dionysos, un masque médusé.

Dans le deuxième texte (*Ecce Homo*, VIII*, 248-249), Apollon a disparu, et apparemment aussi la tête de Méduse, signe de dualité et de division. Pourtant, elle est présente de manière implicite à deux titres. Dans l'évocation de l'« indicible horreur » dont Nietzsche est envahi devant sa mère et sa sœur, et dans l'allusion faite à l'Éternel Retour que le philosophe Nietzsche se représentait comme une tête de Méduse. Ici, l'opposition majeure est celle de la mère terrible et de Dionysos protecteur. Le passage, qui évoque d'ailleurs les figures de

5. Rappelant l'effort des Grecs pour repousser les débordements dionysiaques, il note : « Il semble qu'ils en furent un temps protégés et tenus à l'abri par la figure orgueilleusement érigée de leur Apollon, lequel ne pouvait opposer la tête de Méduse à nulle puissance plus redoutable que cette puissance grotesque et brutale du dionysiaque » (I**, 47).

6. Celle-ci, comme l'a montré Jean-Pierre Vernant, représente pour les Grecs l'Autre absolu : l'*hybris* et la violence qui mettent en danger la mesure et l'ordre apolliniens. Elle est en fait une figuration hyperbolique de Dionysos, lui-même incarnation de l'altérité redoutable, mais intégrée par l'hellénisme (cf. *La mort dans les yeux, op. cit.*).

7. On retrouve dans l'image du soleil hérissé de flammes et aveuglant maint trait caractéristique du masque gorgonéen ; cf. par exemple *Chêne et chien* de R. Queneau, 1952.

Cosima, sorte de mère-sœur idéalisée (« la nature la plus noble »), et de Wagner (« l'homme avec qui j'avais le plus de parenté »), mort, à cette époque, comme le père de Nietzsche, se termine par cette remarque : « A l'instant même où j'écris, la poste m'apporte une tête de Dionysos... »

La tête de Dionysos contre la tête de Méduse. Dionysos brandissant la pensée du Retour, elle-même tête de Méduse apotropaïque contre la mère terrifiante. On retrouve, à quelques changements de rôles près, le schéma de *La Naissance...* A ceci près que Dionysos tient un rôle apollinien et phallique : Nietzsche, à la fin du texte, l'associe à César et Alexandre, « ce Dionysos fait chair » – deux grandes individualités dont l'une ou l'autre « pourrait être (son) père ». Mais là encore, la tête de Méduse apotropaïque – la pensée du Retour –, plus que de sceller l'opposition et de rejeter contre la mère son propre maléfica, révèle la parenté originaire de Dionysos et du monde des Mères. Elle est, en effet, caractérisée dans le texte par le même terme qui convient à la mère effrayant : « *abysmale* » (*Abgründlich*). Elle porte en elle le gouffre et l'abîme dont il fallait se protéger, et dénonce ainsi l'illusoire opposition de Dionysos et de l'abîme mortel.

Devenue instrument de défense du sujet-Nietzsche, la pensée du Retour perd sa signification « sacrée », dionysiaque, pour n'avoir plus fonction que de fétiche⁸. Par sa grande idée, le philosophe Nietzsche est excédé, tout autant que le fut Zarathoustra. Plus il l'érige contre la puissance maternelle, plus il la rend inefficace devant l'angoisse envahissante de la castration. Ainsi, cette puissance porteuse de castration pour le sujet-Nietzsche dont la raison défaillante s'accroche une dernière fois aux cadres de la subjectivité, devient telle qu'elle lui coupe jusqu'à son grand désir, sa grande pensée : « Mais j'avoue que mon objection la plus profonde contre le "retour éternel", ma pensée proprement "*abysmale*", c'est toujours ma mère et ma sœur » (249).

L'Éternel Retour lui-même affirme le nécessaire retour de la mère et de l'abject. Cette idée, pourtant incluse dans le symbolisme de Dionysos, lequel proclame le grand « oui » à la vie, *sans partage*, le sujet

8. « Or, c'est précisément la fonction du fétiche que de recourir la béance où s'indique la castration, que d'ériger un substitut – et pourquoi pas une pensée comme substitut ? – à la place du pénis manquant, contre le trou où se manifeste immédiatement la différence sexuelle. La pensée de l'éternel retour, comme thèse d'identité et thèse identifiable, s'élève comme un fétiche contre le monde de la différence qui cherche aussi à se penser dans l'éternel retour » (B. Pautrat, Nietzsche médusé, *op. cit.*, p. 22).

Nietzsche ne la supporte plus, et tente désespérément de couper Dionysos de lui-même, d'amputer le Retour et de diviser la cruauté en deux : d'une part Dionysos, la « bonne » cruauté, de l'autre, la cruauté maternelle⁹, celle des « faibles » qui ne doivent pas revenir. Être Dionysos eût été pour Nietzsche la seule voie de salut, mais Dionysos ne supporte pas l'être. Il ne reste plus au sujet défaillant qu'à choisir (choix illusoire et qui revient au même) une des postures qu'offre le dieu : soit celle du roi, César – signifiant phallique contre l'engloutissement par les Mères –, soit devenir la victime émissaire qui se laisse dépecer par les Ménades.

Pour n'avoir pas, comme Artaud, fait peser un grand soupçon sur le désir, la sexualité et le corps, Nietzsche a succombé à la pression de l'Inconscient. Au bout du fil conducteur du corps, sous le désir pour Ariane, se cachait le désir organisé par la société, la famille, le « papamama ». La chute dans la scène œdipienne annonce la *défaite victorieuse* de Nietzsche qui, assumant la culpabilité de l'inceste fantasmatiquement accompli en tant que Nietzsche-Dionysos avec Cosima-Ariane, se voue au destin sacrificiel du bouc émissaire. Il vit alors ce moment paradoxal de la tragédie qui précipite sa fin : acmé du drame où le héros apprend sa faute et son abjection, mais sait, dans le même temps, qu'il est Dionysos sur le point d'être dépecé.

LE POÈTE SUICIDÉ

a / *Œdipe sans masque*

Ainsi que nous l'avons signalé, la thématique de l'inceste et la figure d'Œdipe apparaissent à maintes reprises dans les textes d'Artaud. Mais c'est toujours l'occasion de rendre manifeste la violence sociale et « métaphysique » suscitée par la transgression de l'interdit¹⁰. Dans les

9. A propos de la manière dont sa mère et sa sœur le traitent, Nietzsche écrit : « C'est une véritable machine infernale qui est à l'œuvre, et cherche avec une infailible sûreté le moment où l'on peut me blesser le plus cruellement (*mich blutig verwunden*) » (VIII*, 249).

10. Cf. dans *Le Théâtre et son Double*, le commentaire du tableau de L. van den Leyden, *Les Filles de Loth*, et l'allusion à *Œdipe Roi* dans « En finir avec les chefs-d'œuvre ».

Cahiers de Rodez et les textes postérieurs, le motif dominant est celui du rapport incestueux entre le père et ses filles. Ce thème, déjà rencontré dans le texte consacré au tableau *Les Filles de Loth* (IV, 33), et dans *Les Cenci*, se double alors d'une autofécondation d'Artaud, père-mère de ses filles. Pourtant, la figure maternelle n'a pas disparu. Comment expliquer ce choix incestueux et cet apparent effacement de la mère ? On peut proposer trois interprétations convergentes.

Tout d'abord, hypothèse déjà rencontrée, Artaud semble essayer de réinventer le rapport sexuel, hors de la scène familiale soumise à l'hégémonie de « Centre-Mère et Patron-Minet » (XII, 21). Les filles à venir représenteraient cette possibilité d'un rapport avec la femme, telle qu'elle n'entrerait plus « en fonction dans le rapport sexuel (...) en tant que la mère »¹¹, libérant ainsi le désir du cadre familial et triangulaire de l'« œdipe ». Or, tout (re)commencement en matière de sexualité est incestueux ; et le père commet toujours l'inceste avant le fils. Le thème de l'inceste avec les filles, nées de lui seul, confirme la posture divine humoristiquement adoptée par Artaud qui, tel Brahma, s'éprend de son émanation pour engendrer les mondes. Il rend de la sorte à la sexualité son caractère sacré – destructeur et fondateur –, pour l'arracher à l'ordre de la loi¹².

Mais une deuxième interprétation s'impose : ce refus d'en passer par la mère pour réactiver la violence de l'inceste provient du risque d'engloutissement dans le monde des Mères. « Les Mères à l'étable » (XIV*, 28), texte de 1945 où Artaud fait le récit d'un rêve, en témoigne. Il se demande si ces « portes-femmes » surgissant devant lui ouvrent sur « un abri ou une prison ». Mais elles-mêmes se présentent : « Nous qui sommes tout ce qui a voulu t'enfermer » (29). Et Artaud comprend que « ce sont les Mères qui ruent dans le moi de tout homme avec leurs ailes de sagaies ». Elles proviennent (comme Dionysos) de « l'orient hypnotique des choses » et essaient de l'entraîner dans une régression vers l'« animalité » et de le forcer à « se mélanger ». La perte d'individuation, le retour à l'animalité sont aussi caractéristiques de la transe dionysiaque. Artaud ressent ce danger éprouvé par Nietzsche devant

11. « La femme n'entre en fonction dans le rapport sexuel qu'en tant que la mère » (J. Lacan, *Séminaire XX*, op. cit., p. 36).

12. Voir à ce sujet Paul Rozenberg, *L'inceste et l'inchaste*, *Cahiers de l'Université de Pau*, n° 4 : *L'obscène*, mai 1983, p. 51. Dans les textes de jeunesse d'Artaud (« Le jet de sang », « Samourai »), la thématique incestueuse se rattachait au motif alchimique du *hieròs gamòs*, réunion transgressive des contraires devant provoquer le surgissement du Grand Œuvre (cf. Artioli et Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, chap. 2 et 3, op. cit.).

l'étroite parenté qui unit Dionysos et les Mères. Pour le *sujet en procès*, l'expérience dionysiaque risque toujours de s'affaisser en une régression dans l'univers maternel. L'effort d'Artaud est donc à la fois de maintenir un ancrage dans le symbolique et d'empêcher tout arrêt du procès par un enfermement, une localisation de la *chòra* dans le corps maternel¹³. En cela, il possède un modèle : Héliogabale. Pour l'un et l'autre, la référence au monde maternel, si dangereuse fût-elle, était nécessaire afin de mettre en cause l'ordre symbolique. En effet, la mère étant celle sur qui « reposent » l'ordre symbolique et la loi du père, elle représente ce qui peut provoquer son délabrement si, au lieu de rester « au fond », elle libère sa puissance abjecte. Dionysos et Héliogabale tirent leur pouvoir ambigu – destructeur et fondateur – de parvenir à réactiver la force terrible des Mères, sans s'y soumettre. Pourtant, le sort d'Héliogabale fut un destin sacrificiel : les Romains tentèrent de le faire passer, avec sa mère, « dans la première bouche d'égout rencontrée » (VII, 110) – sorte de réinvagination forcée, d'engloutissement par l'abîme et dans l'abject, comme si Héliogabale s'était enfin laissé submerger par les Mères, avec lesquelles justement il entretenait des rapports incestueux (« ses mères, qui ont toutes couché avec lui » (18)). Ce destin sacrificiel, qui fut aussi celui de Nietzsche, Artaud parvint à y échapper.

Enfin, dernière interprétation, le désir incestueux pour la mère serait effacé à la faveur d'un déplacement quant à son objet et à sa finalité : le rapport incestueux s'accomplirait métaphoriquement dans l'écriture, comme viol et souillure de la langue maternelle¹⁴. L'accomplissement de l'inceste visant à la pénétration destructrice de la mère (en tant que celle-ci peut faire barrière au procès du sujet et le maintenir dans la clôture du « papa-mama ») est l'un des thèmes majeurs des derniers écrits d'Artaud¹⁵. La loi de l'inceste : tu désireras ta mère sans jamais la posséder, à moins que de tomber sous le coup de la loi ou, au pire, de sombrer dans l'abîme insondable, est pervertie par une obéissance humoristique à son diktat. Parce que l'« Exécration du père-

13. Au sujet de la *chòra*, J. Kristeva insiste sur la nécessité de ne pas la localiser « dans quelque corps que ce soit, fût-il celui de la mère », lequel représente, selon la formule de M. Klein, « le réceptacle de tout ce qui est désirable, et en particulier du pénis paternel ». La *chòra*, conclut J. Kristeva, se joue « avec et à travers le corps de la mère – de la femme –, mais dans le procès de la signifiante » (Le sujet en procès, op. cit., p. 46).

14. Voir partie suivante.

15. Artaud le *Mòmo* annonce « qu'à la fin le totem muré / crèvera le ventre de naître / à travers la piscine enflée / du sexe de la mère ouverte / par la clef de *patron-minet* » (XII, 25).

mère » est le motif caché de la posture œdipienne, Artaud est le fils d'Œdipe. Et plus encore d'Œdipe à Colone, ce héros victorieux d'avoir accompli son projet véritable : le meurtre de son père et de sa mère. Après quoi il peut espérer jouir de l'amour de « ses filles ». Dans une lettre à l'une d'elles, Anie Besnard, Artaud évoque cet « amour pur » (XIV*, 160) que certaines « gens dans Paris » s'efforcent de détruire.

Si Artaud n'est pas dupe d'une chose, c'est bien de l'amour parental. Or cette illusion, le mythe d'Œdipe la dénonce déjà sous une forme à peine voilée, mais que l'interprétation devenue courante de la fable occulte en ramenant toute l'histoire d'Œdipe à l'« œdipe ». Comme s'il fallait cacher d'un crime acceptable (celui commis par le fils) cette monstruosité insupportable : les premiers criminels sont Laïos et Jocaste. Œdipe ne fit que se défendre contre leur cruauté ; et des deux parents, le plus terrible fut bien la mère-sphinge. Plus qu'une histoire de sexualité, *Œdipe Roi* raconte une histoire de violence, et touche à cette « violence fondamentale » que Léon Bergeret a fait apparaître grâce à une lecture attentive de la pièce de Sophocle et des textes freudiens¹⁶.

Mais le geste d'Artaud n'obéit jamais à une logique univoque – c'est cela l'humour. Il ne suffit pas, en effet, d'être le fils d'un Œdipe sans masque qui, après avoir tué son père et sa mère, rêve d'une vie paisible et amoureuse avec ses filles. Par ce désir, Artaud s'identifie au Père omnipotent, maître absolu de ses filles, sans aucune rivalité et comme débarrassé à tout jamais de la Sphinge qui sommeille en chaque femme. Il serait alors ce héros de la virilité, vainqueur de Méduse par la décapitation, et que son fétiche apotropaique garderait désormais contre la puissance démoniaque du féminin (de même qu'il protégea Persée du monstre marin, fidèle compagnon de la vierge Andromède), mais aussi contre les prétendants voués à la pétrification.

b / « Madame utérine fécale »

Artaud ne se « contente » pas de tuer sa mère, ni de détruire la langue maternelle : il cherche à réveiller celle qui demeure prisonnière et cachée sous le masque du « papa-mama » et la belle ordonnance des concepts. L'obéissance humoristique à l'« œdipe » consiste aussi à utiliser le désir incestueux pour la mère, afin d'aller jusqu'au bout de la « voie du cu » et d'opérer ainsi un retour vers les fondements abjects,

qui réveille « le cadavre de Madame Morte », l'archi-violence de « madame utérine fécale » (IX, 174). Celle dont la mort préalable a permis d'en faire le réceptacle de la loi du Père et le « fond » sur quoi repose l'ordre symbolique. « En deçà » de la mère, par la pénétration du maternel enfoui, Artaud fait l'expérience, non pas du vide, mais de la violence du « sacré » : puissance abjecte de la Sphinge, matière fécale que gèrent et retiennent les *sphincters*. Moment où le moi se confronte à l'abject pour entrer en contact avec le corps morcelé de Dionysos et la violence du « corps sans organes » ; moment révoltant qui ramène la langue à la violence de son origine. Par cet affrontement au maternel et dans la découverte d'un « en deçà », il devient l'auteur de sa propre naissance et peut se dire son fils, son père, sa mère et lui. Il atteste ainsi qu'au commencement est bien l'action : action véritablement originaire, en ce qu'elle est confrontation à une violence pré-objectale, pré-génitale et pré-verbale¹⁷. En deçà de la langue et du désir, elle produit l'émergence du sujet et de l'objet, du monde et de l'immonde. L'héroïsme d'Artaud est qu'à ce point il ne sombre pas, mais parvient à relancer le procès dans son mouvement et la cruauté dans son cercle – sans subir le sort du héros de la tragédie.

Si Nietzsche s'est effondré en recouvrant Dionysos du masque œdipien, Artaud s'est sauvé en retrouvant Dionysos sous Œdipe. La barrière du maternel est ce devant quoi Nietzsche a reculé, ou ce qu'il n'a franchi que pour s'abandonner à une dernière crise extatique qui le vouait à l'engloutissement. Entre Dionysos glorieux de sa belle nudité – ainsi qu'il apparaît souvent chez Nietzsche –, et Héliogabale l'obscène, se marque la différence entre la foi dans la sexualité, le désir, et le rejet du corps constitué, du désir organisé. L'obscénité d'Héliogabale est la posture nécessaire pour réveiller le sacré et l'abject par le recouvrement de la « barrière » du « cu » (XII, 73). Dionysos, en tant que *mythe philosophique* (mais il n'est pas que cela), remplit chez Nietzsche une fonction protectrice, aussi longtemps que le dieu n'entraîne pas le philosophe à sa perte.

17. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, J. Kristeva écrit : « Il y aurait un "commencement" précédant le verbe. Freud le dit en écho à Goethe à la fin de *Totem et Tabou* : "Au commencement était l'action." Dans cette antériorité au langage, l'extérieur se constitue par la projection de l'intérieur duquel nous n'avons que l'expérience du plaisir et de la douleur. » Et plus loin : « Il y aurait des témoins de la perméabilité de la limite, des artisans en quelque sorte qui essaieraient de capter ce "commencement" préverbal dans un verbe au ras du plaisir et de la douleur » : l'homme primitif et le poète (*op. cit.*, p. 76). Voir aussi L. Bergeret, *op. cit.*, La notion de fantasmes primaires.

16. *La violence fondamentale*, Dunod, 1984.

c / « Danser les mythes qui nous martyrisent »

Artaud, au contraire, veut vivre les mythes qui ont *abîmé* nos corps (XI, 274), c'est-à-dire qui les ont creusés, évidés pour s'y incorporer. On ne peut, en effet, leur échapper en les oubliant ou s'en détournant ; aussi faut-il les exorciser : le « théâtre de la cruauté » est encore de *rigueur*¹⁸. Mais la « scène de planche » semble désormais celle de nos corps « de bois blanc ». Ainsi, le mythe d'Œdipe (il faudrait dire plutôt de l'« œdipe ») fit l'objet d'un *approfondissement* en réalité et en corps. Artaud précise : « Danser c'est souffrir un mythe, donc le remplacer par la réalité. » Comme les Mères, les Mythes « qui veulent s'accoucher sur nous » sont la voie ouverte à ce qu'ils cachent, à la violence originelle dont ils ont pour but de justifier l'intégration dans un système de rites. La cruauté des mythes qui « nous martyrisent », Artaud ne la considère plus comme l'expression de la Cruauté et des forces cosmiques, mais la manifestation de la cruauté du troupeau et de « la force de la société » (373) qui nous opprime en nous insufflant « une fausse idée de nos corps ».

Contre l'« idée et son mythe » (XIII, 94), Artaud rappelle que le corps précède l'esprit (XIV**, 109) ; mais il sait qu'à ce moment de l'histoire où nous sommes, pour retrouver le corps, il faut en passer par les mythes qui l'habitent. En effet, on vient toujours « plus tard » – « ce qui veut dire que dans le temps / le plus tard / est ce qui précède / et le trop tôt / et le plus tôt » (XII, 88). C'est pourquoi naître, c'est « accoucher d'un mort » et entrer dans un monde où il est déjà « trop tard ». Mais « le trop tard » peut se lancer à corps perdu hors du temps et des limites du monde et, remontant « point par point », opérer le *désempolement* de « tous les plus tôt », afin de « ramener le monde à zéro » (88-89). Parvenir au point zéro est « le grand secret de la culture indienne » dont les rites, en particulier le *Tutuguri* (IX, 55 et XII, 75), vont à contrecourant des rituels ordinaires lorsque, faisant passer le soleil au travers de croix « abjectes », ils le ramènent à sa source anale pour l'en faire émerger telle une noire déjection volcanique. Ainsi, le sujet qui effectue cette sortie hors du temps réveille son abjection native pour la retourner contre Dieu avec lequel il lutte *dans le temps* où il vient toujours « plus tard ». Ce retournement suppose donc le retour

18. « Construire une scène de planche pour y danser les mythes qui nous martyrisent et en faire des êtres vrais avant de les imposer à tous par la mandragore séminale de la semence des idées » (XI, 277).

dans le monde et le temps ; ce qu'on peut appeler l'éternel retour de la *chôra*.

Pour recommencer l'« excréation du père-mère », Artaud doit accepter d'être à nouveau « mis en clôture / de vie mère » (XII, 83). Mais alors, les autres et les suppôts de son moi l'attendent afin de jeter sur lui un double qui répète : « C'est toi qui doubles, c'est toi le double, et non pas moi » (XIV**, 69). Accepter le dédoublement c'est, selon le système des rites et du religieux¹⁹, entrer dans la logique sacrificielle du bouc émissaire. Ainsi Nietzsche, jouant avec le tragique, a compris la nécessité de maintenir Dionysos à distance ; et son effondrement fut le moment où il l'identifia à son double, avant de s'identifier à lui.

Ce dont les mythes ont besoin pour vivre, ce dont a besoin la clôture pour être justifiée, c'est de héros qui, ne cessant d'affronter les monstres mythiques et d'ouvrir des brèches dans la clôture, finissent par y trouver la mort. Et il en va des mythes comme des têtes de l'Hydre : plus on les coupe, plus ils repoussent. Chaque héros qui meurt renforce le système de cruauté sur quoi se fonde la culture et la société. Certes, on lui permet de s'évader, mais pour que son retour soit la preuve de son échec, pour que le retour d'Artaud soit celui d'une momie, d'un cadavre, d'un fou – bon à remettre à l'asile. Alors, son évasion manquée eût été la meilleure justification de la clôture et du rite.

A l'époque de la mort de Dieu et de la crise des religions, la société a su s'inventer de nouveaux héros et de nouveaux mythes pour se débarrasser rituellement des « récalcitrants » (XII, 274). L'un des derniers fut le mythe du « poète maudit ». Voici les nouvelles victimes de la cruauté ritualisée ; d'autant plus qu'elles semblent consentantes et se laissent parfois séduire par le leurre de la sacralisation dont après la mort leur œuvre et leur nom bénéficient. De ces « suicidés de la société », Artaud dresse infatigablement la liste, tel un réquisitoire : Baudelaire, Nerval, Van Gogh, Hölderlin, Nietzsche... Ils ne sont pas désignés sans motif : tous ont en commun d'avoir entrepris une descente dans les domaines interdits de la conscience et d'avoir réveillé l'archi-violence du « sacré ». En témoigne le fait que tous ces artistes eurent avec leur mère et le « féminin » des rapports à la fois intimes et

19. Voir l'analyse de René Girard dans *La violence et le sacré*, *op. cit.*, et en particulier le chapitre VI, « Du désir mimétique au double monstrueux ». Ainsi, Artaud fit reproche à Isidore Ducasse de s'être inventé un double et d'avoir ainsi donné lieu « au passage d'une de ces saloperies collectives crasses, dont l'histoire des lettres est pleine » (XIV*, 35).

douloureux. Ils semblent avoir fait l'épreuve de cette puissance noire et abjecte que recouvre le masque de Méduse. Mais tous ont sombré dans la « folie », victimes de leur entreprise et de leur mère qui souvent leur a survécu. Les Mères, après avoir ouvert les portes de l'« abîme » ont englouti le poète dans leur sein et ont fait fonctionner la « machine infernale » de leur amour. Elles ont été fréquemment, telles la mère et la sœur de Nietzsche, les artisanes du mythe, permettant la sacralisation de la victime émissaire. Elles ont aussi été complices de l'institution psychiatrique dans laquelle, pour leur bien, elles firent enfermer ou maintinrent leur fils. Car, au même moment où se développe le mythe du « poète maudit », apparaît la psychanalyse qui, par l'« invention » de l'« œdipe » ou du narcissisme, vint justifier le sacrifice du poète, apparemment victime de lui-même – comme Méduse se reflétant dans le bouclier²⁰. Ainsi s'explique peut-être, pour une part, l'importance à cette époque du thème littéraire de la cruauté. Alors que Nietzsche s'est abandonné à la crise sacrificielle, Artaud, pour avoir su résister aux « envoûtements » collectifs et intérieurs, consacra ses derniers écrits à dénoncer le système de cruauté par lequel le groupe « empoisonne » ceux qui refusent de clabauder en rond dans le ventre obscène de la vie.

NIETZSCHE ET LA PERSPECTIVE DU COMLOT

a / Parade et parodie

Le réveil du sacré, lorsqu'il libère le tragique et provoque la crise des différences, représente le plus grand danger. Aussi son surgissement n'est-il jamais accepté que dans l'attente d'une résolution du conflit par le sacrifice et la sacralisation de celui qui en a – prétendument – réveillé la violence. Tel est le théâtre de la cruauté dont les hommes furent les protagonistes et qui prend forme à travers les images du mythe, se joue dans le rite ou la tragédie, fonde, pour l'individu, le théâtre du moi. Le recours au divin (comme à la sacralisation du sujet) fut, par l'humanité, le meilleur secours contre la violence. Dieu, venant

20. Cf. T. Siebers, *The mirror of Medusa*, University of California Press, 1983. Sur ce point, comme sur les divers aspects du mythe de Méduse précédemment évoqués, cf. C. Dumoulié, *Le poète et la Méduse*, NRF, juillet-août 1991.

se loger au sein de ce théâtre, en est le principal acteur, et Artaud dénonce en lui le « singe » suprême (XIII, 103)²¹. Projection sublimée de la violence, il permet l'illusion de sa maîtrise définitive par le groupe – tel est aussi le rôle du « sujet » métaphysique.

Mettre Dionysos en place de Dieu, l'identifier au substrat de l'individu est, pour Nietzsche, le moyen de concevoir une autre économie de la violence, de la cruauté et des affects, par une sorte d'ironie du religieux qui sauve néanmoins l'idée du divin et la possibilité de l'individu²². Mais Dionysos, le dieu ambigu, ne peut jamais être sacralisé puisqu'il est pris dans le mouvement du Retour, le cycle de la mort et de la renaissance. Autour de lui, le monde ne peut se figer en un ordre immuable, en *cosmos*, et demeure une scène, mais toujours déplacée et renouvelée, sans coulisses ni souffleur. Pour que la comédie puisse se jouer, il faut certes maintenir le dieu à distance, et Nietzsche se protège en utilisant ironiquement les garde-fous qu'offrent la raison et la scène de l'écriture philosophique. Cette parade du philosophe tragique instaure la victoire de la parodie sur la tragédie. Dans l'Avant-propos du *Gai Savoir*, il précise : « *Incipit tragoedia* – est-il écrit à la fin de ce livre d'une inquiétante désinvolture : qu'on y prenne garde ! Quelque chose d'essentiellement sinistre et méchant se prépare : *Incipit parodia*, cela ne fait aucun doute... » (V, 14). Plus sinistre et plus méchante, la parodie n'en touche pas moins au tragique, et le manifeste d'une manière plus profonde et plus grave que la tragédie.

A l'imposture de la tragédie, Nietzsche annonce qu'il va substituer la posture de la parodie. Mais cette dernière, comme l'ironie, est une attitude dangereuse qui implique la maîtrise de la distance et la légèreté du danseur. Or la pensée de Nietzsche est constamment attirée vers le point où elle ne peut que défailir : depuis la révélation de Sils-Maria, il sait que le chaos et le non-sens sont liés à la plus haute intensité. Comme Zarathoustra, il vit dans la « grande nostalgie » (VI, 243) de ce moment où il put, par l'éblouissement de l'extase, entrer en contact avec le dieu ; comme lui encore, il sait qu'il faudra mourir pour que vive Dionysos. Le monde qui fait cercle autour de Dionysos est animé de forces centrifuges qui sont comme l'appel du chaos, et celui

21. Voir aussi le texte intitulé *Main d'ouvrier et main de singe*, in *K*, n° 1-2, p. 3-5.

22. Car nous avons toujours besoin de dieux pour que le monde soit possible. Dans *Par-delà bien et mal*, Nietzsche écrit : « Autour du héros tout devient tragédie, autour du demi-dieu tout devient drame satyrique, autour de Dieu tout devient – quoi donc ? peut-être "monde" ? » (VII, 92).

à qui la révélation advint sait qu'il doit obéir à cette invocation. Ainsi que l'a montré P. Klossowski, la loi de l'Éternel Retour « exigea la destruction de l'organe même qui l'avait divulguée »²³. L'euphorie de Turin correspond à la victoire de Dionysos ; moment où le philosophe Nietzsche, tel Empédocle, se jette dans la bouche du volcan, sûr d'avoir conquis l'immortalité ; explosion de l'*histrionisme* de Nietzsche qui se laisse envahir par le dieu. « Seul en effet l'histrion est capable de communiquer le dionysisme », remarque P. Klossowski²⁴. Et il montre comment, poussant la parodie tragique à son comble, Nietzsche finit par adopter la posture du dieu et que, ce faisant, « le metteur en scène demeure bien la conscience *nietzschéenne* », même si ce n'est plus « *le moi nietzschéen* »²⁵. Les dernières lettres de Nietzsche témoignent de la lucidité de leur auteur qui se joue de ses correspondants et maîtrise – un temps – le jeu. S'identifiant à Dionysos, il nous renvoie notre propre théâtre, celui du sacré et du divin, de la victime et du dieu. Mais elles révèlent aussi une exacerbation parodique qui provoque le retournement de la parodie en tragédie. Dans ce jeu avec le tragique, l'histrionisme est toujours susceptible de s'achever en crise sacrificielle, et le « pitre » de se vouer au martyr du « saint ». C'est que l'histrionisme, poussé à son comble, suppose de renoncer au détour par l'écriture et de substituer le geste au discours²⁶. Alors, en effet, la dynamique du cercle s'arrête et autour de celui qui a réveillé le sacré et s'est identifié au dieu, un autre cercle se forme : celui du *complot*. La cruauté dionysiaque le cède à la cruauté du troupeau dont Nietzsche se fait la victime, se situant lui-même dans ce que P. Klossowski appelle « la perspective du complot ».

b / La posture sacrificielle

On remarque l'existence d'un premier complot dont Nietzsche n'est pas l'objet, mais l'instigateur, à l'image de Dionysos le cruel. Le *Nietzsche contre Wagner* constitue la première désignation d'un bouc émissaire. Mais après la mort du compositeur, c'est « la maison Hohen-

23. Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit., p. 320.

24. Ibid., p. 322.

25. Ibid., p. 335.

26. Ainsi, note encore P. Klossowski, la parole de Nietzsche « dépassant le niveau "littéraire", doit désormais s'exercer à la façon d'un attentat à la dynamite » (ibid., p. 324). Nietzsche se livre à Dionysos comme au « Chaos vécu, dans une totale vacance du moi conscient » (ibid., p. 335) et sans espoir de retour.

zollern » qui devient la cible de celui qui signe « Nietzsche-Caesar » et écrit : « J'ai convoqué à Rome une assemblée de princes, je veux faire fusiller le jeune Kaiser » (XIV, 420). Selon la fonction rituelle accordée au sacrifice, en l'occurrence celui de la dynastie responsable du dévoilement de l'ordre, l'exécution du bouc émissaire doit ramener l'ordre véritable, auquel Nietzsche présidera²⁷. Et cet ordre, qui s'obtient par le prix du sang et de la guerre, doit restaurer paix et stabilité²⁸. Tout se passe comme si, devant l'invasion par le dionysiaque, l'effondrement des différences qui se produit en lui et gagne pour lui le monde, il aspirait à un retour des différences, de l'ordre et de la paix, définitivement assuré par quelque sacrifice rituel. Tel serait l'un des aspects de la posture divine adoptée par Nietzsche : Dionysos qui vient apporter la guerre et le bouleversement social pour faire reconnaître sa royauté – « Nietzsche-Caesar » –, processus semblable à celui qui soutenait le rêve d'Artaud dans *Les Nouvelles Révélations*.

Mais il existe un second complot dont Nietzsche devient la victime. Il se fait jour à travers l'identification avec le Crucifié, que Nietzsche justifie, en particulier, par une accusation qui rappelle celle qu'Artaud n'a cessé de porter : « Moi aussi l'an dernier j'ai été crucifié avec persistance par les médecins allemands. »²⁹ Ces formes du complot, organisé et subi, auxquelles se rattachent les deux noms sous lesquels Nietzsche signe les billets de la fin : Caesar et le Crucifié, trouvent leur unité dans le nom de Dionysos, figure exemplaire du *pharmakos* : à la fois victime et dieu-roi. La posture de Nietzsche est bien celle du bouc émissaire ; et de ce point de vue, le Christ et Dionysos sont proches³⁰. Se désignant comme le Crucifié et Dionysos, il est normal que Nietzsche se mette dans la situation de la victime sacrée. Il devient celui qui accumule

27. « ... quand le Dieu ancien aura abdiqué, c'est moi qui désormais gouvernerai le monde » (XIV, 412).

28. « Si nous sommes vainqueurs, nous aurons entre les mains le gouvernement de la terre -- y compris la paix universelle... Nous aurons surmonté les absurdes frontières entre races, nations et classes : il n'y aura plus de hiérarchie qu'entre l'homme et l'homme, et même une échelle hiérarchique infiniment longue. Et voici le premier document d'histoire vraiment universelle : la grande politique par excellence » (XIV, 408).

29. In Nietzsche et le cercle vicieux, op. cit., p. 342.

30. Nietzsche lui-même l'avait signalé : « Paul part du besoin de mystère des grandes masses religieusement excitées : il cherche une victime sacrificielle, une fantasmagorie sanglante qui soutienne la concurrence avec les images des cultes secrets : Dieu en croix dont on boit le sang, l'*unio mystica* avec la "victime" / il cherche à établir la survie (la survie bienheureuse, purifiée de l'âme individuelle) en tant que résurrection, en relation causale avec cette victime sacrificielle (selon le type de Dionysos, Mithra, Osiris) » (XIII, 293).

toute la violence et représente le plus grand danger pour le groupe : « Plus qu'un homme, je suis de la dynamite » (XIV, 402), répète-t-il souvent. Et son nom sera, pense-t-il, associé au souvenir d'« une crise comme il n'y en eut jamais sur terre » (379). Aussi doit-il se couper du reste des hommes et rompre « presque toutes ses relations humaines » (394). Mais adoptant la posture dionysiaque, il peut assumer, aux yeux du monde, la maîtrise de la violence. Si, provoquant la crise, il est celui par qui le scandale et le désordre surviennent, il est aussi, selon la logique du *pharmakos*, le seul qui puisse permettre la pacification. Il possède donc, à l'instar de Dieu, la force ordonnatrice et créatrice qui organise le chaos en *monde*³¹.

Nous jouant la comédie du dieu, Nietzsche se laisse prendre au jeu. La parodie s'affole en tragédie, et le théâtre nietzschéen meurt de l'effacement de la distance avec Dionysos le sacré. Cette identification correspond bien au moment de la plus haute intensité, à l'euphorie et à l'extase, mais elle scelle la fin de l'œuvre qui, seule, permettait la maîtrise dionysiaque du chaos. Le silence de l'œuvre autorise la victoire du monde, mais « dans le temps de cette œuvre effondrée dans la démente, le monde éprouve sa culpabilité »³².

« EN PRÉVENTION D'ÊTRE DIEU »

a / *L'identification christique d'Artaud*

C'est un cheminement inverse qu'a suivi Artaud : de la tragédie personnelle à sa mise en scène parodique, comme dénonciation de l'imposture. D'abord attaché à l'esprit des mythes et des rites, à cette idée que de la crise doit naître l'Ordre, il avait compris la nécessité du sacrifice auquel se destine celui qui réveille la violence. Et son existence, du Mexique à Rodez, semble bien l'accomplissement d'un destin sacrificiel. Lui-même avait d'ailleurs annoncé le sens de son engagement : en tant qu'artiste, il devait être « un bouc émissaire » et attirer sur ses épaules « les colères errantes de l'époque » (VIII, 233).

31. Il écrit à Burckhard, le 5 janvier 1889 : « En fin de compte je serais plus volontiers professeur à Bâle que Dieu ; mais je n'ai osé pousser mon égoïsme privé assez loin pour négliger à cause de lui la création du monde. »

32. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, coll. « Tel », 1972, p. 556.

Les lettres de cette période permettent de retracer les divers moments de son identification à la victime émissaire. Comme Nietzsche, il rompt ses liens avec la société, et s'avance dans les marges du profane. Dépossédé de lui-même sous l'effet des rites auxquels il a participé, il perd son identité pour en gagner une autre, supérieure et qui n'aura besoin d'aucun nom pour être reconnue (VII, 181). Pénétrant dans les domaines du sacré, il devient le sorcier qui peut diriger les forces et jeter des sorts (209-228). Mais, plus profondément, il se trouve investi d'une « Mission extraordinaire de retournement du monde sur le plan de l'esprit » (170). Cependant, il doit en contrepartie subir le sort de l'individu sacré et accepter d'être la première victime des puissances obscures, au risque d'être lui-même *ensorcelé* (IX, 40), mais aussi d'attirer sur lui la suspicion et la haine du groupe.

Artaud se trouve donc en position de *pharmakos* : sauveur et victime, messie et destructeur. Dès lors se justifie l'identification au dieu mis en croix. Dans ses lettres, il relève les signes qui prouvent l'accomplissement de son destin. Comme le Christ, il exige de ceux qui l'aiment le plus grand renoncement au monde : « Être avec moi c'est quitter tout le reste » (VII, 194). Mais comme lui encore, il doit être trahi par les siens pour que les gens de Dublin se saisissent de lui et que son destin s'accomplisse (226). Il sent, en effet, le complot qui se prépare et annonce ce qui doit advenir : « le bonheur dans la cruauté de tout et de tous, tout à coup contre moi » (175). Après avoir lutté et avoir essayé de convaincre, il finit par accepter son nécessaire sacrifice (193-194). Mais sa mort sera suivie d'une résurrection et, toute la force du monde s'étant rassemblée en lui (175), il sera devenu un autre, « redoutable », et qui parlera « au Nom de Dieu lui-même », au milieu d'un tonnerre venu de Dieu » (220). Et celui qui rédige *Les Révélations* est à la fois le « Torturé » et l'« Homme » : Torturé, car il assume toute la cruauté du monde, mais Homme, car il est devenu la puissance supérieure, maîtresse des éléments qu'il va retourner contre les hommes et le mauvais Démiurge.

b / *La victoire de l'humour et le retour du pharmakos*

La posture divine et l'identification à la victime émissaire furent donc communes à Nietzsche et Artaud qui se firent les protagonistes de ce théâtre de la cruauté ritualisée que les êtres ont depuis toujours

« psalmodié », et auquel se livre le « poète maudit », payant sa sacralisation de sa mort ou de son enfermement. Mais Artaud, par l'excès de sa « folie », parvint à vaincre la folie³³, et à resurgir avec toute la violence que déclenche le retour du refoulé. Et par-delà le silence de la folie, lui qui voulait, comme Nietzsche, substituer le geste à la parole, se remet à écrire pour raconter le stratagème et dénoncer l'imposture. Son verbe est bien alors celui de « Dieu », comme il l'avait annoncé ; Artaud de retour, c'est Dieu qui écrit, et par là, se raille de son verbe. La sinistre tragédie devient alors le comble de la bouffonnerie, de la parodie méchante. La force de l'humour qui rend la parole à Héliogabale au moment où le Révélé se tait : la « folie lucide » (VII, 60) d'Héliogabale qui ne cesse de parader dans Rome est la seule parade contre la « folie ».

Parce qu'on a fait de lui un dieu, à son *corps défendant*, Artaud va mettre le corps à la place de Dieu ; la violence du corps irréductible et irreprésentable, qui fait échec au rite et à la répétition. Parce qu'on a fait de lui le héros d'une tragédie, il va faire le *pitre* et le *singe* pour nous renvoyer le spectacle de notre propre bouffonnerie. *Le Retour d'Artaud*, *le Mómo*, c'est, comme l'a montré Paule Thévenin³⁴, le retour du Mort, du Corps, du Mat (du fou), enfin de Mómo, le dieu de la raillerie, à la fois beau et terrifiant. Il adopte alors *humoristiquement* la posture divine, « car dieu de son vrai nom s'appelle Artaud » (XIV**, 138) ; mais c'est celle d'un dieu ambigu, tel Dionysos, en même temps pur et abject. A la manière d'Héliogabale, qui introduit le vrai théâtre de la cruauté dans la vie, Artaud adopte théâtralement la posture du *pharmakos*, devant lequel tout rite échoue désormais, et qui nous renvoie à l'obscénité criminelle de nos rites.

Loin de cesser après Rodez, le « crime organisé » (XIII, 14) et les pratiques « concertées » d'envoûtement s'intensifient : le retour d'Artaud provoque leur résurgence, puisque, avec lui, c'est la violence dangereuse du sacré qui fait retour : « Satan c'est moi » (86), écrit-il. Son moindre geste, son souffle seul, déchaînent la violence contagieuse : des incendies s'allument, des épidémies éclatent, des « maladies bizarres » sont provoquées (153). Son pouvoir lui vient d'avoir retourné contre les hommes leur propre violence³⁵. Mais puisqu'il est « sacré », selon l'ambi-

guité du *pharmakos* et à cause de son abjection même, il est l'être le plus désirable, celui dont le monde cherche à se nourrir pour être « ravivé par l'orgasme et l'expulsion excrémentielle anale des aliments d'Artaud » (121).

Les rites dont il parle sont, avant tout, des pratiques érotiques. Or, l'un des moments essentiels du sacrifice du *pharmakos*, en Grèce, était la fustigation de ses organes génitaux – comme pour supprimer le pouvoir démoniaque de sa semence et n'en conserver que la puissance fertilisatrice³⁶. Comme elle, comme le sang de Méduse, le sperme d'Artaud est un *pharmakon* : à la fois poison et remède. Parce qu'il a été « assassiné », « battu à mort » et travaillé par les esprits, « l'arsenic de (sa) liqueur séminale » (XII, 52) devient un breuvage délectable³⁷. On fait payer cher à l'individu sacré la puissance qui est la sienne. De lui viennent tout le bien et tout le mal, aussi faut-il éliminer sa part maudite : l'abjecter, le diviser, le dédoubler, afin d'extraire la « bonne » semence : « Et ils martyrisent aussi mon sexe dans mon cerveau (...) / afin d'en tirer le saint chrême et l'extrême-onction » (XIV**, 134).

Mais Artaud ne se laisse plus faire. Il est revenu avec toute sa « force sombre » : la puissance anarchique de sa sexualité et le flot abject de son écriture, afin que les hommes qui se nourrissent de lui, et que la terre qui « ne vit que de la mort quotidienne / d'Artaud » (130), soient finalement empoisonnés. « C'est en prévention d'être dieu » (141) qu'il fut « martyrisé » et qu'il se retrouve « jour et nuit inondé de la mer de foutre des succubes ». Artaud est le seul à ne pas être fou : il sait qu'il n'est pas Dieu et il sait ce qu'il en est de Dieu ; mais ce sont les hommes qui lui répètent, afin d'accomplir leur rite : « Tu es dieu, / on te bouffe le cu, / et tu ne peux pas nous en empêcher » (150). Cependant, en faisant de lui « ce corps chargé de pourvoir à tous les besoins » (140), ce corps « d'où toute la vie était sortie », ce corps dans lequel « on va puiser / de quoi refaire la réalité » (142), ils lui ont conféré la puissance suprême : placé de force au cœur du théâtre obscène du monde, du rite, de la représentation, au lieu de disparaître, pour laisser place à son Double, comme le firent Van Gogh ou Lautréamont, il reste sous son vrai nom : Antonin Artaud. Sous couvert du nom du Père, par cet ancrage dans l'ordre de la loi, il se protège de la

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

34. Entendre / Voir / Lire, *Tel Quel*, n° 39 et 40, 1969.

35. « C'est que le bon dieu que les êtres me jetèrent pour m'asphyxier, j'en ai fait un poison érotique qui aura servi à les empoisonner avec le temps » (XIV**, 114).

36. Cf. J.-G. Frazer, *Le Bouc émissaire*, dans le Cycle du Rameau d'or, Laffont, 1983.

37. « C'est que votre sperme est très bon, / m'a dit un jour / un flic du Dôme / qui se posait en connaisseur, / et quand on est "si bon" / on surpaye / son renom » (XIV**, 49).

chute dans la « folie », mais par la descente répétée dans l'abject, il met à mal le Père et la loi. Antonin Artaud : nom terrible de celui qui peut dès lors parler au nom de Dieu, depuis sa place vide, mais avec son corps, son sang et ses excréments : « à coups de queue / et de kekette, / à coups de sexe / et de péché » (108)³⁸.

c / A la limite du réel

L'héroïsme de la cruauté porte le sujet à la limite de son effondrement, lui fait éprouver son abjection native et le désapproprie de lui-même en le livrant à un mouvement alterné d'avancée vers une Extériorité où il ne peut que sombrer et de recul vers une pureté aussi désolante et aliénante. A la limite de la clôture, veille la puissance de l'Autre dont le sujet fasciné est prêt à faire l'épreuve extatique dans un déchirement dionysiaque, ou bien dont il craint les maléfices, comme ceux d'un Double prêt à lui voler son âme, et qu'il tente d'exorciser par des replis réactifs dans l'illusoire unité de son être. Le danger vient aussi de ce que la loi « suppose » cette extériorité, la prend en compte pour son propre compte. Elle a besoin, en effet, de ces héros qui franchissent les portes au péril de leur vie, pour ne jamais revenir, afin de prouver par leur mort le bien-fondé de la loi et du comportement général devant elle ; afin que par leur échec, ils viennent renforcer ce qu'Artaud appelle « notre puissance de castration » (IV, 75).

L'héroïsme tragique suppose de se tenir au plus près de la limite, de subir l'attrait violent du dehors, voire d'en susciter l'émergence, afin d'ouvrir pour « soi » et pour l'Autre une marge de jeu où se rejoue constamment le destin de ce qui fut. Dans le tremblement de cette frontière

38. Si les analyses de René Girard sur la violence et le sacré aident à comprendre certains mécanismes sociaux et psychologiques, mais aussi à élucider la stratégie d'Artaud, dans ce qu'elle contient de volontaire comme dans ce qui est subi, l'aspect non « scientifique » et irrationnel de ses conclusions éclate lorsqu'on les confronte à la terrible logique avec laquelle Artaud pousse jusqu'à ces dernières conséquences le système victimaire. Loin d'imaginer, comme le fait R. Girard, un miraculeux arrêt de violence, par l'appel à quelque « sauveur » ou à quelque message évangélique, il affronte héroïquement la nécessité du conflit et les risques du jeu victimaire, pour en retourner humoristiquement les effets contre le groupe, pour nous rappeler à notre responsabilité et empêcher l'illusion de la bonne conscience, comme le rêve du grand pardon, de l'ultime réconciliation religieuse dont R. Girard se fait le chantre, lorsqu'il annonce — sans humour malheureusement — la victoire de l'« Esprit de Vérité » et l'« avènement du Paraclet » (*Le Bouc émissaire*, Grasset, 1982, p. 291 et 294).

s'ouvre l'espace d'une nouvelle scène de la cruauté, d'un nouveau théâtre qui laisse résonner dans ses murs les coups de l'« extériorité » ? Ce « lieu » de l'*entre-deux*, où ne tient aucun pouvoir ni aucun savoir, mais où l'intensité du corps et les effets de réel laissent leur trace, c'est celui de l'écriture. A la question « Qu'est-ce qui appelle à écrire... ? », Maurice Blanchot répond : « L'attrait de la (pure) extériorité. »³⁹

39. *L'entretien infini*, op. cit., p. 625.

*La cruauté
à l'œuvre*

MALGRÉ la déclaration d'Artaud : « Avec moi c'est l'absolu ou rien » (IX, 183), malgré sa volonté de briser tous les cadres et d'abord ceux du langage, pour « toucher la vie », il n'endure pas moins la situation ambiguë et tragique de l'« entre-deux », et souffre d'y durer. L'erreur est de croire qu'il faille choisir entre se taire et parler comme tout le monde. Parce que le langage ne se « fonde » ni sur un Sens vivant, ni sur un Manque radical ou une Absence pure, mais sur le « fond » violent de la sémiotique des affects, il demeure perpétuellement ouvert sur l'infini, sur tout ce qui fut rejeté et abjecté.

Entre l'intensité pure, qui est violence insignifiante de « la vie », et le signe, qui est contrainte aliénante et perte d'intensité, s'ouvre l'espace de l'écriture, traversé par une dynamique rigoureuse qui rend la

violence *signifiante*. Dans ce « lieu » impur que travaillent à la fois le corps et le concept, les pulsions et la loi, le « texte primitif » enfoui de l'homme et l'ordre symbolique, où, par une maîtrise toujours renouvelée et toujours défaillante, il faut résister sans pouvoir jamais résider, la différence vient à s'inscrire et se fait créatrice : « La différence, remarque Maurice Blanchot, essentiellement, écrit. »¹ L'écriture, comme la cruauté, est un *pathos* qui met en « présence » les contraires : l'intérieur et l'extérieur, le gouffre et la surface, la « pure » différence (Dionysos, « le corps sans organes ») et l'éternelle répétition (le Retour, l'Être, Dieu).

Comment donner le caractère de l'être au jeu de la différence, la vie au « corps sans organes », mais éviter que tout revienne au Même, à l'Être ? Cela n'est possible que par cette tension et dans cette dynamique de la *cruauté à l'œuvre* que l'écriture relance à *l'infini*. Elle permet, en effet, de libérer dans la circularité du monde et de l'« œuvre » les intensités différentielles qui les font éclater, provoquant ainsi le vacillement de la représentation et déniait toute pétition du Sens, au point d'en excéder la répétition et d'*anticiper* son retour. L'« œuvre », en qui l'Extériorité s'oublie, mais qui se laisse pénétrer par son extériorité fondatrice, qui accueille la différence pour la laisser se répéter, s'annonce comme la nouvelle scène du « théâtre de la cruauté ».

L'écriture fut ainsi, pour Nietzsche et Artaud, le moyen indépassable de se maintenir dans l'*ouverture*, d'empêcher la retombée et de repousser la contrainte de la clôture. Mais par cette exigence éthique, qui suppose de se tenir à la limite du monde, elle implique à la fois d'accepter le plus grand risque et de supporter de vivre la perte de vivre. Elle est donc un philtre cruel, un *pharmakon* dangereux. C'est pourquoi elle demande du style, des parades, mais aussi du sang. Assumer la nécessité de la relance exige de savoir lancer des coups (de marteau, de dés, de pieds, de poings), et d'en subir les contrecoups (la culpabilité, le retour du Double et de l'idée) pour en déjouer les effets. Nécessité cruelle que Nietzsche et Artaud acceptèrent et vécurent diversement. A la différence de stratégie relevée entre eux, répond, de façon non moins essentielle, une différence de style – mais aussi des divergences profondes quant à la conception de l'« œuvre » et à la dignité de la création.

Pratique cruelle voire sacrificielle, l'écriture engage l'existence de manière radicale et donne à la pensée sa véritable matérialité, lui

confère une singularité irréductible. S'il s'agissait de la matérialité du « moi », de l'« homme » ou du « corps propre », alors tout désir de comparaison devrait s'éteindre sur le seuil de l'incomparable. 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. Ce moment de contact entre le monde et l'infini, entre la langue et le corps, entre la loi et le sacré, qui s'appelle *écrire*, bien qu'on ne puisse le cerner ni le définir, ouvre un espace de jeu cruel dont on peut esquisser les règles, et comparer les enjeux. Enfin, si l'écriture déchaîne le différent dans la répétition et l'extériorité dans l'« œuvre », elle est une voie *tracée* vers une nouvelle expérience de « la mort » comme extériorité agissante *dans et de* « la vie » elle-même.

1. *L'entretien infini*, op. cit., p. 243.

L'ÉCRITURE
DE LA CRUAUTÉ
comme « épreuve » du réel

ÉCRITURE ET POÉTIQUE DU SANG

Pourquoi écrire ? Question incessante et peu sensée. Au moment où celui qui écrit se la pose, il semble y avoir déjà répondu. Peut-être n'écrit-on que pour poser cette question. L'écriture est ce qui fait question et met tout en question, à commencer par elle-même. Sans raison d'être, elle ne cesse de demander à l'être ses raisons, d'interroger le sujet, pris dans une interrogation qui le dépasse dès qu'il commence à écrire, et l'excède depuis toujours. Cet excès est pour lui la marque de sa défaillance : il lui prescrit que, dans l'écriture, il n'a pas lieu d'être ou que son être lui est dicté (inter-dit). Mais dans le champ de cette expropriation s'ouvre un espace supplémentaire qui déborde toute position et toute signification : celui où « la signifiante », en son procès,

met à la question la langue et ses catégories, le monde et ses certitudes. Expérience paradoxale et cruelle, l'écriture est une production désappropriatrice et une création dispendieuse.

a / La déchéance de l'écriture

C'est pourquoi Nietzsche et Artaud dénoncent souvent la *perte* qu'implique l'écriture par rapport à la parole vive, au geste et au corps. Cette condamnation, entière chez Artaud, plus jouée chez Nietzsche, reprise d'ailleurs à la tradition philosophique, n'est peut-être pas seulement symptomatique d'une époque de la pensée, mais pourrait appartenir au destin de toute pensée profondément *tragique*.

Nombreux sont les textes où Nietzsche et Artaud présentent l'écriture comme une puissance de mort qui ferait sombrer la pensée vive dans la répétition et la soumettrait à un système conventionnel de signes. Tous deux utilisent la même image pour rendre compte de son caractère mortifère : celle de la tombe². Et bien qu'Artaud se situe explicitement dans la lignée de Platon (VIII, 165), lequel avait mis en évidence le lien qui attache l'écriture à la mort³, sa motivation est exactement contraire⁴. Platon voit dans l'écriture la tombe de la vérité, du *logos* ; pour Artaud, mais aussi pour Nietzsche⁵, c'est dans la mesure où ils fixent et arrêtent la pensée sous forme de *vérités* que les livres sont des tombes. Deux arguments viennent justifier leur critique. D'une part, écrire suppose d'abdiquer l'originalité et l'authenticité de ses pensées : à peine écrites, elles perdent leur jeunesse et leur force⁶. D'autre

2. Nietzsche : « Qu'importent les livres ! / Ces cercueils et ces linuels ! / Le révolu est le butin des livres » (V, 556). Artaud : « Les livres, les textes, les revues sont des tombes » (XIII, 136).

3. Voir, par exemple, *Phèdre*, 274d-275c.

4. Voir, à ce sujet, les analyses de Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 363-364.

5. Dès qu'elles sont transcrites, remarque-t-il, ses pensées « sont en passe de devenir des vérités » (VII, 209).

6. Dans *Par-delà bien et mal*, Nietzsche se plaint de voir ses plus belles pensées se faner sur la page ; au lieu de s'élever haut dans le ciel, lourdes, tels « des oiseaux las de voler », elles se posent. L'écriture correspond au moment de la chute, de la déclinaison : « Et ce n'est que pour votre *après-midi*, ô mes pensées écrites et peintes, que je possède des couleurs... » (VII, 209). De même, Artaud répugne aux clartés de la chose écrite. Puisque « *Tout vrai langage / est incompréhensible* » (XII, 95), sortir du « vague pour essayer de préciser quoi que ce soit » est une des plus grandes lâchetés de l'esprit. L'écriture oblige à cette netteté de la communication et de l'expression qui détruit le plus intime d'une pensée : son intensité.

part, l'activité de l'auteur est acte d'*autorité*, fausse maîtrise, et marque de la volonté de ceux que Nietzsche appelle, dans *Par-delà bien et mal*, les « mandarins », ces « éterniseurs de choses qui *peuvent* s'écrire », mais dont, ironiquement, il reconnaît faire lui-même partie. C'est cela qu'Artaud ne peut admettre : devenir l'un de ces « cochons », « maîtres du faux verbe » (I*, 101), instituteurs de la vérité. L'écriture est donc pour lui « une cochonnerie » dans laquelle et contre laquelle il lutte en désespoir de pureté, avec une rage étrangère à Nietzsche. Là encore, pourtant, leurs critiques ont en commun de prendre le contrepied de Platon. Ce dernier reproche à l'écriture de priver le *logos* de son père devant les contradicteurs ; Artaud et Nietzsche, en revanche, dénoncent le pouvoir institutionnel de l'écriture, qui fait du sujet le père de ses œuvres, paternité usurpée qui obère la pensée.

Finalement, l'écriture ne serait pas d'une nature différente de la parole, mais elle accentuerait ses effets : l'enfermement de la pensée dans des prisons de mots et la trahison qui en découle. Effets qui deviendraient alors irrémédiables, pour ainsi dire, plus tangibles : le livre est ce monument funéraire où repose la pensée momifiée et réifiée. Mais si l'écriture subit un opprobre plus grand que la parole, c'est de trahir un espoir. Simulacre, elle se donne pour ce qu'elle n'est pas et procure une double illusion : celle de *se communiquer* dans toute sa singularité et celle d'*agir*. Elle laisse accroire qu'on pourrait échapper à la grégarité des signes et se communiquer sans se perdre soi-même, leurre qui vient illusoirement compenser l'incapacité d'action. Peut-être écrit-on parce qu'on ne peut ou n'ose pas agir⁷. Ensemble, ils partagent ce rêve de l'action directe, ce qu'Artaud appelle « sortir dehors »⁸. Action violente qu'ils envisagent quelquefois sur le mode de la révolution armée⁹. Mais le « dehors » de l'action n'est-il pas aussi un leurre ? Artaud l'avait dit au Mexique : l'action politique et sociale représente un domaine secondaire. L'essentiel s'effectue sur le plan de la conscience, car la

7. Aussi vient-il parfois à Nietzsche un sentiment de honte : « Honte d'écrire, honte de ce qu'il soit encore nécessaire de s'interpréter, de ce que le fait d'agir ou de n'agir pas ne suffise à te *communiquer*. En effet, tu veux te communiquer ! » (V, 338). Et alors même qu'il écrit, Artaud s'insurge : « Car assez de mots et d'idées, mais des actes pour que naisse mon totem muré » (XII, 153).

8. « Le devoir / de l'écrivain, du poète / n'est pas d'aller s'enfermer lâchement dans un texte, un livre, une revue dont il ne sortira plus / jamais / mais au contraire de sortir / dehors (...) » (XIII, 136).

9. Nietzsche finit par proposer de fusiller le Kaiser, Artaud, dès *Le Théâtre et son Double*, envisageait le recours à « la mitraille » pour détruire « l'état social actuel » (IV, 40).

première révolution est celle de l'esprit. Le vrai combat doit donc être d'abord engagé *contre* l'idée et la langue aliénée, parce qu'elles constituent les véritables barrières, mais toujours *depuis* leur clôture, puisque aussi bien elles nous constituent. Dès lors, et malgré qu'ils en aient, ils sont renvoyés à l'écriture comme au seul exercice de la pensée qui puisse ébranler les cadres de l'esprit et de la vie. En dépit de ses imperfections et même de ses dangers, il faut reconnaître qu'elle a bien traité à un « dehors », voire qu'elle « est » ce dehors de la langue ; mais à condition de l'arracher à son destin, de ne pas la considérer comme instrument de l'inscription du sens — plutôt comme puissance d'effraction ouverte sur l'inouï, et ce qui, sous le murmure du monde, habituellement, se tait. La poésie, c'est-à-dire le recours à l'image, à la métaphore et au rythme, serait ainsi le salut de l'écriture.

b / *L'image poétique, salut et perdition*

Une certaine pratique de l'écriture, et justement de l'écriture poétique, fut, en effet, pour Artaud, le signe de sa parenté avec Nietzsche et la marque de l'étrangeté de ce dernier à l'intérieur de la philosophie. Un texte de 1947¹⁰ dresse la liste souvent reprise de ces héros de la pensée, déchirés et désespérés, qui refusèrent les délices de la métaphysique ou d'une certaine mystique¹¹, et les oppose à d'autres penseurs qui partagent un certain culte de l'idée, un certain respect pour la métaphysique, et qui se complaisent dans l'« état liquoreux de l'étreté »¹². Situer Nietzsche du côté des artistes et non des philosophes, le sentir plus proche de la profondeur poétique de Villon que de la philosophie poétisante de Heidegger, c'est reconnaître que sa distinction procède d'une différence de style et d'écriture.

Comme l'ont montré Nietzsche et Artaud dans leur analyse du langage, plus on pense par concepts, plus on s'éloigne du réel en croyant le saisir ; aussi, qui veut traduire la réalité sans la trahir doit accepter sa disparition sous le flot des images et des métaphores interprétatives, car cette disparition même est la seule révélation possible. Dans *Le*

10. Moi, je vous dis..., in *Obsidiane*, n° 5, mars 1979, p. 8-10.

11. « Van Gogh, Gérard de Nerval, Edgar Poe, Baudelaire, Nietzsche, / Villon n'ont cessé de torturer, / tourner et retourner, / tourmenter dans leur giron / la même idée, / la même absence de formation de l'être d'une idée, / de la concrétisation d'une idée d'être » (*ibid.*).

12. « Pascal, Kant, Spinoza, Saint-Martin, Swedenborg, William Blake, / Heidegger, vous fûtes tous des cons ignares » (*ibid.*).

Théâtre et son Double (IV, 69), Artaud reconnaît que la primauté de l'image sur le concept vient de ce que, masquant « ce qu'elle voudrait révéler », elle laisse percevoir l'essentiel, le vide occulté par le concept : « Par rapport à la manifestation-illusion de la nature elle crée un vide dans la pensée. »

Une telle conception de l'image peut servir de base à une sorte de nouvelle théorie métaphysique de la connaissance, comme elle peut en éloigner radicalement. Et en effet, Nietzsche, à l'époque de sa « métaphysique d'artiste », Artaud, dans ses premiers textes sur le théâtre ou encore dans son *Manifeste en langage clair*, attendaient de l'image, comme de la métaphore poétique, la révélation d'une vérité concernant l'Être et le monde. A vrai dire, l'image semble tenir pour la conscience le même rôle que le théâtre pour la réalité : entre la conscience et le réel, elle occupe une position d'autant plus stratégique qu'elle n'a pas de statut ni de lieu propre, de sorte qu'en elle peut s'opérer la réconciliation miraculeuse de ce qui fut séparé : « Aucune image ne me satisfait que si elle est en même temps *Connaissance*, si elle porte avec elle sa substance en même temps que sa lucidité » (I*, 51). Ce miracle de l'image devrait permettre de résorber la fêlure qui divise l'esprit de lui-même, le sens du réel, et la raison de la raison — car « il y a une raison dans les images ». Mais tel est le paradoxe que l'image, dans sa spontanéité et sa densité concrète, met l'esprit au contact du plus primitif chaos ; sa « substance » est identique à celle du cri. Dès lors, pour faire surgir la « lucidité » qu'elle recèle, il faut que l'esprit l'« interprète », c'est-à-dire organise le chaos ; or, reconnaît Artaud, « comme il l'interprète, il le perd ». Le sens exhumé n'est donc pas la vérité interne du chaos, saisie au plus proche de son émergence, mais une « vérité » seconde qui existe, précise Artaud, « seulement à l'intérieur de l'esprit ». Telle est la fatalité de la vie, pour l'homme, que de devoir toujours être interprétée à travers des « concepts », et que dans cette distance surgissent « un couteau », la maladie, Dieu, la Raison. L'image n'est donc jamais pure, et trahit la « vérité » autant qu'elle la révèle. L'erreur de tout poète, parce qu'il croit aux images, est de s'arrêter à des évidences trompeuses. Aussi Artaud finit-il par dénoncer les prétentions de la poésie surréaliste, et par sentir que l'impuissance de son esprit à inventer ses images propres¹³ n'est pas le signe de sa maladie, mais la conséquence de sa lucidité.

13. Au Dr Allendy : « Je n'ai plus à chercher d'images. Je sais que je ne trouverai jamais mes images » (I*, 146).

Alors que la nature ambiguë de l'image semblait soutenir l'espoir d'une réconciliation, elle affiche, en fin de compte, un caractère indécidable devant lequel l'esprit est déchiré entre deux impératifs antinomiques : traduire l'image et la trahir – car « ce qui est du domaine de l'image est irréductible par la raison » (I*, 54), ou bien lui laisser sa fulgurante pureté et l'abandonner à sa muette expression. L'image, de par son rôle médiateur entre la conscience et le réel, conserve une nature pharmaceutique : à la fois elle révèle le caractère illusoire de la réalité et elle tire l'esprit vers une transcendance, vers un ailleurs de l'intelligibilité, plus intuitif que le concept, plus immédiatement sensible et visible. Ainsi, la métaphysique du vide et la « connaissance par le vide » s'appuyaient sur les images pour indiquer le véritable en-dehors de la Raison – ce dont peut-être la fêlure est la trace : saillie du Non-Manifesté dans le Manifesté. De même que l'indécision du « théâtre de la cruauté » dans le Manifesté renforçait la croyance en une décision supérieure dans le Non-Manifesté, de même l'antinomie attachée à l'image accrédite l'illusion d'une résolution transcendante. Elle n'en demeure pas moins, à l'intérieur de la raison, le seul recours contre le concept, non qu'elle soit de nature absolument différente, mais elle est plus « originaire », dans la mesure où les concepts sont des images ou des métaphores fossilisées.

C'est pourquoi Nietzsche reconnaît l'obligation de recourir aux images – mauvais remède et fausse vérité –, autrement dit, de faire de la poésie, mais non sans quelque mauvaise conscience ; ainsi, Zarathoustra n'avoue pas sans *honte* qu'il lui faille encore être poète (VI, 218). Néanmoins, le corrélat de cette acceptation est la disparition de toute *réalité*, et la suppression du rêve d'une possible réconciliation (métaphysique) avec elle. Aussi considère-t-il que « le monde qui nous concerne est faux » (XII, 21) : loin d'être un état de fait, il est notre poème, le fruit de notre imagination créatrice. Il est donc indispensable de nous en tenir aux images, de reconnaître la nature métaphorique du monde, afin de ne pas nous illusionner sur la portée de notre connaissance. Ainsi, le retour aux images et aux intuitions primordiales, le recours aux « métaphores cosmiques » des présocratiques ne sont pas un moyen de dire plus « vrai », mais une façon de rendre à la pensée force et énergie, de l'obliger à se faire inventive et interprétative¹⁴.

14. Par cette conclusion, Nietzsche est loin de certaines pages de *La Naissance*, où il reconnaissait à la poésie d'être « l'expression sans fard de la vérité » (I*, 71), la manifestation métaphorique d'un signifié originaire. Et Zarathoustra traite de fou celui qui, des images, « veut recevoir une connaissance » (VI, 90).

Artaud, cependant, ne peut accepter cette distance voleuse et dangereuse qu'impliquent l'image et la métaphore, comme tout système signifiant. De sorte que, rejetant avec sa « métaphysique » sa foi dans l'image, il se met, dans ses derniers textes, à rêver d'un discours qui en ferait l'économie et, pour en avoir fini avec elles, lui permettrait d'écrire *littéralement* ce qu'il écrit. Ainsi, alors que pour Nietzsche l'image et la métaphore deviennent un moyen de déjouer la métaphysique sur son propre terrain, elles sont, pour Artaud, la butée de l'écriture et de la pensée, contre lesquelles il devra toujours écrire, afin de leur enlever cette part de mystagogie qu'elles portent toujours en elles. Mais cela encore s'appelle de la poésie.

c / *Le sang revivifiant*

Comme il y a deux façons de vivre la cruauté (ou de faire du théâtre), il y a deux manières de faire de la poésie, mais il est également difficile de distinguer entre la bonne et la mauvaise, sinon par une pratique toujours plus cruelle ou toujours plus stylée. Les poètes sont des « menteurs » et des « fous » répète Nietzsche ; c'est la raison de leur dignité comme de leur bassesse. Ils peuvent être les « astronomes de l'idéal » (IV, 281), qui ouvrent les voies du possible et relancent notre capacité d'invention dans le domaine du divin ; mais ils peuvent aussi « dévoyer » les hommes en suscitant chez eux la nostalgie des arrière-mondes ou en se faisant « les valets de chambre d'une morale quelconque » (V, 40) ; et il faut bien l'admettre : « Toute notre poésie est d'un terre à terre si petit-bourgeois... » (IV, 538). Ce danger et cette critique, reprise par Artaud de façon plus virulente¹⁵, appellent l'invention d'un critère discriminatif qui permette, au sein de la poésie, de faire le départ entre ce qu'il appelle « poésie poétique » ou « poématique » et « poésie vraie ».

La possibilité d'une nouvelle pratique de l'écriture, capable de la revitaliser et d'en combattre les dangers, est le seul motif qui incite Nietzsche et Artaud à continuer d'écrire. Et alors qu'il vient de rejeter tous les livres, le philosophe-poète du *Gai Savoir* précise : « Ceci n'est

15. « Oui, car voilà l'obscène de la chose, c'est que la langue petite-bourgeoise, que le coup de la langue érotique de madame Obscène Petite-Bourgeoise, n'a jamais aimé que la poésie » (Coleridge le traître, in *K.*, n° 1-2, p. 93).

pas un livre (...) / Le révolu est le butin des livres : / Toutefois dans celui-ci vit un éternel *aujourd'hui* ! » (V, 556). S'il n'est pas révolu, c'est qu'il n'est pas achevé, que l'intensité libérée par l'écriture excède les limites du livre, et n'est pas encore retombée dans les terres arides du sens. Plus qu'un monument, ce livre est une « volonté » et une « promesse ». Ecrire ne serait donc pas seulement remédier à la défaillance de la mémoire, mais bien faire saillir dans le temps la pointe de l'instant. De même, dans *Suppôts et Suppliciations*, Artaud rejette la fonction utilitaire de la parole et de l'écriture, se refusant à *employer* les mots qu'on lui a passés¹⁶.

Un livre qui n'est pas un livre, employer les mots sans les employer. De tels paradoxes ne sauraient être justifiés en raison, et renvoient à un autre ordre de cohérence : ils supposent un acte de foi. Celui qui soutient, pour Nietzsche, la possibilité de l'écriture dionysiaque, celui qui anime Artaud dans son « mysticisme de la chair », sa quête des « manas », puis dans la recherche d'une langue propre, expression directe du corps et manifestation de cet « au-delà » qui est partie intégrante de l'existence et de l'homme, mais qui fut dérobé dans quelque Au-delà¹⁷. Or, il n'y a pas de foi sans preuves immédiates, sans signes de feu et sans stigmates : la présence de tout ce monde sibyllin et refoulé que l'écriture doit révéler est immédiatement ressentie dans la souffrance. 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* : 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 sang¹⁸. Celui-ci devrait donc permettre de faire la différence entre les deux espèces de poètes, entre la

16. « Les mots que nous employons 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 (...) » (XIV**, 26).

17. Voir, par exemple, *L'intempestive mort*, l'« Aveu » d'Arthur Adamov, in *Cahiers de la Pléiade*, n° 2, p. 140.

18. Zarathoustra affirme : « De tout ce qui est écrit je n'aime que ce qu'un homme écrit avec son sang. Avec du sang écrit, et tu apprendras que sang est l'esprit » (VI, 52). Et dans *Ecce Homo*, Nietzsche note à propos des *Inactuelles* : « Il s'y trouve des paroles qui sont littéralement ensanglantées » (VIII*, 295). Ecrire, pour Artaud, c'est « l'escharrasage à perpétuité », « le raclement indéfini de la plaie » (XII, 236).

poésie « vraie » et celle « poématique » dont le but, rappelle Artaud, est de refouler le sang, « puisque *ema*, en grec, veut dire sang »¹⁹.

La souffrance et le sang sont les seuls garants d'une révivification de l'écriture. Mais comment expliquer ce nouvel appel à une cruauté qui s'exerce d'abord contre celui qui écrit, et fait de l'écriture une *passion*, voire une activité sacrificielle ? S'agit-il de racheter par le sang la faute de l'écriture ? Afin que le verbe se fasse chair et reste vivant loin de son créateur, il faudrait un sacrifice : payer le prix du sang servirait à compenser l'indigence de l'écrit, la déperdition de vie qu'il implique, et, finalement, la culpabilité attachée à la pratique de l'écriture. Mais par quel miracle perpétué le sang ne se caillera-t-il pas et, avec le temps, ne deviendra-t-il pas aussi noir que l'encre, figé enfin en une sorte de croûte excrémentielle, rappelant au sujet de l'écriture son abjection native devant le *logos* ?

A moins que le sang ne coule jamais qu'en pure perte, indispensable pourtant, comme les menstrues de la femme, le suc enivrant qui jaillit des membres de Dionysos, les eaux d'un accouchement sanglant qui, dans la déchirure cruelle du monde, ferait naître l'enfant de la mort : le réel exorbitant. Ce serait alors prendre au sérieux, mais non au « tragique » (dans le sens où ce terme implique la rencontre fatale d'une transcendance méchante ou culpabilisatrice), ce sentiment que l'écriture est puissance de mort pour la Parole, le Sens, le Monde, et accepter que sa fonction *essentielle* ne soit pas de transmettre un signifié, de se communiquer ou d'agir *dans* le monde, mais bien de le dédire pour, dans le creusement de la langue et l'écartement de la réalité, faire voie à l'« extériorité » dangereuse. Autrement dit, le salut de l'écriture ne serait pas dans l'effort pour combler la fêlure qui divise la raison, l'image, la poésie, d'elles-mêmes, ou encore le monde du langage, mais dans le recusement de cette faille, à travers les mots eux-mêmes, vers ce qui les mine et les tue. Cette fêlure est le « lieu » de l'écriture, que celle-ci recouvre et découvre à la fois, dont elle se sauve et où elle aspire à se perdre, obligeant celui qui le manie à bénir et maudire cet immaîtrisable *pharmakon*.

19. La « poésie poématique » naît de la volonté « d'avoir voulu éviter le sang, d'avoir distillé à jamais / le sang, et dans ce sang le réel véridique pour en faire / ce que l'on appelle / *aujourd'hui* / de la poésie / absence de cruauté dans le temps » (Coleridge le traître, *op. cit.*, p. 94).

L'ÉCRITURE (DE) DIONYSOS
ET LES STYLES (DE) NIETZSCHE

Mais la question fondamentale reste la suivante : qu'est-ce que le sang change à l'affaire ? Ecrirait-on vraiment avec du sang, souffrirait-on les affres à chaque ligne, que cela n'augmenterait pas la valeur d'une pensée. Si la souffrance était le véritable critère, les chrétiens seraient certainement plus dignes de foi qu'Artaud ou Nietzsche. Ce dernier le savait, lui qui dénonça cette « folie » des prêtres qui croient « que par le sang se prouve la vérité »²⁰. L'écriture dionysiaque implique une volonté de souffrance, parce qu'elle est réceptive aux affects les plus violents, qu'elle est une pratique dangereuse et destructrice des cadres du sujet, et qu'elle provoque un déchirement de la clôture de la langue sous le flot d'intensités qui l'excèdent. La souffrance et le sang sont donc des *conditions*²¹, mais ils n'ont aucune valeur intrinsèque et ne sauraient passer pour des buts ; aussi Nietzsche est-il l'ennemi du *pathos*, dans la vie comme dans l'écriture. La cruauté de l'écriture dionysiaque ne vient pas de ce qu'elle se livre à toutes les violences et à tous les excès, mais, au contraire, de ce qu'elle suppose rigueur et contrôle sévère de soi, pour demeurer une pratique interprétative.

a / Le « paradoxe » de l'aphorisme

Comme toute interprétation, l'écriture est une activité métaphorique, mais à l'inverse du discours courant qui fonctionne sur l'oubli de son origine, elle peut ramener la langue à sa « vérité », obligeant le sujet à une confrontation toujours nouvelle avec ce monde informulé qui l'assiège, à commencer par son « propre » corps, et dont la clé a été jetée par sa « conscience fière et trompeuse ». Cruelle, elle exige cette

20. « Or de la vérité le sang est le plus mauvais témoin ; le sang infecte la plus pure doctrine pour en faire un délire encore et une haine des cœurs » (VI, 108). Ainsi, la différence entre le Christ et Dionysos ne portait ni sur le martyre vécu ni sur la souffrance subie, mais sur le sens et l'interprétation à leur donner. Et c'est avec une certaine auto-ironie que Nietzsche demande : « Ai-je quand même le droit de placer un mot ? Toutes les vérités sont pour moi des vérités sanglantes — voyez mes écrits antérieurs » (IV, 433).

21. Dans *Aurore*, Nietzsche suggère qu'il ne faut pas être « avaré » de son sang ; pour le penseur profond, « payer de son sang » n'est rien de trop ni rien d'exceptionnel (IV, 254).

« curiosité fatale » qui parvient « à entrevoir par une fente » le « fond impitoyable, avide, insatiable et meurtrier » (I**, 279) sur lequel s'échafaude le monde humain. Conformément aux thèses développées dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, l'écriture dionysiaque, que ce soit celle du « philosophe Dionysos » ou de l'auteur des *Dithyrambes*, sera donc *transport* — compris dans les deux sens du terme, comme déplacement poétique de l'intensité, de l'excitation, et danse métaphorique : celle de la phrase, du rythme, qui, à l'image de la danse réelle et de la musique dionysiaque au sein du monde apollinien, fait surgir un nouvel ordre symbolique au sein du discours²².

Expression d'une « volonté de puissance » interprétative, l'écriture de la cruauté s'enracine dans la réalité dangereuse des affects et suppose un acte de maîtrise. En effet, la capacité d'inventer des images nouvelles et de revenir aux intuitions premières est le fruit d'une libération de l'intellect qui renonce à son rôle purement protecteur, et « au travail d'esclave qu'il fournit d'ordinaire » (I**, 288) ; il devient transgressif — en quête de « métaphores interdites » (289) —, et dès lors, créateur d'un nouveau monde conceptuel. Le poète est donc bien, selon l'étymologie souvent reprise par Nietzsche, celui qui *dicte* — *ein Dichter*. Signe du pouvoir distinctif des « forts », véritables inventeurs en matière de langage, le Grand Style aura une fonction sélective. Pour ceux qui écrivent, tout d'abord, il est la marque d'un combat et d'une victoire²³, et manifeste la sérénité du « fort » qui célèbre les fêtes de l'esprit. Donc, « concision nerveuse, calme et maturité » (III**, 207) en sont les caractéristiques. Nietzsche cherche d'ailleurs des modèles aussi bien chez Luther, Voltaire ou Goethe, que chez les Romains. Il ne néglige ni l'art de la période ni celui de la dissertation, chaque style répondant à des stratégies et des intensités différentes de la pensée. Mais le style a aussi une valeur sélective pour ceux qui lisent : il permet d'interdire l'« accès » à certains, soit en leur empêchant la « compréhension » (V, 277), soit en leur enlevant l'*envie* de lire ; et il peut ouvrir « les oreilles à ceux qui ont avec nous une affinité d'oreille ».

22. Dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche rappelle que devant un livre comme devant un homme il faut se demander : « Peut-il marcher ? bien plus, peut-il danser ? » (V, 260). Un fragment sur le style reprend cette idée de la danse de la plume : « La richesse de vue se trahit par la richesse des gestes. Il faut *apprendre* à ressentir la longueur et la brièveté des phrases, la ponctuation, le choix des mots, les pauses, la suite des arguments — comme autant de gestes » (V, 542).

23. « *La guerre est le père de toutes les bonnes choses, la guerre est aussi le père de la bonne prose !* » (V, 107). « Le grand style naît quand le beau remporte la victoire sur le monstrueux » (III**, 204).

Plus que tout autre, l'aphorisme appartient au style de la maîtrise qui est maîtrise du style, mais implique aussi le refus d'une cohérence englobante, d'une propriété du sens et d'une continuité logique, autre que l'accord heureux des intensités²⁴. Par sa dureté, la sentence résiste au temps et à l'affadissement ; consommée, galvaudée, elle demeure intacte, grâce à l'union miraculeuse de la force et de la forme. Tel un bloc d'éternité qui émerge du chaos, elle fait surgir « l'impérissable au milieu de ce qui change » (III**, 74), mais sans jamais prendre le masque sempiternel de la vérité ; aussi est-elle pour Nietzsche « le grand paradoxe de la littérature ». Tout à la fois arme stylée et récompense conquise par le héros de la pensée, ce trophée porte encore les traces d'un long combat ; autour de lui résonne parfois le bruit de la bataille, et « on croit entendre le froissement et le cliquetis des lames » (III*, 209). Les blancs qui séparent les aphorismes font silence sur le conflit d'où ils émergent et que la langue jamais ne pourra nommer, mais cet écart aveuglant de la page *fait signe* à l'infini. Ainsi, « les aphorismes doivent être des sommets » séparés par des ruptures abyssales du sens ; cet entre-deux n'est pourtant pas insignifiant : c'est le lieu originaire de l'écriture, où ne cesse de s'écrire le texte primitif des affects, pour nous illisible. Ces blancs, enfin, invitent à une autre pratique de la lecture : soit le long chemin de l'interprétation (VII, 222), suivant le circuit labyrinthique de l'écho infini du « sens », soit le court chemin de la « conjouissance » (III*, 359).

Ce miracle de l'aphorisme, qui fait converger la dissonance et l'accord en un instant fulgurant, donne à penser qu'il est l'exemple même de l'écriture dionysiaque. En fait, il n'est encore que *stratégie* d'écriture, et donc effet de style, servant à parer les dangers de la chose écrite, et d'abord ceux de la lecture. Cependant, rien n'empêche de lire les aphorismes « de bout en bout » (III**, 432) ; celui qui procède ainsi est un lecteur « malheureux », qui renonce à la lecture chanceuse dont un recueil d'aphorismes offre la possibilité. Aux styles d'écriture correspondent des styles de lecture, c'est-à-dire d'interprétations nouvelles, puisque, dans le monde de la « volonté de puissance », la pure lecture serait une aberration : le renoncement à l'interprétation, donc à la vie. Mais comme il existe des façons d'interpréter créatrices, il en existe d'autres dépressives, propres aux malades de la vie ou à ceux qui cher-

24. Voir, par exemple, M. Blanchot, *L'entretien infini*, Nietzsche et l'écriture fragmentaire, *op. cit.*, p. 227-255. B. Pautrat, *Versions du soleil*, Le texte rêvé : l'écriture de la cruauté, l'aphorisme, *op. cit.*, p. 300 et sq.

chent la vérité dans un texte. Rien n'empêche enfin une sacralisation de l'aphorisme et une perversion de son effet : tant que l'écriture est considérée comme un moyen de transmettre des idées, elle ne peut éviter la retombée, ni de trahir ce qu'elle aurait dû servir. Mais peut-être est-ce là sa chance ?

Deuxième danger contre lequel doit se garder le style aphoristique : l'Écriture même, la « pure » écriture dionysiaque. Nul n'écrit qui ne veuille créer ses propres interprétations et ne réponde ainsi à un désir d'originalité. Si l'écriture est appel de la « pure » extériorité, c'est qu'elle suppose toujours le rêve de se libérer de l'interprétation des autres pour inventer des métaphores absolument inouïes. Ce rêve ne serait réalisable qu'à sortir de la « volonté de puissance », puisque cette dernière ne cesse de tramer son texte depuis l'origine des temps. La vie, le monde correspondent à des styles particuliers de la « volonté de puissance » ; elle ne se manifeste donc jamais à l'état pur, mais toujours comme un style de texte : la « volonté de puissance » est une métaphore de l'écriture *déjà* à l'œuvre. Parce que l'écriture est excès et exigence de style, nous ne pouvons jamais accéder à la « pure » écriture. Cette activité, la plus originaire, qui est don du monde né du jeu de la différence et porte trace de la violence fondamentale, appartient en propre à Dionysos le sacré, lui seul, véritablement, écrit. Nous dirons donc qu'il y a des styles et une écriture ; en l'occurrence, les styles (de) Nietzsche et l'écriture (de) Dionysos.

b / Qui écrit sous le nom de Nietzsche ?

De cet écart, le *Zarathoustra* fournit la meilleure illustration. Bien que Nietzsche ait inventé là une forme et un style uniques, il ne saurait se dire l'auteur du texte ni le sujet de cette écriture. Qui trame, en sourdine, le texte du *Zarathoustra* ? Pas vraiment le philosophe Nietzsche, lequel rapporte ce que *Zarathoustra* « disait » dans un style poétique étranger à celui de la philosophie. Pas le seul *Zarathoustra* non plus, qui n'écrivait pas, mais parlait²⁵, et dont le discours se trouve pris dans celui d'un narrateur qui le transcrit et le rapporte. La réponse est donnée par un chapitre d'*Ecce Homo* (VIII*, 306-318), où Nietzsche reconnaît d'abord que le *Zarathoustra* appartient au domaine de la musique

25. Si on le voit entouré des nouvelles tables, elles demeurent inachevées : « à demi écrites » (VI, 217).

plus qu'à un ordre du discours ; il affirme ensuite que son origine est étrangère à toute décision personnelle, mais relève de l'« inspiration » : quelque chose comme un *don* inconnu – « on prend sans demander qui donne » –, accompagné d'un « ravissement » (*Entzückung*), d'un « emportement » « hors de soi » (*ein vollkommnes Ausser-sich-sein*) et du sentiment de la « divinité ». Puisque « tout se passe en l'absence de toute volonté délibérée » – et en particulier le jaillissement des images et des métaphores –, le sujet Nietzsche ne peut se dire l'auteur du *Zarathoustra* ; il est plutôt « le porte-voix, le médium de forces supérieures ». Pour avoir renoncé à la superstition du sujet et de l'auteur, lui faut-il donc revenir à de plus anciennes superstitions ? Contre ce danger, une seule parade : la foi dionysiaque. Elle maintient le monde dans l'ouverture du « sacré »²⁶ et conserve à l'événement son caractère énigmatique, déjouant ainsi l'instinct de superstition dont le but est de peupler l'univers de raisons et d'enlever à la pensée le goût de l'inconnu. Dionysos est le nom de l'« auteur » du *Zarathoustra*, de celui qui parle par la bouche du personnage, écrit par la plume de Nietzsche²⁷, mais qui, sous le jeu de ce double « je », se cache et, à sa manière, se tait.

L'écriture de la cruauté n'offre donc l'occasion que d'une maîtrise paradoxale, puisqu'elle suppose la disparition du sujet et ne laisse que la conscience vague d'un « moi », à la fois produit et réceptacle des interprétations ; elles-mêmes ne sauraient avoir pour origine le « corps propre » – miroir de chair du sujet, lieu neutre de son incarnation –, mais bien ce texte primitif du corps et des affects qui demeure « en soi » inconnu. Puissance de mort, l'écriture l'est avant tout pour un *sujet* et à l'égard de son « corps propre ». Bien que Nietzsche veuille, à travers elle, laisser perler le sang, et bien qu'il considère la métaphore comme le langage même du corps, ce ne seront jamais ni ce sang ni ce corps qui parleront. S'ils parlaient vraiment, qu'auraient-ils à dire sauf à répéter ce qu'on leur a appris. Doivent disparaître dans l'écriture non le corps comme état de fait, mais comme état de guerre, non la vieille histoire de ses instincts, mais l'innommé vers quoi il ouvre. La surface de la page devient alors la pointe extrême de la profondeur, le moment d'un accord dionysiaque où perce encore la dissonance originelle. L'écriture est bien métaphore du corps, comme la musique, dans *La*

26. « En été, retourné aux lieux sacrés où le premier éclair de la pensée du *Zarathoustra* avait brillé à mes yeux » (311).

27. Citant un passage du *Zarathoustra*, Nietzsche remarque : « *Mais c'est l'idée même de Dionysos* » (314) ; et plus loin : « Seul un dieu, un Dionysos, souffre ainsi » (317).

Naissance, était métaphore du monde. Cependant, elle ne reproduit pas le corps, tel un signifié premier, mais continue sur un autre plan et avec ses moyens propres – rythme, images, syntaxe –, l'activité interprétative de la sémiotique des forces.

Le style, comme effet de corporéisation de, et dans l'écriture, est donc multiple, à l'instar du corps soumis au rythme du conflit des affects et des organes, c'est-à-dire à l'agencement polémique des interprétations parcellaires. Nécessairement pluriel et différent puisque animé par la « volonté de puissance » dont la « raison » est Dionysos lui-même, qui veut une multiplicité de corps nouveaux, et donc exige la destruction de chaque nouveau corps. Nécessairement éphémère puisqu'il laisse disparaître sous un état glorieux et serein du corps, du style – celui du *Gai Savoir*, par exemple, où la voix du chevalier se mêle à celle du troubadour –, le corps lacéré du dieu dont Nietzsche a éprouvé la souffrance – comme en témoigne l'« Avant-propos ».

Le style c'est l'homme, c'est l'écriture faite homme, ainsi que Nietzsche, dans *La Naissance*, parlait de la dissonance faite homme, qui avait besoin pour vivre de l'illusion apollinienne. Le texte dionysiaque laisse résonner sous le style, et dans la langue même, la dissonance – véritable extériorité fondatrice –, et répond en même temps à la nécessité de « s'arrêter à la surface, au pli, à l'épiderme ». Dans l'écriture, le sujet n'a pas lieu d'être – il reste dans les plis –, mais cette impossibilité se fonde sur un excès et une dépense dont Dionysos est la source, non sur un *inter-dit* originelle ou un manque à être. Aussi est-elle comme une autre scène tragique, peut-être le « lieu » de cette tragédie des temps modernes qu'espérait Nietzsche. Certes, le désir d'écrire traverse le sujet et redouble son propre désir, qui est volonté de maîtrise et de savoir ; mais il ne se laisse pas comprendre par lui, puisqu'il excède sa dimension propre. Cet excès dionysiaque soutient la dynamique de concentration et de dilatation, permet de jouer avec l'appel du « dehors » comme avec l'injonction du sens, voire de la « vérité » ; il oblige d'en accepter les risques, les retombées possibles, selon une cohérence qui n'est celle ni du sujet ni de son désir. La cohérence interne de l'écriture de Nietzsche s'appelle Dionysos, et le lecteur de Nietzsche doit, avec lui, faire le pari de la « foi dionysiaque », sans quoi l'aventure qu'il propose ne peut être vécue dans toute sa profondeur²⁸.

28. Ainsi, malgré la justesse des analyses que B. Pautrat consacre à l'écriture de Nietzsche, pour en demeurer trop à une problématique qui serait celle du « sujet-Nietzsche », il affirme que le texte, et en particulier le *Zarathoustra*, est « travaillé par quelque chose comme une censure, ou, pourquoi pas, un *refoulement* », et

Chaque style de Nietzsche est un masque apollinien du philosophe tragique, qui joue avec les rayons du soleil et les colombes de ses pensées. Mais, comme dans la tragédie, ces masques, ce théâtre, ne sont qu'un jeu qui cache et révèle, par les mailles de sa trame, un théâtre de la cruauté plus terrible, celui de Dionysos démembré, qui attire dans le gouffre volcanique tous les soleils et toutes les colombes.

LA POÉSIE FÉCALE

L'écriture stylée comme maîtrise recouvrant toujours à nouveau la faille et l'effraction, rédemption du signe dans la métaphore et danse des sommets par-dessus l'abîme, autant de thèmes qui indiquent une rupture essentielle entre Artaud et Nietzsche. Celui-ci considère parfois avec quelque ironie l'insistance à écrire pour renier l'écriture. Un tel reniement est, en effet, justifié par le désir de ne pas altérer la singularité des pensées – vol ineffable des colombes. A ce rêve romantique, auquel il ne fut certes pas étranger, il oppose un grand soupçon : l'intégrité et la pureté de l'idée, non encore prise dans les rets que trame le texte, relèveraient d'une illusion métaphysique. Non seulement rien n'est plus absurde qu'un mode d'expression « adéquat », mais il y aurait encore à parier que la pensée gagne à s'écrire : « Corriger le style, cela veut dire corriger la pensée, et rien d'autre ! » (III**, 216).

a / *L'Écriture contre l'écriture*

Artaud, même après le rejet de sa « métaphysique », continue à dénigrer l'écriture. Son acharnement vise alors à détruire, derrière les signes, ce que sa « métaphysique » cherchait autrefois à faire vivre en le libérant de l'emprise des signes. Dans ce renversement : la force et le

qu'il laisse transparaître une « nostalgie honteuse » : la permanence du « désir de l'être » (*Versions du soleil*, op. cit., p. 360-361). Certes, il peut s'agir là d'une conclusion pertinente eu égard au « sujet », bien que le terme de « honte » introduise une référence morale discutable, mais elle ne suffit pas à rendre compte des stratégies, des avancées et des ouvertures qu'offre le texte nietzschéen, et qui excèdent les catégories psychologiques auxquelles s'en tient B. Pautrat dans ces lignes.

corps contre les principes et la pensée, l'écriture joue toujours le mauvais rôle, celui d'un traître, et porte la marque d'une souillure originaire dont le corps ne peut se libérer. Le problème, c'est qu'il est impossible de penser, d'écrire hors « des tables de significations perceptives inscrites sur les parois d'un inverse cerveau » (XIV**, 30). Comme Nietzsche, Artaud se sent déjà pris dans un réseau d'interprétations, dans un texte préalable dont il n'a pas la maîtrise absolue, et qui s'écrit indépendamment de lui. Mais alors que le premier y voyait la condition même de la force, laquelle ne peut se manifester que sous les espèces de la « volonté de puissance » interprétative, Artaud rêve d'une originalité de son propre texte, quelque chose comme l'Écriture absolue. Cette conquête de l'Écriture contre l'écriture suppose qu'il faille continuer d'écrire même si cela est insupportable. Conscient du paradoxe, Artaud l'assume avec humour, ainsi qu'en témoigne, par exemple, « Cogne et foutre »²⁹, où il condamne ce qui arrête la force dans des états dégradés : le style, les idées, la philosophie, l'anatomie, et même la poésie. Ce qu'il cherche, dit-il, ce n'est « pas encore » son « verbe » et sa « langue », « mais l'instrument que je n'ai cessé de forger ». Cet outil concret doit servir à écrire d'une écriture d'« analphabète illettré », qui serait inscription directe du corps, indépendante des signes conventionnels du langage. Le désir d'une pure écriture du corps n'est pas moins métaphysique que la recherche d'un langage originaire adéquat aux principes ou au « sens de la chair », pourtant, une fois encore, c'est en allant au bout de son exigence d'absolu, et à force de traquer le corps jusque dans ses derniers repaires, qu'Artaud pourra humoristiquement déjouer la métaphysique et la prendre au piège de ses propres exigences.

Avant même de savoir si une écriture du corps est possible, il faut savoir ce qui en est du corps, ce qui, du corps, passe dans l'écriture. Plus précisément, il faut déterminer quel état du corps dicte l'écriture : le corps obscène et anatomisé, ou le « corps sans organes ». En fait, dès qu'on écrit, c'est toujours le premier qui s'exprime ; le second devant se communiquer par l'immédiateté de son être, par la danse réelle et concrète. Si le corps obscène, spontanément, écrit, c'est qu'il existe une continuité entre l'anatomie et la structure du langage, une complicité entre la sexualité du père-mère et le signe. Le corps et le signe obéissent à la même loi, familiale et divine : la loi de la répétition

29. « Alors, alors pourquoi une fois de plus un papier de toi, Artaud, et pourquoi n'as-tu pas encore débarrassé le plancher depuis le temps qu'on te fait signe de t'en aller » (XIV**, 27).

rituelle, commandée par la décision originaire qui fait naître le sentiment de la dette et de la culpabilité, et dont les deux manifestations essentielles sont la procréation et la signification³⁰. Le signe est régi par Dieu, et le sens naît de cette copulation entre Dieu et le monde, le Signifiant et les choses, selon une machinerie qu'Artaud appelle « la libido caputitaire / du concept qui veut toujours se mettre à la place de / son supposé conçu » (XII, 186). Aussi est-ce un même geste que d'abjecter Dieu et d'abjecter les signes.

Pour effectuer ce rejet, il faut se situer à la fois dans et hors les signes, subir « la coupure » et agir par en dessous, depuis l'en-deçà. D'où l'importance d'un travail concret sur le texte, par l'irruption de blancs qui scandent la page, et dont le simple rythme (comme dans un recueil d'aphorismes) fait signe vers un ordre de cohérence qui déborde le discours, le met en danger autant qu'il le permet ; voire par la typographie qui est le sol et le fond véritable de l'écriture. Utilisée de façon spéciale³¹, elle cesse d'en être le support utilitaire, libère des intensités propres qui émanent d'une force noire comme les caractères d'imprimerie au corps très gras employés par Artaud pour certains passages et pour les glossolalies. Cette matière sombre des caractères et de l'encre, qui supporte l'inscription du sens et se laisse mettre en forme, est à l'image de la *chôra*, matrice apparemment inerte, mais que traverse un rythme dont la mise en page du texte et la scansion de la phrase retrouvent la pulsation. Les lettres d'Artaud à Pierre Bordas³², au sujet de la publication d'*Artaud le Momo*, attestent l'importance qu'il accorde à la réalisation matérielle du livre : caractères, disposition du texte dans la page, qualité du papier, illustration. A vrai dire, les dessins qu'il propose ne doivent pas *illustrer* le texte, apporter un commentaire ou un supplément de sens, mais prolonger l'« activité manuelle d'écrire ». L'unité de l'ensemble n'est pas perceptible conceptuellement, mais,

30. Au sujet de ses textes, qui passent pour ceux d'un « coprolalique », Artaud écrit : « Je dirais qu'ils sont l'œuvre d'un homme qui connaît la tartufferie et la coupure, le point de suture d'un monde abject qui étale sa façade propre (...) » (XII, 228-229). Ailleurs, il présente l'idée comme le fétiche phallique et fécal d'une langue « basée sur un mouvement du rectum, où l'expulsion psychique de l'idée se tient droite, je dis droite, par l'incision criminelle d'une conscience (...) » (XVIII, 110).

31. A la fin d'*Artaud le Momo*, Artaud introduit : « Une page blanche pour séparer le texte du livre / qui est fini de tout le grouillement du bardo qui / apparaît dans les limbes de l'électrochoc. / Et dans ces limbes une typographie spéciale, / laquelle est là pour abjecter dieu, mettre en / retrait les paroles verbales auxquelles une valeur / spéciale a voulu être attribuée » (XII, 61).

32. Lettres à P. Bordas, *NRF*, 1^{er} mai 1983, n° 364, p. 170.

écrit-il dans la deuxième lettre, « *linéairement* » ; elle suppose une manière toute matérialiste de considérer l'écriture et le dessin : dans l'acte même, comme *travail* concret d'un matériau ; dans son but, comme fabrication d'une *machine* de guerre et de forage ; dans son origine, comme émanation concrète du *souffle corporel*.

b / Le travail de l'écriture

Chacun des textes consacrés au dessin ou à la peinture réaffirme l'identité du travail poétique et pictural. D'abord, il s'agit bien d'un travail, et non d'un épanchement inspiré. Artaud ne pourrait accepter l'idée d'une inspiration dionysiaque, d'un jeu avec le divin : le vieux dieu, furtif et voleur, demeure trop vivant et trop avide. « Main d'ouvrier et main de singe »³³, oppose l'activité concrète de l'artiste, qui se fabrique un corps, à celle de Dieu, qui lui vole son œuvre par un tour de main simiesque, ainsi qu'il advint à Van Gogh, peintre dont Artaud rappelle qu'il accomplissait un authentique « travail ». Mais Dieu-le-Singe imite et répète anticipativement, comme le sens précède l'inscription de tout signe et toute prise de parole. C'est donc la matière même du signe qu'il faudra travailler, celle qui paraît devoir être en reste : ni le signifié ni le signifiant, mais la pâte, le trait du dessin, le timbre de la voix³⁴. Alors se découvre une continuité entre certains artistes, malgré leur style personnel (Van Gogh, Baudelaire, Artaud), et entre tous les arts, malgré leurs caractéristiques propres (théâtre, musique, poésie, peinture). La preuve en est que les mêmes termes, apparemment réservés à certains arts, servent à définir la spécificité profonde de chacun.

Ainsi, la volonté d'Artaud de réunir sur une même page poésie et dessin, ou de parvenir à une forme d'écriture parlée, ne relève pas de la recherche d'un mode d'expression total, mais de la certitude qu'au fond de toute forme d'expression se rencontre la même matière, celle

33. In *K.*, 1948, n° 1-2, p. 3-4.

34. Dans les textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre lors de l'exposition de ses dessins, Artaud note : « Le timbre a des volumes, des masses de souffles et de tons qui forcent la vie à sortir de ses repaires et à libérer surtout ce soi-disant au-delà qu'elle nous cache / et qui n'est pas dans l'astral mais ici » (*Le Disque Vert*, n° 4, 1953, p. 44). Et dans *Van Gogh le suicidé de la société*, il écrit : « C'est ainsi que le ton de la dernière toile peinte par van Gogh est, lui qui, d'autre part n'a jamais dépassé la peinture, d'évoquer le timbre abrupt et barbare du drame élisabéthain le plus pathétique, passionnel et passionné » (XIII, 28).

d'où émergent les signes (de l'art, de l'espace, du langage). Dans « Le visage humain »³⁵, « graphisme », « interjection », « spontanéité du trait » sont le terrain commun où se trace la continuité du poème, du dessin et de la voix ; dans *Van Gogh*, le « motif » de la peinture, ce qui l'appelle et la sollicite, ce n'est pas tant le sujet ou l'idée, mais « quelque chose comme l'ombre de fer du motet d'une inénarrable musique antique, comme le leitmotiv d'un thème désespéré de son propre sujet » (XIII, 44). Sous le mot le motet, sous la parole le timbre, sous l'écriture le graphe³⁶, sous les toiles de Van Gogh l'« impénétrable tressaillement » de la vie (35), sous les paysages « leurs primitives apocalypses » (51) – autant de saillies de la matrice, de la *chôra* tressaillante de forces : « forces de forcené qui reposent sans faire bouger » (35).

C'est alors que le travail est vraiment *tripalium* : torture et cruauté que doit subir l'artiste, mais qu'il inflige aussi au monde en le mettant au travail. Produit d'une activité double de démolisseur et de constructeur, le texte vaut moins pour ce qu'il dit ou montre du monde, que pour ce qu'il laisse « entendre » de son travail interne³⁷. La cruauté de ce travail, pourtant, est encore plus perceptible dans le dessin, lequel « n'est que la restitution d'un forage, / de l'avance d'une perforuse dans les bas-fonds du / corps sempiternel latent »³⁸. La mine sert à limer, creuser, traverser le papier, opérations dont le but est, suivant la lettre de Van Gogh recopiée par Artaud (XIII, 40), de « traverser ce mur » invisible et dur comme le fer qui nous enferme, de le « miner » pour se « frayer un passage », voire de le défoncer à coups de boutoir. Cette image, souvent reprise par Artaud, évoque aussi bien le choc que le fouissement, avec le groin, dans la terre la plus noire, dans cette matrice primitive de l'abject, maternelle et mortelle, qu'il nomme « Madame utérine fécale ». L'écriture, parce qu'elle est excrémentielle, est la voie qu'il faut recréer pour libérer, en elle et contre le monde, l'abject dans sa puissance. Si Artaud ne peut s'arrêter d'écrire ni de faire des dessins qui « ne sont pas des dessins », c'est bien parce que l'écriture est une activité pharmaceutique dont il faut accepter les risques

35. In *Mercur de France*, n° 1017, 1^{er} mai 1948, p. 102.

36. « Et ça veut dire qu'il est temps pour un écrivain de fermer boutique, et de quitter / la lettre écrite pour la lettre », Dix ans que le langage est parti..., in *Luna-Park*, n° 5, 1971, p. 10.

37. « Quant au texte, / dans le sang mué de quelle marée / en pourrai-je faire entendre / la corrosive structure, / je dis entendre / la constructive structure (...) » (Dix ans que le langage est parti..., *op. cit.*, p. 8).

38. *Ibid.*

et la violence pour en accueillir les coups de chance³⁹. Elle devient de la « cochonnerie » lorsque sa force est réifiée dans le livre, arrêtée par une forme figée. En revanche, elle peut vivre, si jamais le sens et le signe ne la comprennent, c'est-à-dire si le souffle fécal de la Morte parvient à pénétrer la vie⁴⁰.

Aussi le dessin, le poème vivant sont-ils « une machine qui a soufflé »⁴¹. A la fois machine de guerre et de mort, et machine génésique, puisqu'elle touche à la violence fondamentale, à la source pharmaceutique de la vie. Ecrire a trait à quelque chose de plus profond que la vie et la mort, c'est pourquoi Artaud, dans une lettre à Peter Watson consacrée à la littérature, dit vouloir en finir « avec la vie et la pensée, avec la mort et les trépassés » (XII, 234). Mais ce lieu où touche l'écriture, d'où elle tire sa vie et sa force, est bien, pour le sujet, celui de cette expropriation douloureuse qu'il appelle « mort »⁴².

Ainsi, les véritables artistes finissent tous par s'affronter à la puissance sexuelle noire qui fut refoulée : « Cette sphinge la femme qui nous souffleta » (XXI, 265). C'est elle que retrouve la peinture des surréalistes, noire « Comme madame utérine fécale. » (...) « Je dis donc utérine fécale, madame, la trappe noire » (264). C'est elle que Van Gogh parvint à réveiller en approfondissant la couleur excrémentielle de ses corbeaux, le rouge sanguinaire de son visage de boucher, et en lacérant la toile du tourbillon apocalyptique des blés⁴³. C'est elle, enfin, la Muse terrible et mortelle de ces poètes maudits dont Artaud évoque le destin dans deux lettres à Henri Parisot (IX, 169-178), lesquelles donnent les éléments, moins d'une poétique de la Nuit que d'une poétique de la Merde. La merde, en effet, est la substance de l'âme croupissant dans « le gouffre de la matière immonde ». « Ame » est le nom « propre » de

39. A propos de ses dessins : « Aucun n'est à / proprement parler une / œuvre / Tous sont des ébauches, / je veux dire / des coups de sonde ou / de boutoir donnés / dans tous les sens / du hasard, de la possibilité, de la chance, ou de / la destinée » (*Le visage humain, op. cit.*, p. 102).

40. « (...) je veux n'écrire que quand je n'ai plus rien à penser. — Comme quelqu'un qui mangerait son ventre, les vents de son ventre par-dedans » (XII, 234).

41. Dix ans que le langage est parti..., *op. cit.*, p. 8.

42. « Il faut faire le vide quand on écrit. / Et ceci m'explique pourquoi j'ai réussi à écrire à partir du jour où j'ai entrepris de n'écrire que pour dire que je ne pouvais pas pénétrer l'écrit. / Les vrais poètes sont ceux qui se sont toujours sentis malades et morts pendant qu'ils consommaient leur propre être, / les faux ceux qui ont toujours voulu être en bonne santé et vivants quand ils sumaient l'être d'autrui » (XXII, 430).

43. « Cela veut dire peut-être que l'utérus de la femme tourne au rouge, quand van Gogh le fou protestataire de l'homme se mêle de trouver leur marche aux astres / d'un trop superbe destin » (Dix ans que le langage est parti..., *op. cit.*, p. 10).

l'abject, de ce qui, du corps, a été refoulé, mais ne cesse de vivre en dessous comme une forge qui souffle les forces⁴⁴. Madame Morte ne meurt jamais, elle est le fond sacré de la vie – d'où son caractère effrayant et son ambiguïté essentielle. Comme des sources sacrées qui étaient associées au culte de la terrifiante déesse mère⁴⁵, il émane d'elle à la fois une odeur de putréfaction et une eau médicinale, capable de livrer à la folie ou d'apporter la guérison : « L'odeur du cu éternel de la morte est l'énergétique opprimée d'une âme à qui l'homme a refusé la vie » (174). Elle est « anus » d'où sortent des excréments et où risque de sombrer le sujet, mais aussi « utérus » d'où la vie peut sortir et où elle se régénère. Elle est « virus fait acide », poison mortel, mais aussi « humus viride de décomposition » où l'humanité doit s'enfoncer afin d'inséminer le monde de forces nouvelles.

Le poète fécal est donc celui qui plonge sans peur du gouffre. L'héroïsme de la peur caractérise celui pour qui l'écriture est une machine et une arme. La peur est un « prix » à payer, elle ne saurait disparaître, puisque la rencontre de Madame utérine fécale est pour le sujet le risque de la mort ou de la folie, mais elle doit être héroïquement voulue et vécue⁴⁶. C'est la seule façon d'échapper à Dieu et à la bêtise de vivre, pour « se survivre » par la violence assumée et surmontée. Mais il faut se garder aussi d'un risque inhérent au désir héroïque : la volonté désespérée de sortir de la vie et du monde ; comme le dit Artaud, « d'y faire un trou pour le quitter » (175). Trouer, « forcener » la langue, le subjectile, le matériau même, sont les gestes du forcené qui libère ses forces contre le monde et le moi jusqu'à rejoindre le point fou et excrémental de l'âme. Les cahiers et surtout les dessins de Rodez témoignent de ce travail, à la limite extrême du travail, puisque la cruauté est sur le point de se perdre en pure violence : la feuille est lacérée par le crayon, gommée jusqu'à être trouée, le papier est déchiré, brûlé⁴⁷. Ce genre de « forcèlement » est poussé à son maximum dans les sorts qu'Artaud envoie depuis l'asile, comme s'il était propice à faire surgir le sacré dont il cherche à utiliser matériellement les forces violentes.

44. « Le souffle des ossements a un centre et ce centre est le gouffre Kah-Kah, Kah le souffle corporel de la merde, qui est l'opium d'éternelle survie » (IX, 174).

45. Cf. J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux*, op. cit., p. 65-73.

46. « Il y a pour être une peur à vaincre et cela consiste à emporter la peur, le coffre sexuel entier de la ténèbre de la peur, en soi, comme le corps intégral de l'âme, toute l'âme depuis l'infini, sans recours à aucun dieu derrière soi » (IX, 175).

47. Voir Antonin Artaud, *Dessins et portraits*, op. cit., et, dans le même ouvrage, l'article de J. Derrida, *Forcener le subjectile*, p. 55-108.

c / L'écriture du corps

Pour atteindre ce comble, il faut une volonté de destruction et de maladie dont Nietzsche incite à se méfier, car nihiliste et décadente. Ainsi Baudelaire, le poète fécal par excellence selon Artaud, est suspect aux yeux de Nietzsche. Dans une lettre à Peter Gast du 26 février 1888, il stigmatise le mysticisme, la sensibilité morbide et surtout le wagnérisme de « ce bizarre fou aux trois quarts ». Mais il ajoute au sujet de la lettre adressée à Baudelaire par Wagner, que jamais le compositeur ne fut aussi reconnaissant et enthousiaste, sinon « après avoir reçu l'*Origine de la Tragédie* ». Cette similitude entre Baudelaire et lui n'est certainement pas fortuite, même si le trait d'union qui les relie, Wagner, est le signe que Nietzsche répugne à ce rapprochement. La lettre à Peter Gast fut d'ailleurs envoyée au moment où Nietzsche lisait les écrits de Baudelaire, et en recopiait avec attention des passages où il dut reconnaître une communauté de pensée et de jugement sur l'époque. Dans les fragments posthumes de cette période, on trouve, en particulier, cette notation : « comme B<audelaire> », qui un jour s'est senti frôlé par *le vent de l'aile de l'imbecillité* » (XIII, 274). Le danger permanent de la bêtise, le risque inverse de la folie qui guette le héros de la pensée, sont certainement au cœur de l'expérience de Baudelaire, de Nietzsche et d'Artaud. Ce pressentiment justifie la volonté nietzschéenne de style et de maîtrise, de stratégie et de parade pour assumer le danger de façon intensive et positive, et se protéger de la *décadence* sous toutes ses formes : nihilisme, volonté de néant, chute mortelle dans les gouffres au-dessus desquels *il faut* danser. Cette nécessité est, pour Nietzsche, *commandée* par le désir de dire « oui » à la vie, par son « Amor Fati », et non par un sentiment dépressif de peur, signe de la faiblesse de l'homme moral⁴⁸. Mais elle n'en suppose pas moins un travail de forage et de destruction : pour entrevoir par une fente le fond terrible des choses, disait Nietzsche, pour se frayer un passage à travers le mur qui nous enclôt, pensait Van Gogh ; travail semblable à celui accompli par Baudelaire ou Artaud.

Si profond que soit le nihilisme de ce dernier, il rencontre pourtant cette même nécessité de style, de stratégie, et finalement, d'adhésion à la vie. Mais elle est moins pour lui le fruit d'une volonté qu'une conséquence inscrite dans l'économie de l'acte poétique. Quoique la poésie

48. Sur la nécessité de vaincre la peur pour secouer le joug de la morale, cf. IV, 301 ; 362-364.

suppose une attitude de mort, elle ne prend son sens et sa force que depuis la vie et qu'à y revenir. La mort, le néant sont des fantômes et des fantômes recouvrant la matière du refoulé, une interprétation dépressive de cet « au-delà » qui, malgré sa violence, est le pôle obligé d'une dynamique intensive de la vie. Mais devoir subir cette dynamique cruelle suscite chez Artaud un double sentiment : la rancœur à l'égard de la vie, du style, de la poésie « poétique », lesquels ne cessent de faire retour malgré lui⁴⁹ et lui donnent l'impression d'être toujours *doublé*, *inter-dit*, de n'être pas le maître de son écriture ; mais d'autre part, la sensation d'avoir pu « survivre » et « se survivre » dans cette traversée du « fond de sa morte », d'avoir pu faire entrer dans la vie les forces refoulées.

Artaud annonce qu'il ne veut plus écrire ni penser, mais seulement donner des coups⁵⁰, détruire le monde sous l'envahissement de l'abject ; pourtant, la force obscène des choses est telle que la place « ne pue pas encore assez » (XIV**, 27). Il y a toujours à détruire, et le travail ne peut jamais s'arrêter. De plus, la « pure » extériorité, cet en dehors de l'écriture qui serait l'Écriture vraie, n'est accessible qu'à se faire la victime de la violence, et à donner raison au monde. L'échec final de Baudelaire, Nerval ou Van Gogh, mais aussi peut-être de Nietzsche, vint d'un arrêt du travail, soit sous la pression du groupe, soit dans le but de *rejoindre l'infini*. Ainsi Van Gogh, dans la lettre choisie par Artaud, avait arrêté une stratégie, plus lucide et cruelle en un sens que le forçément violent : « Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens » (XIII, 40). Mais il ne put continuer sa tâche et fut désespéré de son propre travail. Ainsi Artaud, malgré sa volonté d'absolu, son désir de rejoindre « un état hors de l'esprit » et de la vie, reconnaît que Van Gogh « s'est condamné » lui-même lorsqu'il voulut « enfin rejoindre cet infini pour lequel, dit-il, on s'embarque comme dans un train pour une étoile » (61).

Artaud continue donc de subir le carcan du langage et l'obscénité de l'idée, de se soumettre au *tripalium* de l'écriture. Mais quoique restant « littéraire » et pris dans un réseau de sens repérable⁵¹, son texte

49. A propos d'une phrase qu'il vient d'écrire : « (Et ça rime, ne voyez-vous pas que ça rime, oh cette vie qui ne veut jamais s'en aller) » (XII, 234).

50. « Cogner à mort et foutre sur la gueule, foutre sur la gueule, est la dernière langue, la dernière musique que je connais (...) » (XIV**, 31).

51. Cf. par exemple les efforts d'exégèse de Paule Thévenin dans *Entendre / Voir / Lire*, *op. cit.*

porte les traces d'un « ailleurs » qui vient le marquer de ses stigmates, comme les corbeaux sur les toiles de Van Gogh : traces rythmiques et glossolaliques d'une autre écriture qui suppose un autre principe d'énonciation qui ne serait pas une « autre scène », mais le *réel* même, tel que le langage le refoule et qu'Artaud le désigne sous les espèces du « corps sans organes ».

Cette origine vraie de l'écriture est l'ailleurs qu'indique et où conduit la poésie fécale, ailleurs concret et matériel, quoique inaccessible, car justement, nous ne sommes ni assez vrais ni assez concrets⁵². Le « corps sans organes » ne se découvre pas dans sa pureté par le saut dans l'Au-Delà, mais il se fabrique et se travaille sur place. Aussi existe-t-il bien une continuité entre le travail de l'écriture et le travail du corps : tous deux ont pour objet de faire entrer l'infini dans le monde. Avec cet ailleurs, avec « le corps sans organes », fruits d'un travail infini, Artaud sait qu'il ne peut s'identifier. Pas plus que Dionysos, le « corps sans organes » n'écrit *directement*. En soi, ce dernier est une « station toute droite » qui ne connaît pas la déclinaison qu'implique l'écriture d'encre et de plume. Il est pourtant, comme Dionysos chez Nietzsche, ce qui appelle à écrire – à la fois but infini et origine innommable. L'écriture de la cruauté n'est possible qu'entre deux corps qui tracent sa limite mortelle : la violence et la pureté du corps sans organes (la pure écriture du sang), l'obscénité du corps de bois blanc (la lettre morte). Dans l'entre-deux, il appartient à l'homme de vivre encore pour continuer d'écrire, et de s'y maintenir par la force de son style. Et Artaud doit le reconnaître : « Le style c'est l'homme / et c'est son corps » (XXI, 130). Il lui faut admettre que la « pure » écriture est aussi impossible que le « vrai » théâtre de la cruauté, et que l'écriture devra toujours viser le lieu originnaire de sa possibilité sans pouvoir renoncer à la représentation, à la métaphore, aux effets de style. Ainsi, Van Gogh ne put se passer du motif ; et qui veut, comme lui, *éventrer les replis du paysage* doit bien s'en tenir stratégiquement aux plis, au voile, moyen terme entre l'homme et le *réel*.

La même nécessité s'impose enfin à Nietzsche et Artaud, comme certainement à tous ceux pour qui écrire est une mise à la question du monde, de la langue et du sujet, tous ceux qui ne considèrent pas la poésie à la manière de Lewis Carroll, comme un jeu superficiel et un

52. « Celui qui inventa ce langage n'est même pas "moi" / Nous ne sommes pas encore nés, / nous ne sommes pas encore au monde, / il n'y a pas encore de monde, / les choses ne sont pas encore faites (...) », « Je hais et abjecte en lâche », in 84, n° 8-9, p. 280.

langage de surface. Mais chacun l'éprouve différemment : Nietzsche sut les risques inhérents au désir d'absolu et de *réel*, comme à la volonté mortelle de « vrai », alors qu'Artaud se dit prêt à tout – même s'il doit rester à la limite imposée par la force des choses. Il s'acharne, au risque de sa vie ou d'être encamisolé, à rejoindre la matière première de la vie, à « trouver la matière fondamentale de l'âme et la dégager en fluides fonciers » (IX, 175). Seule cette descente dangereuse vers l'origine abjecte du monde, qui suppose une régression du sujet vers l'analité et du langage vers la coprolalie, oblige la langue à dévoiler ses dessous, à dire, ou plutôt à écrire, sa vérité folle⁵³. La différence d'approche motive des différences de style, c'est-à-dire quant à la façon de vivre les rapports entre la langue et la violence, entre l'acte de maîtrise et le sentiment de perte. Mais parler du style, c'est parler de l'homme. Or, pour Nietzsche comme pour Artaud, l'homme n'est pas le véritable « sujet » de l'écriture ; dans l'écriture ainsi vécue, le sujet est toujours excédé, et les parades du style peuvent à tout moment révéler qu'elles n'étaient qu'une parade de carnaval préfigurant l'explosion de la fête des fous.

53. « (...) cette langue, / dis-je, / n'est pas de la poésie, / elle est de la nature, de la nature fécale vraie, de la nature / authentique fécale et elle est vraie (...) » (Lettre à Albert Camus, NRF, n° 89, 1^{er} mai 1960, p. 1014).

II

LE TEXTE CARNAVALESQUE et l'innommable sujet de l'écriture

A la fois dans la langue et visant son extériorité, à la fois dialoguant et brisant la compréhension, mis en scène par un sujet absent, dérobé, qui œuvre à partir de son dérobement même, les textes d'Artaud et de Nietzsche participent de ce que Julia Kristeva nomme, en référence aux analyses de M. Bakhtine, « la structure carnivalesque »¹. Mais le carnaval prend chez l'un et l'autre des formes distinctes : plus réglé, surveillé et parodique dans le cas de Nietzsche, apparemment plus déchaîné, violent et dionysiaque dans celui d'Artaud. Ainsi se marque à nouveau la différence entre l'ironiste et l'humoriste.

1. Voir *Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969. A la page 160, J. Kristeva note : « Dans le carnaval le sujet est anéanti : là s'accomplit la structure de l'auteur comme anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque. »

NIETZSCHE : DE LA PARODIE DU PHILOLOGUE
A LA JOUISSANCE DIONYSIAQUEa / *L'Autre de la loi*

On retrouve chez Nietzsche ce dialogisme, ces oppositions non exclusives propres à l'écriture aphoristique, mais inclus dans une stratégie que le « sujet-Nietzsche » tente toujours de maîtriser, en quête de sa nécessité, de son soleil, du Grand Style comme de son livre improbable : *La volonté de puissance*. Alors que pour Artaud le discours fragmentaire et l'aphorisme sont toujours signes de maladie subie – ce couteau qui vient rompre le cours de la pensée et retranche l'idée –, ou voulue – contre la cohérence logique de la raison saine –, ils sont pour Nietzsche la plus belle preuve de force, fruit d'un long et rigoureux travail de l'esprit qui, refusant le laisser-aller, soumis à la tyrannie « jusqu'à la bêtise », s'est rendu capable de liberté et digne de chance. Il faut avoir su « obéir longuement et dans un seul sens », pour voir apparaître, comme un fleuron, « n'importe quoi de transfigurant, de raffiné, de fou, de divin » (VII, 101). Aussi la liberté et la puissance d'une langue sont-elles le résultat « de la contrainte métrique, de la tyrannie du rythme et de la rime ». Cette nécessité de l'obéissance est pour Nietzsche l'« impératif moral de la nature ». En effet, se laisser aller à une pratique non stylée de la langue est aussi dangereux qu'entretenir un rapport immédiat avec la nature. La liberté de l'individu, deux termes qui sont d'ailleurs soumis à la critique nietzschéenne, suppose la capacité de se faire loi, d'inventer ses valeurs comme autant de défenses contre l'indifférenciation première de la langue et de la nature, mais elle implique aussi de renier toute loi, d'être une sorte de criminel, meurtrier de la loi, qui veut, à ses risques et périls, entretenir un rapport direct avec la langue et la nature. Telle est la grandeur de l'individu, que de se tenir sur une ligne de crête, de s'y maintenir par une dynamique et une stratégie qui, à vrai dire, le résumant. En soi, il est une erreur, la plus subtile, car il se sait en devenir constant, pris dans un changement perpétuel qui lui interdit l'être et l'oblige à se reconnaître multiple. Sa seule « réalité » est « l'instant infinitésimal » (V, 392). Or, l'expérience la plus profonde de « soi », et qui correspond à l'erreur la plus subtile de toutes, est « celle de l'instant créateur ». Il est alors comme

hors du temps et des interprétations étrangères, mais à ce point extrême de l'instant, il éprouve l'expropriation de son être et sa radicale absence. A cette expérience ultime et paradoxale répond la structure carnavalesque d'un texte se présentant comme une « scène généralisée qui est loi et autre »².

Qui est l'autre de la loi ? Il semble avoir deux visages, selon qu'il est envisagé par le sujet Nietzsche ou le « sujet » du texte nietzschéen. Pour celui-ci, il porte les traits de Dionysos, et le carnaval du texte correspond au jeu dionysien des masques. La pointe du style touche à la pointe de l'instant qui œuvre dans le monde, ex-stasie le « sujet ». Le texte, comme inscription de la loi, se parodie lui-même, accueillant, sans distinction, les styles des autres philosophes, celui de Luther ou de Spinoza, de Kant ou de Nietzsche, qui se cite lui-même, se commente ou reprend le même texte dans des contextes différents qui lui font perdre son sens³. Fonctionnant par oppositions non exclusives, le texte se refuse à une cohérence rationnelle, et donc à un sens qui ferait loi.

Mais, nous l'avons indiqué, le sujet Nietzsche, par derrière, surveille le texte et investit l'écriture de son désir. S'il a bien conscience d'être une erreur, il est aussi persuadé du caractère vital de l'erreur, et s'il ne se définit pas « en soi », il demeure attaché à un projet, à la volonté de devenir ce qu'il est et de s'éprouver dans sa nécessité intrinsèque, c'est-à-dire comme un style de vie particulière. C'est que l'autre de la loi prend ce visage déjà rencontré de la tête de Méduse, mère terrifiante et fondatrice que le sujet Nietzsche affronte sous les espèces de la langue maternelle.

b / *Le corps sacré de la langue*

Dans ses conférences sur les maisons d'enseignement, le jeune Nietzsche établissait une règle de conduite à l'égard de la langue allemande, qu'il semble avoir toujours observée – à l'exception peut-être de certains poèmes du *Zarathoustra* et des *Dithyrambes*. Il affirmait l'obligation d'un « sévère dressage linguistique » (I**, 101) pour combattre le laxisme irrespectueux de l'époque, et préserver la langue des violences qu'elle doit subir en ces temps de démocratie et de journalisme. Comme devant une femme de mauvaise vie, il dit avoir « honte d'une

2. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 162.

3. Ainsi, les propos suspects de l'Illusionniste dans *Zarathoustra* sont repris quasiment tels quels dans les *Dithyrambes de Dionysos* pour exprimer la « Lamentation d'Ariane ».

langue aussi défigurée et profanée ». Alors que « la langue maternelle » doit inspirer « le sentiment d'un devoir sacré » (*einer heiliger Pflicht*), chacun croit pouvoir porter la main sur elle, la traîner dans la place publique ou lui infliger le viol de sa plume sans style. L'apprentissage du style enseigne comment toucher à la langue sans la blesser, retenir l'impulsion de sa plume, la manier avec une mâle assurance et le sens de sa responsabilité, enfin, comment respecter l'intégrité du « corps vivant de la langue » (*der lebendige Leib der Sprache*). Héritage transmis par les Pères, comme la *Bildung*, la langue supporte le pacte qui lie les fils aux pères ; et le respect du style est avant tout preuve d'obéissance à la loi du Père, à sa bienveillante tyrannie. Il porte donc la marque pointue de la virilité, signe discriminant à l'encontre de l'étranger comme de la femme, qui se voit exclue du champ de l'écriture – en témoignent, par exemple, les invectives de Nietzsche contre « Monsieur George Sand », femme dénaturée, femme virile. Pour aimer une femme écrivain, il faut une certaine dose d'homosexualité. Cependant, ajoute Nietzsche, cette exclusion de la femme – de l'écriture, de l'esprit scientifique – la préserve de la « bêtise », de cette intrication essentielle de la bêtise et de la virilité (VII, 156). En un mot, il est impudique d'écrire pour une femme. Devant le sacré – de la langue ou de Dionysos –, il faut, comme devant la femme, contenir son envie de savoir et son désir de connaître. Aussi est-il indispensable de refréner cet « instinct historique » si développé dans une époque trop curieuse et peu respectueuse envers ce qui doit rester caché. Ce désir d'aller voir au fond des choses doit être, écrit Nietzsche, « refoulé » (*unterdrücken*). Le style, comme refoulement, met donc toujours en scène ce désir vers lequel il pointe. Ambiguïté sensible dans le nom même de « philologue » revendiqué par Nietzsche. Il est à la fois le gardien de la langue et son amant. Amour qui devrait rester pudique s'il n'était accompagné de rigueur scientifique, s'il ne se transformait en désir philosophique de savoir, de vérité – or, ainsi que Nietzsche le répète, la vérité est femme ; le philosophe se voit donc confronté au même interdit que le philologue, il doit refouler ce désir qui est sa raison d'être – en tant qu'il est l'amant de la Sophia et de la Langue, finalement, en tant qu'il est homme.

Avec la question de l'écriture, pour autant que Nietzsche fut un des rares philosophes – sinon le premier – à écrire véritablement, s'ancre la problématique œdipienne. Malgré son attaque de la grammaire, malgré la mort de Dieu, la critique de la logique et de la loi, Nietzsche tient à garder la langue en respect. Le travail du style sert à l'embellis-

sement des voiles, et il s'enorgueillit d'avoir donné dans le *Zarathoustra* tant de beautés, d'harmonie et de légèreté à la langue allemande. Certes, il s'agit d'une utilisation ironique des styles bibliques, homériques ou autres. Et s'il marque ainsi sa distance par rapport à l'ordre viril et paternel de la loi, il trouve dans l'ironie une parade et un garde-fou contre cette puissance dangereuse de l'écriture. L'ironie, comme le rappelle Roland Barthes, « part toujours d'un lieu sûr »⁴, du sentiment d'un ancrage dans l'ordre de la loi. Le carnaval peut alors passer pour une parodie qui confirme l'instance de la loi, mime le désordre dionysiaque, mais en prévient les excès et les dangers. Cependant, par un autre tour, elle indique la distance qui sépare le sujet Nietzsche du « sujet » de l'écriture, celui qui, justement, sous couvert de ces styles qui ne sont pas vraiment siens, écrit.

c / Texte de plaisir et jouissance du texte

Reste que toute la stratégie du texte nietzschéen a pour but de différer la rencontre des deux, moment où la révélation aveuglante confronte le sujet de la parole à l'effraction de la jouissance. Si les styles de Nietzsche concourent à produire un texte de plaisir, qui joue respectueusement avec la langue⁵, cache sous la danse de la plume la souffrance assumée par celui qui, tel Œdipe, « le dernier philosophe » et « le dernier homme »⁶, a senti sa parole défaillir devant le mur du *réel*⁷, plus le sujet Nietzsche se sent proche de son destin et de sa nécessité, plus affleure l'innommable « sujet » de l'écriture qui tire le texte vers la jouissance.

4. *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 71.

5. « Nul objet n'est dans un rapport constant avec le plaisir (Lacan, à propos de Sade). Cependant, pour l'écrivain, cet objet existe; ce n'est pas le langage, c'est la langue, la langue-maternelle. L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère (je renvoie à Pleyne, sur Lautréamont et sur Matisse) : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu : j'irai jusqu'à jouir d'une *défiguration* de la langue, et l'opinion poussera les hauts cris, car elle ne veut pas qu'on « défigure la nature » (Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 60-61).

6. *Le livre du philosophe*, Aubier-Flammarion, 1969, p. 99.

7. « T'entends-tu encore, ma voix ? Tu chuchotes en maugréant ? Et dût ta malédiction faire crever les entrailles de ce monde ! Mais il vit encore et ne me fixe qu'avec plus d'éclat et de froideur de ses étoiles impitoyables, il vit, aussi stupide et aveugle qu'il fût jamais, et un seul meurt, l'homme » (*ibid.*, p. 101).

Devant ce débordement, la seule forme qui tienne est le dithyrambe, où Dionysos l'Innommable (*Unnennbarer*) prend la plume, à la limite possible du style. Son « trop cruel aiguillon » (*Grausamster Stachel*) (VIII**, 61) fait éclater la phrase en un rythme syncopé, les mots en interjections, fait résonner les assonances et les allitérations selon le timbre d'une musique dionysiaque. Exclu de la place du sujet de l'écriture⁸, Nietzsche se maintient dans le texte sous couvert des noms clés de sa philosophie : Zarathoustra et Ariane. Non plus maître actif du style, mais objet offert à la jouissance. Zarathoustra, comme Ariane, attendent la venue de la « rosée d'amour » et se soumettent à la tourmente du dieu qui réclame leur sacrifice et leur abandon sous le coup de ses flèches. Pour Nietzsche-Zarathoustra, le fils du soleil, l'instant de la jouissance point comme l'heure de sa mort, mais Nietzsche-Ariane l'appelle comme son « ultime bonheur » (*mein letztes Glück*). Cette mise en scène du texte, ce jeu des moi et des masques permet encore de différer l'identification totale de Nietzsche au « sujet » de l'écriture, Dionysos. Pour le sujet, elle provoque, en effet, une confrontation violente à l'objet de son désir refoulé, qui lui coupe la parole et le style, lui interdisant désormais tout accès à l'écriture, puisque l'écriture comme Dionysos sont puissances excédentes qui exigent stratégie et temporisation. Seule la distance maintenue entre le Grand Désir du corps, comme objet de foi dionysiaque, et le désir du sujet, selon l'ordre de la loi, permit au texte nietzschéen de déjouer la « bêtise » qui guette le philosophe au détour de son désir, et, sous la parole carnavalesque du style, de laisser à l'écriture sa liberté et son énigmatique puissance. En cela consiste le *pathos* de l'écriture, le seul véritablement nietzschéen : le *pathos* de la distance ; et de cela naît la cruauté de l'écriture, dynamique incessante entre la tyrannie mortelle du sens, la dureté du style qui tend à l'idée, à la loi, et le contact avec l'autre de la loi, domaine du sacré et de la violence : mer tempêteuse et volcanique du « texte primitif »⁹.

8. Un des derniers billets de Nietzsche témoigne de cette exclusion du sujet Nietzsche dans les *Dithyrambes* : « On m'a raconté qu'un certain pitre divin a achevé ces jours-ci les *Dithyrambes de Dionysos...* » (VIII**, 244).

9. « Une pensée / maintenant encore fluide et ardente, une lave : / mais toute lave / s'entoure elle-même d'un rempart, / toute pensée finit / par s'étouffer dans ses "lois" » (XIV, 313).

ARTAUD : « JE SUIS L'INFINI »

a / Dieu écrit, ou le tour suprême de l'humour

La question de l'écriture recoupe donc le destin œdipien du héros de la connaissance, et la différence de posture déjà indiquée entre Nietzsche et Artaud va s'éclairer d'une signification nouvelle. Du *Théâtre et son Double à Suppôts et Supplications*, la même pulsion excédente et destructrice anime Artaud, alors que la stratégie change, se modifie en fonction du but qu'il croit devoir lui assigner. Une même force de débordement en appelle au théâtre, à la peinture ou au dessin, à la parole ou au texte, pour mieux faire éclater la représentation qui s'avance et répond à l'humoristique mot d'ordre. Aussi, jusque dans l'écriture, l'exigence de théâtre se fait sentir, mais la théâtralité du texte s'exaspère sous la poussée violente et se transforme en cruel carnaval¹⁰. Le style, la syntaxe, le rythme scandé des phrases ont, comme chez Nietzsche, fonction de parure et de parade ; mais ils servent moins de garde-fous contre les risques de l'écriture que de leurres où vont venir se prendre le sens, l'idée, le lecteur, prisonnier d'un texte où ce qui se trame est son arrêt de mort. Cependant, le premier à s'y laisser prendre est le sujet lui-même.

L'ironie du carnaval nietzschéen permet de maintenir la référence à un centre des interprétations et des métaphores, à une quelconque rationalité du perspectivisme. Ainsi, les principaux motifs de sa philosophie s'ordonnent en un quasi-système : Eternel Retour, volonté de puissance, surhomme..., du moins, ils en permettent l'articulation aux interprètes qui le désirent. Et Nietzsche peut ironiquement maintenir dans le texte l'instance d'un sujet ou d'un moi démiurgique, et par exemple écrire : « Comme c'est *ma* thèse. »

10. Plus que pour le « dionysisme nietzschéen », la formule suivante de Julia Kristeva vaut pour le texte d'Artaud : « Ayant extériorisé la structure de la productivité littéraire réfléchie, le carnaval inévitablement met à jour l'inconscient qui sous-tend cette structure : le sexe, la mort » (*Recherches pour une sémanalyse*, op. cit., p. 160). Interprétation confirmée, entre autres, par « Le surréalisme et la fin de l'ère chrétienne » où Artaud conclut : « Car les mots sont cacophonie et la grammaire les arrange mal, la grammaire qui a peur du mal parce qu'elle cherche toujours le bien, le bien-être, quand le mal est la base de l'être, peste douleur de la cacophonie, fièvre malheur de la disharmonie, pustule escharre d'une polyphonie où l'être n'est rien que dans le mal de l'être, syphilis de son infini » (XVIII, 115).

Cette ultime sauvegarde est impossible à Artaud pour qui n'existe dans la vie, et encore moins dans l'écriture, aucun point de vue *propre*. Dès qu'on croit occuper une place, on s'aperçoit qu'un autre s'y tient déjà, à notre place. Il n'y aurait qu'une solution : se taire, et s'enfoncer dans l'abject, lequel a ceci de commun avec l'extrême et l'impossible pureté qu'on y est enfin seul. Mais pour l'avoir tentée, ou s'y être trouvé poussé, Artaud comprit que, dans l'ailleurs où on l'a envoyé se faire voir, il n'y est plus du tout, et que se taire revient à « *subir l'agression* ». Ecrire participe donc d'une stratégie de défense contre « la critique, ou l'attaque, ou le jugement, ou l'agression de quelque nature que ce soit » (XIV**, 27), mais afin de ne pas alimenter la bêtise universelle, il faut écrire pour ne rien dire¹¹. Ce qui suppose de ne pas se laisser prendre aux mots, de ne pas les « employer », mais de s'y tenir malgré tout, comme à un « lieu » de passage, celui, justement, de la *motilité*. Obligé lui-même à se taire, tout en étant là, il ne reste du mot que la trace ou l'indice de quelque chose qui, sous lui, fait *motus*, la même qui, sous le motif, se cache. Alors s'offre la possibilité d'utiliser tous les mots sans distinction ni choix ; ils veulent tous dire la même chose, et l'on peut écrire n'importe quoi du moment qu'on leur fait rendre l'âme. Ainsi Artaud, comme en témoignent ses derniers textes, se jette dans la pensée sans exclusive¹², il convoque mots et idées pour les abjecter, les vider de leur sens. Aucun n'est sauf, car ils portent tous, sur une face, leur face lisible, la marque de Dieu, le poids des catégories sociales et conceptuelles. Ingurgités par le texte, incorporés puis recrachés par la voix qui les éructe, ils retombent, excrémentiels, dévoilant leur véritable profondeur¹³.

Telle est la visée du carnaval d'Artaud – dont le fonctionnement est mis en lumière de façon remarquable par les « Notes pour une "Lettre aux Balinais" » : il ramène toutes les significations au point où elles s'équivalent, où le vrai et le faux, le réel et l'imaginaire, la naissance et la mort se rejoignent. Point limite du langage, bouche volcanique entre le chaos et l'émergence pulsée du sens, ce « lieu » aveugle à partir d'où Artaud écrit est la place même du « sujet » innommable de l'écriture.

11. « ... en réalité je ne fais pas autre chose que de me taire / et de cogner. / Pour le reste si je parle c'est que ça baise, je veux dire que la fornication universelle continue qui me fait oublier de ne pas penser » (XIV**, 26).

12. « Le cu, la merde et la croix, je prends tout et ne rejette rien, pas plus que gog, magog, dieu, jésus-christ, brahma. / car je n'ai pas de satellites » (« Notes pour une "Lettre aux Balinais" », *op. cit.*, p. 14).

13. « Car c'est le corps d'un écrivain qui tousse, crache, se mouche, éternue, renifle et souffle quand il écrit » (*ibid.*, p. 12).

Lorsque la Momie ressuscite, et que le Mômô refoulé fait retour avec « le cadavre » de ses « moi abolis », « la place pue » (XIV**, 27), car remontent avec lui les effluves de Madame utérine fécale dont il déchire la membrane. Artaud, pour avoir été refoulé « à ce cu éternel des choses », pour avoir expérimenté l'en-deçà du sens, peut parler de cette place qui est celle où toutes désignations s'effondrent et d'où aussi elles naissent – celle de l'infini : « Je suis l'infini. »¹⁴

Pour lui, il n'y a donc plus de loi ni d'interdit, plus d'opposition entre les contraires¹⁵. La posture du *pharmakos*, qu'il avait stratégiquement adoptée, trouve ainsi dans l'écriture son champ opérationnel. La distance maintenue par Nietzsche avec le « sujet » de l'écriture est ici annulée, mais cette annulation, pour se dire, utilise jusqu'à l'extrême les dichotomies que supporte la langue, jusqu'au point où elles tombent dans l'absurde. Ainsi, en tant que « sujet » de l'écriture, Artaud « est » l'infini refoulé, l'Abject *en personne*, mais en tant que sujet ordonnateur du texte et manieur du style, sous couvert d'un nom propre – Antonin Artaud –, il est Dieu, le maître et le garant de la loi. Le texte met donc en scène l'identité du « cu » et de « dieu », comme origine prétendue, fondement troué par où l'infini s'abouche au monde¹⁶. Cette mise en scène s'opère à partir d'un « lieu » paradoxal, constitué par la dynamique du « sujet en procès », le « moi d'Artaud » qui est « moi » et « pas moi », dont la *motilité* permet de réactiver la base pulsionnelle refoulée sur laquelle « se fonde » l'ordre symbolique – retour à la pulsion anale ou à la *chôra* primitive¹⁷, et de se maintenir néanmoins dans l'ordre de la communication et du discours. Par cette situation limite qui fait de lui un être de fuite, il se sauve à la fois de l'engloutissement dans la folie et de la tyrannie du sens¹⁸. Situation en perte

14. *Ibid.*, p. 32.

15. « Ce qui caractérise les choses est qu'elles n'ont absolument pas de loi / et que mon arbitraire propre y règne / qui en fit des choses et va les anéantir » (*ibid.*, 17).

16. « ... la réalité n'est pas ainsi, elle est qu'il n'y a rien d'établi / et que les choses sont toujours et à tout instant à naître / suivant / u n C u / et si les êtres sont parvenus un temps à incliner les choses vers cette constitution anatomique criminelle de la vie / l'être ainsi constitué sera détruit / car je ne respirerai pas suivant l'esprit et ses cordes / mais suivant moi... » (*ibid.*, p. 31).

17. Voir les analyses de Julia Kristeva dans *Le sujet en procès, Artaud*, 10/18, *op. cit.*, p. 61 et suiv.

18. « Ainsi donc, à condition d'accepter de ne pas vivre, de ne pas vouloir entrer dans l'être, être, participer au rahout de l'être, et de me tenir toujours à la limite insensible des choses, là où l'être ne sait pas que je suis, celui-ci me laissera exister, être perpétuellement dans l'état où les choses passent, sans jamais les accrocher, ou me les incorporer » (« Notes pour une "Lettre..." », *op. cit.*, p. 33).

constante, mais aussi de maîtrise absolue, puisque c'est le fond même du langage. Le lecteur et le monde sont donc renvoyés à ce point mort et soumis, eux aussi, à la logique du texte d'Artaud, obligés de se confronter à cette source abjecte dont ils ne peuvent seuls maîtriser la violence et le danger¹⁹.

Etre à la place d'un mort qui est l'infini, dispenser le sens et en détruire la possibilité, c'est, dans l'imaginaire, occuper la place la plus scandaleuse, celle de Dieu. Et cette revendication d'Artaud – « dieu de son vrai nom s'appelle Antonin Artaud » – s'éclaire d'une autre intention : écrire en tant que Dieu, en son nom propre, est le tour suprême de l'humour, le geste athée par excellence²⁰. « Et c'est cela le matérialisme absolu », précise Artaud dans ses « Notes ». Le carnaval est donc poussé à son comble, au point où le texte ne peut être caractérisé ni de perspectiviste ni de métaphorique, mais simplement et scandaleusement, de *vrai*. Cette capacité de dire le *vrai*, Artaud la possède parce qu'il ne sait justement rien – étant, comme Dieu, un trou, le trou de l'être –, et qu'il récuse toute catégorie du vrai et du faux ; possibilité strictement textuelle, dans la mesure où il écrit de ce point limite où le signifiant ne s'est pas encore adjoint un signifié, où le sujet et le monde ne sont pas encore constitués. Il lui appartient donc, à chaque mot, de construire le monde, de le fonder sur le seul principe d'être qu'il reconnaisse : son corps. Et cet ignare absolu peut conclure : « Or moi, / dans mon corps, / moi, / tout mon corps, / je sais / tout. »²¹

b / *L'écriture comme expérience de l'entre-deux-morts*

Alors que le carnaval du texte nietzschéen suscite le rire joyeux et affirmateur de Dionysos, le texte d'Artaud provoque un rire meurtrier et un comique destructeur, qui annoncent l'irruption du sacré et de la

19. « Car ce n'est pas la nature, / mais moi, / qui est-ce qui agit au fond de tout, / moi qui / prends / la force impersonnelle errante / et par la douleur hépatique de la bile / la ramène à ma volonté, / après quoi je la pousse en avant » (*ibid.*, p. 20). Et plus loin : « D'ailleurs la discussion est close, / je suis le maître / et vous rentrerez tous dans mon corps / comme des morts » (p. 24).

20. Voir à ce sujet l'article de Guy Scarpetta, Artaud écrit ou la canne de saint Patrick, *op. cit.*, p. 69 : « Intégrer Dieu comme sujet d'énonciation dans la théatralité d'une déflagration d'identité est au fond l'unique définition d'une position strictement athée. »

21. « Notes pour une "Lettre aux Balinais" », *op. cit.*, p. 30.

violence, cachés sous les masques grotesques ou séduisants. Comme il voulait faire entrer le Double sur la scène du « théâtre de la cruauté », afin d'obliger le spectateur à reconnaître que notre monde est celui qui double, il fait intervenir la vérité dans le texte, pour forcer ce monde à avouer sa nature de fantasme et le moi du lecteur sa constitution purement imaginaire. Observons bien : il ne s'agit pas d'un jeu parodique avec la vérité, mais d'humour à l'encontre du monde. Artaud ne prétend pas nous apprendre que cette vérité qui se laisse mettre en scène n'est pas la Vérité, mais un fétiche dont nous pouvons faire une marionnette de scène. Cela nous le savions déjà, et plus aucune plaisanterie sur le sujet ne nous fait rire. Cependant, malgré nos dénégations modernes, et notre peu de foi dans la vérité, nous laissons à la place vide sa fonction opératoire, de peur d'y perdre la dimension de notre désir ou de nous laisser emporter au-delà du plaisir jusqu'à la source sacrée du désir. Aussi l'humour scandaleux d'Artaud consiste-t-il à nous rappeler que la vérité existe et nous contraignent à regarder en face, à jeter, à travers son texte, un œil dans l'orifice entrouvert de la réalité. Alors nous trouvons la plaisanterie drôle, et nous sommes saisis par un rire d'autant plus violent qu'il constitue notre ultime réaction de défense.

Comment le texte d'Artaud peut-il tenir parole à l'endroit de la vérité et séduire le désir du lecteur vers cette place interdite dont il ne veut rien savoir ? – En transposant « sur le plan mythique de la poésie » ce que « le réel » lui a dicté²². Double mouvement donc, qu'assure la *motilité* du « sujet en procès » : descente vers l'origine abjecte du sujet et de la langue, moment où l'écriture, selon un mot d'Artaud « s'abouche » au réel, puis remontée vers le plan de la communication, du discours et de l'ordre symbolique, sous couvert du nom propre. Ce rythme binaire, déjà évoqué, trouve dans l'écriture son terrain d'action, un lieu d'ancrage qui permette d'éviter la perte irrémédiable, et la mort qui se profile aux limites extrêmes du sujet.

A propos de Lautréamont, Artaud avait rappelé la nécessité d'une stratégie du nom. Il faut écrire en son nom propre pour avoir quelque créance et se maintenir dans l'ordre du discours, mais le nom du père est toujours le nom d'un mort, qui nous inscrit dans une généalogie

22. A propos de la séance du Vieux-Colombier, Artaud écrit à Maurice Saillet : « J'ai déclamé trois poèmes, puis un dernier. Ils disaient tout ce que j'avais à dire mais sur le plan mythique de la poésie. / Pourtant ils sont vrais, intégralement vrais C'est le réel qui me les a dictés » (Lettre à Maurice Saillet du 23 janvier 1947, in *K.*, *op. cit.*, p. 108).

dont Artaud déclare vouloir sortir. Dans « Le surréalisme et la fin de l'ère chrétienne », il évoque le rapt de la naissance et fait parler en ces termes « le Seigneur qui t'a fait ici naître » : « Avant nous tu étais là, mais tu es mort. C'est drôle d'ailleurs que tu sois mort avant de nous faire tous naître, et que c'est de mourir que tu aies réussi à nous faire naître, mais c'est ainsi » (XVIII, 112). Et Artaud lui répond par la volonté de rejeter tous les cadavres qui accompagnent son moi pour se retrouver « là-bas, derrière le gouffre de ma propre mort » (113). Là-bas, en effet, au cœur de l'abject, survit son âme, et son âme est « une femme, quelque chose comme l'eschare d'une âme » (112). Pour celui qui écrit, c'est au cœur de la langue maternelle que gît le lieu de la survie, c'est par effraction du sein de Madame morte qu'il tente de remonter à ce lieu originaire que Jacques Hassoun désigne comme la place de l' < enfant-mort > ²³. Cet autre pôle du sujet de l'écriture est aussi celui de la mort ou de la folie. S'il permet de retrouver une instance et une violence capables de s'opposer à l'ordre du père, il n'en est pas moins dangereux, et trompeur ; il faut donc, là aussi, une stratégie contre la ruse de l'inconscient qui veut arrêter la *motilité*. Le cas Lautréamont était symptomatique des dangers encourus par un effacement du nom propre ; le cas Nerval s'offre comme une illustration du risque inverse. Dans la lettre à Georges Le Breton du 7 mars 1946 (XI, 185-201), Artaud commente deux vers de Nerval où apparaît la figure de sa « mère Amalécyte », et montre que le poète, s'insurgeant contre « le dieu vainqueur », tenta de ranimer l'âme primitive d'une race issue de la « terre utérine trempée », en se replongeant dans « l'humus de mort » « de la terre sexuelle des Amalécytes », mais se retrouva prisonnier de cette même race qui a finalement choisi d'entrer dans « la sexualité pure ». Ainsi Nerval fut pris au piège et comme trahi par sa « mère traître, l'Amalécyte qui prend son utérus pour être et qui a fait de l'utérus un dieu » (200).

Ecrire suppose donc de se tenir entre deux morts dont il faut également se garder, et le texte se produit par un va-et-vient qui pousse à franchir sans cesse les limites de l'interdit ; ce mouvement jette dans une instabilité déconcertante, qu'Artaud doit assumer sans pouvoir jamais répondre à la question de son être, qu'il formule ainsi dans une lettre à Peter Watson consacrée à son travail d'écrivain : « Irai-je à la mère ou resterai-je père, le père en somme éternel que j'étais ? » (XII, 232).

23. Voir Jacques Hassoun, *Fragments de langue maternelle*, Payot, 1979 ; mais aussi Serge Leclaire, *On tue un enfant*, Seuil, 1975.

c / *Le viol de la langue*

La transgression qui met en cause la langue à partir du sexe et de la mort s'apparente à la transgression de la loi de l'inceste. Et à la distance respectueuse de Nietzsche à l'égard de sa mère et de sa langue répond chez Artaud une volonté criminelle et sacrilège contre celle qui s'offre comme support de l'ordre symbolique. Ruptures syntaxiques, qui forcent la grammaire et le sens logique ; phrases inachevées ou volontairement « chaotiques », et dont le rythme suit la ligne mélodique – voire rhapsodique – des sonorités ; tout cela concourant à détruire le caractère *fini* et *hiérarchique* de la phrase. Déformation des noms propres et création de mots permettant de libérer, au point où la signification tend à disparaître, les intensités et la multiplicité infinie des sens²⁴ ; suite des sonorités d'un mot, lequel essaimé sur la page, qui s'ordonnent théâtralement²⁵ ou se transforment en glossolalies ; coupure d'un mot par un long trait qui vient faire surgir la trace de qui est abjecté et fonde la possibilité du mot, le corps dans l'esprit²⁶. Ce ne sont là que quelques exemples du formidable travail d'écriture d'Artaud, qui a donné lieu à de nombreuses études, dont celles de Gilles Deleuze et de Paule Thévenin²⁷, par leur qualité et leurs divergences mêmes, indiquent l'étrangeté d'un tel travail.

En refusant de protéger la langue, il refuse de se protéger lui-même en tant que sujet, et accepte le risque de la folie ou du non-sens. Ainsi, l'utilisation de la langue dans un sens non grammatical n'est pas un jeu poétique, mais suppose une volonté qui « vienne d'affre » et la conscience de sortir « ses vers de sa maladie » (IX, 170). Toujours cette présence d'une maladie installée dans la pensée, d'une violence qui recouvre l'origine, mais qu'il faut éprouver et faire éprouver comme la maladie de l'homme, être de langage, afin de réveiller ses énergies paniques et libératrices.

Ainsi, sa volonté criminelle ne se ramène pas à la simple transgression d'un interdit, dont la possibilité est inscrite dans la nature même

24. Dans les « Notes pour une "Lettre aux Balinais" », par exemple, on relève : « s'introg luder », « tropulsion », « pototersion », « e-ligrer », etc. Pour la déformation des noms propres, citons celle du nom même d'Artaud ou de Jésus-Christ.

25. Cf. par exemple le jeu sur « caca » dans les « Notes... », p. 29.

26. « Es ——— prit, sorti de la tombe du corps » (XIV**, 124).

27. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, « Du schizophrène et de la petite fille », *op. cit.*, p. 101 ; Paule Thévenin, « Entendre / voir / lire », *op. cit.*

de la loi, si elle n'est pas d'ailleurs la seule injonction précise de la loi du désir : Jouis²⁸ ! Artaud s'est toujours insurgé contre la volonté de jouissance. Certes, au moment de la transgression, de la descente vers le fond sacré de la langue, quelque chose comme la trace d'une jouissance macule la page. Cette décharge, qui est affaissement et abandon à la jouissance, Artaud ne peut la supprimer, elle est imposée par Satan qui ne lui laisse pas « le commandement sur ça » (XIV**, 116), et par la terre qui, après l'avoir envoûté, « se recharge à bloc » en se nourrissant de son sperme (131). Il faut donc bien l'accepter, mais comme un moyen de faire éclater la langue en l'obligeant à faire entendre ce dont elle ne peut parler ; et la sexualité, affirmait Artaud, « est un excellent moyen d'expansion, d'émission, et j'oserai dire de *propulsion* » (XIV*, 129). Sur la page, l'intensité retombe, mais avec la force de ce qu'il appelle « un orgasme d'insurgé », dont on peut voir la trace dans les glossolalies et même le mot « orgasme » qui dissémine en leur sein²⁹.

Le texte d'Artaud s'apparente à cette forme d'écriture dont Barthes dit qu'elle est de jouissance : mise en pièce perverse de la langue, extrême mobilité, intransitivité... Cependant, la jouissance accompagne la défiguration de la langue, mais ne constitue pas un but, et n'aboutit jamais à une intransitivité absolue du texte ; de même, les glossolalies interrompent le discours, mais ne l'arrêtent pas définitivement. Au-delà d'une certaine pratique perverse, un but est visé : retrouver ce qui, sous la langue, vit : le corps, mais aussi selon le mot d'Artaud : la femme, au-delà de la mère, à qui il avoue : « L'être insondable de poésie est ton être... »³⁰ Hors des limites du langage et exclus de l'ordre symbolique, le « corps sans organes », la femme entraînent le désir et l'écriture vers une sémiotique fondamentale où le sujet frôle « la mort », éprouve son décentrement et retrouve l'infinie puissance originaire de vie et de mort³¹.

28. « Rien ne force personne à jouir, sauf le surmoi. Le surmoi, c'est l'impératif de la jouissance — Jouis ! » Lacan, *Le Séminaire*, livre XX, *op. cit.*, p. 10.

29. Dans la lettre à Breton, sur la sexualité, après l'inscription du mot « orgasme » suit cette série de glossolalies : « ale / l'orgasme eni tibela / berber eni teribela / khibel enti narilé » (XIV*, 129).

30. Philippe Sollers, dans *L'écriture et l'expérience des limites*, à propos de Dante : « La femme est cette traversée de la mère, de la langue maternelle (de l'interdit majeur), vers la vision (à l'inverse d'Edipe), vers le feu du visage que l'on est. C'est elle qui conduit à la vue d'au-delà du visage et des corps répétés » (*op. cit.*, p. 30-31).

31. Lisons une fois encore J. Kristeva : « Sans être forcément la femme, "elle" peut se présenter comme la mère, la sœur, le partenaire sexuel, pourvu qu'elle soit une langue étrangère et/ou un frôlement de cette mort — de ce hors-frontière —

Cette vérité de la langue, du sujet et du monde, le *réel* que vise le texte, jamais ne sera dite ; c'est un « carnage », une « mêlée de feux éteints, de cris taris et de tueries » dont « on ne dit rien » (XII, 236). Essayer de le dire serait en arrêter la dynamique : « tuer le néant », « arrêter la vie ». D'où la nécessaire cruauté d'un texte qui doit mettre en scène la violence dans la langue, se référer à un ordre, remonter au niveau du sens où s'éprouve un certain plaisir, indispensable à la séduction du symbolique vers le diabolique, du lecteur vers le point extrême où s'annulent les différences auteur/lecteur/monde. Comme sur la scène du « théâtre de la cruauté », il faut, dans le texte, recourir à cette cruelle rigueur dont la première page de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* offre une représentation quasi théâtrale. Dans un cadre central apparaît l'avertissement : « Il faut que tout / soit rangé / à un poil près / dans un ordre / fulminant » (XIII, 69). Mais de part et d'autre surgissent deux colonnes de glossolalies qui renvoient à une autre cohérence et une autre sémiotique, celle du chaos, à l'intérieur duquel l'ordre vient au monde, non comme un état, mais comme un moment pris dans une dynamique de forces qui le traversent et le « fondent ». Ce moment, parce que la cruauté n'est jamais pure, et que l'« être » guette à la sortie, est inéluctablement *destiné* à faire monument.

Malgré les différences qui séparent Nietzsche et Artaud quant à la pratique de l'écriture et à l'économie du texte, leur effort commun fut de rompre avec une prétendue secondarité de l'écriture par rapport à un sens constitué. Si l'écriture de plume conserve une fonction duplicatrice, elle tend à ne rien représenter du monde, qui n'est pas un donné premier, mais à traduire la sémiotique des affects, à faire entrer le corps, le *réel* dans le monde. Ironie et humour sont deux modes de cette écriture de la cruauté prise dans l'entre-deux — entre la violence du « corps sans organes », de Dionysos, et la mortelle répétition, la force et la forme —, lieu génésique et creuset de la *chaoerrence* de l'œuvre.

que « je » vise dans son infinitisation. Pourvu qu'elle soit, en somme, l'espace interdit pour la présence d'Un Sens, remettant en cause l'origine, l'identité et la reproduction — donc « la vie » —, appelant « je » à trouver son opposé pour s'y reconnaître et, à partir de ce saut vers l'autre, s'infinitiser sans miroir — sans Dieu —, dans un théâtre hiérogamique de la multiplicité retrouvée » (*op. cit.*, p. 354).

CRUAUTÉ ET CRÉATION :
la quasi-œuvre

LE « DÉSCŒUVREMENT » DE L'ŒUVRE

PUISSANCE pharmaceutique, l'écriture n'est viable, c'est-à-dire en accord avec le mouvement de la vie, qu'à relancer une dynamique excédente qui trouve son ancrage dans un « lieu » intermédiaire entre l'origine violente et la factualité du monde. Activité génésique, elle exige du sujet cette mort au monde qui est la condition préalable d'une naissance à « la vie », et, selon la formule d'Artaud, elle le contraint à « mourir vivant » pour ne pas « vivre mort » (XIII, 83). La vie n'est qu'illusoirement une et substantivée : au verbe « vivre », Artaud préfère « exister », lequel évoque l'extase de ce qui participe au présent « vivant » comme un mode de l'infini « mourir », car si le « vivre » tend vers l'éternité de l'« être » – infinitif qui se laisse substantiver –, « mourir », comme « écrire » ne laissent pas de s'infiniter.

Reste que dans ce mouvement excentrique et excessif, lorsqu'il se confronte aux limites dévolues par le monde à l'infini, le sujet s'accroche à des repères, des idées, des images autour desquels se cristallise le sens, et sur quoi, en fin de compte, son élan vient buter. Au bout de « mourir », la mort ; au bout d' « écrire », l'œuvre. Comme l'écriture est exigence de style, elle est aussi exigence d'œuvre, en laquelle les affects, les intensités du corps et la force incontrôlable déchaînée dans le texte se trouvent arrêtés, enfermés en un monument funéraire : le tableau, le livre, l'enregistrement... Est-il possible de faire en sorte que la mort n'arrête pas l'élan de mourir et l'œuvre la dynamique d'écrire ?

a / Artaud ou la « vérité bizarre » de l'œuvre

Ces deux questions, Artaud les associe justement dans sa lettre à Peter Watson du 27 juillet 1946 (XII, 230). L'œuvre par rapport à l'écrivain, la mort par rapport à l'existant ont le même effet : elles *mentent*¹. Mensonge qui participe à celui de l'être, imposant l'idée d'un arrêt, nécessaire ou fatal, inscrit dans la dynamique du vivant comme son but le plus désirable. Et toute l'entreprise « folle » d'Artaud eut pour objet de dénoncer le mensonge, voire de le combattre. Son expérience de la mort, qu'il dut, écrit-il, subir « au moins trois fois réellement et corporellement », lui permet d'affirmer qu'elle n'est pas un « état », et que si le mort ne mentait pas, ne se mentait pas à lui-même sous l'effet de la pression générale, il n'aurait « qu'une idée c'est de revenir à son cadavre, de le reprendre pour aller de l'avant ». La mort, dans l'existence, n'est jamais « qu'une histoire » dont on peut montrer le caractère fictif et imaginaire si l'on parvient à la « vivre vivant » (233), à la réinscrire dans l'élan de mourir. Or, c'est sur le même mode que l'œuvre demande à être vécue.

Elle trouve en effet sa condition de possibilité dans l'expropriation du sujet Artaud et dans la retombée de la force noire qui animait le « sujet » de l'écriture, c'est-à-dire dans la mort de cette puissance sombre où Artaud puisait sa vie. Lorsqu'un volcan entre en éruption, lorsque Artaud écrit, mû par la force du « Popocatepel », la lave finit par retomber, froide, excrémentielle. Si elle se tient toute droite, solidifiée comme un

1. « C'est ainsi que les œuvres prennent de la bouteille et que *mentant* toutes par rapport à l'écrivain... » (XII, 231). « Et puis le mort est un être qui ment... » (233).

vieil étron ou un totem piteux, c'est qu'au moment de son détachement, Dieu, le double – « les mauvaises incarnations du Verbe »² –, s'est immiscé entre Artaud et lui-même, introduisant, de façon obscène, l'œuvre dans l'ordre de la loi, afin de soutirer de cette lave séchée toute sa fertilité d' « humus noir », et de la faire ainsi servir aux besoins et aux biens du monde. D'où le sentiment du vol attaché à la création, et la thématique obsédante de l'abject, de l'œuvre déchet : faire œuvre, c'est se perdre, accepter d'aller à l'être et tendre à la mort.

La question d'Artaud est donc : comment écrire sans faire œuvre ? Comment « mourir vivant » sans jamais être mort ? Car « je vous l'ai dit : pas d'œuvres, pas de langue, pas de parole, pas d'esprit, rien » (I*, 101). La réponse, une fois encore, est celle de l'humour : accepter jusqu'au bout l'abjection de l'œuvre par rapport à « soi », et sa propre abjection par rapport à elle, pour en faire une arme contre le double et contre le monde. L'œuvre, animée de sa charge d'abject, devient l'occasion d'un combat infini entre Artaud et Dieu, entre la mauvaise cruauté qui fait toujours retour et la cruauté libératrice. Pour reprendre la mythologie du *Théâtre et son Double*, tout ce qui entre dans le mouvement de la création tombe sous le coup du mal introduit par le Démon. Avec l'arrêt de la dynamique du rejet, à quoi correspond l'avènement de l'œuvre, l'idée, le sens et la loi reviennent en maîtres. Il faut donc pousser à son comble le caractère abject de l'œuvre, afin qu'elle ne puisse se laisser entièrement comprendre, qu'elle ne constitue jamais un tout saisissable, une création à l'image du cosmos – « Pas de monde, / pas de création » (XIV **, 17). Ainsi se construit ce qu'on peut appeler une *quasi-œuvre* : conservant sa force de désœuvrement, et donc d'existence, elle conservera son « âme », celle de la morte qui vit au fond de son abjection. De la sorte, et l'œuvre et l'âme sont « ce qui, focal de la survie de l'être, tombe, fécal comme un excrément », mais qui, animé par « le souffle corporel de la merde », oppose à la butée de la mort « l'opium d'éternelle survie » (IX, 174).

Bien qu'elle mente, l'œuvre ne peut absolument arrêter la force qui la fit naître, et demeure contrainte d'*exprimer* « un inexprimable » (XII, 231). C'est dire que malgré l'impossibilité de « nommer la bataille »,

2. Cf. « Révolte contre la poésie » (IX, 121-123), où Artaud dit se refuser à « être le poète de mon poète », et qui commence par ces lignes : « Nous n'avons jamais écrit qu'avec la mise en incarnation de l'âme, mais elle était déjà faite, et pas par nous-mêmes, quand nous sommes entrés dans la poésie. / Le poète qui écrit s'adresse au Verbe et le Verbe a ses lois. Il est dans l'inconscient du poète de croire automatiquement à ces lois. Il se croit libre et il ne l'est pas. »

et en dépit de l'oubli même de cette impossibilité, lequel permet le mensonge de l'œuvre, la trace du *réel*, comme une cicatrice qui ne parviendrait jamais à se refermer, fait effraction dans l'œuvre, et par là dans le monde, obligé de se confronter à sa « vérité bizarre ». Sa nature pharmaceutique, contre laquelle Artaud, en mal de pureté, s'insurge, est bien ce qui sauve la vie de l'œuvre : devenue réalité mondaine, objet abject mis en circulation dans l'univers des objets, cette déchéance même lui permet d'investir le monde, d'obliger la vie à la reconnaître et, pour avoir accepté cette reconnaissance, à se laisser contaminer par une abjection dont elle n'avait pas prévu la puissance. Alors cette chute fatale devient, comme la mort traversée par celui qui existe, le moment stratégique d'une relance de la dynamique, du surgissement d'une « vérité » offusquée, et que la vie « si elle était elle-même authentique n'aurait jamais dû accepter ».

La quasi-œuvre est donc l'ultime expression de la cruauté ; mais sa manifestation *indécidable* fait entrer d'autant plus le monde en crise qu'elle ne relève d'aucune décision, et ne délimite aucun domaine, mais se tient sur le seuil du domaine des biens : loin de se laisser agréger au système de la capitalisation, elle s'introduit en son cœur avec la violence d'une effraction. Certes, Artaud a lui-même entrepris la publication de ses *Œuvres complètes* et a tenté de rejoindre le cœur des choses : capitales comme Paris ou Mexico, centres de culture comme la NRF ou la Sorbonne, lieux fondamentaux du religieux comme la Sierra Tarahumara ou l'Irlande. Mais cette avancée vers le centre, il l'accomplit toujours en être de fuite, et n'a recherché le point suprême que pour libérer au cœur de la structure coercitive les forces qui la désagrègent. A la Sorbonne, il annonce la mort du théâtre bourgeois, en Irlande, il cherche à déclencher l'Apocalypse, au Mexique, il rappelle que le but de l'art est de retrouver ce mouvement qui pousse les forces vers le vide et la mort (VIII, 219). Le centre, dans les derniers écrits, il l'appelle le corps, et le but de l'œuvre est de « faire corps ». Mais le corps dit « humain » n'est pas le *but* de la cruauté. Quelque chose dans la cruauté fascine, cependant jamais elle ne s'arrête à un *fascinum* et toujours sous la peau, la chair et les entrailles, elle cherche son « grand secret » ; ainsi le corps lui-même ne saurait être la butée de l'œuvre, le totem ou le fétiche qui vise la cruauté. « Cogner à mort » est la seule façon de faire apparaître « des Corps animés » (XIV**, 31). La création, comme la cruauté, vise à la destruction de tout corps constitué, car elle pousse vers cet au-delà du corps et du bien qu'est le « corps sans organes ». Cette visée de la création oblige à absorber cruellement le *réel* dans

l'œuvre, avec la tyrannie implacable et la rigueur du « théâtre de la cruauté », mais aussi à laisser l'œuvre toujours ouverte sur ce *réel* qui ne cesse de fuir. Dès lors, Artaud reconnaît que la « chance » de l'œuvre n'est pas dans la restitution d'un bien ou d'un moi propres, mais dans « une dépense insensée de volonté et de sensibilité »³, qui pousse l'homme à dépasser les limites de son corps – « parce que / je ne suis pas encore sûr / des limites auxquelles le / corps du moi / humain peut s'arrêter », écrit-il dans « Le visage humain »⁴. Ce texte vient illustrer cette déclaration : « J'ai choisi la violence comme Ronsard la flatulence... », qui justifie l'appel à la violence et son intégration par la cruauté à l'œuvre dans le but avoué de « rebâtir un monde et une autre réalité » (XII, 150-151). Le visage humain est en effet la forme arrêtée, figée dans « une espèce de mort perpétuelle », de la force infinie de métamorphose du corps. Le visage n'ayant pas encore trouvé sa face, « c'est au peintre / à la lui donner », par un acharnement terrible à détruire l'homme pour, cruellement, le reconstruire.

Mais qu'est-ce qui se donne dans l'œuvre ? Certainement pas l'objet en tant que tel, le livre, le poème, le dessin, « dont aucun n'est à / proprement parler une / œuvre » – ni un bien ni un beau, ni un système de valeurs ni le fondement d'une éthique. Elle ne donne rien à proprement parler, et c'est en quoi elle est l'expression de la plus héroïque générosité – de cette générosité qui n'endette pas le destinataire –, rien sinon l'ouverture d'un regard sur l'« infini », capable d'« irradier » la vie. Ce regard que Van Gogh porte sur nous, ou plutôt « contre nous » (XIII, 60), et que l'ouverture de la quasi-œuvre nous contraint de jeter sur le monde – par quoi s'ouvre « la porte occulte d'un au-delà possible » (27). Ce regard « à délivrer le corps de l'âme », dont « seul peut-être avant lui le malheureux Nietzsche » (59) eut le courage.

b / Nietzsche : de l'œuvre d'art à l'art des fêtes

Si la thématique de l'œuvre comme don, jeté au sort bon ou mauvais selon l'heure, comme effet d'une dépense dangereuse et résultat d'une guerre⁵, enfin comme expression supérieure de la cruauté, est

3. Dans les textes pour être lus à la Galerie Pierre, *Le Disque vert*, n° 3, novembre-décembre 1953, p. 41.

4. *Op. cit.*, p. 101.

5. Nietzsche rappelle souvent la nécessaire destruction à laquelle doit se livrer le créateur armé de son « cruel marteau » (cf. dans *Zarathoustra*, « De la voie du

également inscrite dans la pensée de Nietzsche et dans celle d'Artaud, la valorisation nietzschéenne de l'acte créateur, privilège du maître, du fondateur de valeurs nouvelles, fait apparaître une opposition radicale entre eux, et laisse supposer que seule la folie a pu faire briller le même éclat dans l'œil de Van Gogh et dans celui de Nietzsche qui, en matière d'art, cherchait ses modèles chez Goethe, Mérimée ou Raphaël. A moins que ce ne soit sans compter sur l'ironie de la pensée et de l'œuvre nietzschéennes...

Alors qu'Artaud envisage l'œuvre en fonction d'une économie de la perte⁶, Nietzsche l'intègre dans une économie de l'excès. Quoique apparemment opposées, ces deux dynamiques situent le champ de l'œuvre sur le bord d'une certaine limite où converge la condition de sa possibilité et de son impossibilité. D'où ces deux interrogations apparemment divergentes : Artaud se demande comment on peut penser et vivre sans pour autant faire œuvre ; Nietzsche s'inquiète de savoir comment, à l'époque du nihilisme, il est encore possible de créer une œuvre – c'est là son questionnement le plus explicite et exotérique –, mais en un sens plus profond, le problème est de savoir si, dans le monde dionysiaque de la « volonté de puissance », quelque chose comme une œuvre peut exister.

Dans la perspective de l'économie générale, régie par la cruauté du Cratos, et à laquelle s'identifie le créateur au point de tenir le « grand discours cosmique » et dire : « je suis la cruauté », « je suis la ruse », l'œuvre est à la fois nécessaire et impossible. L'acceptation héroïque et joyeuse de ce paradoxe est pour Nietzsche la marque du véritable créateur : « Forme suprême du contentement que lui donne son œuvre – il la brise pour la recomposer toujours de nouveau » (X, 232).

C'est à partir de ce point suprême seulement que peuvent être élucidés la pensée nietzschéenne de l'œuvre, le thème du surhomme et

créateur »); ce qui lui avait toujours semblé « le plus fondamental », écrit-il, « c'était l'éternellement-créateur, en tant qu'éternellement-contraint-à-la-destruction, lié à la douleur » (XII, 251). Et Artaud affirme au Mexique : « Toute création est un acte de guerre : guerre contre la faim, contre la nature, contre la maladie, contre la mort, contre la vie, contre le destin » (VIII, 237). Il faut noter cependant qu'Artaud insiste sur la *volonté* de destruction qui doit animer le créateur, alors que Nietzsche pense la destruction comme une *nécessité* que doit assumer l'individu mû par une « volonté de puissance » affirmatrice, et donc créatrice.

6. Dès ses premières « œuvres », il sentait combien il lui fallait « compter avec la perte, c'est-à-dire l'impuissance, les fuites, et par contrecoup le resserrement et le désespoir » (II, 226). Et il écrivait au Dr Toulouse : « Ce que vous prenez pour mes œuvres, n'est, maintenant comme alors, que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas » (I**, 103).

la grande politique, car il désigne l'origine dionysiaque de la création. Dans la perspective de cette économie donc, l'homme et les choses se traitent de la même façon : *mal*. La question se pose alors de l'éthique du créateur, du sens et du but de sa cruauté. Il passe en effet pour un « criminel » aux yeux des « gens de bien », dit Zarathoustra (VI, 33), car il s'en prend à ce qui préserve la possibilité même du bien : les valeurs. Mais son but est plus terrible encore, plus cruellement dionysiaque : « *Déchirer Dieu en l'homme / comme en l'homme l'agneau, / et rire en le déchirant* » (VIII**, 19). De même, Artaud s'était donné pour but d'« extirper » de nos corps, par la cruauté, la cruauté morbide de Dieu. A l'origine de la création et de l'art, Nietzsche découvre non seulement « le raffinement » (*Verfeinerung*) de la cruauté (XI, 240), mais aussi son retournement contre l'homme. Ces deux remarques suggèrent une étrange parenté entre l'art et la morale, et c'est en quoi il y a lieu de rire.

L'histoire de l'art accompagne celle de la morale et vient humoristiquement parachever ce long travail de raffinement, de spiritualisation, de sublimation, qu'a connu la cruauté retournée de l'animal-homme. L'ironie du philosophe Nietzsche consistait à dénoncer la morale et la logique, au nom des principes mêmes qu'elles mettent en œuvre, où encore à montrer, par la généalogie, leur origine inavouable. L'humour, en revanche, exige d'accepter jusqu'au bout les impératifs moraux, de leur faire une confiance absolue, voire excessive : de vivre la culpabilité, la mauvaise conscience, enfin toute cette cruauté retournée dans un excès dionysiaque. Telle est certainement la leçon la plus profonde de la *Généalogie* : le système de la faute et de la mauvaise conscience doit être regardé comme quelque chose d'extrêmement « *prometteur pour l'avenir* » (VII, 276), et même de divin : « Depuis lors l'homme *compte* parmi les coups heureux les plus inattendus et les plus excitants du jeu que joue le "grand enfant" d'Héraclite, qu'on l'appelle Zeus ou le hasard... » (276-277). Qu'y a-t-il d'heureux dans cet acharnement morbide de l'homme contre lui-même ? – Qu'il ne croie pas en lui comme à un but, mais se considère comme « un chemin », « un pont », et ne se reconnaisse de valeur que d'être « une grande promesse ».

L'humour du créateur est de pousser à son comble cette volonté morale de destruction contre ce que l'homme ressent en lui de plus humain : sa conscience (morale) et son organisme, son bien et son désir, son « être » même, tel qu'il se soutient d'être à l'image de Dieu. Que cette issue humoristique et cruelle envisagée par Nietzsche soit

la plus efficace et la plus libératrice pour la conscience moderne, l'œuvre d'Artaud en témoigne, mais aussi celle de tous les écrivains qui, tels Kafka ou Beckett, ont accompagné l'homme jusqu'aux limites de son bien, en ont assumé les dernières exigences. D'où l'antihumanisme de ces œuvres qui accomplissent humoristiquement ce que, au bout du compte, veut la culpabilité inhérente à la conscience : la mort de l'homme.

Mais est-ce là tout ce que vise le créateur, dans ce jeu cruel de l'humour et de la mort ? Comment la « volonté de puissance » peut-elle atteindre son but par un chemin si détourné, si ouvertement nihiliste ? Que veut la volonté : plus de puissance, cela peut signifier : rien, la mort, ou, comme le croit René Girard, un désir destructeur de violence⁷, s'il n'y a pas d'arrêt à une destruction qui, dans son mouvement infini, s'assimile à ce que la psychanalyse pense comme pulsion de mort. Et le problème essentiel pour Nietzsche est bien de savoir « comment on parvient à dépasser l'autodestruction » (XI, 456). Une première réponse est justement : l'œuvre, comme produit de la maîtrise et d'une volonté d'« éternisation », donc en tant qu'*objet* de la « volonté de puissance ». Conquise sur le chaos initial, mais aussi sur le risque de mort, l'œuvre est belle, et sa beauté porte le reflet du combat victorieux.

La création est alors conçue dans une perspective eschatologique. Un fragment de 1888 présente l'art comme « le salut de celui qui sait », « de celui qui agit », et « de celui qui souffre » (XIV, 32), donc la réponse à la fois au tragique de l'existence et « à toute volonté de négation de la vie ». Arrêtons-nous ici, au milieu du texte, pour pointer ce qui oppose Nietzsche et Artaud, et ce qui fut historiquement accentué comme la pensée même de Nietzsche : cette volonté de maîtrise dont la « grande ambition » est de « devenir loi » (48). L'éthique de la création nietzschéenne tendrait donc, au-delà du mal, vers la recherche d'un bien supérieur, au service de l'impérialisme de la « volonté de puissance ». La nature de ce « bien » consisterait en « un accroissement du sentiment de puissance » porteur de plaisir (XII, 13). L'action créatrice serait donc commandée par le principe régulateur du « pour la vie » ; pragmatisme apparent, grâce auquel Nietzsche justifie la fonction du beau, mais aussi l'instauration d'un ordre des valeurs pratiques sur quoi se fonde sa politique.

Comme le discours philosophique, la Grande Politique représente

7. Voir René Girard, *Le meurtre fondateur dans la pensée de Nietzsche, Violence et vérité (Colloque de Cerisy, autour de René Girard)*, Grasset, 1985, p. 597-613.

un détour du dionysiaque et une intégration des forces à l'économie restreinte du vivant. Aussi rejoint-elle la cruauté apollinienne et tyrannique de l'état dorien ou des lois de Manou, pour lesquelles Nietzsche avait une grande admiration. Si l'on s'en tient à la doctrine philosophique, la théorie nietzschéenne du beau et de la politique se donne pour un platonisme à l'envers. Il se réfère d'ailleurs à la tradition du philosophe législateur et plus précisément à l'idée platonicienne du philosophe-roi (XI, 240) : il appartient à ce dernier de connaître les lois du monde, afin de régler sur elles l'ordre social. Cet accord donnera naissance à l'organisation humaine la meilleure et la plus juste. Le renversement consiste à substituer le monde de la « volonté de puissance » au cosmos ordonné par le *logos*. La valorisation de l'art et de la poésie part du même constat : le poète ment ; mais alors que pour Platon ce mensonge est violence séductrice au regard de la vérité, il est pour Nietzsche indispensable à la vie qui exige l'illusion et le mensonge. Par cette acceptation du rôle traditionnel du philosophe, d'être l'instigateur ou le défenseur inconscient d'un ordre politique, Nietzsche est à l'opposé d'Artaud, lui dont la pensée ne peut en aucun cas servir de prétexte à une prise de pouvoir et à la justification d'une doctrine. Aussi a-t-il permis, et c'est le risque d'une « œuvre » qui laisse au lecteur toutes ses chances d'interprétation, bonnes ou mauvaises, que le nazisme, à la faveur de nombreux contresens et de nombreuses falsifications, trouve sa justification dans certains thèmes majeurs de sa Grande Politique : défense de la race (IV, 454), destruction des dégénérés (IV, 508), différence entre l'éducation des maîtres et celle des esclaves (VIII*, 136), antilibéralisme « jusqu'à la cruauté » (134), etc.

Cependant, cette doxa du nietzschéisme ne constitue pas le fin mot de Nietzsche ; pour cet anti-hégélien ennemi de l'Etat, la politique ne saurait être une fin en elle-même. Le but, en effet, n'est ni le pouvoir ni l'ordre, mais la « puissance », en vue de laquelle la Grande Politique apparaît comme la mise en pratique planétaire d'un théâtre de la cruauté ; ce que suggère d'ailleurs l'image du chef d'orchestre employée par Nietzsche. Le but n'est pas la représentation elle-même, mais l'effet dionysiaque, lequel suppose, afin de n'être pas pure anarchie, un comble de rigueur qui, à la crête de la société, au point d'excès et d'exception que représente l'individu supérieur, se décharge en cette intensité paradoxale de production et de destruction qu'est la création dionysiaque. Par sa finalité dionysiaque, la « volonté de puissance » ne peut qu'ironiquement être le support d'une théorie politique.

Si le pouvoir est l'ironie de la puissance, l'œuvre est l'ironie de la

création. Dans *Le Gai Savoir* (V, 272), Nietzsche rappelle qu'au moment de la maturation de l'œuvre tous les créateurs (*alle Kunstler und Menschen der « Werke »*) « s'imaginent être déjà au but même » : « C'est alors que se ralentit le rythme de la vie (*da verlangsamt sich das tempo des Lebens*) au point de s'épaissir et de couler comme du miel – jusqu'aux longues pauses, jusqu'à la croyance à la longue pause ». En tant que but, l'œuvre est source de bien, de complaisance et de béatitude (la vie coule « comme du miel »). Pourtant, cet arrêt qu'elle impose à la cruauté autodestructrice suscite un désir de mort, la croyance au grand repos. C'est dire que l'œuvre se tient comme une stase entre deux morts, et qu'elle ne peut vivre, porteuse d'un éternel aujourd'hui, qu'à être une promesse au-delà de la mort. Loin d'être un « but », elle est l'occasion d'une relance de la « volonté de puissance », laquelle ne se donne d'« objet » qu'ironiquement, puisqu'elle ne saurait avoir de terme – c'est là son caractère divin. Dans le texte consacré au créateur comme expression du « grand discours cosmique », Nietzsche poursuivait ainsi : « Nouveau surmontement de la mort, de la souffrance et de l'anéantissement / le dieu qui se fait *petit* (étroit) et s'introduit à travers le monde entier (la vie *toujours là*) – jeu, raillerie – *comme démon aussi de l'anéantissement.* »

A moins de s'y complaire, l'œuvre porte en elle sa force de dépassement : ouverte sur une volonté dionysiaque de mourir, qui est volonté de puissance et de création, mais aussi désir du Retour. Dès lors, la plus haute fonction du beau n'est pas de rappeler le combat victorieux dont l'œuvre est le trophée, mais de laisser pressentir, derrière son voile protecteur, comme la promesse d'un au-delà peut-être mortel (nous avons le beau pour ne pas mourir de la vérité, répète Nietzsche) s'il n'était dionysiaque. Telle est la véritable eschatologie de la création : non pas une maîtrise absolue, mais une avancée au-delà des limites du bien. Et le fragment de 1888 cité plus haut se terminait ainsi : « – voie d'accès à des états où la souffrance est voulue, transfigurée, divinisée, où la souffrance est une forme de la grande extase (*der großen Entzückung*) » (XIV, 32). Dans sa finalité dionysiaque, l'art exige l'« ivresse de la cruauté » (VIII*, 114). La finalité de la maîtrise est donc dans son propre dépassement, celle des œuvres d'art, dans la fête : « L'art des artistes doit un jour disparaître, entièrement absorbé dans le besoin de fête des hommes... (IV, 308). Et comme Artaud, Nietzsche se déclare « contre l'art des œuvres d'art » (III**, 28), au nom d'un « art supérieur » : « l'art des fêtes » (V, 106). D'un côté ceux qui accumulent, de l'autre ceux qui gaspillent (XIV, 62).

L'EFFRACTION DU RÉEL

a / *Le nomadisme culturel*

A cet approfondissement du sens de l'œuvre et de la création, correspond une transformation de l'idée de culture. Désormais hors du débat concernant les rapports de la nature et de la culture, Artaud ne se propose plus de retrouver les fondements « naturels » de la vraie culture, mais de procéder à une « révision haletante de la culture » (XIV*, 9). Tuer Dieu en l'homme est le but de cette « révolte intégrale » (223) qui s'exprime dans la « recherche d'une vie anticulturelle » (165) devant permettre de rendre à l'homme l'autonomie de la vie (de la « culture » et de la « nature ») après avoir tout ramené au point zéro du « corps sans organes », sorte de principe de cruauté à l'état pur. Dès *La Naissance*, Nietzsche avait pressenti en Dionysos le véritable « fondement » de toute culture, un principe aussi « originaire » peut-être que le « corps sans organes » pour Artaud, en qui s'annule l'opposition nature/culture, force/forme : « Et tout ce que nous appelons culture, formation, civilisation, comparaitra un jour devant le juge infallible – Dionysos » (I*, 131). Mais face au risque du « pur » dionysiaque, et parce que Dionysos est ce dieu des voiles, du détour de lui-même, qui se montre toujours uni à Apollon, Nietzsche se maintient dans le vêtement de la culture et conserve, en face de la puissance de Dionysos, l'exigence du Grand Style, de l'élitisme culturel. Pourtant, il ne reconnaît plus à la *Bildung* sa suprématie ni son caractère de force naturelle sous la garde des Pères. Récuser l'opposition nature/culture oblige à reconnaître que cette dernière n'est détentrice d'aucune « intériorité », d'aucune loi que la *Bildung* aurait pour fonction de protéger ou de retrouver ; et l'hypertrophie de la *Bildung* devient au contraire le signe de la civilisation décadente (VI, 139).

Dès *Humain trop humain*, Nietzsche abandonne sa quête d'une culture germanique et d'une *Bildung* instituée pour se jeter « dans la pleine mer du monde »⁸, s'engageant dans la voie d'un « nomadisme »

8. « La peur me prit à considérer la précarité de l'horizon moderne de la civilisation (*Cultur*). Je fis, non sans quelque vergogne, l'éloge de la civilisation sous cloche et sous globe. Enfin je me ressaisis et me jetai dans la pleine mer du monde » (III**, 393).

culturel qui, de façon étrange, passe par le Mexique⁹. Le génie de la culture n'est plus Apollon, Père des arts, mais le seul Dionysos, législateur et destructeur, fondateur de cités et guide vers les espaces inconnus de la *déterritorialisation*. La culture dionysiaque est, selon l'expression de Sarah Kofman, une « culture maternelle »¹⁰ qui continue l'activité de la « nature » — cruelle parce que destructrice et créatrice, parce qu'elle est un texte (VII, 150) à la fois « originaire » et en train de s'écrire sous l'action de la « volonté de puissance » qui est puissance de culture et créatrice de style. Son exigence de « loi » suppose le désir du chaos pour que des styles de vie nouveaux apparaissent et disparaissent suivant le cycle de l'Éternel Retour. Et tout fondateur de culture doit obéir à la loi dionysiaque de destruction et de renaissance afin de ne jamais devenir une norme, un Père. Zarathoustra refuse les suiveurs, mais il fait, malgré lui, figure de « docteur » ; il lui faudra donc mourir, tuer le Père en lui et s'effacer devant Dionysos. « Dionysos éducateur » contre « Schopenhauer éducateur » devient la formule d'une conception de la culture qui se veut, comme celle d'Artaud, une activité « dirigée contre les pères ».

b / *Le don de l'œuvre*

On retrouve donc chez Nietzsche et Artaud le même effet de la cruauté à l'œuvre, la même structure ouverte et paradoxale de la quasi-œuvre. En témoignent les deux métaphores apparemment contradictoires, mais en réalité profondément voisines de l'excrément et de l'enfant nouveau-né¹¹. Pour Artaud, en tant qu'elle arrête la dynamique et s'érige en monument, elle est un déchet : un excrément sorti de son « cu » (on trouve aussi cette allusion chez Nietzsche, pour qui le révolu

et ce qui décline sont le butin du livre : « Ne soyons pas trop prodigue : seuls les chiens chient à toute heure ! » (V, 520)). Selon Nietzsche, elle est un enfant jeté dans le monde, perdu, sans véritable père. Nietzsche n'est pas le nom vraiment propre de l'« auteur » de ses œuvres, mais pour leur avoir offert son corps comme lieu de gestation, avoir souffert ce qu'il appelle les douleurs de la grossesse et de l'enfantement, il est leur mère : origine innommable et sans nom propre de la création. Le créateur authentique, simple réceptacle de ce qui croît et vient au jour (IV, 282), est totalement *irresponsable* et doit reconnaître l'inanité des notions de vouloir et de création. Et comme Artaud choisit de s'enfoncer dans l'humus de Madame utérine fécale, seule source de la création et de la vie, lieu de sa propre renaissance, car elle est cette morte qui n'en finit pas de mourir, Nietzsche reconnaît qu'il n'est vivant et créateur qu'en tant que sa mère vit en lui, sa mère abjecte et cruelle, dont il a senti avec effroi qu'elle était à un certain point de *décision* quant à sa possibilité personnelle de revenir éternellement. *Abysmale*, en elle s'ouvre le gouffre où le sujet voit sa mort, mais d'où il peut rejaillir dans la tension de mourir. Et comme l'acceptation du Retour supposait de vaincre l'effroi provoqué par l'éternel retour de la mère, l'accomplissement de l'œuvre suppose, pour le créateur, d'être contaminé par cette souillure et cette impureté attachées au maternel : « Il n'est après tout que la condition de son œuvre, le sein maternel, la terre, parfois l'engrais et le fumier sur lequel, hors duquel l'œuvre pousse... » (VII, 291). « C'est qu'il vous faut être mères. Un nouveau-né, oh ! que de saleté nouvellement née aussi !... » (VI, 312).

Ainsi, par la force d'abjection qu'elle ne peut contenir, l'œuvre-déchet est le support fertile de la dynamique : elle devient le lieu d'un nouvel enfantement du créateur lui-même, au-delà de la mort. Dès lors, le créateur est le fils de ses œuvres, non pas tant pour le renom qu'elles lui donnent, que pour l'obligation de mourir qu'elles lui imposent au moment où il risque de passer pour le père de ses œuvres : « Il faut que maintes fois amèrement mouriez, ô vous les créateurs ! », prévient Zarathoustra (VI, 101). Car le père ne saurait vraiment mourir puisqu'il est le mort par excellence : en tant que mon père, je suis déjà mort, disait Nietzsche. Mourir aussi, car ce qui dans l'œuvre est un capital auquel le créateur s'attache comme à son bien (« ce qui était de lui-même dans sa poésie »), est en réalité le moins « propre » : l'héritage du Verbe et de ses lois ; Artaud précise au sujet du poète : « Il est le fils de ses œuvres, peut-être, mais ses œuvres ne sont pas de lui, car ce qui était de lui-même dans sa poésie, ce n'est pas lui qui l'y avait

9. « Repérer les pays dans lesquels la CULTURE (*Cultur*) peut se RETIRER — grâce à une certaine difficulté d'accès, par exemple le Mexique » (X, 54).

10. *Nietzsche et la scène philosophique*, op. cit., p. 137.

11. « Créer — voilà le grand rachat de la souffrance et ce qui rend la vie légère. Mais pour être créateur il est besoin de peine et de force métamorphoses. / Oui certes en votre vie il faut que maintes fois amèrement mouriez, ô vous les créateurs ! Soyez ainsi de tout périssable porte-parole et justificateurs ! / Pour que celui qui crée soit lui-même l'enfant qui vient de naître, pour cela il faut aussi qu'il ait vouloir d'être la parturiente et la douleur de la parturiente. / En vérité, de par cent âmes j'ai cheminé, et de par cent berceaux et cent gésines. Déjà j'ai dit bien des adieux, je connais les ultimes instants qui déchirent le cœur. / Mais ainsi veut mon vouloir créateur, mon destin. Ou, pour vous le dire plus loyalement, c'est ce destin précisément que — veut mon vouloir » (VI, 101). Voir aussi les analyses de Freud dans *La vie sexuelle*, PUF, 1970, chap. VI, p. 107-112.

mis... » (IX, 121). Par sa seule force de *désœuvrement* la quasi-œuvre peut avoir force de métamorphose, et c'est là le don cruel qu'elle fait au monde.

La quasi-œuvre est don, dans le sens le plus pharmaceutique et paradoxal du terme : poison et remède, trésor (ou enfant) et excrément, vie et mort. Ce qui en elle est étranger à tout bien, se donne comme le plus dangereux et le moins consommable, c'est cela sa chance. Cette ouverture vers l'Autre : Dionysos, « corps sans organes », est ce rien qui dans la quasi-œuvre se donne, faisant d'elle, comme le remarque Zarathoustra, autre chose qu'une « aumône ». La seule façon pour que le don n'endette pas est qu'il soit excès de force, dépense d'un trop-plein duquel personne n'est redevable, promesse d'une possibilité à venir, toute *en puissance*, tel le surhomme, par quoi Zarathoustra est lui-même excédé.

La quasi-œuvre s'érige dans cette tension entre la nécessité et le refus de l'œuvre comme bien, objet narcissique où se satisferait le rêve de complétude et d'unité qui traverse le désir – et dont le livre est la figuration matérielle. Or ce livre rêvé, où Artaud aurait inventé son langage propre et pur, il dut admettre qu'il lui fut dérobé à jamais¹², et celui où Nietzsche devait consigner le système de sa pensée, il comprit la nécessité d'y renoncer. La quasi-œuvre est donc essentiellement excès de l'auteur, du lecteur, et d'elle-même. Elle est un « lieu » de décentrement par quoi elle échappe à toute propriété et à tout propriétaire. L'expropriation comme structure de la quasi-œuvre fut l'expérience commune de Nietzsche et d'Artaud, contre laquelle ils tentèrent parfois de résister. L'un par la vénération du classicisme, et ce sentiment qu'à la fin s'imposaient l'unité et la nécessité personnelle de ce qu'il nomme « mon œuvre ». L'autre par le refus de toute création, l'appel réitéré à l'anarchie et au « pas d'œuvre » ; mais ce qu'Artaud nomme « le nihilisme vrai » (XX, 325) et qu'il distingue du « nihilisme absolu » (234) rejoint, dans sa volonté de toujours relancer la « destruction » « en vue chaque fois d'une *action* plus profonde », la volonté dionysiaque de création : ce point de rencontre est l'« à perpétuité » (325) sur quoi ouvre la quasi-œuvre. Elle est, selon le mot d'Artaud, force de « propulsion » : ce qui pourrait choir, se perdre ou se détruire devient germe de vie ; s'ouvrant à l'extériorité des forces que véhicule l'écriture, elle propulse vers l'extériorité du monde, et invite à une expérience héroïque.

12. Sur *Letura d'Eprahi*, voir par exemple, XII, 234.

La vie de l'œuvre est dans l'Autre ; d'où l'inactualité de toute œuvre véritable, son impossible achèvement, voire son caractère hermétique, dont Artaud rappelle que s'il existe un hermétisme fermé, il en existe un autre qui *ouvre* « ce qui est fermé » (XIV**, 123). Ainsi se comprend l'intenable situation d'Artaud : l'Autre, en effet, peut toujours prendre corps ou âme. Par l'usurpation de la place toujours ouverte de l'Autre, l'œuvre se referme, s'aliène à Dieu, le poète de mon poète. A l'inverse, maintenir l'effraction de cette ouverture suppose une solitude douloureuse : « Pas de rencontre possible avec l'autre » (76), et le sentiment de sa propre indifférenciation : sans limite et sans borne, « je n'ai pas de moi... », ce que je suis est sans différenciation ni opposition possible ».

Cette structure ouverte de la quasi-œuvre est aussi selon Nietzsche la condition de sa vie, laquelle implique déjà la mort de son auteur (III*, 144), et la reconnaissance de l'inactualité essentielle du « sujet » de l'écriture – mais aussi du lecteur. En effet, le but de toute œuvre d'art étant de rendre l'autre créateur, capable de maintenir dans le temps l'ouverture de la quasi-œuvre ; ce qu'elle vise, c'est toujours, au-delà de la mort de l'autre l'éternelle existence de son altérité.

Plus que les tentatives théâtrales d'Artaud, la quasi-œuvre correspond aux exigences du « théâtre de la cruauté » : elle se porte au plus près de la limite double où elle risque toujours de s'effondrer. D'une part, l'intensité pure, la violence indifférenciée, ou pour le dire autrement, selon le terme employé par Nietzsche et Artaud : l'extase. D'autre part, la représentation, la répétition, l'Œuvre. Mais celle-ci, emportée par un excès qui affecte le sens comme la forme et déjoue les forces clôturantes, devient l'occasion d'une relance infinie, à partir d'un point qui est l'extériorité de l'Autre. C'est pourquoi les livres ne sont pas faits pour les lecteurs, le théâtre et la peinture pour les spectateurs, mais visent, au-delà de la conscience du voisin, sa propre altérité, ce qu'il ne peut désaltérer qu'à se faire lui-même créateur, c'est-à-dire porteur d'infini.

c / La lettre d'Amour

Ainsi, à la dynamique de la quasi-œuvre répond la structure particulière des livres de Nietzsche et d'Artaud – éclatée, fragmentée, rhapsodique. D'où la place essentielle des lettres chez ce dernier, lettres souvent de haine et d'amour, signifiant que toute son « œuvre » est

ournée vers l'Autre, et attend de lui son sens. Mais à qui s'adresse ce qu'Artaud appelle l'« amour pur » ou « *alchimique* » (XIV*, 147, 160), qui ne vise ni le sexe, ni le corps, ni le moi de l'autre ? Ce qui parle, de la place de l'impossible « sujet » de l'écriture vise un narrataire lui-même improbable, ou plutôt *en puissance*, à travers les destinataires présumés : le « corps sans organes », l'homme à naître selon l'humour et l'amour noirs. L'œuvre est donc car elle est cet humus où l'autre peut se refaire s'il accepte de mourir par amour de ce qui en lui ex-siste, s'il y puise une terrible et cruelle exigence d'existence.

La quasi-œuvre s'achève en Lettre d'Amour : chez Artaud, amour noir et mortel où l'humour se fait preuve d'amour, invitation à l'*amourir* qui, au-delà du jeu narcissique et morbide des doubles, indique à la violence son au-delà : au-delà des systèmes du sujet, de la conscience et de la loi, vers ce point fou du « corps sans organes »¹³. Chez Nietzsche, en témoignent surtout les dernières lettres, les billets « dionysiaques », eux aussi d'humour et d'amour, invitation à la fête des fous à laquelle nul n'a répondu – sauf Artaud, peut-être. Au bout de la cruauté, c'est-à-dire au bout de la générosité la moins charitable se rencontre cet amour du plus lointain dans le prochain¹⁴, qui rend à la méchanceté de l'autre son innocence ; le méchant est un mécréant à qui manque la foi au bien-fondé de sa méchanceté¹⁵, à la juste exigence de sa cruauté – contre lui-même, l'autre, le double, Dieu dans nos corps et le subterfuge de son « amour-essence ». Artaud annonce, au nom même de l'amour : « Mais il faudra beaucoup de sang pour assainir la boîte à merde, lavée, non de merde, mais d'amour-dieu » (151). La cruauté, quand elle atteint ce point d'exigence qu'Artaud appelle l'amour pur et qui est pour Nietzsche l'amour dionysiaque du lointain, est *désir* de réconciliation, au-delà du monde et du prochain, avec le *réel*, c'est-à-dire avec

la mort. Nietzsche écrit : « Il faut réinterpréter la mort ! Nous "nous" réconcilierons de la sorte avec le réel (*dem Wirklichen*), c'est-à-dire avec le monde mort » (*der todtten Welt*) (V, 338).

Cette tension de la quasi-œuvre vers sa propre impossibilité la laisse dans une perpétuelle et infinie ouverture à l'Autre qui, quel que soit son nom : le féminin, le corps, Ariane, Dionysos, le mourir, la « puissance »..., pris dans la dynamique de la création, se donne comme une puissance concrète, matérielle, quoique à la limite de notre monde, ou plutôt comme l'*en-puissance* matérielle et concrète du monde. Celle-là même que Van Gogh fit entrer par ses toiles, toujours ouvertes sur un regard, point d'ouverture de la quasi-œuvre vers l'« extériorité » : cet infini qu'il explora toute sa vie, mais qui lui fut dérobé par la gulosité du troupeau, que retiennent les mystiques pour leur plus grand bien, ou que détourne la religion, au service de l'âme.

Car de l'infini il faut parler *en-corps*.

13. Suivant une perspective certes différente, Vincent Kaufmann, dans *L'équivoque épistolaire*, Minuit, 1990, a montré comment l'activité épistolaire d'Artaud visait à une destruction cruelle et sacrificielle de l'Autre, et consistait « à s'adresser à un mort, derrière lequel il faut retrouver, dans un second temps, le complice, l'âme partisane qui survit ou subsiste au-delà de toute mort et de toute parole possibles » (p. 149).

14. Nietzsche : dans la bouche de Zarathoustra : « Ainsi l'exige mon grand amour des plus lointains (*den Fernsten*) : Point ne ménage ton prochain (*deinen Nächsten*) ! L'homme est quelque chose qui ne se peut que surmonter » (VI, 220) ; et ailleurs : « ... car on est cruel dans la mesure même où l'on est capable d'amour » (XI, 423).

15. La « méchanceté » (*Bosheit*), comme volonté du « Mal » (*Böse*), est la vertu indispensable à « chaque docteur et prédicateur du nouveau ». Le nouveau (*Das Neue*), en effet, est tout le contraire de ce qui passe pour le « bien » (*das Gute*) (V, 45).

Conclusion

CRUAUTÉ ET INFINI

... Devant la conséquence du commandement de l'amour du prochain, ce qui surgit, c'est la présence de cette méchanceté foncière qui habite en ce prochain. Mais dès lors elle habite aussi en moi-même. Et qu'est-ce qui m'est plus prochain que ce cœur en moi-même qui est celui de ma jouissance, dont je n'ose m'approcher ? Car dès que j'en approche — c'est là le sens de *Malaise dans la civilisation* — surgit cette insondable agressivité devant quoi je recule, que je retourne contre moi, et qui vient, à la place même de la Loi évanouie, donner son poids à ce qui m'empêche de franchir une certaine frontière à la limite de la Chose.

J. Lacan,
L'éthique de la psychanalyse,
op. cit., p. 219.

L'aimer, l'aimer comme un moi-même, c'est du même coup m'avancer nécessairement dans quelque cruauté. La sienne ou la mienne ? m'objecterez-vous — mais je viens de vous expliquer justement que rien ne dit qu'elles soient distinctes. Il semble bien plutôt que ce soit la même, à condition que les limites soient franchies qui me font me poser en face de l'autre comme mon semblable.

Ibid., p. 233.

CRUELLE DESTINÉE

LA différence qui divise la cruauté en « bonne » et « mauvaise » n'est pas d'essence, et il est bien difficile — comme ce le fut pour Nietzsche et Artaud — de décider entre son expression « innocente » ou « pure » et sa manifestation « perverse ». Ce « philtre de la grande Circé » est un breuvage pharmaceutique. Violence qui se tempore, *pathos* d'une vie en devenir, elle ne supporte ni définition arrêtée ni partage catégo-

rique. Le seul critère discriminatif serait *économique* : la « bonne » cruauté n'arrête pas la dynamique du vivant, la « mauvaise » correspond à sa fixation – c'est celle de ceux qu'Artaud appelle « les êtres ». L'une permet le jeu de la différence, l'autre, *systématique*, enferme la vie dans une mauvaise répétition ; sous couvert de l'idéal du Même, elle répète des distinctions, tranche et empêche le contact des différences.

Pourtant, finir par être « mauvaise » appartient au destin de la cruauté ; c'est, disons, sa *fatalité* historique. Mais cette *fin* n'est-elle pas, pour l'homme, le commencement ? Celui de l'histoire, qui suppose la parenté, la *généalogie* et la loi, un certain ordre du temps qui s'inaugure d'une *décision* cruelle qui est division de la cruauté d'elle-même, mais aussi moment où elle entre en crise, au sens de *κρίνειν*¹. Le problème de la cruauté met l'histoire en crise, la renvoie au paradoxe de ses origines, à cette origine d'autant plus cruelle qu'elle n'est pas la nature même (il n'y a pas de « cruauté de la Nature ») et que, néanmoins, elle « précède » toujours le temps de l'histoire (c'est comme un *instinct* historique, le seul proprement humain : un « instinct à l'inhumanité »). Or, cette préséance n'est telle qu'*après coup* – c'est cela la fatalité : toujours déjà à l'œuvre, mais ne commençant que par sa propre répétition, *comme si* les choses avaient *une fois* commencé, par une décision dont la cruauté de la vie porte le souvenir – Dieu : être suprême en méchanceté.

Mais c'est à l'époque de la mort de Dieu que, loin de disparaître, la « mauvaise » cruauté se fait plus exigeante et le cadavre de Dieu plus puant que jamais. Cette *décision* que Dieu par sa transcendance accreditait et dont il assurait la perpétuité, il revient à l'homme de la répéter – dans l'histoire désormais orpheline et donc encore plus coupable, encore plus sous le coup de cette *décision* –, avec une détermination aveugle et une conscience de plus en plus « mauvaise ». Soumis à une loi cruelle, « trop tard » venus, nous appartenons à l'époque de la décadence et de la culpabilité.

Si la loi est à ce point essentielle qu'elle se soit inscrite dans la langue et soit constitutive du désir², si, avec l'invention moderne et

1. Cf. par exemple les remarques de J. Derrida dans *Cogito et l'histoire de la folie*, in *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 96, où il écrit : « La crise, c'est aussi la décision, la décision au sens de *κρίνειν*, du choix et du partage entre les deux voies séparées par Parménide en son poème, la voie du logos et la non-voie, le labyrinthe, le "palintrope" où se perd le logos. »

2. « (...) la loi et le désir refoulé sont une seule et même chose » ; J. Lacan, Kant avec Sade, *Écrits*, op. cit., p. 782.

kantienne de la loi, elle n'est plus « que la représentation d'une pure forme, indépendante d'un contenu et d'un objet, d'un domaine et de circonstances »³, alors aucune négation, aucune transgression qui voudrait la prendre de face ne serait opérante, puisque la loi, par nature, n'a pas de face et que la transgression est déjà comprise par la loi⁴. Dès lors, c'est par une stratégie qui se situe *au sein* de la loi qu'on pourra essayer de la tourner, ou simplement de la ridiculiser. L'ironie de Nietzsche et l'humour d'Artaud ont ainsi en commun de pousser la loi à se nier par une sorte d'excès d'elle-même, par un retournement de sa cruauté contre elle.

L'INFINI « EN-CORPS »

Si on ne sait pas ce que veut la loi, on sait qu'elle exige quelque chose de nous : que nous expiions notre culpabilité, que nous payions notre dette et nous sacrifions afin d'être en règle avec elle. Ainsi nous permet-elle de vivre, de produire et d'amasser, afin de payer sans cesse notre dette. Dès lors, la structure dite « masochiste », qui transparait dans les textes d'Artaud, ne désigne pas tant une perversion de son esprit que la situation de la conscience devant la loi. Comme l'a montré G. Deleuze, le masochiste parvient à tourner la loi par l'utilisation humoristique de la culpabilité dont il fait la condition de possibilité de sa jouissance⁵. L'humour d'Artaud s'inscrit dans cette stratégie, mais ne saurait se limiter à une seule posture. En effet, la dynamique de l'humour suppose un va-et-vient incessant, un jeu cruel et sérieux « à la limite insensible des choses »⁶, et qui ne peut cesser sous peine de donner, en fin de compte, raison à la loi.

Pour en saisir les traits spécifiques chez Artaud, on pourrait distinguer trois pôles essentiels où « s'accroche » cette dynamique de l'humour qu'anime « la motilité » : *l'héroïsme masochiste, la posture mystique et la corporéité infinie*.

3. Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Ed. de Minuit, 1967, p. 72.

4. *Ibid.*, p. 73.

5. « Partant de l'autre découverte moderne, que la loi nourrit la culpabilité de celui qui y obéit, le héros masochiste invente une nouvelle manière de descendre de la loi aux conséquences : il "tourne" la culpabilité, en faisant du châtement une condition qui rend possible le plaisir défendu » (*ibid.*, p. 79).

6. Notes pour une « Lettre aux Balinais », op. cit., p. 33.

L'héroïsme masochiste consiste essentiellement en une histoire d'humour entre le Père et le Fils. Il convient ici de citer à nouveau G. Deleuze : « Sa faute n'est nullement vécue à l'égard du père ; au contraire, c'est la ressemblance du père qui est vécue comme faute, comme objet d'expiation. (...) Car la culpabilité même, dans son intensité, n'était pas moins humoristique que le châtement dans sa vivacité. C'est le père qui est coupable dans le fils, et non le fils à l'égard du père. »⁷ Des premiers textes, où il condamne le pouvoir du Demiurge, aux derniers, où il renie la sexualité et la naissance, c'est toujours la ressemblance au Père qu'Artaud dénonce. Aussi le « corps sans organes » est-il la récompense du Fils qui a su, à force de déchirement, et par un crucifiement systématique du corps à l'image du Père, renaître en tant qu'Homme nouveau. Cette autogénération n'a cependant pu s'effectuer que par une étrange complicité entre le Fils et la Mère, permise grâce à la castration théâtralement assumée⁸, et qui lui fait retrouver sous la mère œdipienne la puissance éruptive de « madame utérine fécale ». Dans cette perspective se comprend la posture christique d'Artaud, et comment elle put être humoristiquement vécue. Au sujet de la mise en croix à laquelle participe la Mère, G. Deleuze écrit qu'« elle assure au fils une résurrection comme seconde naissance parthénogénétique »⁹. Ce lien entre les Mères et le Fils déchiré, écartelé, pour renaître dans un corps glorieux, se retrouve aussi dans la figure de Dionysos, père et fils de lui-même.

G. Deleuze, qui fait la différence entre trois images de la Mère (utérine, orale, œdipienne), affirme que le masochiste établit un lien et un contrat avec la « bonne » mère morale ; Artaud cependant, et ceci montre que la stratégie « masochiste » ne suffit pas à rendre compte de son humour, semble refuser tout contrat avec la Mère orale, et ne reconnaître aucune « bonne » image de la Mère. Seule la Mère utérine, terrifiante et violente, pourra lui léguer cette puissance capable de réveiller les volcans et de ramener la langue à son état primaire, à « la

7. *Ibid.*, p. 88.

8. « La castration est ordinairement une menace empêchant l'inceste, ou une punition le sanctionnant. C'est un obstacle ou un châtement de l'inceste. Mais du point de vue de l'image de mère, au contraire, la castration du fils est la condition du succès de l'inceste, maintenant assimilé par ce déplacement à une seconde naissance où le père n'a pas de rôle » (G. Deleuze, *op. cit.*, p. 81).

9. *Ibid.*, p. 84. Il précise : « C'est moins le Fils qui meurt, que Dieu le Père, la ressemblance du père dans le fils. La croix représente ici l'image maternelle de mort, le miroir où le moi narcissique du Christ (= Caïn) aperçoit le moi idéal (Christ ressuscité). »

logomachie ». S'il refuse la loi du Père, il refuse aussi que la Mère fasse loi. Alors que le masochiste substitue le rituel à la loi, Artaud, après avoir cru trouver dans les rites un ordre supérieur à la loi du Père, finit par les rejeter. Le masochiste, à vrai dire, ne sort pas d'une histoire de famille ni de la problématique œdipienne, et s'il a pu, un certain temps, « s'identifier lui-même à l'homme nouveau sans sexualité »¹⁰, ou sembler sur le point de se faire un « corps sans organes »¹¹, il finit toujours par s'abandonner à la jouissance.

Contre cette jouissance à quoi finalement le « surmoi » nous oblige ou nous condamne, et contre laquelle Artaud s'est toujours insurgé, il pose la jouissance du corps pur, du « corps sans organes », car la jouissance phallique laisse le corps de côté, tombé à plat, déchu. La prohibition de l'Inceste et l'« Œdipe », qui obligent à désirer autant qu'ils interdisent, s'ils sont universels, n'en seraient pas moins, ainsi que le pense Lacan, un aspect secondaire de la loi, qui voile et refoule la Loi, fondamentale, selon lui, de la castration, et la confrontation insupportable au « manque », à l'impossibilité de la jouissance¹². Le meurtre du Père n'a pas, pour Artaud, fonction de permettre enfin la jouissance interdite, mais de faire cesser l'illusion que la jouissance est possible pour le sujet. Lorsqu'il posait la supériorité de la Loi de la Nature sur la loi du Père, il affirmait la nécessité de s'affronter à la Cruauté véritable et à la Loi de l'Absolu qui implique la mort du sujet. Dans la perspective gnostique, qui fut celle de ses premiers écrits, que veut l'Absolu sinon jouir de soi, dans la plénitude retrouvée ? Mais la jouissance de l'Absolu suppose la fin de la vie et du désir. Ainsi se comprend cette forme de catharisme qui fut celle d'Artaud, lequel voyait dans la reproduction le pire des maux, le péché par excellence, puisqu'elle était un obstacle au retour dans le Non-Manifesté. Les lettres écrites à Rodez de 1943 à 1945 dénoncent dans la jouissance sexuelle un vol

10. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 31.

11. Dans *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 188, G. Deleuze écrit : « Il est faux de dire que le maso cherche la douleur, mais non moins faux qu'il cherche le plaisir d'une manière particulièrement suspensive ou détournée. Il cherche un CsO, mais d'un tel type qu'il ne pourra être rempli, parcouru que par la douleur, en vertu des conditions mêmes où il a été constitué. »

12. Alain Juranville, dans *Lacan et la philosophie*, PUF, 1984, p. 205, explique : « L'Œdipe fait tenir le mythe qu'il y a un objet du désir, que la jouissance n'est pas impossible, mais interdite. C'est ce que fait accroire le désir incestueux, et c'est pour cela qu'il est refoulant, tout autant que l'acte d'interdire lui-même, dont il n'est que l'autre face. Il ne faut pas confondre désir interdit et désir refoulé. Ce qui est refoulé, c'est la castration, et le désir qu'elle implique, qui n'est pas le désir incestueux de la névrose. Ce qui est refoulant, c'est l'interdit et le désir interdit. »

« au détriment des autres », mais surtout des « forces de l'universalité » (XI, 55), et ce vol, c'est enfin celui de la jouissance qui est due à l'Un. Or, abdiquer tout désir, toute jouissance personnelle, au profit d'une Autre jouissance, c'est en quoi consiste la posture mystique. Le comble du masochisme rejoint le mysticisme. Il faut aller au fond de l'abjection, détruire son corps et en lui tout ce qui le rattache à la vie, pour y faire advenir l'Infini, pour en faire le lieu de la jouissance de l'Autre : « Il s'agit que l'HOMME du plus abject de tout plan arrive à tirer l'Infini. Quand ce plan abject sera purifié et sublime et que l'Infini y aura trouvé sa place et le rejoignant sur le Néant, / DIEU Y VIENDRA » (X, 110). La jouissance du corps pur est donc jouissance de l'Autre, dont le corps, par un creusement infini de soi, se fait le réceptacle. Dieu, qu'Artaud distingue alors du Créateur (X, 112), est ici l'Infini lui-même qui, lorsque nous aurons franchi la « cage D'ÊTRE », *existera* » (113). Et le projet du mystique, comme celui d'Artaud à cette époque, est de donner à l'Infini *lieu* d'exister.

Comme le mystique, Artaud vise un au-delà de la « présence » divine, et selon la formule que Michel de Certeau applique à la « configuration mystique », il « pousse jusqu'au radicalisme la confrontation avec l'instance disparaissante du cosmos », et de la sorte, « relève le défi de l'unique »¹³. Les thèmes majeurs de la pensée d'Artaud : la recherche d'une Parole d'avant les mots, le refus des écritures et de la langue instituée, la volonté de se créer une langue propre et un corps pur, sont caractéristiques de l'expérience mystique. Dans le premier chapitre de *La Fable mystique*, M. de Certeau raconte l'histoire, remontant au IV^e siècle¹⁴, de cette « idiote » recluse dans un monastère, qui « simulait la folie et le démon », et devint une sorte de « bouc émissaire » pour les autres femmes qui la prirent en dégoût. Ne parlant plus, ne participant plus à l'ordre de l'échange des paroles et des nourritures, « elle se soutient, écrit M. de Certeau, d'être seulement ce point d'abjection, le "rien" qui fait rebut »¹⁵. Ainsi, Artaud se dit un étron, un déchet abject, et il n'a de cesse que de recréer l'abjection de son corps. Comme cette femme, il « fait l'idiot » pour mieux refuser d'entrer dans l'ordre de la parole, de se faire le sujet d'un sens, d'être pris pour un saint obligé de bénir¹⁶. Elle et lui ne se veulent plus qu'un corps sans valeur d'usage ni

valeur d'échange ; M. de Certeau écrit au sujet du corps mystique : « Il est servi, trou sans fond, excès sans fin, comme ce qui, de lui, n'est pas là, comme ce qui est dans un perpétuel mouvement de confection et de défection. Il n'est que l'exercice interminable de son apparition et de son évanouissement. »¹⁷ Par cette volonté d'être en reste, intouchable et ab-solu, le mystique, comme Artaud, est essentiellement un être de fuite ; aucune institution, religieuse ou laïque, aucun pouvoir ni même aucun savoir ne peut le contenir. D'où la méfiance des églises à l'égard de leurs mystiques. Il y a en eux une force révolutionnaire intégrale, une mise en cause radicale de la loi, à laquelle, à vrai dire, ils échappent. Ils figurent l'Autre de la loi, sont à la fois le plus pur et le plus abject, le plus humble et le plus violent, et à force de n'être *rien*, occupent la place de l'infini.

Pour le mystique, Dieu et les dieux ne sont que des hypostases de l'Un qui n'est pas là, et que seule l'épreuve de l'Infini permet d'éprouver sur le mode du dérobement et du manque (cette Autre jouissance qui manque). Artaud cependant ne s'en tient pas au manque. Certes, il dénonce la plénitude de Dieu comme fictive, comme celle, illusoire, du fétiche, imaginée à partir du vide que creuse la libido¹⁸. Mais cette libido repose sur un abîme qui n'est pas rien – moins vide qu'elle : lieu obscur où bouillonnent les pulsions et la violence primitive qui précède la constitution du sujet et son entrée dans l'ordre symbolique, lieu de l'abjection qu'Artaud réveille contre la présence obscène de Dieu – c'est là, pour Artaud, la « matière » de l'infini.

A propos de l'« idiot » ; M. de Certeau écrit : « Elle est ce reste, sans fin – infini »¹⁹. Elle est « Dieu », non pas en tant que Père de la loi, mais qu'Autre de la loi : l'Infini. Mais cela, le mystique ne peut pas le dire, d'abord parce que c'est « folie » et hérésie, ensuite parce qu'il ne l'est qu'à le taire, qu'à demeurer hors de tout contrat et de tout langage, enfin peut-être, parce que lui-même ne saurait dire ce qu'il est. Ce point « fou » où il se tient est le lieu sacré où Dieu et Diable se mêlent et s'étreignent. M. de Certeau, encore, remarque au sujet de l'« idiot » : « Peut-être, tandis que le *sym-bolos* est fiction productrice d'union, est-elle alors *dia-bolos*, dissuasion du symbolique par l'innommable de cette chose. »²⁰

La victoire humoristique d'Artaud, c'est justement d'avoir assumé

13. M. de Certeau, *La Fable mystique*, Gallimard, 1982, p. 13.

14. L'auteur note : « Au commencement de la tradition qui trace une folie sur les bords du christianisme, il y a cette femme » (*ibid.*, p. 48).

15. *Ibid.*, p. 51.

16. *Ibid.*, p. 55.

17. *Ibid.*, p. 67.

18. « (...) la libido un vide qui demande à être toujours rempli » (XVII, 139).

19. *Op. cit.*, p. 51.

20. *Ibid.*, p. 58.

cette « folie », d'avoir pris la parole au nom de l'infini : « Antonin Artaud » est le nom que dans l'histoire l'infini, à savoir *le corps*, a pris. La force d'Artaud, c'est à la fois d'être *le corps* et de continuer à parler au nom d'Antonin Artaud. Au bout du mysticisme, Artaud rencontre ce qui lui est le plus contraire, à moins qu'il n'en révèle ainsi la vérité : ce qu'il appelle « le matérialisme absolu »²¹. Artaud, qui se présentait lui-même, dans ses premiers textes, comme une manière de mystique, condamne ensuite tout mysticisme, car, dit-il, après avoir subi déchirements et embrasements suprêmes, les mystiques « tombent sous le baiser de Dieu comme des poules sans doute dans les bras d'un maqueur » (IX, 26). Ce retour à Dieu que le mystique vit comme jouissance extatique n'est qu'une retombée et un abandon. En faisant du « corps sans organes » non pas le lieu de la jouissance de l'Autre, mais l'Autre lui-même, Artaud lui donne consistance *matérielle*, dans la vie, comme la pointe extrême de la vie. L'Autre ne se vit donc ni sur le mode de la Présence, ni sur le mode de l'Absence et du Manque. Il est le véritable principe de cruauté, positif et non négatif. Il faut que nous le souffrions, non parce que son absence nous met en souffrance, mais parce qu'il nous appartient de lui donner corps à l'infini, pour ouvrir à l'homme les domaines de la *possibilité*, c'est-à-dire du *réel*. « Un beau jour », en effet, l'homme « a arrêté / l'idée du monde » (XIII, 85) et a choisi de s'enfermer dans l'« être ». Le « corps sans organes » est cette brèche infiniment ouverte vers l'infini : « Et qu'est-ce que l'infini ? / Au juste nous ne le savons pas ! / C'est un mot / dont nous nous servons / pour indiquer / l'ouverture / de notre conscience / vers la possibilité / démesurée / inlassable et démesurée » (91-92).

LA FOI DIONYSIAQUE

Nietzsche, avons-nous remarqué, pratique volontiers l'ironie. G. Deleuze, dans son étude sur Sacher Masoch, situe l'ironie du côté du sadisme, et certaines de ses analyses permettent d'expliquer quelques aspects de la stratégie nietzschéenne. Par ce recours au terme de « sadisme », il ne s'agit pas de caractériser la structure psychologique

21. Notes pour une « Lettre aux Balinais », *op. cit.*, p. 12.

profonde de Nietzsche²². Sadisme et masochisme ont, malgré tout, le mérite de rappeler le lien qui unit la loi à la cruauté, d'indiquer qu'il s'agit d'une forme « perverse » de la cruauté, et que cette perversion est *commandée* par la loi²³.

Or, puisque la « bonne » cruauté n'est pas accessible dans sa pureté, et puisque la stratégie s'effectue dans la langue et dans la loi, il faut bien accepter d'en passer par cette perversion, du moins en ce que le terme désigne une attitude mentale et non une particularité sexuelle. Malgré sa soumission à la loi, le pervers ne cesse de montrer la précarité des lois²⁴ et, comme stratégie, la « perversion » peut être la voie du grand soupçon à l'égard de la loi même. « Démontrer l'identité de la violence et de la démonstration »²⁵, nier la légitimité de la loi au nom de la loi des maîtres, en appeler aux exigences de la loi et de la logique contre la métaphysique et la philosophie qui prétendent se fonder sur leur respect, sont des procédés d'ironie « sadique » fréquents chez Nietzsche. Et le comble de l'ironie, qui est de dépasser « la loi vers un principe qui la renverse et en nie le pouvoir »²⁶, semble atteint avec la notion de « volonté de puissance » comme « loi » supérieure du vivant.

Mais avec elle, pourtant, s'annoncent le dépassement de l'ironie et la

22. Notons cependant que Louis Corman dans *Nietzsche psychologue des profondeurs*, PUF, 1982, croit pouvoir expliquer les principaux aspects de la pensée et de la personnalité de Nietzsche par une « fixation » au stade sadique anal (cf. p. 43).

23. Le pervers ne transgresse l'interdit que pour mieux obéir à l'injonction de la loi qui commande de jouir. Comme l'a montré J. Lacan, en particulier dans « Kant avec Sade », la cruauté et la violence, par lesquelles le pervers croit se mettre au-dessus des lois — ce qui lui procure ce sentiment de puissance, pour Nietzsche, souvent caractéristique des « faibles » —, sont en réalité prescrites par la loi du Surmoi. La cruauté et la violence, loin de mettre en danger la loi, en renforcent l'intangibilité. Dans *Lacan et la philosophie*, A. Juranville propose ce résumé de la thèse de Lacan : « Pour Lacan, Sade (la perversion) énoncerait la vérité de la pensée morale de Kant (la névrose). Soit la cruauté essentielle de l'Autre auquel est référée la loi. La loi morale, en exigeant le dépassement du plaisir et du confort du sujet, ne serait pas concevable sans une violence exercée sur lui, à la plus grande jouissance de l'Autre (et finalement du sujet) » (*op. cit.*, p. 207).

24. Dans son article sur le fétichisme, Guy Rosolato écrit : « Le pervers se trouve donc en bonne place pour les renversements et les révolutions qui font progresser les choix culturels. Dans ce sillage, pourront s'éclairer les mécanismes de la sublimation. Mais à l'effort obsessionnel sera donné d'asseoir le détail des recherches, la procédure de la Loi, et l'obédience rituelle, la fixation liturgique, et les pressions qui imposent ; la structure perverse à elle seule risque de se perdre en de continuelles transformations, remises en questions et réformes, ou dans les aléas et les velléités d'une vie aventureuse et fulgurante » (*Le désir et la perversion*, *op. cit.*, p. 33).

25. G. Deleuze, *op. cit.*, p. 18.

26. *Ibid.*, p. 77.

mise en cause radicale du principe même de la loi. La « volonté de puissance » est ce qui fonde toute loi sans être la Loi ; d'abord parce qu'elle est la thèse de Nietzsche, et ensuite parce que le perspectivisme, le non-sens et le chaos font partie intégrante de la « volonté de puissance » qui trouve en Dionysos sa raison d'être. Dionysos, comme nom secret de la « volonté de puissance », est le nom de ce qui passe pour l'« origine ». Il est la puissance sacrée, destructrice *parce que* donatrice, dont la négativité est seconde par rapport à l'affirmation²⁷. Avec lui, nul n'est en dette, car il donne sans réserve ni esprit de *revanche*. La dynamique de Dionysos « s'explique par un *trop plein* de forces » (VIII*, 149), écrit Nietzsche ; il est capable de se dépenser *sans compter*, assez riche pour, dans le mouvement de cette dépense, créer un « ordre », un « monde ». Avec les noms de « volonté de puissance » et « Dionysos », Nietzsche outrepassa la simple stratégie ironique, mais ce sont encore des noms qui trouvent place dans le discours philosophique, et même si Dionysos est parfois volontairement effacé du texte²⁸, il vient à s'y inscrire. Cette éventualité montre que la limite n'est jamais définitivement franchie : ces termes conservent une utilité stratégique dans la philosophie. Alors même que la *foi* dionysiaque et la *croissance* en l'Éternel Retour supposent de ne plus faire semblant, de ne plus ironiser²⁹, elles servent *philosophiquement* de substitut à nos fois et nos vénération.

Pourquoi Nietzsche se tient-il volontairement à la limite ? Pourquoi le philosophe surveille-t-il toujours l'initié du dieu ? C'est qu'il connaît le risque encouru par le sujet qui se défait de toutes ses illusions et de toutes ses vénération. Alors qu'Artaud pousse jusqu'au bout la destruction des idoles, Nietzsche se méfie du nihilisme intégral – « Car l'homme est un animal qui vénère ! » (V, 231). Comment dès lors pourra-t-il seulement vivre, dans un monde sans vénération ?

27. C'est ce que Henri Birault rappelait en ces termes, lors du colloque de Royaumont consacré à Nietzsche : « (...) nous penserions plutôt que toute négation se fait à partir et en fonction d'une affirmation. Donc, que l'affirmation n'est pas la négation d'une négation, mais que c'est à partir et en fonction d'une affirmation essentielle que doit être pensé ce qui est résolument destructeur chez Nietzsche » (*Nietzsche, Cahiers de Royaumont*, Minuit, 1967, p. 3).

28. Ainsi, les titres prévus pour certains chapitres du *Zarathoustra* : « Ariane », « Dionysos », ont été finalement supprimés, et Nietzsche écrit dans ses notes : « Ne rien dire de Dionysos » (voir VI, 418 et 420, notes relatives aux pages 243 et 250).

29. Nietzsche répète que la doctrine du Retour doit être *crue*, qu'il faut *incorporer* cette pensée, afin de la mettre « à la place de la métaphysique et de la religion » (XIII, 22).

Zarathoustra lui aussi, le « sans dieu », l'intrépide, est un homme qui vénère : l'époque de la mort de Dieu, répète-t-il, doit voir l'avènement du surhomme. Tout se passe comme si Dieu avait délégué à l'homme sa divinité, comme si la mort de Dieu, entraînant celle du petit homme, assurait l'avènement de l'Homme prométhéen. Dans ces conditions, Michel Carrouges aurait raison de parler à propos de Nietzsche d'une « mystique du surhomme »³⁰. Et si, comme il le pense, « avec Nietzsche », « c'est le Surhomme et lui seul qui s'affirme en face de l'anéantissement de Dieu »³¹, si, enfin, ce que Nietzsche exalte à travers les figures de Zarathoustra et de Dionysos, « c'est son propre esprit, son Moi porté au pinacle et devenu semblable à Dieu »³², alors il y a tout lieu de douter de la profondeur d'un tel athéisme, mais aussi de se méfier d'une mystique pour laquelle l'Autre doit apparaître dans l'histoire et s'incarner dans un homme singulier – elle ne peut aboutir, ainsi que l'histoire justement l'a montré, qu'au règne de la terreur, et à une sacralisation de la violence jamais égalée³³.

Cependant Zarathoustra n'est pas dupe ; il connaît le danger de son rêve, mais aussi combien il est nécessaire de le maintenir. Le surhomme, comme le corps glorieux d'Artaud, est toujours à venir ; il est celui dont Zarathoustra entend le cri dans la montagne, sans jamais le rencontrer, celui qui toujours appelle. Cet appel, en tant que désir de l'Autre (subjectif et objectif), peut être dit mystique dans la mesure où il ouvre le vieil homme à un désir impossible, mais qui le pousse à transcender ses limites. Zarathoustra lui-même prévient que le surhomme n'est qu'une « image de poète », rêvée « *par-dessus* le Ciel »³⁴.

Si Zarathoustra n'est pas dupe, Nietzsche l'est encore moins, lequel délègue la doctrine du surhomme à son « fils » Zarathoustra, de même que l'annonce de l'Éternel Retour en tant que *doctrine*. Zarathoustra sait qu'il faut des vénération, mais au fond de lui, il est un homme de peu de foi. Bon danseur, solitaire, vainqueur de l'abîme, la nuit et les

30. *La mystique du surhomme*, Gallimard, 1948.

31. *Ibid.*, p. 32.

32. *Ibid.*, p. 71.

33. Il ne faut certes pas oublier trop vite qu'une telle interprétation de la pensée de Nietzsche, bien qu'elle constitue un contresens et que Nietzsche lui-même l'ait dénoncée, fut néanmoins rendue possible par son texte, que c'est une *perspective* de lecture devant laquelle on peut « détourner le regard », mais dont on ne peut nier qu'elle appartienne au destin de l'œuvre de Nietzsche.

34. « En vérité, là-bas toujours sommes tirés, — vers le royaume des nuées ; sur elles nous installons nos baudruches bariolées et les nommons alors dieux et surhommes » (VI, 148).

femmes ne lui font pas peur, mais il ne pénètre jamais très au fond. Il pressent Dionysos, mais ne le connaît pas ; aussi Nietzsche a-t-il supprimé les références directes au dieu. Zarathoustra le docteur, le sage, est le masque de Nietzsche qui reste en lisière. Derrière le philosophe qui se sert des noms de l'Éternel Retour et de Dionysos, il y a l'initié du Dieu qui « croit » parce qu'il ne vénère plus, qui, pour avoir vécu l'imminence du sacré, a pu se faire l'inventeur du divin. Parce que Zarathoustra ne « croit » pas, il est obligé de croire à ses vénération, à ses « vérités ». Dans un passage où Nietzsche se présente comme celui « en qui l'instinct religieux, c'est-à-dire *créateur de dieux* cherche à revivre » (XIV, 272), il insiste et précise : « Répétons-le : combien de dieux nouveaux sont encore possibles ! – Zarathoustra lui-même, il est vrai, n'est qu'un vieil athée. Qu'on le comprenne bien. Zarathoustra dit qu'il « *pourrait* croire » – ; mais Zarathoustra ne *croira* pas... »

Au-delà de la stratégie et de l'ironie qui s'effectuent dans la loi, la seule réponse qui ouvre une nouvelle voie n'est ni l'Homme à la place de Dieu, ni la simple négation de Dieu, mais la « foi dionysiaque ». Cette voie, Nietzsche ne peut que l'indiquer ; les « choses secrètes » révélées par le dieu ne peuvent se dire qu'« à mi-voix ». La pensée de Nietzsche est donc toujours double et, conformément à cette duplicité, chaque « vérité » se renverse, selon son porte-parole. Zarathoustra, en tant que masque de Nietzsche – « le dernier disciple de Dionysos et son dernier initié » (VII, 207) –, ne dit pas le « fond » des choses, mais *trahit* toujours les secrets du dieu. Il vit dans un certain oubli de la « voie sacrée » et tient un discours qui tend toujours à la sacralisation. Coupé de sa « vérité » double, celle que Dionysos possède, le surhomme n'est qu'une image sacralisée. Devant Dionysos, comme Thésée, il perd toute consistance ; c'est pourquoi Ariane délaisse le héros pour le dieu et confie : « A mon contact tous les héros doivent périr : c'est là mon dernier amour pour Thésée : “je le fais périr” » (XIII, 68).

Et Zarathoustra, le premier, devra se faire la victime du dieu. Puisance d'effraction, Dionysos peut briser l'illusion qu'il a permise : le discours philosophique, comme il s'acharne à briser celui qu'il fut peut-être, mais masqué. Dans les *Dithyrambes de Dionysos* – si nous comprenons bien que *Dionysos-Dithyramben* doit s'entendre comme les dithyrambes dont Dionysos est l'auteur – l'on assiste à une sorte de dialogue entre Dionysos et Zarathoustra, entre Nietzsche disciple de Dionysos et Nietzsche père de Zarathoustra. Lui, Zarathoustra le riche, le fondateur de doctrine, le chercheur de vérité n'est, aux yeux du

dieu, « Rien qu'un bouffon ! Rien qu'un poète » (VIII*, 15). Il est celui qui reste, comme un sapin ou un pendu, *accroché* au-dessus de l'abîme, alors que « tout, à la ronde, / aspire à tomber » (39). Zarathoustra est devenu « roide et gourde, / un cadavre » (43), c'est-à-dire « *un homme qui sait* », solitaire « au milieu de mille miroirs, / faux à (ses) propres yeux » (41). Ainsi, tout comme Dionysos est pour Ariane le « Dieu-bourreau » (59), le labyrinthe où elle doit s'égarer, il représente pour Zarathoustra sa vérité, cet abîme dans lequel il devra se perdre : « *Donne-toi d'abord toi-même, ô Zarathoustra !* », commande le dieu qui ajoute : « – Je suis ta vérité... » (79).

Alors qu'Artaud, après avoir cru dans les dieux, après avoir cherché à ranimer le sacré, condamne l'esprit religieux et renonce à toute foi, pourquoi Nietzsche, l'« anté-christ », le « libre esprit », après avoir travaillé à la mort de toute religion se fait-il le prophète de Dionysos ? Deux mots pourraient servir de réponse : « *Amor fati*. » La foi dionysiaque, impliquant cet acquiescement au monde, à la vie et à l'apparence qui est partie intégrante du tragique nietzschéen, permet de garder à l'infini toute sa dimension et sa puissance créatrice. Sans ce respect à son égard, l'homme est toujours sur le point de le sacraliser, soit comme Dieu, soit comme Néant. La religion, la mystique, voire la « folie » guettent toujours le héros des profondeurs. L'expérience d'Artaud est là pour en témoigner. Mais celle de Nietzsche aussi, comme il le reconnaît dans un passage d'*Aurore* (IV, 13). Dionysos, en tant que nom d'un dieu, signifie moins un *nomen* (créance, obligation) qu'un *numen* : geste du dieu qui appelle, puissance agissante de la divinité, sanctification de la « volonté de puissance ». La divinisation dionysiaque du monde est ainsi la voie ouverte sur ce que Nietzsche appelle « Notre nouvel “Infini” » (*Unser neues « Unendliches »*) (V, 270)³⁵.

Donner un nom à l'infini : Artaud, Dionysos, malgré la différence essentielle qui sépare les deux appellations, revient à lui rendre sa puissance agissante dans le monde, dans le corps et dans la langue. Pour Artaud, cela se fait contre Dieu, mais il lui semble que Dieu ne s'en ira jamais, que la répétition, la vie même, veulent toujours la sacralisation qui produit la mauvaise cruauté ; d'où sa réponse humoristique : Dieu c'est moi. Nietzsche, quant à lui, parvient avec la foi dionysiaque à une acceptation supérieure de la vie telle qu'elle peut inclure et comprendre

35. « Le monde au contraire nous est redevenu “infini” une fois de plus : pour autant que nous ne saurions ignorer la possibilité qu'il renferme une infinité d'interprétations » (V, 271).

Dieu : « L'unique possibilité de maintenir un sens pour le concept de "Dieu" serait : Dieu *non pas* comme force agissante, mais Dieu comme *état maximal*, comme *époque*... Point de l'évolution de la *volonté de puissance* : à partir duquel s'expliquerait l'évolution ultérieure autant que l'intérieure, le "jusqu'-à-lui"... » (XIII, 172). Dieu correspond bien à un moment de la dynamique de la vie et de la cruauté, qui pourrait en arrêter le cours s'il venait à être sacralisé ; mais la puissance de Dionysos qui veut le Retour, la destruction et le recommencement, exige la mort de Dieu pour que Dieu puisse renaître sous un nouveau jour, selon un mouvement de sacralisation et de désacralisation infini. Dieu n'est plus celui qui donne la vie, il est ce que la vie se donne à elle-même pour se glorifier, pour se hisser un instant au rang de l'Éternité. Dès lors, l'essence de Dieu n'est plus l'unicité, mais la multiplicité. Il est Dieu, en tant qu'il revient et se répète, mais dans ce retour, il n'est jamais le même, aussi Nietzsche parle-t-il plus volontiers des dieux³⁶. Les dieux sont le théâtre de Dionysos comme détour de lui-même. Par ce jeu incessant, il permet une « foi »³⁷ qui n'implique aucune sacralisation, mais donne au perspectivisme toute sa profondeur, et permet de vivre selon « une pluralité de normes » (V, 147). Les dieux sont la conséquence nécessaire de la « volonté de puissance », à la fois impériale, voire impérialiste, et différenciatrice.

Mais sous son sourire « alcyonien » et charmeur, Dionysos demeure un dieu cruel, cruauté impliquée par la vie comme dépense et excès perpétuel d'elle-même. Aussi, toute hiérarchie, tout ordre, tous les dieux, doivent-ils retourner au chaos, et Nietzsche lui-même, malgré sa volonté de s'en tenir à l'apparence et à la surface, doit se laisser envahir par le dieu, entrer au contact de l'infini pour découvrir de nouvelles possibilités de vie, de pensée, d'interprétation, au risque de sa propre conscience. Parce qu'elle est une « foi » et non un dogme ou une vérité, la foi dionysiaque fait signe vers ce qu'elle recouvre d'un voile : la nudité terrible de Dionysos, aussi terrible que le « corps sans organes ». Cette rencontre avec « le corps sans organes » ou Dionysos dans sa nudité, qui jette le sujet dans l'extase, le faisant s'éprouver comme le point de contact entre le temps et l'éternité, le plaisir et la douleur, la différence

36. « – Et combien de nouveaux dieux sont encore possibles!... Moi-même, moi en qui l'instinct religieux, c'est-à-dire *créateur* de dieux cherche parfois à revivre : avec quelle diversité, quelle variété, le divin s'est chaque fois révélé à moi!... » (XIV, 272).

37. « (...) une telle foi (*Glaube*) est la plus haute de toutes les fois possibles : je l'ai baptisé du nom de *Dionysos* » (VIII*, 144).

et la répétition, si elle le livre à l'expérience la plus « originaire », le voue aussi au plus grand danger et suppose de choisir le « malheur » contre le « bonheur ».

AU-DELA DU PLAISIR ET DE LA DOULEUR

Le présupposé combattu par Nietzsche et Artaud est double : que le bonheur soit le souverain bien, que la fin et le but de tout être vivant consistent en la recherche du plaisir. L'éthique de la cruauté, en effet, aboutit à une attitude existentielle en contradiction avec le fondement même de la morale commune, voire de toute morale, fût-ce celle des philosophes.

Contrairement à ce que le mot laisse entendre, le bonheur n'est pas heur. Sa nature n'est pas de l'ordre de l'événement, du temps, de l'heure, mais de l'Éternité comme intemporalité. L'heur, en effet, suppose des déterminations et des intensités multiples ; il peut être bon ou mauvais, riche ou pauvre, il n'en conserve pas moins sa nature d'être ce qui advient, nous échoit, l'événement qu'il faut accueillir dans sa singularité. Coup de dés du hasard, il suppose de s'ouvrir à l'altérité, à l'effraction parfois ; coup de chance de l'occasion, à sa faveur, l'intensité entre dans le monde, les singularités dans le sujet, le « dehors » dans l'œuvre.

Le bonheur, tel que Descartes, par exemple, le définit dans une lettre à Elisabeth³⁸, d'un mot qui résume pour lui toutes les thèses philosophiques sur le sujet, est « contentement » – c'est-à-dire l'opposé du bon heur. Il désigne l'adéquation de soi à soi, la possession de soi dans une totale autonomie, l'accord parfait avec ce qui nous est le plus propre. Il est donc Eudémonia – le bien qui vient de soi –, et non Eutuchia – le bien reçu de l'extérieur. Sans aucune altérité ni altération, le bonheur du contentement est douceur suprême. Aussi est-il apparenté à la béatitude divine, et procure-t-il une volupté semblable en nature à celle dont jouit le dieu aristotélicien, lequel « éprouve toujours un plaisir simple et unique »³⁹.

38. Lettre du 4 août 1645, *Œuvres philosophiques complètes*, « La Pléiade », Gallimard.

39. Aristote, *Ethique de Nicomaque*, VII, chap. XIV, 8.

Malgré la divergence de leurs théories, Platon et Aristote s'entendent sur un point essentiel : le plaisir nous indique où est notre bien, où chercher notre bonheur⁴⁰. Cependant, ils doivent reconnaître que tous les plaisirs n'ont pas trait au bonheur : il faut distinguer entre les plaisirs « faux » et les plaisirs « vrais ». Les premiers seuls participent de l'essence du bien, car ils sont à la fois purs et exclusivement *doux*, absolument agréables⁴¹. Les seconds, en revanche, ont toujours un lien avec leur contraire, la douleur. Soit qu'ils en proviennent, dans la mesure où ils apparaissent à la faveur d'une restauration de l'organisme, d'une « cessation des douleurs »⁴² – le « doux » (γλυκύ) est alors « remède » (ἰαμα), signe du rétablissement de ce qui avait été altéré⁴³, et le plaisir ne peut être dit bon que « par accident »⁴⁴. Soit qu'ils y conduisent de par la violence qui pousse à les satisfaire, ou à cause d'un « excès » (ὑπερβολή)⁴⁵ inscrit dans la nature même de cette sorte de plaisir. Ces plaisirs « faux », bien évidemment, sont ceux du corps. Cette impureté qui les fait sans cesse osciller entre la désaltération et l'excès révèle leur appartenance à la catégorie des *pharmaka*. Le problème avec eux, c'est qu'ils sont « bons jusqu'à un certain point »⁴⁶. S'ils servent à rétablir notre intégrité, ils nous poussent en fin de compte à l'altérité absolue : l'extase, la folie, la mort ou plutôt (le) mourir : « il se meurt », celui qui par le plaisir est jeté « entièrement hors de lui », remarque Platon⁴⁷. Et il ajoute : les plaisirs forts et violents appartiennent à la classe de l'infini, les plaisirs mesurés à la classe du fini, et relèvent des catégories de l'agréable, du vrai, du beau⁴⁸.

En quoi consistent donc les plaisirs « vrais » et « purs », ceux qui n'ont aucun rapport avec la douleur et ne laissent dans la bouche aucun goût d'amertume, d'*hamartia*⁴⁹ ? Pour Platon, il s'agit des plaisirs de la connaissance, à condition, précise-t-il dans le *Philèbe* (52b-c), qu'ils ne soient pas « joints à la soif de savoir », au désir de remplir un *vide*.

40. Platon, dans le *Philèbe* (31d-32a), écrit que le plaisir naît d'un rétablissement de l'harmonie altérée; Aristote reprend cette thèse pour l'infléchir encore plus dans le sens d'une valorisation du plaisir (*Ethique*, X, chap. IV).

41. *Timée*, 65d.

42. *République*, IX, 584c.

43. *Timée*, 65d ; voir aussi *Ethique de Nicomaque*, VII, chap. XIV, 7.

44. Aristote, *Ethique*, VII, chap. XIV, 5.

45. *Ibid.*, VII, chap. XIV, 2.

46. *Ibid.*

47. *Philèbe*, 46a-b.

48. *Ibid.*, 52b-c.

49. Sur ce terme, et sur sa signification éthique, voir J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 300-301 et 323-324.

Or, toute la théorie platonicienne de la connaissance est là pour montrer que seul le désir de retrouver le bien perdu, de se ressouvenir de ce qui fut oublié, pousse l'âme vers la recherche du Bien, de l'Idée ; et dans *La République* (585b), il compare l'ignorance, laquelle demande à être comblée par des connaissances, à « un vide dans l'état de l'âme ». Si Platon conserve la notion de plaisirs « purs », cela semble répondre au souhait de s'accorder à une certaine morale commune qui reconnaît une valeur éthique au plaisir. Sa pensée profonde est certainement à chercher dans une condamnation de tous les plaisirs qui, ontologiquement, ne peuvent jamais être purs, puisqu'ils supposent toujours un mouvement du vide vers le plein. Aussi finit-il par suggérer que la véritable sagesse et le véritable bonheur n'ont trait ni à la douleur ni au plaisir – tous deux ontologiquement indissociables – mais consistent en « une troisième vie, où il n'y a ni plaisir, ni peine, mais où l'on peut avoir en partage la sagesse la plus pure »⁵⁰.

Confronté à un phénomène aussi paradoxal que le plaisir, lorsqu'on tente de le définir, de décider en fin de compte, on est obligé de tout prendre ou de tout laisser, car jamais aucune décision, si catégorique soit-elle, n'empêchera que la part maudite vienne contaminer la partie saine. Platon finit par condamner ontologiquement le plaisir, Aristote, pour les mêmes raisons, par le sauver ontologiquement. Ainsi, dans le livre X de l'*Ethique*, il nie que le plaisir soit un mouvement ; quant aux plaisirs infâmes, ce ne sont pas des plaisirs, car « ils ne sont pas véritablement agréables ». Mais cette pureté ontologique qu'exige le plaisir « vrai » semble bien étrangère à la nature humaine, si attachée au corporel, si encline à la perversion que lorsqu'elle est « comblée », elle désire encore, comme si le plaisir et la douceur ne lui suffisaient pas. Or, puisqu'il n'est ni mouvement ni génération, il ne peut tendre vers aucun accroissement, mais vers autre chose – alors (comme Platon l'avait compris), « nous tirons le plaisir même de ce qui est opposé » : « on se complait (χαίρουσιν) à ce qui est âcre et amer »⁵¹. Etrange paradoxe, cette complaisance non plus à soi, à sa nature, mais à l'Autre, comme si la complaisance portait en elle un désir d'altérité, comme si, mue par le même excès qu'Aristote avait attribué à la cruauté, elle ne se satisfaisait vraiment qu'à nous jeter hors de nous-mêmes.

La conséquence du rejet platonicien était que « les dieux ne connais-

50. *Philèbe*, 54d-55c.

51. *Ethique*, VII, chap. XII, 2.

sent le plaisir ni son contraire »⁵², la conclusion d'Aristote, et peut-être la seule façon pour lui de sauver ontologiquement le plaisir, est d'en faire l'apanage de Dieu. Lui seul, à vrai dire, semble pouvoir jouir de ce plaisir vrai et pur⁵³. Si l'homme le vit sans limites, avec excès, disons même avec une cruelle rigueur, le plaisir ne conduit pas au bonheur, mais au malheur, à cette folie amère qui est comme le revers pervers de la jouissance de Dieu.

Ces quelques rappels sont d'autant plus nécessaires que Nietzsche reprend la problématique du plaisir et de la douleur dans les termes mêmes où la posèrent Platon et Aristote, pour en opérer la critique selon un double mouvement – dont on peut remarquer aussi le geste chez Artaud : du retournement ironique au dépassement du dualisme. Nietzsche prend d'abord au mot la tradition métaphysique : le plus désirable pour l'individu est ce qu'il ressent comme le plus propre, c'est là son bonheur ; mais il procède à un renversement : la proximité du propre est ressentie dans la douleur, non dans le plaisir⁵⁴. C'est dire combien les compatissants sont des voleurs d'âme, qui dévêtent « la souffrance étrangère de ce qui lui est essentiellement personnel » (V, 216), afin d'égarer l'individu « loin de sa propre voie » (*von seinem Wege*). Et en réponse à Aristote, qui associait la volonté de vie à la volonté de plaisir, Nietzsche affirme : « Il y a une volonté de souffrance au fond de toute vie organique (contre le "bonheur" comme "but") » (X, 248). Au renversement : la douleur contre le plaisir, répond cet autre : le malheur contre le bonheur. Lorsqu'on suit avec rigueur l'exigence du « propre », ce que l'on découvre au bout, ce n'est ni la douceur suprême ni le bien comme complaisance de soi à soi, mais « une nécessité personnelle du malheur (*des Unglücks*) » (V, 216).

Si l'on s'en tient un instant à ce renversement, que faut-il conclure ? – Que la souffrance est notre bien, par quoi l'idée même du « bien » et du « propre » est sauvée. Voilà qui explique l'acharnement d'Artaud à rechercher la douleur et à refuser le plaisir. *L'Ombilic des Limbes* insiste sur cette nécessité de recréer cruellement son être afin de « se rejoindre à tous les instants », de se sentir « dans la substance de sa

52. *Philèbe*, 33b.

53. *Ethique*, VII, chap. XIV, 8. Et dans la *Métaphysique* (Λ, 7, 1072b), il remarque à propos de Dieu : « Il est toujours, en effet, lui, cette vie-là (ce qui, pour nous, est impossible), puisque son acte est aussi jouissance (*ἡδονή*). »

54. « Cela même dont nous souffrons le plus profondément et le plus personnellement est incompréhensible et inaccessible à presque tous les autres : c'est en quoi nous restons cachés au prochain » (V, 217).

réalité » (I*, 66). La véritable complaisance est dans la douleur et la maladie ; en effet, « c'est la seule chose que nul ne peut se vanter de partager avec moi », écrit-il (I**, 183). La chair, comme lieu de la douleur, vient prendre « métaphysiquement », selon le mot même d'Artaud, la place de l'âme comme siège de la douceur suprême (II**, 51). En quoi ce seul renversement ne permet-il pas de sortir de l'attitude métaphysique ? – C'est que, paradoxalement, la douleur, au moment où elle indique au sujet que l'Autre fait effraction en lui, dresse un mur de résistance contre cette intrusion – « la muraille / de la / cruauté / et de la douleur » (XIV**, 16). Dès lors, plus je souffre, plus je suis moi, et plus je peux afficher aux autres ma souffrance comme le signe de ma distinction et la preuve de mon être⁵⁵. A la limite de l'Autre, la douleur assure la stase du moi et retient le sujet sur la voie de son ex-stase.

Cependant, cette métaphysique de la douleur, dont Artaud, dès ses premières lettres, sentait le caractère trop « romantique », et dont Nietzsche a trouvé les prémisses dans Schopenhauer (I*, 311), ne résume ni leur pensée ni leur expérience. En effet, les fragments posthumes de Nietzsche reprennent inlassablement la question du plaisir et de la douleur, non plus pour privilégier un terme contre l'autre, mais pour nier toute différence essentielle entre les éléments du couple dualiste, en somme, le plus fondamental. De nouveau, il revient au platonisme, sans chercher à en retourner les termes, mais comme pour continuer le texte platonicien là où son auteur l'avait laissé, afin de l'obliger à conclure *en toute rigueur*. Ainsi, dans un fragment de 1888, il se réfère à l'exemple du chatouillement, ce paragon du plaisir « faux », mais à vrai dire, de tous les plaisirs, et dont Nietzsche précise ce qu'il désigne en vérité : « le chatouillement, et même le chatouillement sexuel dans l'acte du coït » (XIV, 136). Ce qui détermine Platon à rejeter de façon catégorique le plaisir est que jamais il n'est exempt de douleur, et que, le comble de tout, certaines douleurs sont causes de plaisir, comme dans le fait de gratter une démangeaison, ou pis encore, sont en elles-mêmes des plaisirs : « une douce irritation »⁵⁶. Cette impureté irréductible, Nietzsche en fait l'essence même du plaisir ; d'où sa conclusion : « La douleur est la mère du plaisir. » Apparemment, cette formule sonne avec un ton libertin, voire sadien ; l'ironie de l'hédonisme sadien peut se résumer ainsi : au plaisir par la douleur, au doux par l'amer. Cepen-

55. « Le fond de la douleur, c'est moi, le cu, c'est moi... » (XII, 179) ; « ... et c'est moi, moi, qui suis là devant, / et non un autre, / devant le fond en rébellion de l'autre / qui n'est pas l'autre de mon moi... » (XIV**, 70).

56. *Philèbe*, 46a-b.

dant, la « volonté de puissance » n'ayant pas d'autre but que la puissance, plaisir et douleur ne sont que des « excitants », des stimuli, et non les conditions de l'action, ni causes ni buts : ni l'un n'est recherché en tant que tel, ni l'autre, en tant que tel, évité (XIV, 138).

Aussi Nietzsche rejoint-il l'idée aristotélicienne selon laquelle le plaisir accompagne l'acte, mais pour conclure à son caractère inessentiel : plaisir et douleur sont « accessoires » (VII, 143). Ils ne sauraient donc, comme le pense Aristote, engager le sens de la vie, et le plaisir, dans les limites où Aristote le maintient, ne saurait indiquer où se trouve notre « bien » ; au mieux, ce que nous jugeons « utile »⁵⁷. En effet, plaisir et douleur ne sont que des *jugements* et des « phénomènes cérébraux » (V, 324). Le critère discriminatif, la restauration ou l'altération de l'harmonie, apparaît lui-même comme secondaire : il ne concerne que « les représentations » et leur *propre* harmonie (317), laquelle se fonde sur « une erreur », la croyance à l'identique (378). Plaisir et douleur constituent donc une sémiotique seconde, les traces d'une écriture que supporte le corps, mais qui ne nous parle pas directement de lui, sinon à partir d'interprétations *a posteriori* – celles de l'organisme, de la société, de la culture – qui recouvrent un rythme en lui-même unique : les flux de puissance. Dès lors, ils se révèlent identiques en nature : le plaisir est « une forme de la souffrance, son mode rythmique » (XI, 360). Si la souffrance est le signe de la rencontre d'un Autre qui résiste à l'interprétation, le plaisir n'est lui-même qu'un mode de ce rapport à l'Autre, tel que nous pouvons l'assimiler, l'intégrer *comme s'il s'agissait* de ce qui nous est propre. Le plaisir serait la temporisation de l'Autre, un « sentiment de différence » (XIV, 136) qui se laisserait interpréter *de lui-même*.

Etant donné que la « volonté de puissance » est volonté de différence, la douleur est l'occasion d'un rapport plus riche d'interprétations nouvelles. Ce serait même le *sens* de la douleur : forcer à se faire plus interprétatif. C'est pourquoi, plus que le plaisir, elle est le signe de la rencontre du *réel*. La distinction plaisir/douleur n'est jamais objective, puisque leur cause (ou leur but) est toujours inconnue : « *Qui est l'autre ?* »⁵⁸, mais elle tient à notre façon personnelle d'interpréter, d'accueillir le différent en tant que tel. Le dépassement du dualisme

57. Le but de la morale n'a jamais été le plus de plaisir, mais le moins de douleur ; ce que la morale désigne comme le « bien » n'est autre que l'« utile » et le « confort » (*Behaglichkeit*) (V, 217).

58. « *Devant toute douleur que l'on inflige, tout plaisir que l'on veut donner à l'autre, la question se pose : qui est-ce qui est autre ? Qui est l'autre ?* » (V, 331).

plaisir/douleur ne mène à rien d'autre qu'à la suppression du « propre » comme le but et le bien, et à la conscience que la recherche de son bien conduit au malheur. Le but n'est pas dans le bonheur mais dans l'heur, moment de la rencontre avec l'Autre, où l'on veut son propre malheur, puisque le malheur de l'Un fait le bon heur de l'Autre.

Nietzsche propose donc une nouvelle conception du bonheur, qui ne saurait être définie par le moins de douleur. Mais à l'inverse d'Artaud, il ne rejette ni plaisirs ni voluptés, surtout parce que, seuls, ils nous *séduisent* vers cet excès devant lequel la douleur a normalement (moralement) pour but de nous arrêter. Le plaisir ne nous parle pas de ce qui nous est « utile », mais il nous met sur la voie de notre « bien » lorsque, par l'excès qu'il contient, il débouche sur une cruauté, et nous révèle que notre bien est dans l'Autre – puissance de notre « volonté de puissance ». Aller au-devant de son heur suppose de ne pas préjuger de son caractère, mais d'être prêt à se livrer au « *danger* qui menace la personne de l'intérieur » (VII, 110). Par cette rencontre, nous découvrons que le plus cher à soi, le plus propre à notre « être », c'est l'Autre, comme mouvement infini de la différence. Aussi la floraison du sentiment de puissance, qui est le comble du plaisir, correspond-elle à l'état d'ivresse (XIV, 85) : chute dans l'intimité du *propre* qui est expropriation de soi, « la grande extase », à l'occasion de laquelle « nous souffrons du bonheur de l'excès de plénitude » (X, 24). Ce vers quoi mène le plaisir et qui soutient la possibilité de notre bon heur, Nietzsche ne peut le nommer que dans un acte de foi qui est acte poétique et geste d'amour : Dionysos – « mon dieu inconnu ! *Ma douleur ! / mon ultime bonheur !...* » (VIII**, 63). Dionysos est le « nom divin » de notre bon heur (XI, 420), détenteur de l'unique secret de notre heure, la première et la dernière à la fois, saisies dans l'instant augural de leur *tuchè*.

Pour Nietzsche, le but cruel de la vie, au-delà du plaisir et de la douleur, est la puissance, pour Artaud, l'infini sert à désigner cet horizon. Impossible, en fait, de s'arrêter à la muraille de la douleur : le moi qui résiste mais s'avance toujours plus loin, repousse la limite comme si, au fond, gisait son être – un plus-d'être –, reconnaît qu'il n'est plus rien que cette douleur elle-même, cette douleur de l'Autre. Or, de cela, il ne peut se prévaloir aux yeux des autres, prêts à lui voler ce capital, à le retourner contre lui. Ce moi, qui sur le seuil de la douleur s'exhibe, est « pas moi », encore un double, un fantôme. Aucune complaisance donc à l'être : ni au « délectable » qu'il n'est pas, ni à l'« amer » qu'il est ; c'est-à-dire, aucune complaisance à la douleur : « Le fond des choses c'est la douleur, mais être dans la douleur n'est pas souffrir, mais sur-

vivre... » (XIV*, 132). Tel est ce qu'Artaud appelle « l'austérité héroïque de l'état af-freux de l'honneur ».

Ce qui honore n'est pas la douleur *en elle-même*, mais la capacité de s'ouvrir à l'af-fre, d'ex-sister dans l'ex-propriation que nous indique le signe par le trait qui le divise, trait d'union entre nous et l'infini, trace du corps dans la défaillance du signifiant, et qui marque le « lieu » où il nous appartient d'exister, au-delà du plaisir et de la douleur⁵⁹. Au point d'excès où ils se rejoignent, s'ouvre la voie de l'infini. Aussi est-il nécessaire de rejeter ce qui fait adhérer l'homme à l'être, à ce « bien » dans lequel il s'enferme – « état *lacune* comme étiage de l'infini ». Le goût du bonheur et du plaisir « bestialise » l'homme car, affirme Artaud, il lui retire sa « fameuse dimension totale » (XIV**, 50) et le préserve de ce que veut la cruauté : s'avancer vers le « corps sans organes » qui ne se rejoint à l'infini que par « l'émaciation de la matière de soi-même » (49). L'extase elle aussi, comme ultime point de jouissance, est un piège si l'homme jouit d'une rencontre avec l'Autre sous sa forme figée : le double divin, ou si, tel Van Gogh, il décide de quitter la vie et de se jeter sans retour *dans* l'infini.

La douleur, même secondaire, demeure donc indispensable, non plus pour faire barrière, mais comme signe d'une « conscience » « lucide » dans la cruauté (XIV*, 155) – sentiment de la résistance, donc de la différence, disait Nietzsche. Selon la « motilité » du sujet en procès, il doit réinvestir les cadres de la conscience pour retrouver sa volonté. Car c'est « de la volonté au milieu du temps » (XIV**, 73) que viennent les corps ; en effet, ce que veut « le vouloir », ce n'est pas la douceur de l'être, mais l'effraction et « la transe » (37) pour « se sur-vivre » au-delà de la mort même... « Les a-t-il déjà toutes souffertes ? / Non, mais même la mort ne saurait l'arrêter » (XIV*, 46).

LA GRANDE SANTÉ

Enfin, envisager l'existence au-delà du plaisir et de la douleur ne met pas seulement en cause l'idée du bonheur, mais aussi, de façon plus immédiate et concrète, notre conception de la santé. Lorsqu'il n'y

59. « Celui qui vit ne se repose pas et ne sait pas s'il est du bonheur ou de la misère, / de l'enfer ou du paradis. / Il vit et c'est tout » (XII, 238).

a plus d'éthique, ou du moins, lorsque l'homme ne croit plus à ses valeurs, reste, comme unique et véritable bien la « bonne santé » – où le mot « bon » prend un sens à la fois gustatif (délectation de la douceur), comptable (la bonne santé, comme les bons comptes, prouve que nous sommes en règle), et moral. Le culte de la « bonne santé », qui participe de l'idéologie du propre, du sain, et de la métaphysique du plaisir, caractérise les malades de la vie, car c'est la maladie qui toujours nous séduit vers « le soleil, le calme, la douceur... », remarque Nietzsche (V, 15). Elle veut le grand repos, la tension la plus basse dans l'organisme, l'accord de l'esprit avec un état social donné. Réinterpréter la maladie suppose de ne pas accepter les conclusions premières du corps souffrant qui veut immédiate guérison. Cette volonté est, au mieux, une ingratitude, dans le sens où La Rochefoucauld disait qu'il est ingrat de rendre trop vite une invitation ou une chose prêtée, au pire, la répétition de l'éternelle histoire de la culpabilité qui fait de la maladie un mauvais sort, un « mal », une punition.

Nietzsche et Artaud se sont donné pour tâche de disculper la maladie. L'un apprend à l'accueillir comme un don, l'occasion d'une nouvelle perspective sur l'existence, un moment du rythme de la puissance vers elle-même. Entre la santé et la maladie il n'existe pas d'opposition, mais, comme entre plaisir et douleur, des différences de degré quant à l'intensité de l'affect (XIV, 51). En elles-mêmes, elles sont des indicateurs également indispensables : puisque le but est de se tenir « à la hauteur de puissants affects » pour « maintenir la force tendue » (V, 339), la maladie, en tant que « choc monstrueux » (XIV, 123), est essentielle à la dynamique de la « grande santé » que Nietzsche définit comme « puissance de vie » (V, 16). Artaud, plus virulent, revendique la maladie avec une exigence de mal-être qui pourrait sembler nihiliste si elle n'était condition de la « véritable » santé : « insurrection » de la *sur-vie* du « corps que la fièvre travaille pour l'amener à l'exacte santé »⁶⁰.

La santé, au-delà de la « bonne santé », sera donc de suivre en toute rigueur la voie vers l'excès de l'Autre qui se profile par-delà le propre et le sain ; la capacité cruelle de vivre l'existence dans la tension de mourir, sans jamais s'arrêter à la mort (complaisance morbide) ni à l'être (complaisance à son bien), pour renaître dans l'Autre à la faveur de multiples métamorphoses. Rappelant cette notion médicale à son

60. « ... la bonne santé c'est pléthore de maux rodés, de formidables ardeurs de vivre, par cent blessures corrodées, et qu'il faut quand même faire vivre, qu'il faut amener à se perpétuer » (XIII, 53).

fondement éthique, Nietzsche et Artaud taxent de « lâcheté » l'idéologie de la « bonne santé », laquelle n'est si « bonne » qu'à infliger une violence et une coercition servant à protéger la partie saine du corps social, à rejeter les « malades » dans des lieux où peut s'exercer de manière aseptisée et « scientifique » une cruauté sacrificielle susceptible de nous garder contre cette contamination du dehors⁶¹ dans laquelle Artaud voit la chance pour l'homme d'entrer enfin dans « la vie éternelle », et de retrouver « une éternelle santé » (XIII, 110).

L'ÉTERNITÉ RETROUVÉE

Cette rencontre avec l'Autre, qui ouvre l'espace du « terrible en-suspens », offre l'occasion d'un contact extatique et intenable avec le *réel*, conditionne tout le théâtre dionysien du monde : Eternel Retour, comme répétition de cet instant sacré de Sils-Maria ; ronde des moi, comme parade carnavalesque recouvrant le visage du dieu... De même, pour Artaud, tout le « théâtre de la cruauté » est une répétition inaugurale qui vise ce centre impossible atteint une fois : « beauté de la piqure de l'extase » (IV, 234).

Ainsi le théâtre tragique de l'existence change de sens, la cruauté (et la répétition) devient la voie de l'intensité et se fait, selon un mot de Nietzsche, « la grande libératrice ». Vécue *jusqu'au bout*, elle nous libère de la fatalité qui semblait peser sur elle et sur notre vie : la culpabilité et la mort. C'est d'être rivé à la finitude et d'avoir perdu la dimension de l'Autre que l'homme se sent coupable et que sa culpabilité peut être dite ontologique ; c'est de se sentir responsable de la mort de l'Autre, dans le seul repli duquel il peut espérer profiter de son bien, qu'il doit subir sa propre mort comme une punition et un rachat, au mieux, une répétition de ce qui fut au commencement. Culpabilité, aussi, d'être pris dans une violence qu'il dénie, et rejette dans ce sacré où il sait pourtant que quelqu'un veille et lui demande compte de son temps.

Or, s'ouvrir à l'« af-fre » et à l'extase dionysiaque, c'est, au risque de son bien, entrer dans la dimension perdue de l'Autre, faire vivre ici et maintenant cette pointe de l'altérité en lui rendant sa force consti-

61. Voir le texte d'Artaud « Les malades et les médecins » (XXII, 67-69).

tutive, son droit de cité qui est justement ce que la loi interdit parce que nous ne pouvons que le mal dire, le maudire. Il appartient au sujet paradoxal de la cruauté, dans l'extrême solitude où il affronte son propre dépeuplement, de nous faire don de l'Autre : de ce qui ne lui appartient pas, le déshérite par son advenir même, mais nous rend au présent éternel de notre « propre » ex-sistence – but de la cruauté vécue dans sa rigueur au-delà du plaisir et de la douleur, moment où la culpabilité même, par la force de l'humour cruel, devient libératrice.

But le plus généreux, commun à Nietzsche et Artaud, que le premier exprimait par cet impératif : « Il faut *réinterpréter* la mort » (V, 337), dont l'écho se retrouve dans de nombreuses pages d'Artaud. Plusieurs voies s'ouvrent à eux, parfois divergentes. Le premier emprunte à la philosophie – l'héroïsme stoïcien devant la mort, la dignité du suicide –, ou même prête foi à l'insouciance commune : l'homme se refuse à penser la pensée de la mort. Artaud réagit avec la violence de l'humour : « Je moi / suis *l'éternel* lui-même / avec quelques autres pois chiches... »⁶², ou de la dénégation : la mort est une invention, « *un état de magie noire qui n'existait / pas il n'y a pas si longtemps* » (XII, 60). Tous deux, cependant, visent ce point crucial de l'aliénation humaine : l'idée de la mort, qui scelle d'une décision radicale la différence entre l'homme et l'éternité – « la dialectique cérébrale de la pensée » est cette folie qui oblige l'homme à répéter indéfiniment l'histoire de sa rupture avec l'infini. Contre elle, Artaud veut susciter un autre « délire », une autre « magie » ; Nietzsche, une autre « foi » : ne serait-il qu'une nouvelle croyance, l'Eternel Retour vaudrait comme contre-poison.

Mais l'éthique de la cruauté, ainsi que Nietzsche et Artaud la vivent, se caractérise d'être indissociable d'une expérience. Pour Nietzsche, la révélation dionysiaque de l'Eternel Retour est ce roc de l'expérience que la pensée ne peut comprendre, mais dont elle peut essayer de rejoindre l'intensité. En lui s'éprouve l'immédiateté paradoxale de l'instant où se réunissent le temps et l'éternité, la répétition et la différence (l'Événement dans sa dimension la plus inactuelle), la « volonté de puissance » comme désir d'éternisation et comme nécessité de mourir pour que d'autres perspectives, d'autres formes de puissance puissent advenir. Anneau nuptial entre Zarathoustra et l'éternité, philtre d'amour offert par « la grande Circé », l'Eternel Retour ne peut être abordé du point de vue du sujet, à moins qu'il ne se contente de

62. C'est qu'un jour..., in 84, n° 10-11, 1949, p. 406.

dire successivement ce qu'il ne peut articuler *en même temps*, d'un côté : le poids le plus lourd, une force sélective, la tête de Méduse, mais de l'autre : jubilation devant l'éternité, acceptation de tout ce qui fut « sans rien en ôter, en excepter, en sélectionner » (XIV, 244).

Selon Artaud, il faut « vivre pour l'infini », dans une sorte d'Apocalypse permanente dont les tableaux de Van Gogh nous donnent l'illustration : surgit l'Événement dans la simplicité immédiate des choses : un fauteuil, une fleur, un visage, mais cette monstration du plus simple consiste à « oser risquer le péché de l'autre » (XIII, 57). Le rapport à l'Autre, qui se vit comme cruauté, n'est jamais pur ni immédiat : il peut nous mettre en faute, nous aliéner, ou bien nous ouvrir au « dehors ». Le héros cependant est toujours prêt à risquer ce péché. Dans les *Cahiers de Rodez*, Artaud ne cesse de se déclarer successivement pour et contre l'éternité, pour et contre l'infini. Aucune décision n'est possible, car seule l'expérience de « mourir vivant », le travail du « corps sans organes », qui ne connaît ni fin ni arrêt, la volonté toujours différente dans sa réitération de l'Éternel Retour du Même, sont conditions de l'éternité. « On paie cher d'être immortel : pour cela, il faut mourir plusieurs fois de son vivant », écrit Nietzsche (VIII*, 311). Seule façon de vivre dans l'ouverture pharmaceutique du sacré, d'assumer l'indécidable « présence » du réel. Alors, l'homme est libre et innocent de ce qui fut et de ce qui peut advenir, mais il en devient terriblement responsable.

Répondre à la sollicitation de l'Autre, telle est sa responsabilité – la plus dangereuse et cruelle, mais aussi la plus riche. Nous rappelant par leurs écrits à cette exigence de l'inhumain comme centre et point de fuite de l'humain, du « désœuvrement » comme raison de l'œuvre, Nietzsche et Artaud maintiennent ouverte pour nous « la porte d'un énigmatique et sinistre au-delà », dans la seule ouverture duquel il nous est possible d'aller au-devant de notre heur le plus riche, de maintenir l'existence « à la hauteur de puissants affects ».

« Certes ils sont souvent l'occasion de notre ruine – mais ceci n'est pas argument contre leurs utiles effets, vus en grand » (N., V, 339).

- Albert H., 8 n.
 Alexandre, 144.
 Allendy D., 171 n.
 Andromède, 148.
 Apollon, 35, 38-39, 46-50, 52, 59, 71-72, 143, 219, 220.
 Archiloque, 118 n.
 Ariane, 94-95, 100-101, 142, 145, 198, 225, 238.
 Aristote, 12-14, 24, 54 n., 59 n., 60, 241-246.
 Artaud Antoine-Roi, 113.
 Artioli U. et Bartoli F., 70 n., 146 n.
 Assoun P.-L., 122 n.
- Bakhtine M., 193.
 Barrault J.-L., 46 n.
 Barthes R., 10, 68 n., 140, 197, 206.
 Bataille G., 14, 19 n., 37 n., 48, 49 n., 118 n.
 Baùbo, 141.
 Baudelaire Ch., 8 n., 151, 170 n., 185, 189-190.
 Béatrice Cenci, 61-62.
 Beckett S., 134, 216.
 Bene C., 41 n.
 Bergeret L., 148, 149 n.
 Besnard A., 148.
 Birault M., 236 n.
 Blanchot M., 5, 9 n., 74 n., 161, 164, 178 n.
 Blake W., 170 n.
 Bonardel F., 70 n.
 Bordas P., 184.
 Borgia C., 25, 111.
 Borie M., 70 n.
- Brahma, 146, 200 n.
 Breton A., 22 n., 134.
 Brun J., 16 n.
 Brunel P., 58 n.
 Burckhardt J., 156 n.
- Caïn, 230 n.
 Camus A., 192 n.
 Caroll L., 191.
 Carrouges M., 237.
 Cenci, 61-62.
 Certeau M. de, 232-233.
 César, 25, 111, 144-145, 155.
 Ciguri, 37, 42.
 Circé, 18, 56-57, 227, 251.
 Corman L., 235 n.
 Corneille P., 58 n.
 Cosima Wagner, 142-145.
- Dante, 206 n.
 Deleuze G., 9 n., 110, 117 n., 133, 136, 205, 229-231 n., 234-235 n.
 Derrida J., 8 n., 9, 45, 68 n.-72 n., 77, 93, 97, 99 n., 105, 111 n., 123 n., 124, 130, 136 n., 140 n., 168 n., 188 n., 228 n.
 Descartes R., 241.
 Détienne M., 43.
 Dionysos, 35-43, 49, 52-57, 62-63, 71-80, 90, 93-95, 98-101, 110-111, 114-119, 130-137, 141-158, 175-182, 191, 196, 198, 202, 207, 219-225, 230, 236-240, 247.
 Don Juan, 88-89, 92.
 Dostoïevski F., 14, 117.
 Dumoulié C., 152 n.

Eliade M., 37 n.
 Elisabeth (de Bohême), 241.
 Empédocle, 55-56, 66, 118, 154.
 Eschyle, 45 n., 59, 75.
 Euripide, 45.
 Faust, 58, 73.
 Foucault M., 156 n.
 Frazer J.-G., 159 n.
 Freud S., 77, 85, 122, 149 n., 220.

Gaède E., 8 n.
 Gasché R., 118 n.
 Gast P., 189.
 Genet J., 14.
 Girard R., 77, 151 n., 160 n., 216.
 Giraud D., 9 n.
 Goethe W., 111, 149 n., 177, 214.
 Gouhier H., 9 n., 53.
 Guattari F., 9 n.
 Guénon R., 22 n.

Hamlet, 41.
 Hans, 41.
 Hassoun J., 204.
 Hegel G. W. F., 16, 18.
 Heidegger M., 170.
 Heimonet J.-M., 9 n.
 Héliogabale, 36, 40-43, 63-65, 73-79,
 96, 101, 113, 131, 147-149, 158.
 Henric J., 131.
 Héraclite, 20, 71, 101, 215.
 Hitler A., 66.
 Hobbes Th., 13.
 Hohenzollern, 154.
 Hölderlin F., 74, 80, 151.
 Homère, 14, 50.

Jésus-Christ, 37, 65, 107, 155, 157,
 176 n., 200 n., 205 n., 230 n.
 Jocaste, 148.
 Juranville A., 231 n., 235 n.

Kafka F., 14, 216.
 Kant E., 24, 170 n., 195, 235 n.
 Kaufmann V., 224.
 Kierkegaard S., 8.
 Klein M., 147 n.
 Klossowski P., 110 n., 111 n., 116,
 127, 142 n., 154.
 Kofman S., 42 n., 59, 141 n., 220.
 Kristeva J., 98 n., 99, 114 n., 115,
 132 n., 147 n., 149 n., 193, 195 n.,
 199 n., 202 n., 206 n.

Lacan J., 20, 24 n., 60 n., 84, 129,
 146 n., 197 n., 206 n., 227, 228,
 231, 235 n., 242.
 Laforgue J., 41 n.
 Laïos, 142 n., 148.
 Laplanche J. et Pontalis J.-B., 85 n.
 La Rochefoucault, 249.
 Lautréamont (I. Ducasse), 14, 22 n.,
 113, 151, 159, 197 n., 203, 204.
 Le Breton G., 204.
 Leclair S., 204 n.
 Leyden (Lucas van den), 145 n.
 Luther M., 177, 195.

Machiavel N., 13.
 Manfred, 58, 73.
 Mani, 22 n.
 Manou, 217.
 Marc Aurèle, 15.
 Martin (saint), 170 n.
 Masoch (L. von Sacher), 24, 234.
 Matisse H., 197 n.
 Maya, 14.
 Médée, 15.
 Méduse, 92-93, 98, 142-144, 148, 152,
 159, 195, 252.
 Mérimée P., 214.
 Michaux H., 14, 19.
 Minotaure, 143.
 Mishima Y., 14.
 Mithra, 155 n.
 Mômes, 158.
 Montaigne M. de, 7, 20.
 Mossé S., 66 n.

Nalpas, 107, 131.
 Nanaqui, 107.
 Napoléon, 25, 111.
 Nerval G. de, 8, 9, 67, 151, 170 n.,
 190, 204.

Œdipe, 8, 51, 57, 139-145, 148-150,
 197, 206 n.
 Olivet F. d', 22 n.
 Osiris, 155 n.

Parisot H., 187.
 Parménide, 16, 228 n.
 Pasolini P.-P., 18.
 Pascal Bl., 64, 108, 109 n., 111, 170 n.
 Patrick (saint), 65.
 Paul (saint), 155 n.
 Paulhan J., 66 n., 106 n.
 Pautrat B., 50 n., 72 n., 91 n., 92,
 142 n., 144 n., 178 n., 181 n.

Penthée, 42.
 Persée, 148.
 Phalaris, 12 n.
 Platon, 16, 58, 111, 128, 168-169, 217,
 242-244.
 Pleynet M., 197 n.
 Poe E.-A., 8, 170 n.
 Prométhée, 57, 101, 141.
 Proshymnos, 42.
 Puech H.-C., 29 n.

Queneau R., 143 n.

Raphaël S., 214.
 Rey J.-M., 9 n.
 Ronsard P. de, 213.
 Rosolato G., 78 n., 235 n.
 Rosset Cl., 17.
 Rozenberg P., 146 n.

Sade D. A. (marquis de), 14, 22 n.,
 24, 235 n.
 Saillet M., 203 n.
 Sand G., 196.
 Satan, 158, 206.
 Saussure F. de, 84.
 Scarpetta G., 404, 113, 129, 202 n.
 Schopenhauer A., 12-14, 21, 24, 48,
 220, 245.
 Sénèque, 15, 94.
 Siebers T., 152 n.
 Silène, 35.

Socrate, 7, 41.
 Sollers Ph., 122 n., 206 n.
 Sophocle, 59, 148.
 Sphinx (Sphinge), 141, 148-149, 187.
 Spinoza B., 101, 111, 170 n., 195.
 Swedenborg E., 170 n.

Tarahumaras, 37, 65.
 Thésée, 238.
 Thévenin P., 8 n., 158, 190 n., 205.
 Toulouse D', 214.
 Tutuguri, 135, 150.
 Tzara Tr., 134 n.

Valéry P., 8.
 Van Gogh V., 7, 9, 26, 151, 159,
 170 n., 185-191, 213-214, 225, 248,
 252.
 Vernant J.-P., 75 n., 141 n., 143 n.,
 188 n.
 Vidal-Naquet P., 75.
 Villon F., 170 n.
 Voltaire, 177.

Wagner R., 58, 142, 189.
 Watson P., 187, 204, 210.

Zarathoustra, 37 n., 73, 92-93, 105,
 109, 111, 117, 126, 135 n., 136, 144,
 153, 172, 179, 198, 215, 220-224 n.,
 237-239, 251.
 Zeus, 101, 215.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. *L'innocence de la cruauté*, 7

Ce regard à déshabiller l'âme, 7 – D'Aristote à Schopenhauer : histoire d'un excès, 12 – Le grand secret : la cruauté révélatrice, 18 – Cruauté perverse et mauvaise conscience, 20 – La dimension éthique de la cruauté, 24 – Envoi, 27.

Première Partie

LES THÉÂTRES DE LA CRUAUTÉ

1. *Le pathos de l'harmonie*, 31

Culture et cruauté : a / Une harmonie préétablie, 31; b / Des « innocents-coupables », 33 – Le divin et la cruauté : a / L'économie du divin, 34; b / « Il y a des dieux », 36 – Décision rituelle et indécision tragique : a / La guerre des principes, 38; b / Le désir infini de l'Un, 40; c / Dionysos et Héliogabale, anarchistes couronnés, 42.

2. *La cruelle exigence du réel*, 45

Le paradoxe du réel ou le réel comme paradoxe : a / Une anti-*mimésis*, 45; b / Ambiguïtés de la métaphysique nietzschéenne, 47; c / Ambiguïtés de la « métaphysique » d'Artaud, 48 – Le paradoxe de la représentation (divergences dramaturgiques entre Nietzsche et Artaud), 49 – La purgation cruelle : entre le rite et la fête : a / Nietzsche : « au-delà de la terreur et de la pitié », 55; b / Artaud : une *catharsis* paradoxale, 59.

3. *Pour en finir avec le théâtre ? De la tragédie au tragique*, 67

Le « terrible en-suspens » : a / « Théâtre de la cruauté » : « genèse de la création », 67; b / L' « archi-tragédie », 71 – La cruauté pharmaceutique : a / La répétition originaire, 75; b / Dionysos et Héliogabale : figures du *pharmakos*, 77; c / Redonner ses chances à l'origine, 79.

Deuxième Partie

L'HÉROÏSME DE LA CRUAUTÉ

L'obscène et l'abject

1. *Le théâtre du monde et « la signification du chaos »*, 83

Métaphysique et langage : a / Le langage est structuré comme un inconscient, 84; b / Faire le vide, 87 – De la stratégie du philosophe à la foi dionysiaque : a / Nietzsche l'ironiste, 90; b // Zarathoustra le galant, 92; c / Dionysos le séducteur, 93 – Artaud humoriste : a / Anarchie et métaphysique, 95; b / Logique de l'abjection, 97 – Le héros et la femme : a / La traversée du féminin, 100; b / « *Chaos sive natura* », 101.

2. *Le théâtre du moi et les trous du masque*, 103

La puissance furtive du moi : a / Genèse de l'idée de sujet, 104; b / Les subterfuges de « Monsieur Moà », 105 – Nietzsche ou l'*heccéité* : a / Superstition du cogito et polyphonie du moi, 108; b / Le paradoxe du moi, 110 – Artaud ou le sujet-simulacre : a / La stratégie de l'Anarchiste couronné, 112; b / La dynamique de la « motilité », 113 – La bouche du volcan : a / Une « explosive nécessité », 116; b / « Il faut être abîme », 118.

3. *Le théâtre du corps et le deus in machina*, 121

Sens de la chair et langage des affects : a / Une sémiotique préverbale, 121; b / Métaphysique de la chair, 122; c / Le corps palimpseste, 124 – Le « corps sans organes » : un nouveau « théâtre de la cruauté » : a / L'inconscient, *deus in machina*, 127; b / L'entre-deux-corps, 130 – Danse et métamorphoses du corps : a / La danse des organes, 132; b / La danse dionysiaque, 135.

4. *Posture et imposture : le « bouc émissaire » ou le destin d'Œdipe*, 139

Le philosophe médusé : a / Œdipe philosophe, 140; b / La tête de Dionysos contre la tête de Méduse, 142 – Le poète suicidé : a / Œdipe sans

masque, 145; b / « Madame utérine fécale », 148; c / « Danser les mythes qui nous martyrisent », 150 – Nietzsche et la perspective du complot : a / Parade et parodie, 152; b / La posture sacrificielle, 154 – « En prévention d'être dieu » : a / L'identification christique d'Artaud, 156; b / La victoire de l'humour et le retour du *pharmakos*, 157; c / A la limite du réel, 160.

Troisième Partie

LA CRUAUTÉ A L'ŒUVRE

1. *L'écriture de la cruauté comme « épreuve » du réel*, 167

Écriture et poétique du sang : a / La déchéance de l'écriture, 168; b / L'image poétique, salut et perdition, 170; c / Le sang revivifiant, 173 – L'écriture (de) Dionysos et les styles (de) Nietzsche : a / Le « paradoxe » de l'aphorisme, 176; b / Qui écrit sous le nom de Nietzsche ?, 179 – La poésie fécale (Artaud) : a / L'Écriture contre l'écriture, 182; b / Le travail de l'écriture, 185; c / L'écriture du corps, 189.

2. *Le texte carnavalesque et l'innommable sujet de l'écriture*, 193

Nietzsche : de la parodie du philologue à la jouissance dionysiaque : a / L'Autre de la loi, 194; b / Le corps sacré de la langue, 195; c / Texte de plaisir et jouissance du texte, 197 – Artaud : « Je suis l'infini » : a / Dieu écrit, ou le tour suprême de l'humour, 199; b / L'écriture comme expérience de l'entre-deux-morts, 202; c / Le viol de la langue, 205.

3. *Cruauté et création : la quasi-œuvre*, 209

Le « désœuvrement » de l'œuvre : a / Artaud ou la « vérité bizarre » de l'œuvre, 210; b / Nietzsche : de l'œuvre d'art à l'art des fêtes, 213 – L'effraction du réel : a / Le nomadisme culturel, 219; b / Le don de l'œuvre, 220; c / La lettre d'Amour, 223.

Conclusion. *Cruauté et infini*, 227

Cruelle destinée, 227 – L'Infini « en-corps » (Artaud), 229 – La foi dionysiaque (Nietzsche), 234 – Au-delà du plaisir et de la douleur, 241 – La grande santé, 248 – L'éternité retrouvée, 250.

Index des noms, 253.